

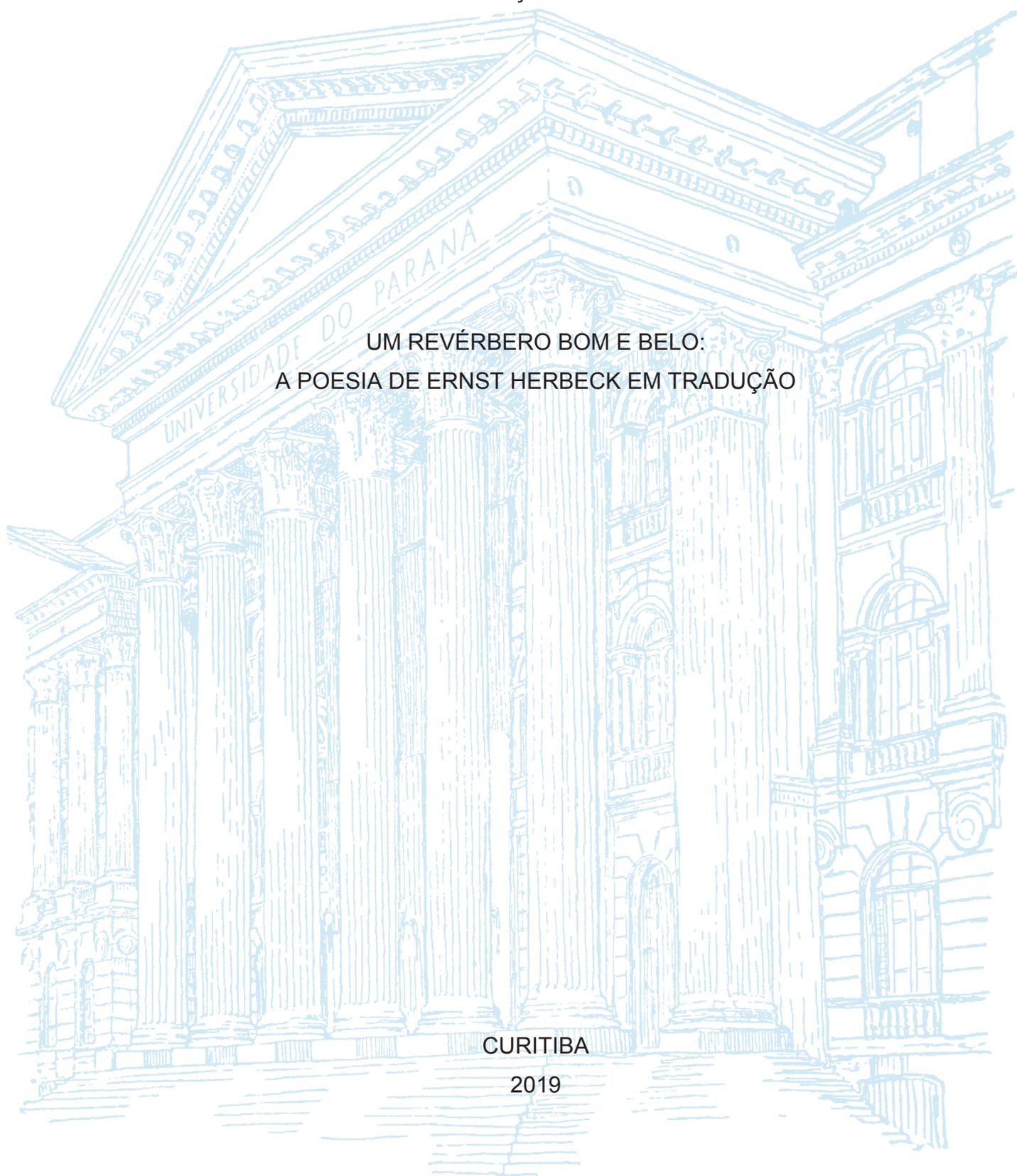
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

CRISTIANE GONÇALVES BACHMANN

UM REVÉRBERO BOM E BELO:  
A POESIA DE ERNST HERBECK EM TRADUÇÃO

CURITIBA

2019



CRISTIANE GONÇALVES BACHMANN

UM REVÉRBERO BOM E BELO:  
A POESIA DE ERNST HERBECK EM TRADUÇÃO

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração em Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Ruth Bohunovsky

CURITIBA

2019

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –  
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Elda Lopes Lira – CRB 9/1295

Bachmann, Cristiane Gonçalves

Um revérbero bom e belo : a poesia de Ernst Herbeck em tradução. /  
Cristiane Gonçalves Bachmann – Curitiba, 2019.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da  
Universidade Federal do Paraná.

Orientadora : Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ruth Bohunovsky

1. Literatura austríaca – Poesia. 2. Herbeck, Ernst, 1920 – 1991.  
3. Poetas austríacos. 4. Esquizofrenia. I. Título.

CDD – 831.436



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -  
40001016016P7

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **CRISTIANE GONÇALVES BACHMANN** intitulada: **Um revêrbero bom e belo: a poesia de Ernst Herbeck em tradução**, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua aprovação no rito de defesa. A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 18 de Fevereiro de 2019.

RUTH BOHUNOVSKY

Presidente da Banca Examinadora (UFPR)

WERNER LUDGER HEIDERMANN

Avaliador Externo (UFSC)

GUILHERME GONTIJO FLORES

Avaliador Interno (UFPR)



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -  
40001016016P7

ATA Nº897

**ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE MESTRADO PARA A OBTENÇÃO DO  
GRAU DE MESTRE EM LETRAS**

No dia dezoito de fevereiro de dois mil e dezoito às 14:30 horas, na sala 1020, R. General Carneiro, nº 460, foram instalados os trabalhos de arguição da mestranda **CRISTIANE GONÇALVES BACHMANN** para a Defesa Pública de sua dissertação intitulada **Um revêrbero bom e belo: a poesia de Ernst Herbeck em tradução**. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: RUTH BOHUNOVSKY (UFPR), WERNER LUDGER HEIDERMAN (UFSC), GUILHERME GONTIJO FLORES (UFPR). Dando início à sessão, a presidência passou a palavra a discente, para que a mesma expusesse seu trabalho aos presentes. Em seguida, a presidência passou a palavra a cada um dos Examinadores, para suas respectivas arguições. A aluna respondeu a cada um dos arguidores. A presidência retomou a palavra para suas considerações finais. A Banca Examinadora, então, reuniu-se e, após a discussão de suas avaliações, decidiu-se pela aprovação da aluna. A mestranda foi convidada a ingressar novamente na sala, bem como os demais assistentes, após o que a presidência fez a leitura do Parecer da Banca Examinadora. A aprovação no rito de defesa deverá ser homologada pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais do programa. A outorga do título de mestre está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, RUTH BOHUNOVSKY, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos membros da Comissão Examinadora.

Curitiba, 18 de Fevereiro de 2019.

RUTH BOHUNOVSKY

Presidente da Banca Examinadora (UFPR)

WERNER LUDGER HEIDERMAN

Avaliador Externo (UFSC)

GUILHERME GONTIJO FLORES

Avaliador Interno (UFPR)

## AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Agradeço à Embaixada da Áustria, ao Österreichischer Austauschdienst (ÖAD) e ao Deutscher Akademischer Austausch Dienst (DAAD), que viabilizaram o acesso a muitos dos livros que utilizei na pesquisa.

À Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPR.

Pelas preciosas recomendações na banca de qualificação, agradeço ao Prof. Dr. Marcelo Paiva de Souza e ao Prof. Dr. Guilherme Gontijo Flores, a quem também sou muito grata pelos excelentes conselhos e pelas palavras de entusiasmo pelo projeto de tradução de Herbeck e por aceitar compor a banca de defesa, situação em que também contei com a avaliação e a contribuição brilhante do Prof. Dr. Werner Heidermann.

Ao Prof. Dr. Alexandre Nodari e à Profa. Dra. Viviane Veras, pelas precisas indicações de leitura; e ao caro Prof. Dr. Mauricio Mendonça Cardozo, pelas importantes contribuições teóricas e sugestões de leitura e pelo incentivo.

À Kristina Michahelles, por abrir espaço em suas oficinas para pôr em discussão algumas das traduções que apresento nesta dissertação e por gentilmente viabilizar a hospedagem em São Paulo.

Ao grupo de tradução dos orientandos da professora Ruth, em especial a Luiz Abdala Jr., pela inestimável colaboração na tradução de um dos poemas que integra este trabalho; e a Everton Mitherhofer Bernardes, que fez minha alegria ao presentear-me com um exemplar de *Die Vergangenheit ist klar vorbei*.

À Profa. Dra. Gisela Steinlechner, que tão gentilmente não só se dispôs ao diálogo durante a pesquisa, como também me encaminhou artigos seus sobre Herbeck, além de enviar-me da Áustria, pelo correio, como empréstimo, um dos únicos exemplares restantes do seu livro *Über die Ver-Rückung der Sprache: analytische Studien zu den Texten Alexanders*, fundamental para esta pesquisa, e, como presente, um exemplar de *Der Hase!!!!*, colaborando, assim, de maneira significativa para este trabalho.

À minha orientadora, cara Profa. Dra. Ruth Bohunovsky, graças a quem, por ter me acolhido no seu projeto de tradução de *Eine Literaturgeschichte: Österreich*

*seit 1650* (em português: *Áustria: uma história literária. Literatura, cultura e sociedade desde 1650*), conheci a obra de Ernst Herbeck. Obrigada, Ruth, não só pela orientação deste trabalho (que envolveu, entre tantas coisas, esclarecimentos fundamentais sobre as muitas das especificidades da cultura e da língua alemã austríacas), como também pelas oportunidades que me abriu. Por ter desde o início incentivado e apoiado esta pesquisa. Pelas palavras sempre encorajadoras no decorrer desse processo. Por viabilizar canais de pesquisa. Por mostrar-se sempre generosa e solícita.

Ao meu pai e à minha irmã, pelo apoio e pelo que aprendo com eles.

À caríssima Thais Guthenberg de Deus, não só pelo suporte psicanalítico como também pelas conversas esclarecedoras sobre as questões deste trabalho concernentes à sua área de atuação.

Aos meus amigos. À amiga Assionara Souza, a Nara, *in memoriam*. À querida Dominique Udron. À também querida Andréa Mazurok Schactae. Ao sempre amável Sebastião Luiz Coruja de Almeida, que compartilhou comigo seus conhecimentos sobre código Morse. À liebe Hanna Knapp, pela leitura do Capítulo 3 deste trabalho, por dispor-se a gentilmente esclarecer dúvidas referentes a psicanálise e língua alemã, pela amizade, pelo grande incentivo, pelo acolhimento, pelo apoio inestimável. À querida amiga Priscila Pugsley Grahl, grande incentivadora.

Ao tão querido e doce amigo Francisco Innocêncio, que me acompanhou desde a minha primeira empolgação com o primeiro poema que li de Herbeck. Obrigada, Chico, pela valiosa colaboração nas traduções de citações de língua inglesa que utilizei neste trabalho e pela leitura fina e sensível desta dissertação. Por oferecer abrigo, pelo carinho, pelo companheirismo, pela paciência, pelo apoio incomensurável e por todo gesto de afeto e generosidade sem tamanho.

– Carlos, e se você pintasse essa árvore?

*[...] Ele começou a pintar navios e eu continuei na atitude que tinha escolhido tomar naquele dia:*

– Carlos, onde é que você está vendo navios às 10 horas da manhã, aqui nesse morro?

*Ele olhou para mim com estranheza e disse:*

– Ora, ora, são navios navegando entre as estrelas!

(Nise da Silveira narra diálogo com Carlos Pertuis, artista, paciente interno do Engenho de Dentro.)

*Ernst, na ponta dos pés e ligeiramente curvado para a frente, tirou o chapéu e executou um movimento circular que terminou com ele pondo de novo o chapéu na cabeça, um gesto que era ao mesmo tempo brincadeira infantil e notável feito artístico.*

(W. G. Sebald. *Vertigem: sensações.*)

## RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo o estudo e a tradução de poemas e textos curtos em prosa do austríaco Ernst Herbeck (1920-1991), cuja produção literária ocorreu integralmente dentro da clínica psiquiátrica de Maria Gugging, onde foi internado logo após o fim da Segunda Guerra Mundial, sob diagnóstico de esquizofrenia. Para tanto, apresenta-se inicialmente uma biografia do poeta, dando-o a conhecer ao leitor brasileiro. Num segundo momento, investiga-se o conceito de esquizofrenia e de linguagem dita “esquizofrênica”, a fim de perscrutar se e em que medida o conhecimento dessas peculiaridades poderia contribuir para esta tradução. Em seguida, realiza-se um estudo da poética herbeckiana. Barbara Smith (1971) embasa o conceito geral de poesia adotado nesta dissertação; e Gisela Steinlechner (1989); W. G. Sebald (2002, 2013) e Uwe Schütte (2006, 2017) fundamentam a análise das especificidades da obra poética de Herbeck. Expõem-se, então, a discussão teórica sobre o procedimento tradutório aqui empregado, a qual envolve a problematização da pertinência de associar-se o princípio de bricolage ao procedimento herbeckiano de recombinação de fragmentos da linguagem, segundo a leitura que Sebald (2002, 2013) faz desse conceito de Claude Lévi-Strauss (1989); e o conceito de trava, que aqui se esboça. Como parte dessa discussão, exibem-se os poemas traduzidos.

Palavras-chave: Tradução. Poesia. Literatura austríaca. Ernst Herbeck. Esquizofrenia.

## ABSTRACT

The aims of this dissertation are the study and the translation of poems and short texts in prose composed by the Austrian poet Ernst Herbeck (1920-1991), whose literary production occurred entirely within the psychiatric clinic of Maria Gugging, where he was committed shortly after the end of World War II, under the diagnosis of schizophrenia. To this purpose, it initially presents a biography of the poet, in order to introduce him to the Brazilian reader. As a second step, it investigates the concept of schizophrenia and the so-called "schizophrenic" language, in order to examine whether and to what extent the knowledge of these peculiarities could contribute to this translation. Then, it carries out a study of Herbeck's poetry. Barbara Smith (1971) provides the bases for the general concept of poetry adopted in this dissertation, while Gisela Steinlechner (1989), W. G. Sebald (2002, 2013) and Uwe Schütte (2006, 2017) support the analysis of the specificities of Herbeck's poetic work. Then, it presents a theoretical discussion about the translation procedures adopted in this work, which involves the problematization of the pertinence of associating the principle of bricolage to the herbeckian procedure of rearrangement of language fragments, according to the interpretation that Sebald (2002, 2013) proposes for this concept of Claude Lévi-Strauss (1989); as well as the concept of *trava*, which is outlined here. The translated poems are displayed as part of this discussion.

Keywords: Translation. Poetry. Austrian literature. Ernst Herbeck. Schizophrenia.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>2</b>	<b>O NOME DA PALAVRA SILENCIOSA: UMA NARRATIVA DA VIDA DE ERNST HERBECK</b> .....	20
<b>3</b>	<b>UM OUTRO TIPO DE FALA: ESQUIZOFRENIA E LINGUAGEM</b> .....	34
3.1	DIAGNÓSTICO: ESQUIZOFRENIA .....	37
3.2	ONDE SE ALINHA O VENTO DAS FADAS: A LINGUAGEM NA ESQUIZOFRENIA .....	44
3.3	A VISÃO DE LEO NAVRATIL SOBRE A ESQUIZOFRENIA: UMA EXPLOSÃO DE CRIATIVIDADE.....	47
<b>4</b>	<b>UM REVÉRBERO BOM E BELO: A LINGUAGEM POÉTICA DE ERNST HERBECK</b> .....	50
4.1	B + A CINTILAM NO PATUÁ: O PROCESSO CRIATIVO .....	51
4.2	CARACTERÍSTICAS DA POESIA HERBECKIANA.....	53
<b>5</b>	<b>A LINGUAGEM DE ERNST HERBECK EM TRADUÇÃO: POEMAS</b> .....	62
5.1	ENQUANTO NA NEVE AS CRINAS SACODEM: TRAVAS PRODUTORAS DE SENTIDOS .....	62
5.2	TRADUÇÕES À LUZ DO CONCEITO SEBALDIANO DE <i>BRICOLAGE</i> .....	64
5.3	POEMAS DE HERBECK EM TRADUÇÃO .....	67
<b>6</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	124
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	127
	<b>ANEXO 1 – “ALEXANDER”: DESENHO DE OSWALD TSCHIRTNER</b> ...	138

## 1 INTRODUÇÃO

Em Viena, a 9 de abril de 1981, diante da porta do Österreichische Filmmuseum<sup>1</sup> [“Museu Austríaco do Filme”]<sup>2</sup>, onde dentro em pouco estrearia o documentário *Zur Besserung der Person* [“Para o melhoramento da pessoa”]<sup>3</sup>, o poeta Ernst Herbeck – uma das estrelas do filme – e o suíço Heinz Büttler – diretor da película – observavam contentes a chegada do público numeroso. Inusitadamente, Herbeck tira de dentro do bolso de seu colete um pente de metal e oferece-o como presente a Büttler. Depois de familiarizar-se com o objeto, Büttler leva-o aos cabelos e penteia-se, solene. Ambos caem na risada. Um ano depois, ao despedir-se de Herbeck após almoçarem juntos, Büttler pergunta ao poeta o que ele gostaria que lhe trouxesse da Suíça. Herbeck reflete em silêncio por um tempo e finalmente responde: “Um pente de metal.” A anedota que aqui reproduzo foi registrada pelo próprio Büttler (2002) em um ensaio sobre o poeta austríaco. Ofereço-a como um aperto de mãos inicial na relação que aqui travamos com o propósito de conhecer Ernst Herbeck e sua obra poética, cuja tradução constitui o cerne deste projeto de pós-graduação. Considero a história como ilustrativa de um procedimento de Herbeck que se reflete na sua criação literária e que envolve conferir valor aos objetos, como registros que são da memória vivida, os quais, tornados palavras, ficcionalizam-se ao entrarem na composição de seus versos e adquirem vida poética. Vida que surge, no caso de Herbeck, de modo inesperado, não planejado: seus mais de mil poemas e textos curtos em prosa foram escritos integralmente dentro da clínica psiquiátrica de Maria Gugging, na Baixa Áustria, onde ele permaneceu internado dos 26 aos 71 anos, sob o diagnóstico de esquizofrenia.

Já ao nascer, em outubro de 1920, Herbeck revelou um alinhamento extraordinário dos órgãos da fala que se configurara ainda em sua fase embrionária: seu corpo se recusou a fechar algumas estruturas da face. Do ponto de vista médico, ele veio ao mundo na condição de “paciente fissurado”, pois era portador de fissura

---

<sup>1</sup> Cinemateca austríaca que abriga, além de salas de exibição de filmes, uma biblioteca, uma coleção de jornais sobre cinema, exposições de fotos sobre o tema etc., e cujo excelente *site* na Internet ([http://www.filmmuseum.at/\\_1](http://www.filmmuseum.at/_1)) permite acesso gratuito a filmes, a coleções de fotografias, arquivos, entrevistas e outras várias publicações relacionadas.

<sup>2</sup> A tradução para a língua portuguesa é minha, assim como todas as demais traduções nesta dissertação, salvo menção em contrário.

<sup>3</sup> Ver Capítulo 2.

labiopalatina.<sup>4</sup> As diversas cirurgias pelas quais teve que passar desde a infância não foram bem-sucedidas em corrigir sua articulação disfuncional da fala. Mais tarde, ele expressaria em um poema: “Nem todo mundo tem uma boca. Tem boca que é desqualificada ou operada. É bem o meu caso.”<sup>5</sup> (HERBECK, 1999, p. 97).

Foi entre munições e armas que disparou o primeiro surto esquizofrênico de Herbeck: com a eclosão da Segunda Guerra Mundial, foi convocado a trabalhar numa fábrica de equipamentos bélicos. Ali, de repente, em meio a uma crise de choro e riso convulsivos depois de dias sem conseguir dormir e sem apetite, deflagraram-se as alucinações auditivas. Ouvia vozes que, aliás, eram muito coerentes com o contexto da guerra: vozes de comando que lhe ordenavam a desordem, o desvio de caminho e atitudes violentas. Internado em definitivo em 1946, foi declarado incapaz e perdeu sua condição de cidadão – que lhe seria restituída somente muito mais tarde (e tarde demais), aos seus 61 anos, portanto dez anos antes de seu falecimento.

O ano de ingresso de Herbeck no hospital psiquiátrico de Maria Gugging (em Klosterneuburg) coincidiu com a entrada do austríaco Leo Navratil na equipe médica da instituição. Navratil – que, além de psiquiatra-neurologista, era também psicólogo e antropólogo – interessava-se vivamente pelo estudo da capacidade criativa e pelo modo como a criatividade se manifesta nas psicoses, com atenção especial à esquizofrenia – assunto sobre o qual tem vasta obra publicada (nenhuma traduzida ainda para língua portuguesa). Ao longo de seus 40 anos de dedicação ao Gugging, o psiquiatra desenvolveu um método terapêutico que envolvia estimular seus pacientes a expressarem sua criatividade por meio de desenhos, de pinturas e da escrita. Ao verificar que na esquizofrenia, diferentemente do que por muito tempo se supôs, as funções intelectuais do indivíduo não se perdem e a criatividade se acentua, Navratil, seguindo o caminho aberto pelos estudos do historiador da arte e psiquiatra alemão Hans Prinzhorn e pelo psiquiatra suíço Walter Morgenthaler, levou o Gugging a destacar-se pela produção artística de seus pacientes (aos quais ele se referia como “pacientes-artistas”). Grande parte deles, como Herbeck, chegou à clínica logo após a Segunda Guerra Mundial.

---

<sup>4</sup> Ver Capítulo 2.

<sup>5</sup> “Nicht jeder Mensch hat einen Mund/ mancher Mund ist disqualifiziert/oder operiert. So wie bei mir”. Ver poema completo no Capítulo 5.

Não que antes esse hospital não *abrigasse* enfermos mentais. Mas *abrigar* – no sentido de *proteger, resguardar de perigo ou de adversidade, acolher, amparar* – não seria o verbo mais adequado para indicar a que se destinava o local no período de 1938 a 1945. Durante o nazi-fascismo, o Sanatório e Hospital Gugging [Heil- und Pflegeanstalt Gugging] participou de um dos eventos mais hediondos da história da humanidade. Até meados de 1941, quase 700 pacientes (entre os quais 116 crianças e adolescentes da ala pediátrica da clínica), todos rotulados como “vidas sem valor” (“*unwertes Leben*”) na perspectiva nefasta do nacional-socialismo – por serem portadores de quaisquer doenças, síndromes ou distúrbios considerados “incuráveis” ou por apresentarem anomalias físicas (congenitas ou não) ou pelo simples fato de serem idosos –, foram transportados para o Castelo Hartheim (em Alkoven, na Alta Áustria) e assassinados em câmaras de gás – o que os nazistas chamavam de “morte por misericórdia” (“*Gnadentod*”) ou “eutanásia” (“*Euthanasie*”) (DANBAUER, 2012). De 1941 a 1945, outros cerca de 500 pacientes do Gugging foram exterminados na própria clínica. Após o fim do III Reich, as dependências do hospital passaram por reformas, mas resta no local um monumento em memória às vítimas, para que a história não seja apagada e não se repita.

Herbeck escapou dessa funesta operação nazista,<sup>6</sup> mas não do impacto da catástrofe da guerra. Tanto que um ano após o término do conflito estava ele em estado de profunda desorientação psíquica e emocional vagando pelas ruas de Viena, quando foi conduzido compulsoriamente pela polícia à clínica psiquiátrica. Depois de anos de silêncio e isolamento no hospital, Herbeck foi convidado por Leo Navratil – que então iniciava o desenvolvimento de seu método de tratamento que envolvia o estímulo da criatividade dos pacientes – a escrever um poema, sugerindo-lhe um título. Após a surpreendente resposta de Herbeck com os versos de “Der Morgen” (“Manhã”)<sup>7</sup>, o médico passou a motivá-lo, com regularidade, a escrever.

No decorrer dos longos anos de seu internamento, Herbeck compôs mais de mil poemas e textos curtos em prosa, nunca sem o estímulo de Navratil. Os títulos da maior parte dos textos (com exceção de alguns poucos criados pelo próprio poeta) foram sugeridos pelo psiquiatra. Contudo, cabe ressaltar que o fato de os temas terem sido propostos pelo médico não significa que sua obra seja resultado de uma

---

<sup>6</sup> A operação, que recebeu o nome de “Aktion T4” (“Ação T4”), foi responsável pela hecatombe de cerca de 70 mil pacientes de sanatórios e hospitais, entre os quais 60% diagnosticados como esquizofrênicos (ROTZOLL et al., 2010). Ver também Capítulo 2, nota 30.

<sup>7</sup> Ver Capítulos 2 e 5.

construção passiva. Isto é, não se trata de um trabalho meramente terapêutico nem de uma assimilação apática dos temas apresentados por Navratil, mas sim de uma espécie de jogo poético, em que a criação se dá a partir da provocação. Sua poesia é reação a essas sugestões, como veremos nesta dissertação.

Ainda assim, Herbeck nunca mostrou interesse pelo que escreveu. Ademais, observa a pesquisadora austríaca Gisela Steinlechner: “Como poeta que nunca escreveu por iniciativa própria e não se orientou por nem tomou parte em nenhum discurso literário, Herbeck também põe em discussão nossos conceitos usuais de autonomia artística e de autoria”<sup>8</sup> (STEINLECHNER, 2015, p. 3). Talvez possamos dizer que se trata de um caso raro na escrita literária. Sabemos de diversos escritores cujos textos foram redigidos após a irrupção de estados psicopatológicos, mas que já estavam inseridos no meio intelectual: Friedrich Hölderlin, August Strindberg, Antonin Artaud, Robert Walser, Oskar Panizza, Maura Lopes Cançado, entre outros. Herbeck, também por isso, é um caso à parte. Uwe Schütte, pesquisador e professor na Universidade de Aston (Reino Unido), assim se refere à sua obra: “A literatura de Ernst Herbeck é uma literatura extremista, pois até mesmo o seu lugar de origem está localizado numa região ultraperiférica, na verdade já fora da sociedade: o hospital psiquiátrico Maria Gugging”<sup>9</sup> (SCHÜTTE, 2006, p. 348). Ali, na condição de banido do convívio social, Herbeck escreveu: “A poesia é também uma aversão pela realidade”<sup>10</sup> (HERBECK, 1999, p. 95).

Seus poemas, escritos de 1960 a 1991, foram compostos todos de forma instantânea, segundo Navratil (1966), e, em sua maior parte, manuscritos em folhas do tamanho de um cartão postal. E alguns poucos foram datilografados (estes, segundo Navratil, sempre totalmente em caixa baixa). Navratil, que foi o responsável pela edição e publicação de sua obra, teve o cuidado de explicitar esses detalhes. Ele também esclarece que, durante a edição dos textos, consultou Herbeck sobre sua vontade de corrigir os desvios gramaticais e ortográficos que produziu. Alguns, o poeta quis alterar; outros, decidiu manter. O médico afirma que todas as escolhas do escritor foram respeitadas. Por exemplo, há casos em que

---

<sup>8</sup> “Als Dichter, der nie aus eigener Initiative herausgeschrieben und sich an keinem literarischen Diskurs orientiert oder beteiligt hat, stellt Herbeck auch unsere gängigen Konzepte von künstlerischer Autonomie und Autorschaft zur Diskussion.”

<sup>9</sup> “Ernst Herbecks Literatur ist eine extremistische, da bereits ihr Entstehungsort am äußersten Rande, eigentlich bereits außerhalb der Gesellschaft zu lokalisieren ist: der Niederösterreichischen Landesnervenklinik in Gugging”.

<sup>10</sup> “Die Poesie ist auch eine Abneigung zur Wirklichkeit”.

Herbeck desobedece a regra da língua alemã segundo a qual os substantivos devem ser escritos com inicial maiúscula. Em vários de seus poemas, o critério que adota parece ser outro: redige com iniciais maiúsculas as palavras às quais deseja conferir maior importância e com iniciais minúsculas aquelas às quais atribui, no texto, um papel secundário (NAVRATIL, 1966).

Da obra de Herbeck, somente um terço, aproximadamente, foi publicado até hoje (NAVRATIL, 2015). Uma primeira série de poemas seus veio a lume como parte de um estudo de Navratil (1966) intitulado *Schizophrenie und Sprache* [“Esquizofrenia e linguagem”]. Apesar de o tema do livro estar inserido no âmbito da Psiquiatria, Navratil não deixa de ressaltar em seu estudo as características poéticas dos versos de seu paciente, as quais são, de fato, evidentes. Essa é uma das principais fontes de pesquisa do presente trabalho, ao lado de outras publicações do psiquiatra, tais como *Schizophrenie und Kunst* [“Esquizofrenia e arte”] (NAVRATIL, 1965) e *Schizophrene Dichter* [“Poetas esquizofrênicos”] (NAVRATIL, 2015), que fornecem também uma extensa e minuciosa documentação sobre a biografia do poeta.

Para a seleção de poemas de Herbeck que traduzo nesta dissertação, recorro principalmente a dois volumes de antologias de Herbeck, quais sejam: *Im Herbst da reiht der Feenwind* [“No outono lá se alinha o vento das fadas”] (HERBECK, 1999), organizada por Navratil; e *Der Hase!!!!* [“A lebre!!!!”], organizada por Steinlechner (HERBECK, 2013). Mas também utilizo o livro *Ernst Herbeck: die Vergangenheit ist klar vorbei* [“Ernst Herbeck: o passado claramente passou”], que, além de poemas, imagens de manuscritos, dados biográficos, fotografias e desenhos do escritor austríaco, contém uma compilação de textos de vários autores sobre a sua obra.

Quanto à fortuna crítica acerca da poesia de Herbeck, são fundamentais para esta dissertação diversos textos de Gisela Steinlechner – uma das mais importantes referências nos estudos sobre a poética herbeckiana –, em particular *Über die Ver- Rückung der Sprache: analytische Studien zu den Texten Alexanders* [“Sobre o destino da linguagem: estudos analíticos sobre os textos de Alexander”] (STEINLECHNER, 1989), sua tese de doutorado; os ensaios de W. G. Sebald sobre o poeta, especialmente “Eine kleine Traverse: das poetische Werk Ernst Herbecks” [“Uma pequena transversal: a obra poética de Ernst Herbeck”] (SEBALD, 2002); e textos de Uwe Schütte, sobretudo o capítulo “Ernst Herbeck – Literatur & Wahnsinn” [“Ernst Herbeck – literatura e loucura”], de seu livro *Die Poetik des Extremen:*

*Ausschreitungen einer Sprache des Radikalen* [“A poética dos extremos: tumultos de uma linguagem radical”] (SCHÜTTE, 2006).

Há teóricos da tradução que, embora não sejam abordados diretamente neste trabalho, norteiam minhas concepções e práticas de tradução. São eles: Haroldo de Campos (1992), destacadamente seu ensaio “Da tradução como criação e como crítica”; Antoine Berman (1995), principalmente sua obra *Pour une critique des traductions: John Donne* (BERMAN, 1995); e Mauricio M. Cardozo (2009; 2013; 2014), em especial o artigo “Na calada do outro: silêncio, mistério e o outro em tradução”. Todos entendem a tradução como ato criativo e crítico.

Embora não houvesse até o momento traduções da obra de Herbeck publicadas no Brasil,<sup>11</sup> ela não só teve boa recepção na Áustria, onde mais de 10 mil exemplares de seus livros foram vendidos, como também tem sido objeto de interesse para além das fronteiras de seu país de origem, motivando estudos relevantes em múltiplos campos do saber, como a Psicologia, a Antropologia, a Linguística e, sobretudo, os Estudos Literários, em países tão diversos como Estados Unidos, França, Itália, Inglaterra, Holanda, Alemanha e Suécia.

A relevância literária da obra de Herbeck justifica que ela seja introduzida aos leitores brasileiros, e o fato de ainda não circular no Brasil constitui uma lacuna.

Sob aspectos literários e linguísticos, o trabalho deste poeta vem sendo, já de longa data, fonte de pesquisas e debates no cenário internacional, assim como de inspiração para a obra de autores relevantes, como o escritor alemão W. G. Sebald e o austríaco Gerhard Roth, por exemplo, e para a criação em outros gêneros artísticos. É o caso da ópera *Das stille Zimmer*, do compositor, libretista e maestro bávaro Michael Hirsch (RINNENBERG, 2005), e da peça *Ein schöner Hase ist meistens der Einzelle*, do dramaturgo austríaco Philipp Weiss.

Pesquisá-lo, traduzi-lo e divulgá-lo no contexto brasileiro pode servir como contribuição para propiciar outros estudos relacionados, não só da poesia de Herbeck. O estudo sobre a sua poética pode instigar o pesquisador a expandir suas investigações para múltiplas áreas do conhecimento e a trazer pesquisadores de outras disciplinas para o diálogo, dada a complexidade desse autor e de seu contexto de produção literária.

---

<sup>11</sup> Além do presente trabalho, publiquei algumas outras traduções isoladas, como, por exemplo, na revista *escamandro*, para a qual escrevi um pequeno *post* sobre o poeta, incluindo algumas traduções de seus poemas (<http://escamandro.wordpress.com/tag/ernst-herbeck/>).

Além disso, pode-se, talvez, a partir desta pesquisa e destas traduções, colaborar para introduzi-lo nos estudos literários de língua alemã na cena brasileira e possibilitar o diálogo de sua obra com outras no contexto nacional, bem como para produzir reflexões e investigações sobre circunstâncias similares de produção de literatura no Brasil, ou mesmo para estimular novas traduções de seus poemas.

No Capítulo 2 desta dissertação, apresento uma biografia de Ernst Herbeck e o seu contexto de produção literária. Recorro, para isso, principalmente às obras de Leo Navratil e de Gisela Steinlechner. Procuo investigar vários dos aspectos de sua vida, buscando compreender quem foi o homem Ernst Herbeck a partir de registros de sua fala e de possíveis rastros de sua história em seus versos, bem como por meio de narrativas sobre ele.

No Capítulo 3, apresento uma breve seleção de descrições, reflexões, hipóteses e comentários de pesquisadores de áreas diversas do conhecimento – tais como a Psiquiatria, a Psicanálise, a Psicologia, a Psicobiologia e a Linguística de Texto – referentes aos conceitos de esquizofrenia (enquanto patologia) e de linguagem entendida como “esquifzofrênica”. O capítulo subdivide-se em três partes: a primeira investiga quais são os modos e critérios para diagnosticar alguém como esquifzofrênico; a segunda procura compreender o que seria aquilo que se chama de “linguagem esquifzofrênica”; e a terceira mostra a esquizofrenia sob a perspectiva de Leo Navratil, para quem “a dinâmica mental na esquizofrenia é estreitamente ligada àquela da criação” (NAVRATIL, 1978, p. 48). Arrisco essa incursão em outros campos do saber com a finalidade de esclarecer alguns aspectos importantes do tema desta dissertação. Não estou em busca de detectar coerência ou falta de coerência na linguagem de Ernst Herbeck – questões que costumam entrar em cena quando se aborda a linguagem produzida por pessoas acometidas de esquizofrenia, o que simplifica e aplanava a discussão. Busco identificar possibilidades de leitura de seus poemas com a finalidade de traduzi-los para a língua portuguesa, de recriá-los em português. Enxergo a obra de Herbeck como criação poético-literária, como obra poética complexa; volto os olhos para a potência de seus poemas; coloco-o em primeiro plano aqui como poeta. Mas não posso deixar de me referir ao contexto de produção e de edição de sua obra, à sua história, à sua *estória* (considerando o que se diz sobre ele ou o que ele disse sobre si mesmo, conforme registros de seu psiquiatra).

No Capítulo 4, trato das características da linguagem poética de Herbeck, sobretudo à luz de Gisela Steinlechner, de W. G. Sebald, entre outros. Há outros aspectos (não menos importantes) que ficam de fora neste trabalho, como, por exemplo, o diálogo com as teorias do ritmo na poesia, de Henri Meschonnic. Como pretendo seguir adiante com a pesquisa sobre Herbeck, essa empreitada deve acontecer futuramente, num projeto de doutorado.

O Capítulo 5 expõe as traduções que proponho para uma seleção de seus poemas. Em diálogo nem sempre explícito com teóricos da tradução e da literatura, registro minhas reflexões sobre as traduções empreendidas neste trabalho. O capítulo contém três partes: na primeira, apresento poemas cuja leitura me levou a pensar em um modo de traduzir específico para alguns poemas de Herbeck, com atenção voltada para o que chamo de “travas produtoras de sentidos”; na segunda parte, explico em detalhes algumas das traduções de poemas cuja leitura levou em conta o conceito de *bricolage*, tal como apresentado por W. G. Sebald (2002; 2013) a partir da formulação de Claude Lévi-Strauss (1989); e na terceira exponho as traduções dos 50 poemas que selecionei, com os respectivos “originais”.

## 2 O NOME DA PALAVRA SILENCIOSA: UMA NARRATIVA DA VIDA DE ERNST HERBECK

Num retrato a bico de pena e nanquim (ANEXO 1), com linhas simples e traço estilizado, beirando o cartunesco, Oswald Tschirtner (1920-2007), um dos artistas proeminentes do Gugging, representou de maneira ao mesmo tempo singela e perturbadora seu amigo Ernst Herbeck. Chamam atenção a testa, os olhos e, sobretudo, a boca. Os olhos são completamente preenchidos de preto, como se fossem as duas únicas aberturas de uma máscara por trás da qual se esconde algo insondável. Na frente, estão traçadas quatro linhas quase paralelas – os “quatro sulcos profundos [que] voavam como andorinhas sobre sua testa”<sup>12</sup> (conforme o olhar poético de Gisela Steinlechner, 1991, s/p. – a maior autoridade nos estudos sobre a literatura de Herbeck). E a boca é composta de linhas retas: a uma linha horizontal, chegam de cima hachuras curtas inclinadas para a direita e, de baixo, hachuras verticais. É possível percebê-la como uma espécie de fissura suturada.

Nesse rosto-máscara – que ilustra a capa de *Im Herbst da reiht der Feenwind* [“No outono lá se alinha o vento das fadas”]<sup>13</sup>, antologia poética de Herbeck (1999) –, Tschirtner condensa uma das características mais marcantes do poeta, ressaltada em diversos textos a seu respeito escritos por autores que tiveram a oportunidade de estar na sua presença, qual seja: seu silêncio. O escritor austríaco Gerhard Roth (\*1942), que ao longo de 16 anos fez várias visitas a Herbeck, escreve, num pequeno texto de 1994 intitulado “Einige persönliche Erinnerungen an Ernst Herbeck” [“Algumas memórias pessoais acerca de Ernst Herbeck”]:

[...] aprendi muito com ele, com seus escritos e com seu silêncio. Ernst Herbeck foi uma personalidade inesquecível. Seu silêncio não era hostil, mas profundo. Sem que ele fizesse qualquer censura, experimentava-se um sentimento de culpa. Era uma experiência nada agradável, mas necessária, pois evidentemente somos todos cúmplices – por todo sofrimento –, queiramos ou não.<sup>14</sup> (ROTH, 2002, p. 190).

<sup>12</sup> “vier tiefe Furchen flogen wie Schwalben über seine Stirn”.

<sup>13</sup> Nesta dissertação, adoto o seguinte padrão para apresentação dos nomes das obras citados ao longo do texto: caso a obra não tenha ainda tradução para a língua portuguesa, exponho primeiro seu título na língua de origem, em itálico, seguido de uma tradução minha, entre colchetes e entre aspas, sem itálico; se a obra tiver sido publicada em língua portuguesa, escrevo primeiro seu título tal qual traduzido e em itálico, indicando em nota de rodapé o nome do tradutor, e, na sequência, seu título original entre colchetes, também em itálico. Caso se trate de nome de artigo, de ensaio ou de poema ainda não traduzido, apresento primeiramente o título do texto na língua de origem entre aspas, seguido de uma proposta de tradução minha, como glosa, entre aspas e entre colchetes.

<sup>14</sup> “Ich [...] habe viel von ihm gelernt, von seinem Schreiben und seinem Schweigen. Ernst Herbeck war eine unvergeßliche Persönlichkeit. Sein Schweigen war nicht feindselig, sondern tief. Ohne daß er

Desde muito cedo em sua vida, Herbeck esteve familiarizado com o ambiente hospitalar. Em 9 de outubro de 1920, no estado da Baixa Áustria, mais precisamente na pequena cidade de Stockerau, próxima a Viena, o poeta veio ao mundo com uma anomalia congênita em decorrência da qual precisou submeter-se a diversas e complexas intervenções cirúrgicas ao longo de toda a sua infância e juventude. Ele era portador de fissura labiopalatina,<sup>15</sup> ou fenda lábio-palatal (conhecida popularmente como “goela de lobo”). Trata-se de um caso severo de malformação craniofacial que, de acordo com Fulvia de Souza Veronez (doutora em Ciências da Reabilitação) e Liliam D’Aquino Tavano (doutora em Distúrbios da Comunicação Humana), “atinge uma série de estruturas da face, tais como a maxila, os ossos e as cartilagens, além do lábio e do palato” (VERONEZ; TAVANO, 2005, p. 134), caracterizando-se por uma abertura ou ruptura nessa região (KUHN et al., 2012, p. 238). Tal anomalia, segundo Izaíra Maria Bruno Figueiredo et al. (2010, p. 301), “causa grande impacto na vida do indivíduo portador, provocando problemas funcionais, estéticos e psíquicos. As disfunções mais comuns são relacionadas à deglutição, à mastigação, à audição, à respiração, à arcada dentária e à voz nasalizada”, mas há também possibilidade de distúrbios de comunicação, como demonstra, por exemplo, Eliana Midori Hanayama (2009). Outro estudo nesse âmbito foi realizado pelas fonoaudiólogas Raquel Nascimento da Silva e Ellen Mara Nascimento G. dos Santos (2004, p. 28), que afirmam que a maioria dos portadores de fendas labiopalatais – aos quais as ciências da Saúde também se referem como *pacientes fissurados* – “apresenta significativas desordens da comunicação oral, o que compromete de modo marcante a inteligibilidade da fala, podendo, em alguns casos, tornar impossível a compreensão da linguagem oral”.

Foi o que aconteceu com Herbeck: tal anomalia lhe impôs sérias dificuldades de articulação da fala, a ponto de quase não se entender nada do que ele pronunciava – problema que não se resolveu com a série de procedimentos médicos e cirúrgicos a que foi submetido. Dentre esses procedimentos, o mais precoce de que temos notícia foi realizado quando Herbeck contava ainda sete anos de idade. Foi uma

---

je einen Vorwurf aussprach, fühlte man sich schuldig. Das war keine angenehme Erfahrung, aber eine notwendige, denn natürlich ist man an allem mit-schuldig [sic] – das heißt am ganzen Elend –, ob man es will oder nicht.”

<sup>15</sup> Estima-se que, em nível mundial, nascem a cada hora cerca de 15 mil crianças fissuradas (RIBEIRO; MOREIRA, 2005).

intervenção cirúrgica de grande porte, motivo pelo qual precisou ficar afastado da escola por alguns meses, o que o levou a repetir a segunda série. É o que nos conta Leo Navratil (1966), médico-chefe da clínica psiquiátrica de Maria Gugging.

Ainda de acordo com Navratil (1966), os traços físicos que a malformação anátomo-fisiológica lhe imprimiu, nisso inclusa a sua dificuldade de fala, o inibiram de tal modo que não conseguia fazer amizades na infância nem na adolescência, pois era constantemente alvo de chacota. Tornou-se, então – ou o tornaram – um solitário. Munido de bússola e binóculo, gostava de refugiar-se em sua canoa e de apreciar a natureza (NAVRATIL, 1966; STEINLECHNER, 2013; 2016).

Num momento posterior, quando Herbeck estava já no Gugging, Navratil (1966) observa que em vários dos comentários de seu paciente transparece o impacto que sofreu por sua deformidade. Num texto de 1963, Herbeck escreve: "O rosto é a primeira coisa que o olhar capta numa pessoa." (HERBECK, 2013, p. 15; NAVRATIL, 1966, p. 138; STEINLECHNER, 1991, s/p.).

Na escola, Herbeck era bom aluno. Frequentou a *Volksschule* ["ensino fundamental"], a *Hauptschule* ["ensino médio"] e um ano de *Handelsschule* ["escola de comércio", profissionalizante] (NAVRATIL, 1965; 1966). Sempre mostrou interesse pelo aprendizado de idiomas, em especial o inglês. Mesmo depois de deixar a escola, continuou a dedicar-se ao estudo da língua inglesa, na qual mais tarde escreveria alguns de seus poemas. Gostava também de desenhar (NAVRATIL, 1966).

Sobre seu último ano na escola, o próprio Herbeck (1999, p. 91) escreve que foi bastante difícil, pois sentia-se muito mal. Revoltou-se contra tudo, conforme conta, e suas notas caíram. Nesse período, tinha entre 14 e 15 anos. Sua família passava por sérias dificuldades financeiras.<sup>16</sup>

Aos 16 anos, tendo já deixado a escola, passou a estudar música e piano com uma professora (Frau Göschl, segundo ele). „Foi a melhor época“, avalia Herbeck (1999, p. 92), que vinha também aprendendo a tocar bandolim com a sua mãe. É de se supor que a grande alegria que o poeta manifesta pelo aprendizado da música e dos instrumentos musicais se deva ao fato de encontrar nesse meio modos de dar voz à sua expressão. O impacto dessa vivência musical ressoará mais tarde em sua poesia, fortemente marcada pelo ritmo e pela musicalidade.

---

<sup>16</sup> A situação política e socioeconômica na Áustria era de crise. Em 1933, o número de desempregados na Primeira República ultrapassava os 400 mil (VOCELKA, 2002, p. 304).

No ano em que a Áustria foi anexada ao “Reich” alemão, Herbeck completava seus 18 anos. Foi quando se submeteu a uma última intervenção cirúrgica – desta vez, uma cirurgia plástica –, porém o resultado foi novamente insatisfatório (NAVRATIL, 1966; 2002).

Aos vinte anos, adoeceu psicicamente. Em 1939, com a conflagração da Segunda Guerra Mundial, havia sido convocado a trabalhar como operário numa fábrica de armamentos. Alimentava-se pouco e quase não dormia. Teve, então, seu primeiro surto psicótico, manifestando alucinações auditivas, que o levaram a uma crise de riso e choro convulsivos (NAVRATIL, 1966; 2002). Ele suspeitava que uma garota o estivesse hipnotizando. Seus pais o conduziram a um médico para uma consulta (NAVRATIL, 1966; 2002). Pouco depois, Herbeck foi hospitalizado e diagnosticado como esquizofrênico, permanecendo na clínica psiquiátrica da Universidade de Viena [Wiener Psychiatrische Universitätsklinik] de agosto a novembro de 1940 (NAVRATIL, 2002). Ele acreditava que estivesse num relacionamento a distância com uma garota e que essa relação acontecia por meio de código Morse (NAVRATIL, 1965; 1966; 2002).<sup>17</sup> Os sinais, segundo Herbeck, eram emitidos por meio de soluços (NAVRATIL, 1966; 2002).

Nesse primeiro internamento, conforme relata Navratil (1966), Herbeck recebeu 60 aplicações de choques insulínicos,<sup>18</sup> o que, no entanto, não lhe trouxe nenhuma melhora psíquica. Conta-nos o psiquiatra que Herbeck, “mesmo depois de completar o tratamento, ainda sofria ocasionalmente de alucinações acústicas, embora não fosse claro para ele se eram percepções reais ou alucinações” (NAVRATIL, 1966, p. 139). Depois de receber alta, foi arrolado para trabalhar numa fábrica de munições (NAVRATIL, 2002).

---

<sup>17</sup> Talvez não seja equivocado pensar que nos poemas de Herbeck em que encontramos enigmáticas sequências de traços, pontos e espaços (como veremos, por exemplo, no poema “Was Neues!” [“Que novidade!”], na p. 72, entre vários outros) esteja um rastro dessa ideia, pois tais sinais gráficos constituem uma das formas de transmissão de mensagens por código Morse. Talvez nesses versos Herbeck estivesse emulando esse código, que tem como principal função possibilitar a comunicação quando a fala não é viável – usado, por exemplo, para troca de mensagens secretas durante as duas guerras mundiais. Trata-se de um sistema de signos que representa outro sistema de signos, o alfabeto (e os algarismos numéricos), que, por sua vez, representa os sons da fala; ou seja, produz uma espécie de *mise en abîme* semiótico).

<sup>18</sup> Conforme o historiador Carlos Alberto Cunha Miranda (2014, p. 207), “o procedimento clássico da terapia por choque insulínico de Sakel [...] consistia em provocar no paciente, por certo período de tempo, uma acentuada hipoglicemia, utilizando-se, para isso, dosagens crescentes de injeções subcutâneas de insulina. [...] a hipoglicemia deveria ter como manifestação culminante o coma, quando, comumente, ocorriam convulsões, tremores, intensa excitabilidade e até alucinações.”

Em 1942, voltou à clínica da universidade, que dessa vez o transferiu para o hospital psiquiátrico de Maria Gugging, onde lhe foram aplicados 14 choques cardiazólicos.<sup>19</sup> Ele novamente apresentava alucinações acústicas e tinha a certeza de ouvir vozes de várias pessoas, que lhe davam comandos. Entre essas vozes coercivas, havia a daquela garota, que estaria informada de tudo a seu respeito. Herbeck afirmava que a moça era apaixonada por ele já fazia um tempo. Tal voz feminina o conduzia pelas ruas, forçando-o a virar repentinamente à esquerda ou à direita, a esbofetear-se ou a arremessar a contragosto o prato que estava servido à mesa (NAVRATIL, 1965; 1966; 2002). Herbeck atribuía também a ela a quebra da continuidade de seus pensamentos (NAVRATIL, 1966, p. 140). Naquele período, sentia-se frequentemente sob influência dessa voz. De acordo com Leo Navratil (1965, p. 44), seu paciente afirmava: “Estou sendo teleguiado”<sup>20</sup>. Navratil nos dá a conhecer também que, no decorrer desse internamento, Herbeck cuidava do jardim e mostrava-se amável com os outros pacientes internos (NAVRATIL, 1966).

Após receber alta, Herbeck foi novamente chamado para trabalhar numa fábrica de munições. A guerra seguia em curso.

Pouco tempo depois, em setembro de 1944, mesmo com seu histórico de sofrimento mental e “conquanto estivesse à beira do colapso, ele foi recrutado pela Wehrmacht alemã, e em abril de 1945 foi dispensado por incapacidade”<sup>21</sup> (STEINLECHNER, 2013, p. 237).

No mesmo mês, o conflito mundial chegava ao fim. Em 27 de abril, instalou-se um governo provisório, e a anexação da Áustria pela Alemanha foi revogada. A Áustria foi dividida em quatro zonas de ocupação pelos aliados. Viena e a Baixa Áustria foram ocupadas por tropas russas.<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> Sobre a convulsoterapia através do cardiazol, explica-nos Miranda (2014, p. 209-210): “Em 1933, Ladislaus von Meduna, médico chefe do Hospital Real Húngaro de Alienados e Nervosos, de Budapeste, recorreu à ideia dos médicos Niyroe e Jablonszki que, em 1929, formularam a hipótese sobre a existência de um antagonismo biológico entre a epilepsia e a esquizofrenia. Dessa forma, o choque através do cardiazol em esquizofrênicos consistiu em provocar crises de convulsão a partir da aplicação dessa droga. Com o uso do pentametilenotetrazol, conhecido como cardiazol, o médico húngaro obteve convulsões por meio da via venosa, quase que de imediato, após a injeção dessa substância”. As reações dos pacientes, durante a convulsão, eram violentas e assustadoras, podendo ocorrer complicações tais como “fraturas, luxações, acidentes dentários, complicações respiratórias e cardiovasculares, dores musculares, cefaleia, vômitos, náuseas, crises convulsivas espontâneas e trombose” (MIRANDA, 2004, p. 210).

<sup>20</sup> “Ich werde ferngelenkt”.

<sup>21</sup> “Noch im September 1944 war er, obwohl selbst am Rande des Zusammenbruchs, zur deutschen Wehrmacht eingezogen und im April 1945 als untauglich entlassen worden.”

<sup>22</sup> Há poemas de Herbeck que remetem a esse contexto (inclusive às tropas russas).

Em 7 de setembro de 1945, Herbeck foi internado de novo. Desta vez, em meio a um episódio de crise psicótica que o haveria levado a tornar-se violento contra seu pai, a espancar a si próprio e a recusar-se a ingerir alimentos (NAVRATIL, 1966), o que mostra a dimensão trágica da doença. Herbeck relatou ter passado a ouvir vozes que não o deixavam dormir e que lhe davam comandos. Segundo registros, quando o médico lhe perguntou por que ele batera em seu pai, Herbeck respondeu: “O pai também age violentamente contra mim. Ele me acaba com os nervos”<sup>23</sup> (NAVRATIL, 1966, p. 142). No início desse período de hospitalização – que durou três meses –, Herbeck mostrou-se tenso e esteve sob a influência de alucinações. Como parte do tratamento, recebeu dez eletrochoques.<sup>24</sup> Depois, teve alta e voltou ao trabalho (NAVRATIL, 1966).

Seis meses depois, em 18 de maio de 1946, conforme precisa Navratil, “Herbeck foi detido pela polícia ao ser encontrado vagando a esmo à noite numa região periférica de Viena, completamente desorientado e incapaz de comunicar sua identificação”<sup>25</sup> (NAVRATIL, 2002, p. 159).<sup>26</sup> Ao ser interrogado, ele declarou: “Estou nas mãos de pessoas que estão me usando. [...] Elas querem me expor, querem me colocar numa caixa de vidro”<sup>27</sup> (NAVRATIL, 1966, p. 142). Ele teria dito também que “se sentia como um corpo estranho na sociedade”<sup>28</sup> (NAVRATIL, 1966, p. 143). Dois meses depois, a polícia o transferiu para a clínica psiquiátrica de Maria Gugging.

Na clínica, Herbeck alegou que seu corpo tinha eletricidade em excesso. Relatou também, mais uma vez, que ouvia vozes, que agora eram masculinas.

<sup>23</sup> “Der Vater geht gegen mich auch tätlich vor. Er zersetzt mir die Nerven”.

<sup>24</sup> Miranda nos esclarece que a eletrochoquerapia foi criada “pelo médico italiano Ugo Cerletti, no final da década de 1930, com a colaboração do seu assistente Lucio Bini [...]. A eletrochoquerapia foi muito utilizada em portadores de esquizofrenia, psicose maníaco-depressiva, epilepsia, neurose e oligofrenia. Cerletti partiu do pressuposto que a sensação de “aniquilamento” e a agitação pós-convulsiva sofrida com o choque cardiazólico eram decorrentes da permanência do medicamento na circulação. Acreditava que estes sintomas poderiam ser evitados se o choque elétrico fosse empregado como estimulante convulsivo, uma vez que a eletricidade poderia ser controlada pelo médico” (MIRANDA, 2014, p. 213-214).

<sup>25</sup> “wurde Herbeck nachts von der Polizei festgenommen, als er in einem Randbezirk Wiens planlos umhergegangen war und sich nicht ausweisen konnte.”

<sup>26</sup> No Prefácio a *Diário do hospício*, obra autobiográfica do escritor e jornalista brasileiro Lima Barreto (1881-1922), Alfredo Bosi faz esta observação crítica que parece aplicar-se também ao contexto em que Herbeck foi capturado: “Lima Barreto mostra que a polícia é um instrumento que serve de veículo para encaminhar o suposto demente a um lugar apartado, na medida em que ele é confundido com o marginal. Por algum tipo de comportamento considerado anormal, deve ser retirado da sociedade e encerrado em uma espécie de depósito onde os seres ‘normais’ não o vejam nem mantenham com ele qualquer contato. O aparelho policial aparece, mais uma vez, como uma primeira triagem, que separa o joio do trigo social” (BOSI, 2017, p. 8).

<sup>27</sup> “Ich bin in den Händen von Leuten, die mich ausnützen. [...] Die wollen mich ausstellen, sie wollen mich in einen Glaskasten stellen”.

<sup>28</sup> “er fühle sich als Fremdkörper in der Gesellschaft”.

Apresentou sentimentos contraditórios: em um momento, afirmou que ele próprio não tinha mais nenhum valor; em outra ocasião, definiu-se como um segundo deus, que estaria ocupando o lugar do falecido Senhor Deus (NAVRATIL, 1966).

Após receber mais uma série de eletrochoques – que eram a especialidade do Gugging, segundo relata Edmund Mach (ZUR BESSERUNG, 1981), um dos artistas pacientes da clínica –, Herbeck, convicto de sua sanidade, fugiu do asilo, mas foi capturado pela polícia e novamente internado. De acordo com Navratil, o comportamento de Herbeck à ocasião “era tal que a alta médica não era desejada por seus parentes nem recomendada pelos médicos”<sup>29</sup> (NAVRATIL, 1966, p. 144). Herbeck manifestou seu descontentamento atirando talheres e pratos ao chão e afirmando que vinha sendo usado como cobaia para a realização de experimentos no hospital (NAVRATIL, 1966).<sup>30</sup> Posteriormente, houve outro episódio de fuga. Depois de reconduzido à clínica, manifestou grande revolta. Por esse motivo, foi

---

<sup>29</sup> “...war so, daß eine Entlassung weder von seinen Angehörigen gewünscht wurde, noch von den Ärzten empfohlen werden konnte”.

<sup>30</sup> Durante o Terceiro Reich, os hospitais psiquiátricos foram de fato locais onde os pacientes eram não só utilizados como objetos de experimentos, como também eliminados, e o Gugging não escapou disso, como vimos na Introdução desta dissertação. De acordo com matéria publicada no jornal *Salzburger Nachrichten*: “Com a ‘Anexação’ da Áustria pelo Reich alemão, o sanatório e hospício em Maria Gugging caiu nas mãos dos nacional-socialistas: pacientes declarados como ‘vidas sem valor’ foram assassinados ou utilizados para experimentos. [...] Entre novembro de 1940 e maio de 1941, 675 pessoas foram transportadas do Gugging para o Castelo de Hartheim, perto de Linz, onde foram exterminadas em câmaras de gás. Entre eles estavam 116 crianças e adolescentes com menos de 17 anos de idade – um percentual excepcionalmente alto em comparação com outras instituições.” [“Mit dem ‚Anschluss‘ Österreichs an das Deutsche Reich fiel auch die Heil- und Pflegeanstalt in Maria Gugging in die Hände der Nationalsozialisten: Als ‚unwertes Leben‘ deklarierte Patienten wurden ermordet oder für Experimente missbraucht. [...] Zwischen November 1940 und Mai 1941 wurden 675 Menschen aus der Anstalt Gugging in das in der Nähe von Linz gelegene Schloss Hartheim transportiert und dort vergast. Darunter waren 116 Kinder und Jugendliche unter 17 Jahren - ein im Vergleich zu anderen Einrichtungen ungewöhnlich hoher Prozentsatz.”] (NS-OPFERZAHL, 2014, s/p.). De acordo com o historiador Herwig Czech, da Universidade de Viena, o “Castelo de Hartheim e os outros centros de extermínio da ‘Aktion T4’ [‘Ação T4’] foram as primeiras instituições que serviram ao aniquilamento em massa de pessoas.” [“Schloss Hartheim und die anderen Vernichtungszentren der ‘Aktion T4’ waren die ersten Institutionen, die der massenhaften, serienmäßigen Vernichtung von Menschen dienten.”] (NS-OPFERZAHL, 2014, s/p.).

A “Ação T4” – que, implantada e executada durante o nacional-socialismo, de 1939 a 1945, vitimou cerca de 300 mil pessoas em toda a Alemanha, na Áustria, na Polônia e nas regiões que, à época, tinham os nomes de Tchecoslováquia e União Soviética – consistiu numa operação de assassinato sistemático e em massa de pacientes de sanatórios e de hospícios que fossem portadores de “anomalias” ou doenças então consideradas “incuráveis” – entre os quais, esquizofrênicos, epiléticos, “dementes senis”, portadores de sífilis, de encefalite, de paralisias refratárias ao tratamento, de doença de Huntington, e muitos outros – e de outras pessoas cujas vidas, aos olhos dos nazistas, eram consideradas “sem valor” para a sociedade (ROTZOLL; FUCHS; RICHTER; HOHENDORF, 2010; DANBAUER, 2012). Num documento oficial assinado por Adolf Hitler e datado de 1.º de setembro de 1939, o líder de ultra-direita determina que médicos selecionados estariam autorizados a escolher os pacientes que seriam submetidos ao que foi convenientemente chamado de “eutanásia”, ou “morte de misericórdia” (*Gnadentod*). O nome da operação se deve ao local onde foi, em sigilo, planejada: em Berlim, na Tiergartenstraße, n. 4 (ROTZOLL; FUCHS; RICHTER; HOHENDORF, 2010; DANBAUER, 2012).

mantido em local separado dentro do hospital psiquiátrico, longe do contato com os demais internos, durante alguns meses, até acalmar-se.

Em 1950, com quatro anos completos de internamento e sem mostrar sinais de melhora, Herbeck foi considerado incapaz por decisão judicial (NAVRATIL, 2002). Ou seja, ele perdeu sua condição de cidadão. Seu pai tornou-se responsável por sua curatela.<sup>31</sup>

Em 1952, surgiram medicamentos para esquizofrenia – os chamados *neurolépticos*. Navratil (1966) comenta que com isso se iniciou uma nova era da psiquiatria. Ele registra que Herbeck “também foi submetido a uma terapia de longo prazo com essas substâncias. E lentamente sua saúde mental melhorou” (NAVRATIL, 1966, p. 152). Entretanto, com o tratamento psicofarmacológico, o paciente fechou-se completamente em si mesmo, mantendo-se calado e isolado (PAPE; BRÜCKNER, 2016). Dócil e muito introvertido, Herbeck não falava por vontade própria e, quando lhe era dirigida alguma pergunta, respondia monossilabicamente (NAVRATIL, 1965). Ainda manifestava alucinações auditivas (NAVRATIL, 1966).

Dois anos depois, Navratil, que vinha tratando seus pacientes por meio de uma abordagem terapêutica de sua autoria e inspirada no conceito de *art brut*,<sup>32</sup> convidou Herbeck a envolver-se com o entorno por meio do desenho ou da escrita.

Numa de suas visitas a Herbeck, ao final do verão de 1960, tempo em que o paciente lavrava a terra na colônia agrícola da instituição psiquiátrica ao lado de outros 30 internos, aproximadamente (todos homens), chamou-o à sua sala e, numa nova tentativa de tirá-lo da reclusão e do silêncio, ofereceu-lhe uma caneta e um papel em branco no tamanho de um cartão postal, pediu-lhe que escrevesse um poema curto e propôs como tema “Der Morgen” [“Manhã”]. A resposta de Herbeck foi este poema:

---

<sup>31</sup> Seu pai era funcionário público, e sua mãe, costureira. Eles visitavam o filho no sanatório uma vez por bimestre. Em 1971, faleceram ambos. A curatela de Herbeck foi então passada ao esposo de Herta Rajskub – irmã de Herbeck, dois anos mais nova do que ele.

<sup>32</sup> A respeito do conceito de *art brut*, ver subcapítulo 3.3.

<p>Der Morgen          Im Herbst da reiht der                                            Feenwind          da sich im Schnee die          Mähnen treffen.          Amseln pfeifen heer          im Wind und fressen.</p>	<p>Manhã<sup>33</sup>          No outono lá se alinha o                                            vento das fadas          enquanto na neve as          crinas sacodem.          Melros cantam forte          ao vento e comem.</p>
--	--

(HERBECK, 2013, p. 6)

“Ao ler essas linhas, reconheci as desordens esquizofrênicas da língua, mas ao mesmo tempo pude reconhecer ali... a poesia”, relata Navratil (2015, s/p.).<sup>34</sup>

A partir desse resultado, o psiquiatra passou a oferecer regularmente a Herbeck utensílios para motivar a sua escrita e a sugerir-lhe temas (ZEYRINGER; GOLLNER, 2012, p. 679). Podemos perceber, contudo – e cabe salientar –, que sua escrita não consiste em assimilação passiva das sugestões de Navratil. A concepção de seus poemas, como veremos mais detidamente no Capítulo 4, envolvia uma espécie de jogo poético, em que a criação se dava a partir da provocação do psiquiatra (STEINLECHNER, 2013). Sua poesia surge em reação a essas sugestões.

Em 1966, Navratil trouxe a lume 83 poemas curtos do seu paciente no estudo *Schizophrenie und Sprache* [“Esquizofrenia e linguagem”] (NAVRATIL, 1966), assinados sob o pseudônimo de “Alexander Herbrich” (escolhido pelo próprio Herbeck)<sup>35</sup> – pois, por questões legais, as obras dos pacientes deviam permanecer no anonimato.

Em 1977, a editora alemã Deutscher Taschenbuch-Verlag publicou pela primeira vez uma extensa antologia de poemas de Herbeck, os quais puderam então ser assinados com seu nome civil, graças à luta de Navratil para superar as barreiras legais (SCHÜTTE, 2017a; RUDICH, 2016). A recepção da antologia aconteceu num momento de intensas discussões socioculturais sobre conceitos de “normalidade” e

<sup>33</sup> Traduzi o título por “Manhã”, e não por “A manhã”, para evitar a formação de um cacófato (efeito que não está presente no poema de Herbeck).

<sup>34</sup> Posteriormente, esse veio a ser um dos mais citados poemas de Ernst Herbeck.

<sup>35</sup> A respeito do uso desse pseudônimo, Uwe Schütte (2006), no longo capítulo dedicado a Ernst Herbeck em sua obra *Die Poetik des Extremen: Ausschreitungen einer Sprache des Radikalen*, observa: “Falar do ‘nome civil do autor’ seria inexato, já que Herbeck, desde 1950, estava interdito, portanto se encontrava à margem do ordenamento civil da sociedade” (SCHÜTTE, 2006, p. 349). [“Vom ‘bürgerlichen Namen des Autors’ zu sprechen wäre unzutreffend, da Herbeck seit 1950 entmündigt war und sich insofern ausserhalb der bürgerlichen Ordnung der sozialen Dinge”].

“loucura”. No ano seguinte, Herbeck tornou-se membro da Grazer Autoren Versammlung [“Associação de Autores de Graz”] (NAVRATIL, 2002; PAPE; BRÜCKNER, 2018).

Em 1979, veio a lume o livro *Bebende Herzen im Leibe der Hunde* [“Corações vibrantes no ventre dos cães”], contendo poemas de Herbeck com ilustrações de Oswald Tschirtner (citado no início deste capítulo). Navratil escolheu os versos de Herbeck e pediu a Tschirtner que fizesse um desenho para cada um deles (NAVRATIL, 2002, p. 159).

Mais uma conjugação de imagens e textos envolvendo Herbeck e Tschirtner, além de outros três destacados artistas do Gugging – Johann Hauser, Edmund Mach e August Walla –, realizou-se no ano seguinte, com a filmagem de *Zur Besserung der Person* [“Para o melhoramento da pessoa”] (1981), documentário do suíço Heinz Büttler. O filme, que inaugura a carreira de Büttler como cineasta, retrata o cotidiano dos cinco artistas no hospital psiquiátrico. O título foi sugerido por Herbeck, e a partir dessa sugestão podemos supor uma visão otimista do poeta, ou, em vez disso, uma verve irônica. É também ambivalente o seguinte texto de Herbeck exibido no documentário: “Eu, Ernst Herbeck! Todos nós estamos apenas esperando que o futuro seja nosso e que o sonho ruim acabe.”<sup>36</sup> (ZUR BESSERUNG, 1981).

Esse ano em que Büttler rodou o filme também foi o único em que Herbeck esteve fora do Gugging depois de 1946. Após 35 anos de internamento, ele pediu para sair da clínica e conseguiu moradia num quarto de um asilo de idosos nas proximidades, em Klosterneuburg (NAVRATIL, 2002; STEINLECHNER, 2013). Ali, recebia visitas de algumas personalidades do meio intelectual das quais se tornou amigo, entre elas o próprio Büttler. O cineasta assim descreve um de seus momentos com o poeta durante as filmagens de *Zur Besserung...:*

No lar de idosos, onde Ernst Herbeck divide o quarto com dois homens. Rodamos a cena em que Herbeck lê “Dicas para uma vida longa”. Durante a preparação, pergunto para um homem se ele sabia que Ernst Herbeck escrevia poemas e que tinha um livro publicado. O homem me olhou como se eu houvesse contado uma lorota. Ofereci a ele a prova, colocando o livro em suas mãos. “Alexander” é uma outra palavra para Ernst Herbeck, disse eu, para acabar com qualquer dúvida. O velho folheou o livro. A expressão incrédula se manteve. “Então ele é um poeta”, finalmente disse ele, sempre duvidando. Em seguida, pergunto para Ernst Herbeck se ele realmente escrevera o livro. Herbeck diz: “Sim”. Pergunto se

---

<sup>36</sup> “Ich, Ernst Herbeck! Warten nur wir alle darauf, dass die Zukunft unser wäre und der böse Traum wäre damit aus.”

ele nunca conta a ninguém que escreve textos [...]. Herbeck balança a cabeça negativamente.<sup>37</sup> (BÜTLER, 2002, p. 136).

Também o escritor, germanista e ensaísta alemão Winfried Georg Sebald, ou W. G. Sebald, a quem tanto a obra herbeckiana quanto suas condições de produção causaram forte impressão,<sup>38</sup> fez várias visitas a Herbeck. No romance *Vertigem: sensações*<sup>39</sup> [*Schwindel. Gefühle*], que insere a figura de Herbeck no belíssimo capítulo intitulado *All'estero* ["No exterior"], Sebald representa um desses encontros, quando levou o amigo para um passeio no Burg Greifenstein. Cito aqui uma das passagens do capítulo (na tradução de José Marcos Macedo):

Naquele dia claro de outubro no qual Ernst e eu, sentados lado a lado, desfrutamos essa vista maravilhosa, uma bruma azul pairava sobre o mar de folhagem que chega até as muralhas do castelo. Lufadas de ar agitavam o topo das árvores, e folhas soltas colhidas pelo vento subiam tão alto que aos poucos sumiam de vista. Ernst ficava às vezes muito distante. Minutos a fio ele deixava o garfo espetado na vertical sobre o doce. Nos velhos tempos, disse a certa altura, ele colecionara selos, austríacos, suíços e argentinos. Então fumava outro cigarro em silêncio e repetia, depois de apagá-lo e como que atônito com toda a sua vida pregressa, esta única palavra, "argentinos", que lhe parecia talvez exótica demais. Nessa manhã, imagino, não faltou muito para que nós dois aprendêssemos a voar, ou, eu pelo menos, aquilo que é necessário para uma respeitável queda. (SEBALD, 2008, p. 38).

Aquele ano no asilo de idosos foi para Herbeck bastante atípico e um tanto difícil para ele (NAVRATIL, 2002), apesar dos encontros com esses amigos e de poder desfrutar de liberdade. Lá, conforme relata, a solidão era ainda maior do que no hospital.

Em 8 de abril de 1981 sua interdição foi revogada (NAVRATIL, 2002). A decisão judicial levou em conta o sucesso de sua atividade literária. Ainda assim, apesar de ser agora novamente considerado apto para os atos da vida civil, em agosto do

---

<sup>37</sup> "Im Altersheim, in dem Ernst Herbeck mit zwei Männern das Zimmer teilt. Wir drehen die Szene, in der Herbeck 'Einige Tips für ein langes Leben' liest. Während der Vorbereitungen frage ich den einen Mann, ob er wisse, daß Ernst Herbeck Gedichte schreibe und daß ein Buch von ihm erschienen sei. Der Mann schaut mich an, als mache ich einen Witz. Ich hole das Beweisstück hervor, gebe es dem Mann in die Hand. 'Alexander' sei ein anderes Wort für Ernst Herbeck, sage ich zur Entkräftung weiterer Zweifel. Der Alte blättert im Buch. Ungläubiges Gesicht nach wie vor. 'Dann is er also a Dichter', sagt er schließlich, noch immer zweifelnd. Dann fragt er Ernst Herbeck ob er das Buch tatsächlich geschrieben habe. Herbeck sagt: 'Ja.' Ich frage, ob er nie jemandem sage, daß er Texte schreibe [...]. Herbeck macht eine verneinende Kopfbewegung."

<sup>38</sup> Esse assunto será retomado nos capítulos 4 e 5.

<sup>39</sup> Conforme tradução de José Marcos Macedo, publicada em 2008 pela Companhia das Letras. Recorro a essa tradução para todas as demais citações dessa obra de Sebald.

referido ano Herbeck resolveu retornar em definitivo à clínica (NAVRATIL, 2002; STEINLECHNER, 2013).

De volta ao Gugging, Navratil o estimulou a publicar uma nova seleção da sua obra poética, o que aconteceu no ano seguinte. O psiquiatra relata, orgulhoso de Herbeck: “Como não-mais-interditado, ele pôde assinar contrato com a editora e receber honorários pelos seus direitos autorais”<sup>40</sup> (NAVRATIL, 2002, p. 160).

Por essa época, Leo Navratil fundara o Zentrum für Kunst und Psychotherapie [“Centro de Arte e Psicoterapia”], com o fito de promover o intercâmbio entre artistas e escritores pacientes da clínica e artistas e escritores externos. Em 1986, o centro foi nomeado como Haus der Künstler — ou “Casa dos Artistas” (RUDICH, 2006). A casa, situada num pavilhão próximo ao Gugging, despertou grande interesse de intelectuais de vanguarda, e foi ali que escritores como Ernst Jandl e Friederike Mayröcker (poetas austríacos, ambos), entre outros, tiveram contato com o poeta Ernst Herbeck e seu processo de criação.

Em *Ein Besuch bei Ernst Herbeck, genannt Alexander: Gedichte aus gespaltener Seele* [“Uma visita a Ernst Herbeck, conhecido como Alexander: poemas de alma dividida”], Paul Kersten, escritor alemão, linguista e roteirista de programas televisivos, ao contar sobre um encontro que teve com Herbeck na Casa dos Artistas, com a finalidade de entrevistá-lo, descreve como o poeta residia:

Ele divide seu dormitório com dois pacientes, uma “vida” em dez metros quadrados. Ali há espaço para apenas alguns pertences: uma pequena estante de livros, um carrinho de brinquedo, um álbum de fotos, um rádio portátil sem bateria, um pequeno troféu de latão, conquistado pelo segundo lugar no minigolfe. Acima da cama de Herbeck, na parede, há um poema escrito à mão intitulado: “Estou alegre”<sup>41, 42</sup> (KERSTEN, 2002, p. 148).

Pode-se pensar que Herbeck reunia naquele espaço físico restrito que lhe foi concedido alguns objetos que talvez representassem fragmentos de sua história. Ou que constituiriam meros adereços compondo um ambiente fictício destinado à encenação de um lar. O fato de estar fixado logo acima da cama o poema “Estou alegre” soa como uma tentativa de direcionar a leitura do espectador. Mas como o

<sup>40</sup> “Als Nicht-mehr-Entmündigter konnte er den Verlagsvertrag selbst unterschreiben und sein Autorenhonorar in Empfang nehmen”.

<sup>41</sup> “Ich bin vergnügt”. (O poema ao qual Kersten se refere pode ser lido no Capítulo 5.)

<sup>42</sup> “Sein Zimmer teilt er sich mit zwei Patienten. Ein 'Leben' auf zehn Quadratmetern. Da ist nur Platz für wenig Habseligkeiten: ein kleines Bücherregal, ein Spielzeugauto, ein Fotoalbum, ein Kofferradio ohne Batterie, ein kleiner Messingpokal, gewonnen für 2. Platz beim Minigolf. Über Herbecks Bett ein engerahmtes handgeschriebenes Gedicht, Titel: 'Ich bin vergnügt'.”

poema fora escrito no ano em que Herbeck esteve no asilo de idosos, local onde ele mostrou não ter sido feliz, pode-se pensar esse arranjo como uma manifestação de sua ironia, traço que se lê em vários de seus poemas.

Sobre seu senso de humor, Gerhard Roth (2002) comenta que ao longo dos 16 anos durante os quais visitou Herbeck na “Casa dos Artistas”, encontrara-o sempre triste e calado. Ele conta que, apesar de nunca ter visto o poeta rir ou mesmo sorrir, tinha certeza sobre seu senso de humor, pelo fato de ter vivenciado “o lado trágico do mundo” (ROTH, 2002, p. 190), o que lhe daria o conhecimento também sobre o seu lado risível.

Um ano antes do falecimento de Herbeck, que se deu em 11 de setembro de 1991, Navratil lhe propôs doar seus cerca de 1.700 manuscritos para a Biblioteca Nacional de Viena, ao que o poeta aceitou de pronto.

Herbeck morreu aos 71 anos, inesperadamente, vitimado por um ataque cardíaco. Foi sepultado em Stockerau, sua cidade natal. Por ocasião da sua morte, várias personalidades da cena intelectual publicaram textos rendendo-lhe homenagem, entre os quais o próprio Leo Navratil, Helmut Gollner, W. G. Sebald, Friederike Mayröcker e Gerhard Roth. Desses textos, dez estão reunidos no livro *Ernst Herbeck: die Vergangenheit ist klar vorbei* [„Ernst Herbeck: o passado claramente passou“], dois dos quais são de autoria de Roth, que esteve com o poeta pouco antes de seu falecimento. Sobre isso, ele escreveu:

Herbeck sofria menos do mundo do que de si mesmo – mas esse sofrimento o acompanhou ao longo de toda a sua existência. Nos últimos anos, ele se fechou cada vez mais – e na medida do possível – em si mesmo. Muitas vezes, penso: ele deixa apenas seu corpo e sua delicadeza estarem presentes. Três dias antes de sua morte eu o visitei na “Casa dos Artistas”. Toda vez que me despedia dele, pensava – ao menos na forma de um lampejo – que talvez nunca mais o visse. Assim também desta vez, embora certa leveza dele emanasse, o que era desconhecido para mim nele. Mas talvez seja apenas o que vejo agora, em retrospecto.<sup>43</sup> (ROTH, 2002, p. 190).

“»eu« é o nome da palavra silenciosa”, escreveu Herbeck (1999, p. 44) ou “Alexander”. O mistério por trás da máscara. „eu“ – um nome que se inscreve nos

---

<sup>43</sup> “Herbeck litt weniger an der Welt als an sich selbst – dieses Leiden aber begleitete ihn durch sein gesamtes Dasein. In den letzten Jahren zog er sich immer mehr – und noch weiter – so weit wie möglich war, in sich zurück. Oft denke ich: Er ließ nur noch seinen Körper und seine Höflichkeit anwesend sei. Drei Tage vor seinem Tod besuchte ich ihn im ‚Haus der Künstler‘. Jedesmal, wenn ich mich von ihm verabschiedete, dachte ich – zumindest in Form eines Gedankenblitzes – ihn möglicherweise nie mehr wiederzusehen. So auch diesmal, obwohl eine gewisse Leichtigkeit von ihm ausging, die mir an ihm unbekannt war. Aber vielleicht sehe ich das auch nur nachträglich so.”

corpos, individualmente, mas solidariamente: voz poética que se escuta a partir do corpo da palavra escrita, inscrita no poema; o “eu” que é corpo da palavra, que se oferece como máscara a ser usada por qualquer um, por todo leitor; “sujeito nômade” (DELEUZE; GUATTARI, citados por STEINLECHNER, 1989, p. 148); como um convite ao jogo do desvendamento e da recriação, à tarefa de traduzir.

### 3 UM OUTRO TIPO DE FALA: ESQUIZOFRENIA E LINGUAGEM

A palavra é a janela na qual a razão se debruça.<sup>44</sup>  
Emmanuel Levinas

palavras são jogos  
jogos tornam-se palavras<sup>45</sup>  
Eugen Gomringer

*Traduzir. Traduzir* em tempo integral e como meio de combate. *Traduzir* com urgência, o mais rápido possível. Por horror à língua materna: o inglês. *Traduzir* para evitar a dor no corpo causada pelo som da língua materna, que irrita, machuca e invade a mente; que trava. Traduzir cada palavra do inglês para o francês, o alemão, o russo e/ou o hebraico, obedecendo a algumas regras: a palavra estrangeira deve ter sentido próximo ao da língua materna e alguns fonemas ou sílabas devem ser mantidos. Por exemplo: “*Tree* poderá dar *Tere*, que foneticamente se converte em *Dere* e desemboca no russo *Derevo*.” (DELEUZE, 1997, p. 17). Cada frase que se apresente em língua materna deve ser foneticamente examinada e convertida em outra, em duas ou mais línguas estrangeiras. Por exemplo: “*Don’t trip over the wire*<sup>46</sup> [...] torna-se *Tu’nicht trebucher über he Zwirn*. A frase de partida é inglesa, mas a de chegada é um simulacro de frase que utiliza várias línguas – alemão, francês, hebraico.” (DELEUZE, 1997, p. 18). Essa é uma pequena amostra das operações de linguagem que constituem um protocolo patologicamente gerado e autoimposto por Louis Wolfson (\*1931) – nova-iorquino que se apresenta como “o estudante de línguas esquizofrênico” – feita a partir de comentários de Cláudia Maria Generoso (2006; 2008) e de Gilles Deleuze (1997), que prefaciou o livro *Le schizo et les langues, ou la phonétique chez le psychotique* [O esquizofrênico e as línguas, ou a fonética do psicótico], escrito pelo próprio Wolfson e publicado em 1970.<sup>47</sup>

<sup>44</sup> “Le mot est la fenêtre par laquelle la raison se penche au dehors.” (LEVINAS, 2009, p. 73).

<sup>45</sup> Tradução de Haroldo de Campos (1972, p. 161).

<sup>46</sup> “Não tropece no fio.”

<sup>47</sup> Nas linhas iniciais deste parágrafo, ao referir-me ao procedimento de Wolfson, usei “traduzir” em itálico a fim de indicar que é preciso pôr em questão a adequação do emprego desse verbo aqui. O próprio Deleuze recorre ao vocábulo para descrever as conversões linguísticas de Wolfson. Mas Foucault (2009), em “Sete proposições sobre o sétimo anjo” – prefácio que escreve a *La grammaire logique* [A gramática lógica], de Jean-Pierre Brisset –, após utilizá-lo inicialmente ao falar das operações linguísticas wolfsonianas, descarta-o depois: no procedimento de Wolfson, diz Foucault, “a relação das palavras com as coisas não é mais de designação, a relação entre uma proposição e

Wolfson, que recebeu seu diagnóstico ainda na infância, tendo sido internado várias vezes e por longos períodos, desde cedo manifestava esse horror ao inglês, que era tanto maior se pronunciado por sua mãe<sup>48</sup> (GENEROSO, 2006). Foi na juventude que descobriu a possibilidade de refugiar-se em outros idiomas, e então passou a dedicar-se fanaticamente aos estudos de línguas estrangeiras (GENEROSO, 2008). Nessa fuga incessante, percorreu um caminho idiomático que foi do estrangeiro ao extraordinário, até criar, na escrita, o sistema que ele chamava de “*écriture réformée*”<sup>49</sup> (KOHN, 2005, p. 120; DELEUZE, 1993, p. 18).

Embora Wolfson alcance esse nível de inventividade na linguagem para a redação dos seus livros<sup>50</sup>, estes não são considerados como obras de arte literária por Deleuze, segundo o qual

um vazio, uma distância vivida como patogênica ou patológica, subsiste entre a palavra a ser convertida e as palavras de conversão e nas próprias conversões. [...] Jamais as transformações atingem a parte grandiosa de um acontecimento, mas permanecem coladas às suas circunstâncias acidentais e efetuações empíricas. [...] O procedimento linguístico gira em falso e não reagrega um processo vital capaz de produzir uma visão. [...] o procedimento é ele mesmo seu próprio acontecimento.” (DELEUZE, 1997, p. 20-21).

---

outra não é mais de significação, a relação entre uma língua e outra (ou entre um estado de língua e um outro) não é mais de tradução.” (FOUCAULT, 2009, p. 309). E não parece ser (de acordo com o que se entende por tradução nesta dissertação, como veremos no Capítulo 5 – embora seja interessante a denominação “tradução ‘enfermada’”, criada por Viviane Veras (2013, p. 117), com base no “francês *enferme*, encerrada, fechada”, e a partir, também, de “enferma”), pois, no procedimento de Wolfson, tem-se uma relação com a língua materna em que ela é tornada um Outro para o qual não há abertura: “Matar a língua materna é um combate de cada instante e, em primeiro lugar, contra a voz da mãe [...]. Assim que a mãe se aproxima, ele [Wolfson] memoriza mentalmente uma frase qualquer de uma língua estrangeira; mas também tem diante dos olhos um livro estrangeiro e ainda produz grunhidos de garganta e rangidos de dentes. [...] A situação é tanto mais complexa quando todo o arsenal disjuntivo do estudante continua sendo indispensável na rua e nos lugares públicos, onde ele tem certeza de ouvir falar inglês e corre o risco de ser interpelado [...]” (DELEUZE, 1997, p. 22-23). Como modo de precaver-se contra essa invasão, Wolfson chegou a desenvolver um dispositivo que ele mesmo afirma ser um precursor do *walkman*: acoplou um estetoscópio a um gravador para escutar músicas estrangeiras. Ou seja, o idioma alóctone funcionava como uma espécie de muralha posta diante da fronteira do tímpano. Trata-se de uma relação com a língua materna que se esforça por abolir até mesmo a sua escuta, numa urgência por ouvir-se “*exmatriado*” (“*hors matrice*”) – termo que tomo emprestado (da tradutora) de Foucault (2009, p. 309; 1970, p. 21).

<sup>48</sup> Mas se a mãe lhe falava em iídiche (tal como ele lhe pedia, assim como ao seu pai), o efeito surtido sobre ele era outro: o de um afeto positivo, segundo a psicanalista Rosette Tama (2005).

<sup>49</sup> “grafia reformada” (DELEUZE, 1997, p. 17), na tradução de Peter Pál Pelbart.

<sup>50</sup> Além de *Le Schizo et les langues...*, a única outra obra de Wolfson é *Ma mère, musicienne, est morte de maladie maligne à minuit, mardi à mercredi, au milieu du mois de mai mille977 au mouvoir Memorial de Manhattan* [“Minha mãe, musicista, morreu de um mal maligno à meia-noite, meio da semana, metade do mês de maio de mil977 no morredouro Memorial de Manhattan” – tradução que proponho aqui com vistas em manter a aliteração] – título sobre o qual o autor fez o seguinte comentário: “*ma mère avait choisi de mourir de manière allitérative*” [“minha mãe escolheu morrer de maneira aliterativa”] (DRILLON, 2012).

Há, porém, outros autores que não compartilham do posicionamento de Deleuze. O romancista estadunidense Paul Auster, por exemplo, incapaz de conter seu assombro diante das peculiaridades do autor de *Le Schizo et les langues...*, atribui a não classificação das publicações de Wolfson como literárias ao fato de não se enquadrarem no que comumente se entende por literatura. Ele observa, num ensaio a propósito dessa obra publicado no *The New York Review of Books* em 1975, que

certos escritores que tiveram pouca ou nenhuma participação na vida literária que se desenrolava à sua volta – Kafka, por exemplo – passaram gradualmente a ser reconhecidos como essenciais. A obra que muda nossa noção de literatura, que nos dá um novo sentimento do que a literatura pode ser, é aquela que de alguma forma muda nossas vidas. Com frequência ela parece improvável, como se viesse do nada, e, por situar-se de maneira tão marcante fora da norma, não temos escolha senão criarmos um novo lugar para ela.<sup>51</sup> (AUSTER, 1975, s/p.).

Ou seja, é preciso repensar os modos de ver a literatura à luz dessas obras que são, à primeira vista, discrepantes.

Wolfson é frequentemente citado como um caso extremo de manifestação da esquizofrenia pela linguagem em estudos que abordam o tema sob a ótica da Psicanálise, de Jacques Lacan a Melanie Klein (DRILLON, 2012). Outros exemplos internacionalmente célebres presentes nesses estudos são Paul Daniel Schreber, Antonin Artaud, Johann Christian Friedrich Hölderlin e Adolf Wölfli.

Proponho que procuremos investigar e refletir sobre o que seria aquilo a que a Psiquiatria, a Psicanálise, a Psicologia e a Linguística de Texto se referem como *linguagem esquizofrênica* e, antes, o que se entende por *esquizofrenia* (enquanto patologia). Com esse propósito, arriscarei (não sem estar ciente das minhas limitações técnicas) uma breve incursão por esses campos do conhecimento, em busca de elementos que auxiliem as reflexões propostas nesta dissertação.

---

<sup>51</sup> “certain writers who played little or no part in the literary life around them — Kafka, for example — have gradually come to be recognized as essential. The work that changes our sense of literature, that gives us a new feeling for what literature can be, is the work that in some way changes our lives. It often seems improbable, as if it had come from nowhere, and because it stands so ruthlessly outside the norm we have no choice but to create a new place for it.” (Tradução de Francisco Innocêncio, assim como todas as demais traduções do inglês feitas para esta dissertação. Uma gentil colaboração do tradutor.)

### 3.1 DIAGNÓSTICO: ESQUIZOFRENIA

Se Wolfson se apresentava como *esquizofrênico*; se do poeta, escritor e dramaturgo Raymond Roussel e do escritor Jean-Pierre Brisset diz-se que lançavam mão de um *procedimento esquizofrênico* para composição de suas obras (DELEUZE, 1997; FOUCAULT, 2009); se Hölderlin foi acometido pela *esquizofrenia*, assim como Antonin Artaud, Stela do Patrocínio, Maura Lopes Cançado e Vincent van Gogh; o que mesmo é isso que há em comum entre todos eles – a esquizofrenia? Sabemos de fato do que estamos falando quando dizemos *esquizofrenia*, referindo-nos à patologia, ou quando usamos *esquizofrênico* como adjetivo ou substantivo nos domínios da arte e da literatura, mas em menção a autores afetados pela enfermidade e aos respectivos escritos?

Em seu artigo intitulado “A evolução do conceito de esquizofrenia neste século”, o médico Hélio Elkis (2000), do Departamento de Psiquiatria da Faculdade de Medicina da USP, comenta que o modo como hoje se entende a esquizofrenia (enquanto entidade patológica) é resultado das transformações de um conceito. A psicobióloga Regina Cláudia Barbosa da Silva, por sua vez, docente da Unifesp, especifica, em *Esquizofrenia: uma revisão*, que o histórico desse conceito tem como marco o ano de 1893, quando o psiquiatra alemão Emil Kraepelin publica em seu *Tratado de Psiquiatria* a descrição de *Dementia<sup>52</sup> praecox* (demência precoce), detalhando o quadro clínico dessa patologia cujos sintomas, conforme ele identifica em seu estudo, seriam, entre outros, “alucinações, perturbações em atenção, compreensão e fluxo de pensamento, esvaziamento afetivo e sintomas catatônicos.” (SILVA, 2006, p. 263). A psicanalista Cláudia Maria Generoso nos informa, em sua dissertação de mestrado, que Kraepelin, com base nos conhecimentos científicos de seu tempo e na incansável observação de seus pacientes em hospitais psiquiátricos, registrou que “tudo indicava que [a demência precoce] se tratava de um processo com ‘graves prejuízos do córtex cerebral’, com prognóstico desfavorável que evoluía para significativo quadro degenerativo incurável” (GENEROSO, 2006, p. 17) das funções psíquicas, manifestando-se já na puberdade (GENEROSO, 2006).

---

<sup>52</sup> Os psiquiatras italianos Paolo Fusar-Poli e Pierluigi Politi explicam que “o emprego de ‘dementia’ por Kraepelin deriva da palavra latina *mens* e do prefixo *de-*, que expressa privação; trata-se de um substantivo que expressa uma condição estática.” [“Kraepelin's use of 'dementia' derived from the Latin word *mens* and the prefix *de-*, expressing privation; it was a noun that implied a static condition.”] (FUSAR-POLI; POLITI, 2008, p. 1.407).

Foi o psiquiatra suíço Paul Eugen Bleuler (1857-1939) – aluno do seu compatriota Carl Gustav Jung, de Kraepelin e do austríaco Sigmund Freud, e participe da corrente da psiquiatria dinâmica da Escola de Zurique – quem, em 1911, com a publicação de seu livro *Dementia praecox oder Gruppe der Schizophrenien* [“Demência precoce ou grupo das esquizofrenias”], propôs a denominação “esquizofrenia”<sup>53</sup> e elaborou teoricamente seu conceito, a partir das ideias de Freud – embora este não tenha chegado a conceber uma teoria para essa patologia (ELKIS, 2000; GENEROSO, 2006). A respeito da inserção e da conceitualização desse termo, Leo Navratil diz o seguinte:

Travando diálogo com a teoria de Kraepelin sobre a *Dementia praecox*, mas modificando-a e ampliando-a, E. Bleuler [...] introduziu a denominação *esquizofrenia* e seu conceito. Ele enxergou no conjunto dos chamados transtornos mentais uma curiosa fissão das funções psíquicas, que muitas vezes dá a impressão de uma fissão da personalidade.<sup>54</sup> (NAVRATIL, 1965, p. 13).<sup>55</sup>

A denominação utilizada por Bleuler é considerada por Navratil (1966) a mais adequada para a psicopatologia que designa. Navratil salienta, ainda, que o psiquiatra suíço passa a falar “não mais de *Dementia praecox*, mas de um *grupo das esquizofrenias*”<sup>56</sup> (NAVRATIL, 1966, p. 57).

Silva, por sua vez, escreve que “Bleuler conceitualizou o termo para indicar a presença de um cisma entre pensamento, emoção e comportamento nos pacientes afetados” (SILVA, 2006, p. 264). A psicobióloga menciona também que Bleuler fez uma distinção entre “sintomas fundamentais” (*Grundsymptome*) e “sintomas acessórios” (*Akzessorische Symptome*) da doença. Nas palavras dela,

<sup>53</sup> Fusar-Poli e Politi (2008) explicam que, etimologicamente, o termo *esquizofrenia* vem da justaposição das raízes gregas σχίζειν (*skízein*), que significa “dividir”, “cindir”, “separar”, e φρην-, φρεν- (*phrnn*, *phren-*), que originalmente correspondia a “diafragma” – parte do corpo que era considerada como o elo entre corpo e alma (OLIVEIRA, 2010) – e que, por metonímia, passou a designar “alma”, “espírito”, “mente” (FUSAR-POLI; POLITI, 2008).

<sup>54</sup> “An die Lehre Kraepelins über die ‘Dementia praecox’ anknüpfend, diese aber umgestaltend und erweiternd, prägte E. Bleuler [...] das Wort und den Begriff ‘Schizophrenie’. Er erblickte das Gemeinsame der so bezeichneten geistigen Störungen in der einer eigenartigen Spaltung seelischer Funktionen, die oft dazu führt, dass der Eindruck einer Spaltung der Persönlichkeit entsteht.”

<sup>55</sup> Destaco que Navratil diz que os sintomas *dão a impressão de* uma fissão na personalidade, ou seja, ele não afirma que a personalidade sofre uma fissão. A afirmação de Navratil parece coadunar com o pensamento de Lacan, que, no livro 3 de seu Seminário, sustenta que **a unidade da personalidade é um mito** (LACAN, 1981, p. 16).

<sup>56</sup> “er spricht nicht mehr von der *Dementia praecox*, sondern von einer ‘Gruppe der Schizophrenien’”.

[os] sintomas fundamentais (ou primários) específicos da esquizofrenia [...] se tornaram conhecidos como os quatro “As”: associação frouxa de ideias<sup>57</sup>, ambivalência, autismo e alterações de afeto<sup>58</sup>. Bleuler também descreveu os sintomas acessórios (ou secundários), que incluíam alucinações e delírios [...]. (SILVA, 2006, p. 264, grifos do original).

Quanto a outros aspectos distintivos entre as descrições de Kraepelin e as de Bleuler, Elkis salienta que, a seu ver, estariam sobretudo no fato de as do primeiro serem "puramente empíricas, ao passo que as de Bleuler são guiadas por uma teoria<sup>59</sup>, na qual os sintomas fundamentais são a expressão de uma alteração cerebral subjacente e os [sintomas] acessórios representam uma reação da personalidade" (ELKIS, 2000, p. 24). Sobre os sintomas acessórios, a médica portuguesa Ana S. R. S. F. Oliveira (2010), em sua dissertação pertinente ao tema, elucida que antes da catalogação bleuleriana eles eram considerados por muitos psiquiatras como essenciais. Bleuler os classificou como acessórios por constituírem “meras consequências da anomalia basal, sendo temporários e comuns a outras patologias mentais” (OLIVEIRA, 2010, p. 16), bem como devidos à “desintegração dos processos associativos” (OLIVEIRA, 2010, p. 16).<sup>60</sup> Quanto à renovação terminológica proposta por Bleuler, Oliveira (2010) elucida que ele contestou Kraepelin porque verificou que a patologia não se manifesta necessariamente de

---

<sup>57</sup> O conceito de *associação de ideias* (ou de *associação do pensamento*) utilizado por Bleuler remete à “teoria psicológica associacionista” (GENEROSO, 2006, p. 20), em voga entre os séculos XIX e XX, que buscava relacionar “o processo normal do pensar com a capacidade de fazer associações lógicas no nível da consciência” (GENEROSO, 2006, p. 20). Segundo Generoso, Bleuler defendia que “somente um conceito dirigido a uma meta [...] é que amarra os elos da cadeia associativa em um pensamento lógico.” (GENEROSO, 2006, p. 20). Para o psiquiatra suíço, “na alteração do pensamento causada pelos transtornos associativos tão frequentes na esquizofrenia, observa-se uma frouxidão ou interrupção dos elos associativos do pensamento, [...] levando a um pensamento ilógico e em grande parte extravagante” (GENEROSO, 2000, p. 21).

<sup>58</sup> Navratil assinala que, de acordo com Bleuler, “o pensamento dos esquizofrênicos é mais intensamente dominado pelos afetos do que o das pessoas sãs. Ele [Bleuler] supõe que os afetos não são destruídos pela doença, mas apenas mudam de função ou sofrem entraves. [...] acredita que em nenhum caso a afetividade desaparece por completo.” [“So meint Bleuler [...], daß das Denken des Schizophrenen stärker von Affekten beherrscht werde als jenes der Gesunden. Er nimmt an, daß durch die Erkrankung die Affekte nicht zerstört, sondern nur funktionell verändert oder an ihrem Auftreten gehindert werden [...]. Auf keinen Fall könnte die Affektivität ganz zugrunde gegangen sein.”] (NAVRATIL, 1965, p. 14).

<sup>59</sup> Manfred Bleuler, por sua vez, “filho e sucessor do grande psiquiatra suíço” (NAVRATIL, 1966, p. 58), ressalta que seu pai elaborou seus conceitos a partir de bases não apenas teóricas, mas também empíricas: “O conceito de psicose esquizofrênica de Eugen Bleuler baseou-se primeiramente em sua experiência de juventude na ‘Clínica Insular de Rheinau’, entre 1886 e 1898” [“Eugen Bleuler’s concept of schizophrenic psychoses was based first on his experience between 1886 and 1898 as a young man in the ‘Islandic Clinic of Rheinau’.”] (BLEULER, 1991, p. 1.).

<sup>60</sup> Os sintomas acessórios eram aqueles sobre os quais a psiquiatra Nise da Silveira procurava agir por meio da terapia ocupacional (MELLO, 2015).

forma precoce, ou seja, nem sempre eclode na adolescência, e não é invariavelmente degenerativa.

No mesmo ano em que o psiquiatra suíço publica o estudo que consagrou o termo “esquizofrenia”, vem a lume a obra “Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia (*dementia paranoides*) relatado em autobiografia (‘O caso Schreber’, 1911)” [*Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia (Dementia Paranoides)*], de Freud (2010). O médico neurologista austríaco, embora aí não empregue o termo *esquizofrenia*, denomina o quadro que conhecemos por esse nome como *parafrenia* e como *paranoia*, sobre a qual faz um estudo psicanalítico a partir do relato clínico autobiográfico de um paranoico – o doutor Daniel Paul Schreber, “ex-presidente da Corte de Apelação da Saxônia, cujas *Memórias de um doente dos nervos*<sup>61</sup> [*Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken*] apareceram em 1903” (FREUD, 2010, p. 15). Segundo Generoso (2006), Freud utilizou o vocábulo *parafrenia* em contraposição a *demência precoce* com a finalidade de

romper com a ideia de deteriorização [sic] orgânica que impregnava essa noção. Porém, no decorrer de seu ensino, deixou de utilizá-lo, e passou a empregar o termo *esquizofrenia* apenas para tentar demonstrar a elaboração de outros conceitos [...], sem se ater nesse problema e resolvê-lo. (GENEROSO, 2006, p. 15).

Ainda assim, de acordo com Navratil (1966), Freud “foi o primeiro que ousou interpretar a esquizofrenia psicologicamente”<sup>62</sup> (NAVRATIL, 1966, p. 58-59). Para Freud, a esquizofrenia era “não apenas uma enfermidade, mas também uma tentativa de cura” (NAVRATIL, 1966, p. 59). Possivelmente a partir dessa ideia de Freud é que Navratil, mais tarde, diz que “a maior parte dos sintomas esquizofrênicos é considerada como tentativa de restabelecimento que, contudo, não atinge seu objetivo”<sup>63</sup> (NAVRATIL, 1978, p. 128).

Outra referência importante ligada ao histórico da conceituação da esquizofrenia é o psiquiatra e psicanalista alemão Kurt Schneider (1887-1967), que, em 1948, propôs os chamados “sintomas de primeira ordem” (SPO), os quais, como destaca Elkis (2000), influenciaram fortemente a psiquiatria britânica. São eles:

<sup>61</sup> Título traduzido por Marilene Carone (SCHREBER, 1984).

<sup>62</sup> “Er [Freud] war der erste, der die Schizophrenie psychologisch zu deuten wagte [...]”

<sup>63</sup> “la plupart des symptômes schizophrènes sont considérés comme des tentatives de rétablissement qui, toutefois, n’atteignent pas leur but, à savoir une pleine adaptation à la réalité, donc une bonne santé.”

ouvir os próprios pensamentos soando alto (sonorização do pensamento); escutar vozes sob a forma de argumento e contra-argumento; escutar, com comentários, vozes que acompanham as próprias atividades; ter vivências de influência corporal; ter roubo do pensamento e outras formas de influência do pensamento; sentir tudo como sendo feito ou influenciado pelos outros no campo dos sentimentos, pulsões e vontade; e ter percepção delirante. (ELKIS, 2000, p. 24).

Schneider os atribuía à “perda de limites do eu” (OLIVEIRA, 2010, p. 17). Tais definições deste psiquiatra alemão contribuíram para a fundamentação de um estudo transcultural fomentado pela Organização Mundial da Saúde (OMS) envolvendo nove países, realizado com o objetivo de “verificar invariantes da esquizofrenia” (ELKIS, 2000, p. 24). A conclusão da pesquisa – intitulada “International Pilot Study of Schizophrenia” (IPSS), ou “Estudo-Piloto Internacional da Esquizofrenia” – foi que a esquizofrenia seria “um transtorno psiquiátrico universal, com alguns sintomas comuns independentes da cultura: falta de *‘insight’*, alucinações auditivas e verbais, sonorização do pensamento, embotamento afetivo, ideias e delírios de referência.”<sup>64</sup> (ELKIS, 2000, p. 24).

Uma divisão da esquizofrenia em duas síndromes diferentes (ou dois subtipos) foi proposta na década de 1980 pelo psiquiatra britânico oxfordiano Timothy Crow. O tipo I (síndrome ou dimensão positiva) envolveria alucinações e delírios, seria reversível e responderia ao uso de drogas antipsicóticas; e o tipo II (síndrome ou dimensão negativa) seria irreversível e não sensível a neurolépticos, e abangeria “embotamento afetivo”, “pobreza do discurso” e alterações na estrutura cerebral (SILVA, 2006; ELKIS, 2000; OLIVEIRA, 2010). Ambos poderiam manifestar-se num mesmo indivíduo (OLIVEIRA, 2010).

Atualmente, o conceito de esquizofrenia, nas palavras de Silva (2006, p. 263), “indica uma psicose crônica idiopática, aparentando ser um conjunto de diferentes doenças com sintomas que se assemelham e se sobrepõem.” Sabe-se que é uma doença hereditária. Estima-se que surgem entre 1 e 7 casos a cada 10 mil habitantes no mundo por ano (MARI; LEITÃO, 2000); que novos casos “são raros antes da puberdade e depois dos 50 anos” (MARI; LEITÃO, 2000, p. 16); e que pode haver “influência de eventos estressores psicossociais no curso da doença.” (SILVA, 2006, p. 271). Sabe-se, ainda, que “as mulheres apresentam um curso mais brando da esquizofrenia” (MARI; LEITÃO, 2000, p. 16). Contudo, ainda há vários pontos

---

<sup>64</sup> Apesar de alguns dos pesquisadores que integraram o estudo terem verificado que alguns desses sintomas não se manifestam apenas na esquizofrenia, mas também em outras psicopatologias, prevaleceram as definições a partir dos resultados da pesquisa financiada pela OMS (ELKIS, 2000, p. 24).

obscuros e incertezas na sua conceituação, conforme podemos ler em Elkis, que, após expressar que “a dificuldade do conceito de esquizofrenia reside no fato de que ele é um conceito politético, heterogêneo, que alberga outros subconceitos, às vezes conflitantes entre si” (ELKIS, 2000, p. 25), deposita sua esperança para a resolução da questão neste nosso século XXI.

Desde meados do século XX, tem havido um empenho com o intuito de chegar a um consenso da definição dessa enfermidade, para facilitar a comunicação entre clínicos e pesquisadores, a julgar pelo que nos informa Oliveira (2010). Segundo a psiquiatra portuguesa, foram elaborados dois “manuais de classificação e diagnóstico de patologia” (OLIVEIRA, 2010, p. 21-22), que hoje são usados no mundo todo: na Europa, com base sobretudo nos conceitos Kraepelin e Schneider, a OMS publicou o manual conhecido como *Classificação Internacional de Doenças* (CID), que vem passando por várias reformulações ao longo dos anos; nos EUA, onde prevalecia a perspectiva bleuleriana nos anos 1960, deu-se a lume o *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* (DSM, ou “Manual Diagnóstico e Estatístico dos Transtornos Mentais”). Ainda no que se refere a esses manuais, Oliveira aponta que

existem falhas óbvias entre as evidências científicas e as definições que suscitam dúvidas [sobre] se a validade não foi sacrificada em prol da fiabilidade. Mesmo o conceito central, esquizofrenia, começa a fragmentar-se com o impacto da genética, neuroimagem, neuropsicologia e factores sociais. (OLIVEIRA, 2010, p. 23).

As pesquisadoras Maria A. P. Brito e Mônica M. Cavalcante (2012) também explicitam questionamentos à definição atual da OMS para o distúrbio. Elas mostram que alguns dos sintomas listados pela CID 10 não seriam identificados somente em esquizofrênicos:

sintomas [...] tais como apatia marcante, pobreza do discurso e embotamento ou incongruência de respostas emocionais, resultando em retraimento social e diminuição do desempenho social [...] podem ser encontrados em qualquer cidadão dito normal, que talvez por um problema familiar ou outro se retraia socialmente. (BRITO; CAVALCANTE, 2012, p. 66).

Além disso, de acordo com Brito e Cavalcante (2012), não há causas orgânicas para a doença, portanto é a partir das especificações do manual de diagnóstico e da análise dos relatos fornecidos por membros da família do enfermo ou por ele próprio

que os médicos, segundo elas, “procurarão identificar a todo custo aquilo que esperam encontrar num paciente esquizofrênico” (Brito; Cavalcante, 2012, p. 67).

Longe de pretender colocar em dúvida todo o mérito das pesquisas realizadas ao longo desses dois séculos por profissionais que se voltam para mitigar o sofrimento das pessoas afetadas pela esquizofrenia, não posso deixar de concordar, do ponto de vista de uma leiga, que há aparentes lacunas no conhecimento que se tem a respeito dessa enfermidade mental. Parece valer ainda na atualidade o registro feito entre o fim do ano de 1919 e o início de 1920 no diário de um ilustre interno do Hospital Nacional de Alienados<sup>65</sup> – o escritor Lima Barreto, que ali se encontrava hospitalizado pela segunda vez para tratamento de alcoolismo, assim manifesta sua impaciência diante do que constata:

Há uma nomenclatura, uma terminologia, segundo este, segundo aquele; há descrições pacientes de tais casos, revelando pacientes observações, mas uma explicação da loucura não há. [...]

[...]

Todas essas explicações da origem da loucura me parecem absolutamente pueris. Todo problema de origem é sempre insolúvel; mas não queria já que determinassem a origem, ou a explicação; mas que tratassem e curassem as mais simples formas. (BARRETO, 2017, s/p.)

A médica psiquiatra brasileira Nise da Silveira (1905-1999), a propósito desse aspecto, nos contou, no catálogo da exposição *Os inumeráveis estados do ser*:

Há muitos anos, folheando ao acaso numa livraria antigas revistas de arte deparei, numa delas [...], comentários sobre a pintura do surrealista Victor Brauner, com a citação destas palavras de Antonin Artaud: “O ser tem estados inumeráveis e cada vez mais perigosos”. Pareceu-me que Artaud se referia a certos acontecimentos terríveis que podem ocorrer na profundidade da psique, avassalando o ser inteiro. A psiquiatria descritiva não dispõe de definição tão exata para transmitir toda a dramaticidade dessas estranhas vivências. Limita-se a fazer a enumeração de sintomas “básicos” ou “acessórios” da esquizofrenia, como um rol de fenômenos mais ou menos indiferentes. A partir da trilha traçada por Bleuler, seguiu a psiquiatria interpretativa com adendos mais recentes e confusos de diversas escolas psicanalíticas não bastante profundos para alcançar o âmago do ser. Ao contrário, Artaud conhece por experiência própria essas vivências e consegue exprimi-las com uma clareza incrível, levando-nos a concluir que tais “sintomas” não compõem uma doença, uma entidade patológica definida, mas se manifestam como estados múltiplos de desmembramento e de transformação do ser. (SILVEIRA, 1987, p. 5).

---

<sup>65</sup> O Hospital Nacional dos Alienados, que anteriormente era chamado de Hospício Nacional dos Alienados e, antes ainda, de Hospício de Pedro II (2018), existiu no Rio de Janeiro.

### 3.2 ONDE SE ALINHA O VENTO DAS FADAS: A LINGUAGEM NA ESQUIZOFRENIA

Leo Navratil diz que os “distúrbios da linguagem estão entre os sintomas de doença mental que são mais facilmente objetivados”<sup>66</sup> (NAVRATIL, 1966, p. 18). Ainda segundo o psiquiatra austríaco: „Há vários processos mentais patológicos que são reconhecíveis pela enunciação”<sup>67</sup> (NAVRATIL, 1966, p. 68).

A Psiquiatria, hoje, diagnostica um paciente como esquizofrênico sobretudo com base na linguagem que ele produz, segundo as pesquisadoras Brito e Cavalcante (2012). Em seu artigo “A fala do esquizofrênico – uma interface entre Linguística de Texto e Psicanálise” (BRITO; CAVALCANTE, 2012), as autoras analisam criticamente os modos e os critérios de caracterização da linguagem do paciente atingido pela esquizofrenia que vêm sendo apresentados por essas áreas como determinantes para tal diagnose.

As pesquisadoras também citam linguistas que tomam por base algo que supõem ser uma linguagem “normal” para, a partir desse modelo, investigar na fala do psicótico traços que se desviariam de tal padrão. No entanto, elas afirmam que há pacientes cuja fala não se mostra “fora do comum”<sup>68</sup> o tempo todo. Por isso, as autoras demonstram-se favoráveis ao estudo de viés psicanalítico, que “não se centra nos estados delirantes do paciente” (BRITO; CAVALCANTE, 2012, p. 67) e privilegia a escuta.

Para qualificar a linguagem de enfermos atingidos pela esquizofrenia, Brito e Cavalcante (2012) optam por utilizar termos que parecem julgar menos preconceituosos, tais como *fora do comum*, *inusitada*, *diferente*, *um outro tipo de fala*, *uma fala diferente*, entre outros. Ou seja, elas divisam esse *outro tipo de fala*, contudo, segundo as autoras, em geral “esta diferença é apagada pelo preconceito e pelas rotulações de ‘déficit cognitivo, alterações do pensamento, falta de controle da mente’ e tantos outros mais” (BRITO; CAVALCANTE, 2012, p. 68).

A afirmações de que na esquizofrenia o conhecimento, o desempenho linguístico ou a competência linguística poderia sofrer abalos, Brito e Cavalcante se

---

<sup>66</sup> “Die Störungen der Sprache gehören zu jenen seelischen Krankheitssymptomen, die am leichtesten objektivierbar sind.”

<sup>67</sup> “Es gibt verschiedene krankhafte Gedankenabläufe, welche an den sprachlichen Äußerungen erkennbar sind.”

<sup>68</sup> Sobre o que se caracterizaria como fala “fora do comum”, veremos alguns exemplos ao longo deste capítulo.

opõem enfática e consistentemente, esclarecendo que a competência “é um saber linguístico que independe do desempenho” (BRITO; CAVALCANTE, 2012, p. 68). Segundo as pesquisadoras, que recorrem, entre outros autores, a Noam Chomsky para corroborar seus argumentos, o desempenho de linguagem “não espelha o conhecimento, e o conhecimento não está sujeito a perturbações externas de qualquer tipo, como um surto de esquizofrenia.” (BRITO; CAVALCANTE, 2012, p. 68).

No que concerne à capacidade intelectual dos doentes, Brito e Cavalcante sublinham que ela também não é afetada pela esquizofrenia.

Depois de expor uma análise da perspectiva psicanalítica de linha lacaniana<sup>69</sup>, Brito e Cavalcante apresentam um estudo de sua autoria, em que se ocuparam da fala de uma paciente psiquiátrica. O estudo enfocou a referenciação no discurso, com o fito de “emprestar um sentido ao *non sense* [sic] do louco” (BRITO; CAVALCANTE, 2012, p. 73). Ao identificar no discurso da paciente o uso de referentes anafóricos e dêiticos, as pesquisadoras demonstraram que “o delírio não é simplesmente aleatório, [...] é uma tentativa de elaboração de situações que não foram muito bem estruturadas pelo sujeito, daí Freud afirmar ser o delírio uma tentativa de cura” (BRITO; CAVALCANTE, 2012, p. 74).

Também Freud e, sobretudo, Lacan norteiam o trabalho de Cláudia Maria Generoso (2008) em sua investigação sobre o funcionamento da linguagem na esquizofrenia. Generoso (2008) nos oferece informações mais específicas a esse respeito, procurando caracterizar a fala do esquizofrênico a partir das noções de “linguagem de órgão”<sup>70</sup> e de “palavra como coisa”, formuladas por Freud em 1915, e do conceito lacaniano da tomada do simbólico como real, elaborado nos anos 1970.

Com base em Lacan, Generoso (2008, p. 278) assevera que “na esquizofrenia podemos dizer que o significante é real. Isto quer dizer que a tônica está no ruído da palavra [...], cuja finalidade é estar do lado do gozo na apreensão das palavras, e não numa função comunicativa de sentido” (GENEROSO, 2008, p. 278).

<sup>69</sup> Sobre a relevância da linguagem na psicose para a psicanálise lacaniana, o próprio Lacan afirma: “Não dizemos que a psicose [...] é [...] um puro e simples fato de linguagem, longe disso. Observamos simplesmente que ela é muito fecunda ao que pode exprimir no discurso.” (LACAN, 2008, p. 77).

<sup>70</sup> De acordo com Fátima Caropreso e Richard T. Simanke (2011), Freud empregou o termo *Organsprache* (“linguagem de órgão”) “para descrever uma das características mais chamativas da linguagem esquizofrênica, a saber, sua referência direta e imediata ao corpo e às sensações que dele provêm. [...] uma linguagem em que o vínculo com as representações de coisa está ausente e, além disso, como uma linguagem que se refere predominantemente ao corporal” (CAROPRESO; SIMANKE, 2011, p. 135).

Outro traço da linguagem na esquizofrenia destacado pela autora é referente à “exterioridade dos mecanismos do inconsciente que se apresenta de forma desvelada, tal como os fenômenos esquizofrênicos que surgem sob a forma da *palavra como coisa*” (GENEROSO, 2008, p. 272). Caracterizam-se desse modo o que se designa por “salada de signos” ou “copulação das palavras” e o uso de neologismos.

O psiquiatra e historiador da arte Hans Prinzhorn já no início do século XX mencionava a recorrência de expressões neológicas como uma das peculiaridades da escrita dos esquizofrênicos, a qual, segundo ele, também “apresenta restos de frases ou frases inteiras mal-encadeadas, alterações na estrutura sintática, deformações silábicas [...], mistura confusa de letras [o que acredito que se detecte especificamente em manuscritos], linhas, números e fragmentos figurativos” (DANTAS, 2009, p. 127). De acordo com os estudos de Prinzhorn (citado por DANTAS, 2009), esses traços, embora possam ser encontrados também em obras de autores que não sejam psicóticos, predominariam nos textos de enfermos e seriam associados à “pulsão do jogo”, que, segundo Prinzhorn, não teria nenhuma finalidade em si, podendo ser “o objetivo quase exclusivo de uma vida” (DANTAS, 2009).

Encontraríamos ainda em escritos de esquizofrênicos uma frequência significativa de formações gramaticais atípicas, conforme observa Leo Navratil (2015), em sua obra *Schizophrene Dichter [Poetas esquizofrênicos]*. Além dessa característica, entre outras, Navratil (2015) assinala a estereotipia<sup>71</sup> [*Stereotypie*] e o ímpeto para o discurso rítmico e para a formação de rimas, que remeteriam a ritos religiosos, fórmulas de oração e litanias.

O psiquiatra também pontua que, embora todos esses indícios da doença sejam observáveis nos textos de todos os esquizofrênicos, “as possibilidades de fala e o conteúdo das mensagens são extremamente variados. Essa diversidade não se

---

<sup>71</sup> A estereotipia, segundo Navratil (2015), consiste na repetição mecânica e exaustiva (em qualquer meio de expressão), que é com frequência negativamente valorada pela psiquiatria e associada a distúrbios psíquicos. Navratil, no entanto, atribui esse traço a uma função criativa básica, que ele vincula a um valor biológico (mas não necessariamente artístico). O psiquiatra explica que “na psicose, a tendência à repetição se encontra em todos os domínios da vida e do comportamento” (NAVRATIL, 1978, 58), e por vezes pode envolver processos bastante complexos e conteúdos psíquicos muito significativos. De acordo com Navratil, o psiquiatra suíço Walter Morgenthaler (1882-1965) demonstrou que essa repetição mecânica “é o modo mais primitivo de introduzir um princípio de ordem em um conjunto desordenado, um caos. [...] é a procura por uma ordem [...]”. A estereotipia é o princípio fundamental das danças primitivas, dos cantos, do mito e do ritual.” (NAVRATIL, 1978, p. 74-75).

deve à psicose, mas à multiplicidade de predisposições e de condições de vida de cada autor” (NAVRATIL, 2015). Ao retirar o véu da negatividade tradicionalmente posto sobre a dinâmica mental do esquizofrênico, Navratil aproxima da normalidade o estado psicótico; em outras palavras, ele encurta a distância entre esquizofrenia e normalidade, tendendo, assim, a abolir oposições.

### 3.3 A VISÃO DE LEO NAVRATIL SOBRE A ESQUIZOFRENIA: UMA EXPLOÇÃO DE CRIATIVIDADE<sup>72</sup>

O escritor, psiquiatra, psicólogo e antropólogo austríaco Leo Navratil (1921–2006) começou a trabalhar na clínica de Maria Gugging logo após o término da Segunda Guerra, em 1946, ano em que Ernst Herbeck também ali ingressou como paciente (BOHUNOVSKY, 2016). Pouco depois, na década de 1950, tornou-se membro da Sociedade Internacional de Psicopatologia da Expressão, fomentada por Jean Dubuffet. O vínculo com essa instituição é significativo, uma vez que o médico tratava seus pacientes com um método que associava a psicanálise ao estímulo à produção artística – análogo ao empregado pela brasileira Nise da Silveira –, tanto pictórica quanto literária, com base no conceito de arte bruta (*art brut*)<sup>73</sup> formulado por Dubuffet.

Em sua obra *Schizophrenie und Kunst [Esquizofrenia e arte]*, Navratil, a propósito da relação entre essa psicose e a criatividade, escreveu:

Frequentemente, pergunta-se [...] se a doença mental pode originar habilidades artísticas previamente inexistentes ou se a psicose apenas desencadeia a criação artística e ajuda um talento não explorado a se desenvolver. A resposta a essa pergunta exige uma distinção entre talento e potência criativa. Talento é um dom para a imitação. A psicose

<sup>72</sup> Extraio a expressão “explosão de criatividade” da seguinte asserção de Navratil (1978, p. 9): “Na psicose esquizofrênica, não vejo simplesmente perturbação e desordem do psiquismo, vejo ao mesmo tempo uma explosão da criatividade que é própria de toda a humanidade.” [“Dans la psychose schizophrène, je ne vois pas simplement un trouble et un dérangement du psychisme, j’y vois en même temps une explosion de la créativité propre à l’humanité tout entière.”].

<sup>73</sup> Em 1945, Dubuffet fundou a Companhia de *Art Brut* e iniciou suas pesquisas, em conjunto com artistas na França e na Suíça, sobre esse tipo de arte. Dubuffet (1973, p. 91-92) explicou que ele e seu grupo entendiam por *art brut* “as obras realizadas por pessoas isentas [*indemnes*] de formação artística, nas quais, portanto, o mimetismo, ao contrário do que ocorre entre os intelectuais, tenha pouca ou nenhuma participação, de modo que seus autores extraem tudo (temas, escolha dos materiais utilizados, [...] ritmos, modos de escrita etc.) de sua própria essência, e não das fórmulas da arte clássica ou da arte da moda. Nós vemos aí a operação artística totalmente pura, bruta, inteiramente reinventada em todas as fases por seu autor, unicamente a partir de seus próprios impulsos.”

esquizofrênica pode veicular habilidades criativas – independentemente de o distúrbio mental despertar um talento ou não.<sup>74</sup> (NAVRATIL, 1965, p. 9).

O psiquiatra observa que, quando um artista é afetado pela esquizofrenia, dificilmente ele deixa de exercer sua arte. Todavia, em geral, a psicose produz uma mudança em seu estilo (NAVRATIL, 1978). Exemplos disso são, na pintura, o sueco Carl Fredrik Hill (1848–1911) e o suíço Louis Soutter, e, na literatura, o poeta e romancista alemão Johann Christian Friedrich Hölderlin (1770–1843) – ao qual, a propósito, Navratil dedica um capítulo em *Schizophrene Dichter*.

Por outro lado, se a esquizofrenia atinge alguém que até então nunca havia se dedicado às artes, podem surgir ímpetus criativos desde o início da doença ou no seu desenrolar (NAVRATIL, 1978). É também possível que os impulsos criativos estejam associados a algumas poucas e breves fases da psicose, mas que sejam notados apenas ocasionalmente ou que o enfermo não tenha a chance de exprimi-los. O psiquiatra ainda demonstra que há pessoas que, de modo espontâneo e pela primeira vez na vida, passam a envolver-se com a criação artística depois de tornarem-se psicóticas. Elas desenvolvem técnica própria e encontram um estilo pessoal – é o caso de Ernst Herbeck, por exemplo. Entretanto, Navratil adverte:

não se deve acreditar que uma psicose seja suficiente para fazer de um homem um artista. A psicose pode propiciar o poder de criar; pode-se dizer que ela seja uma manifestação particular do poder de criação. Essas funções criativas fundamentais que se exercem no decorrer da psicose podem ser definidas no plano psicológico; a arte, ao contrário, não o pode. A arte é um fenômeno histórico e social. Dito de outro modo, certas condições técnico-materiais, certo estado de espírito no que tange à cultura são indispensáveis para que um homem criativo – seja ele psicótico ou não – produza obras de arte.<sup>75</sup> (NAVRATIL, 1978, p. 46).

Outra consideração de Navratil que vale mencionar aqui concerne ao pensamento criativo. Ele entende que a capacidade de fazer analogias e de

---

<sup>74</sup> “Häufig wird [...] die Frage gestellt, ob durch die Geisteskrankheit früher nicht vorhandene künstlerische Fähigkeiten entstehen können oder die Psychose künstlerische Schaffen nur auslösen, einer nicht genützten Begabung zum Durchbruch verhelfen kann. Die Beantwortung dieser Frage fordert eine Unterscheidung von Talent und schöpferischer Kraft. Talent ist eine Gabe zur Nachahmung. Die schizophrene Psychose kann schöpferische Fähigkeiten vermitteln – unabhängig davon, ob durch die Geistesstörung ein Talent geweckt wird oder nicht. ”

<sup>75</sup> “il ne faudrait pas croire qu’une psychose seule peut faire un homme un artiste. La psychose peut donner le pouvoir de créer; on pourrait bien dire qu’elle est une manifestation particulière du pouvoir de création. Ces fonctions créatives fondamentales qui s’exercent au cours de la psychose peuvent être définis sur le plan psychologique; l’art par contre ne peut l’être. L’art est un phénomène historique et social. Autrement dit, certaines conditions techniques-matérielles, un certain état d’esprit à l’égard de la culture sont indispensables pour qu’un homme créatif – qu’il soit psychotique ou non – fasse oeuvre d’art.”

produzir metáforas, de estabelecer relações entre imagens díspares, mesmo que confundindo-as ou misturando-as, bem como a habilidade de inventar símbolos são funções essenciais da criatividade presentes em qualquer ser humano. Mas, segundo Navratil, “desempenham um papel muito maior nos esquizofrênicos” (NAVRATIL, 1978, p. 19). Se nos parece que Navratil conduz nosso olhar para algo de positivo na psicose, ele mesmo confirma: “não se deve considerar a esquizofrenia apenas sob seu aspecto negativo”<sup>76</sup> (NAVRATIL, 1978, p. 17).

Certamente foi nutrido por esse olhar que Navratil pôde alimentar a criatividade dos seus pacientes e tornar permeáveis as fronteiras que mantinham os internos do hospital psiquiátrico de Maria Gugging apartados da sociedade.

---

<sup>76</sup> “il ne faut pas considerer la schizophrénie seulement sous son aspect négativ.”

#### 4 UM REVÉRBERO BOM E BELO: A LINGUAGEM POÉTICA DE ERNST HERBECK

Numa das sucessivas sessões em que era estimulado pelo psiquiatra Leo Navratil a expressar-se por meio da escrita, Herbeck compôs o seguinte poema:

A língua.<sup>77</sup>

*b* + *a* cintilam no patuá.  
Flores na beira do campo.  
A língua. —  
a língua é dependente dos animais.  
e sonha no *a* da soada.  
o *c* cicia só assim ao redor e  
é também num instante sua  
arma.

Tais versos, escritos em 1967 – um ano depois de Navratil ter trazido a público os primeiros 83 poemas de seu paciente –, relacionam a língua a sonhos, à natureza, a poderes mágicos (e protetores) conferidos pelo amuleto, à entoação das palavras e seu poder xamânico, e também se referem a arma – que pode ser usada para o ataque e para a defesa ou simplesmente como demonstração de força e de poder.

Estes versos me levam a pensar no que diz Michel Foucault (2014) sobre as relações entre o poder do discurso e o (não-)lugar que a sociedade ocidental vem destinando ao longo do tempo à palavra do enfermo mental, na maioria das vezes com o intuito de apartá-lo, de empurrá-lo para lá de uma suposta margem. Historicamente, conforme Foucault (2014, p. 10), “o louco é aquele cujo discurso não pode circular como o dos outros”: ou sua palavra não tem nenhum valor nem merece ser acolhida; ou é levada ao palco do teatro, onde as verdades recebem máscaras; ou se lhe atribuem poderes encantatórios e vaticinantes<sup>78</sup>.

<sup>77</sup>“Die Sprache./*a* + *b* leuchten im Klee./Blumen am Rande des Feldes./Die Sprache. —/die Sprache ist dem Tier verfallen./und mutet im *a* des Lautes./das *c* zischt nur so umher und/ist auch kurz dann sein/Gewehr.” (HERBECK, 1999, p. 44. Grifos do autor.). Comentário sobre a tradução deste poema no Capítulo 5.

<sup>78</sup>Curiosamente, no *Dicionário analógico da língua portuguesa* (AZEVEDO, 2010), a palavra *vaticínio* está associada a *sibilino* – que, além de remeter a *sibilar* (ciciar) e de referir-se ao que é enigmático e obscuro, designa “conjunto de livros que a Sibila de Cumes levou a Tarquínio, o Soberbo, e que versavam sobre os destinos do povo romano” (HOUAISS, 2009).

#### 4.1 B + A CINTILAM NO PATUÁ: O PROCESSO CRIATIVO

Em *Über die Ver-Rückung der Sprache: Analytische Studien zu den Texten Alexanders*<sup>79</sup> [“Sobre o des-atino<sup>80</sup> da linguagem: estudos analíticos de textos de Alexander”], obra dedicada ao estudo dos textos de Herbeck e que é fruto do trabalho de doutorado da pesquisadora austríaca Gisela Steinlechner<sup>81</sup> (1989), comenta que Herbeck

[...] não escreveu seus textos por iniciativa própria, nem contribuiu com nada para sua publicação ou discussão – nenhuma explicação, nenhum comentário, nenhuma correção, nada. Eles nos chegam de um vácuo completo, não se originam de nenhum lugar social, que seria a prática da fala, do diálogo interpessoal ou do discurso literário. É no deserto que a escrita de Alexander tem lugar, embora não como um ato heroico de criação, senão como que por acidente [...].<sup>82</sup> (STEINLECHNER, 1989, p. 2).

Acidente com mais de mil ocorrências, sempre no mesmo local e nas mesmas condições.

Em seus textos, em muitos de seus versos, identifica-se uma escrita “desconcertada” e desconcertante. Trata-se de uma posição anárquica (não declarada, cabe salientar) em relação a formas poéticas tradicionais, à ortografia das palavras, à sintaxe ou à linguagem que se constitui como estratégia poética que talvez possa estar relacionada com o fato de que seu impulso para a escrita não

<sup>79</sup> Principal referência sobre a poética herbeckiana. Veio a lume enquanto o poeta ainda era vivo. (À publicação, que está esgotada, obtive acesso graças a uma gentileza da autora, que me enviou emprestado um exemplar seu pelo correio.)

<sup>80</sup> Nesta tradução feita apenas a título de glosa, procurei recriar o efeito que Steinlechner cria ao separar com hífen o prefixo “ver-” de “Verrückung”. O substantivo *Verrückung* (“deslocamento”, “desarranjo”, “remoção”, “desalojamento”,), ao mesmo tempo em que deriva do verbo *verrücken*, levamos a associá-lo ao adjetivo “verrückt” (“louco”, “desequilibrado”, “delirante”, “doido”, “maluco” etc.). Por analogia, tentando apresentar na tradução (mesmo que para uma simples glosa, não é simples dizer em língua portuguesa uma palavra que traga ao leitor uma ideia do jogo que Steinlechner faz aqui) um termo que remeta tanto a “deslocamento”, ou algo análogo, quanto a “amalucamento” e que ao mesmo tempo contenha um prefixo que possa ser isolado, cheguei a “des-atino”, que considero uma solução provisória (como penso que seja, na verdade, o caso de toda e qualquer tradução). O substantivo “desatino”, conforme o dicionário digital *Aulete*, significa “falta de tino, de equilíbrio, de juízo”. O desatinado é aquele “que perdeu o tino”, “que está fora de si” – nos diz o mesmo dicionário. Se está fora de si, então houve uma espécie de deslocamento.

<sup>81</sup> Steinlechner tem vários estudos relevantes publicados a respeito da obra poética de Herbeck, como também, ao longo dos anos, vem realizando curadorias de exposições literárias sobre o poeta.

<sup>82</sup> “Weder hat [...] seine Texte aus eigenem Antrieb heraus verfaßt noch hat er etwas zu ihrer Veröffentlichung oder Diskussion beigetragen - keine Erklärung, kein Kommentar, keine Korrektur, nichts. Sie treten uns aus einem völligen Vakuum entgegen, haben keinen gesellschaftlichen Ort der Entstehung, welcher die praktizierte Rede, der zwischenmenschliche Dialog oder der literarische Diskurs wäre.

Es ist die Wüste, wo das Schreiben Alexanders stattfindet, jedoch nicht als ein heroischer Akt der Schöpfung, sondern gleichsam als Unfall [...].”

advém de uma necessidade de resposta a qualquer corrente ou tendência estético-literária. Ele escreve impulsionado pelo jogo proposto por Navratil, cujo *start* é dado pela pronúncia de uma palavra (na maioria das vezes escolhida pelo psiquiatra, é feita conforme o andamento do trabalho de psicanálise), que funciona como uma espécie de “abre-te Sésamo” para franquear o acesso ao fluxo criativo. O ritual do jogo deve atender à premissa de “que tudo caiba nas poucas linhas de uma folha de papel e no tempo limitado que o autor tem na escrivaninha”<sup>83</sup> (STEINLECHNER, 2016, p. 94). Herbeck nunca se recusa a participar. Conforme Navratil (2002, p. 158), seu paciente “sempre escreveu quando solicitado.” Um paciente muito obediente? Lembremos que, antes de iniciar a terapia medicamentosa, Herbeck fez tentativas de fuga do hospital e manifestou revolta. Steinlechner (1989, p. 4) nos explica que “o esquizofrênico [...] entrincheira seu corpo na língua, torna-a áspera, destrói, rompe e risca sua superfície, alisada pelo uso oficial da linguagem, com as runas de sua resistência.”<sup>84</sup>

Embora em Herbeck a poesia surja em reação às sugestões de Navratil e em situação de jogo, a leitura de sua obra não deve limitar-se a aspectos clínicos e biográficos. (Não que as possibilidades de investigação de seus textos em áreas do conhecimento como a da Psiquiatria e da Psicanálise não se mostrem bastante amplas – como se pode verificar, por exemplo, nas publicações de Navratil.)

Não é uma análise com base em dados psiquiátricos sobre a linguagem de um paciente diagnosticado como esquizofrênico que proponho nesta dissertação. Ao interpretar/traduzir os poemas de Ernst Herbeck, volto-me, antes, para a sua voz poético-literária, para “onde se alinha o vento das fadas”.

Por estar sua obra inserida no espaço d’essa *estranha instituição chamada literatura*, eu diria, com Jacques Derrida (2014), e também com Georges Bataille (2013), que ela *transpõe interditos*; ainda com Derrida, afirmaria que seus versos – como os de tantos outros bons poetas – se libertam das regras; e com Wolfgang Iser (1996b, p. 9), acrescentaria que, por tratar-se de literatura, “a superação de limites [literários] é a condição de sua manifestação”. É provável que os estados psicóticos de Herbeck propiciassem sua criação poética – e não

---

<sup>83</sup> “Es müsse sich alles fügen in den paar Zeilen auf dem Blatt Papier und in der Beschränkten Zeit, die der Autor am Tisch saß.”

<sup>84</sup> “der Schizophrene [...] gräbt seinen Körper in den der Sprache, rauht sie auf, zerstört, durchbricht und zeichnet ihre durch den öffentlichen Sprachgebrauch geglättete Oberfläche mit den Runen seines Widerstands.”

pretendo ignorar seu contexto de produção – mas, se fosse simplesmente a condição de sua saúde mental que o fizesse produzir versos tão potentes, bastaria fornecer papel e caneta a todos os pacientes psiquiátricos, que todos produziriam com qualidade. Na poética de Herbeck, os “melros cantam forte”.

#### 4.2 CARACTERÍSTICAS DA POESIA HERBECKIANA

O poeta, *performer*, tradutor, ensaísta e antologista nova-iorquino Jerome Rothenberg, em seu *blog* literário *Jacket2*, num *post* em que apresenta uma miniantologia de poemas de Herbeck traduzidos para o inglês por Gary Sullivan, avalia de forma arguta os versos do escritor austríaco nos seguintes termos:

A força dos poemas de Herbeck está nas consistentes erupções do inesperado em contraste com uma base linguística que parece enganosa em suas supostas simplicidades. Seu reconhecimento público como poeta *outsider*, assim como acontece com outros designados como tal, tem com muita frequência impingido uma abordagem clínica ao que seria visto em outros poetas como obras de ousadia exploratória e libertária, no limite da escrita experimental para seu tempo e lugar. (ROTHENBERG, 2013).<sup>85</sup>

Penso que, se pretendemos analisar os versos de Herbeck do ponto de vista poético-literário, mesmo que queiramos relacioná-los com informações sobre sua vida e o seu estado mental e que o escritor, porventura, costumasse preferir declarações análogas às que lemos em seus poemas, ainda assim, podemos dizer, com Barbara Smith (1971, p. 11), que, “enquanto elas forem oferecidas e reconhecidas como declarações em um poema, elas são fictícias”. Esse é um dos aspectos que serão levados em conta ao desenvolver nesta dissertação as análises de alguns de seus poemas. O próprio Herbeck, a propósito, em um de seus textos, parece nos dar a dica: “A poesia é também uma aversão pela realidade”<sup>86</sup> (HERBECK, 1999, p. 95).

De acordo com Smith (1971), o que a poesia mimetiza é o próprio discurso:

Como forma de arte mimética, o que um poema, distinta e caracteristicamente, representa não são imagens, ideias, sentimentos, personagens, cenas ou

<sup>85</sup> “The force in Herbeck’s poems is in the consistent eruptions of the unexpected against a base language that seems deceptive in its presumed simplicities. His public recognition as an outsider poet, as with others so designated, has too often substituted a clinical approach to what would be seen in other poets as works of exploratory & liberatory daring, at the edge of experimental writing for his place & time.”

<sup>86</sup> “Die Poesie ist auch eine Abneigung zur Wirklichkeit”. (Para ler o texto na íntegra e a respectiva tradução, *vide* Capítulo 5).

mundos, mas *discurso*. A poesia, como o teatro, apresenta sim ações e eventos, mas exclusivamente verbais. (SMITH, 1971, p. 8-9).

Portanto, ainda que seja viável identificar nos textos de Herbeck características da “fala esquizofrênica”, a partir do momento em que nos propomos a um estudo literário de sua obra, a uma tradução literária de seus versos, não estamos mais lidando com a “realidade” de uma “linguagem esquizofrênica”, mas sim com linguagem literária, com expressão poética, com discurso fictício. Deslocamos o enfoque nos relatos sobre a realidade do *paciente* e de seu entorno para a materialidade do texto, para a polissemia lexical, para os artifícios expressivos da linguagem poética, para o seu potencial de efeitos estéticos e sua atualização no processo de leitura (ISER, 1996c). Na Psiquiatria, na Psicanálise e na Linguística, a constatação de que a linguagem produzida mostra ênfase no ruído das palavras, “alterações na estrutura sintática”, repetições, tendência ao discurso rítmico, frases incompletas, entre outras das características apontadas por Brito e Cavalcante (2012), Generoso (2008), Navratil (1965; 1978; 2015) ou Dantas (2009) que mencionei neste trabalho, pode levar ao diagnóstico de uma psicopatologia. Nos Estudos Literários, “esses” elementos – que deixam de ser os mesmos, pois estão *mimetizados*, ficcionalizados – podem ser considerados recursos poético-literários e costumam ser bem-vindos. A esse respeito, Smith (1971, p. 16) observa:

distorções de sintaxe idiomática, desvios da dicção idiomática, uso de imagens e alusão [...] não se restringem ao discurso poético; nem podem ser tidos como características distintivas da linguagem poética. Eles não são o que define a poesia, mas estão, em vez disso, vinculados àquilo que de fato a define, nomeadamente, sua ficcionalidade.

Não parecem desviar-se disso alguns conceitos que Steinlechner (1989) desenvolve para caracterizar a poesia de Ernst Herbeck. Em sua tese, a autora dedica um item ao que ela chama de “careta”, ou “fisionomização da língua”. Hodiernamente, se nos depararmos com esses termos e não soubermos do que se trata, podemos ser levados a supor que se trate de *emoticons*. Mas é algo diferente disso (pois os *emoticons* são modos convencionados de expressar emoções no âmbito da escrita digital). Ao utilizar os referidos termos, Steinlechner remete a Navratil (1978), que, em seu estudo sobre a criatividade humana, em especial sobre a criatividade na esquizofrenia, desenvolve o conceito de “fisionomização”,

entendendo-o como uma “função criativa fundamental da humanidade” (STEINLECHNER, 1989, p. 32). O psiquiatra assim define:

no sentido estrito, [corresponde a] todo ato que confere uma fisionomia humana onde, na realidade, não há fisionomia. Mas em sentido mais amplo, entendemos por fisionomização tudo o que confere uma expressão, todo ato expressivo; sobretudo na medida em que uma valência emocional, expressiva (= fisionômica) é atribuída a uma formação. [...]  
No fundo, trata-se pura e simplesmente de antropomorfismo: animamos, fisionomizamos um mundo que – sem essa relação emocional – nos pareceria estranho e morto.” (NAVRATIL, 1978, p. 51).<sup>87</sup>

Segundo Steinlechner (1989), na estratégia poética de fisionomização, o corpo da língua é mobilizado (a sua textura gráfica), re-significando-a e podendo até mesmo funcionar como algo que a autora denomina “rhetorische Hochstapelei” (“impostura retórica” ou “embuste retórico”). A pesquisadora cita como exemplos o poema “Die Liebe” [“O amor”], em que Herbeck escreve o verbo “küssen” (“beijar”) todo em maiúsculas e com os “Ss” invertidos<sup>88</sup>; e “Maiglöckchen” (“Campânula”)<sup>89</sup>, no qual o poeta escreve a palavra “einfach” [“fácil”, “simples”] do seguinte modo: “einfAch” (em que surge a interjeição “Ach” [“ah”]). De acordo com Steinlechner (1989, p. 34), “tal extrema precisão, concentração e economia de expressão, que resulta como uma compreensão material e sensível da linguagem, pode ser combinada com diversas reivindicações poetológicas e tentativas práticas de ‘poesia concreta’.”<sup>90</sup> (STEINLECHNER, 1989, p. 34).

Entre outras estratégias poéticas atribuídas a “Alexander” por Steinlechner (1989), vale mencionar também “a mecânica do tudo-é-belo”. Não são poucos os seus versos que atribuem o adjetivo “belo” aos mais variados itens. Nos dois

<sup>87</sup> Algo correspondente na arte cinematográfica, por exemplo, seria, suponho, o cenário de *Das Cabinet des Dr. Caligari* (“O gabinete do Dr. Caligari”) – filme expressionista do alemão Robert Wiene (1920) – que se apresenta distorcido para expressar a ideia da loucura. As casas e os ambientes do cenário expressam algo que normalmente não expressariam. Mas pela distorção, pela fisionomização, adquirem emoção, apelam a sentimentos que experimentamos e que, no seu estranhamento, passam a ser-nos familiares.

<sup>88</sup> Como o “S” ao contrário estampado no peito do personagem Bizarro, antagonista do Superman nas histórias em quadrinhos que seria uma versão deste às avessas. No que concerne à poesia, temos exemplos desse procedimento entre os concretistas brasileiros. Podemos citar o título de uma exposição de a palavra-poema “REVER”, escrita por Augusto de Campos com inversão das duas últimas letras. O vocábulo, que constitui um palíndromo, apresentado nesse formato, remete ao símbolo de infinito.

<sup>89</sup> Em português, a flor é também conhecida como “lírio-do-vale”, “lírio-de-maio”, “flor-de-maio”, “lírio-convale”, “campainha”, “convalária”, “círio-de-nossa-senhora”, “muguete-do-vale”, “muguete”, “muguê”.

<sup>90</sup> “Solche äußerste Präzision, Konzentration und Sparsamkeit des Ausdrucks, welche als einem materialen und sinnlichen Begreifen von Sprache resultiert, kann sich durchaus mit diversen poetologischen Ansprüchen und praktischen Versuchen der ‘konkreten Poesie’.”

poemas intitulados “Das Leben” (“A vida”), por exemplo, o poeta qualifica a vida como bela – e aqui temos mais um aspecto recorrente nos seus textos: o emprego de clichês. A esse respeito, o crítico literário e germanista austríaco Helmut Gollner (2002, p. 201) faz uma observação precisa: Herbeck “denuncia as formas conformando-as”:

A vida

A vida é bela  
 beira tão bela quanto a vida.  
 A vida é belíssima  
 aprendemos nós; a vida;  
 A vida é belíssima.  
 Quão bela é a vida.  
 Começa bela a vida.  
 Tão (belamente) difícil ela também o é.

Das Leben

Das Leben ist schön  
 schon so schön als das Leben.  
 Das Leben ist sehr schön  
 das lernen wir; das Leben;  
 Das Leben ist sehr schön.  
 Wie schön ist das Leben.  
 Es fangt schön an das Leben.  
 So (schön) schwer ist das es auch.

(HERBECK, 1999, p. 10.)

A vida<sup>91</sup>

A vida das cocás é rubra.  
 O vibrar do amor ao próximo é rubro.  
 O viver é belo.  
 Vibrar dos corações no ventre dos cães.  
 A vida dos corações é cara.  
 A vida faz do Céu uma força.  
 A vida quer durar bem mais.  
 mais devagar Viva a devoção.  
 vida vagarosa é longeva.

Das Leben

Das Leben der Hühner ist rot.  
 Das Leben der nächstenliebe ist rot.  
 Das leben ist schön.  
 Leben der Herzen im Leibe der Hunde.  
 Das Leben der Herzen ist lieb.  
 Das Leben macht den Himmel heer.  
 Das Leben möchte länger sein.  
 langsamer es Lebe die Liebe.  
 langsames Leben ist lang.

(HERBECK, 1999, p. 14)

<sup>91</sup> Os comentários sobre algumas das minhas opções tradutórias neste poema podem ser lidos no Capítulo 5.

O traço de denúncia que, de acordo com Steinlechner (1989), se pode ler em Herbeck estaria também em suas paródias e “reciclagens” de formas literárias canônicas, que “produzem não apenas um distanciamento crítico-denunciatório dos modelos, mas igualmente possibilitam uma aproximação do potencial estético desses textos quase ‘pelas costas’.”<sup>92</sup> (STEINLECHNER, 1989, p. 130). A autora entende essa estratégia poética como um modo de “contestação dos códigos da escrita”, de uma “busca sistemática por despojar-se de frases onipotentes e onipresentes” e de canções populares, por exemplo, as quais, em sua maioria, tratam de assuntos como natureza, pátria, beleza, entre outros, de forma idealizada e desmontá-las, inserindo, por exemplo, um tom macabro e grotesco, que frequentemente resulta sarcástico. Steinlechner cita o poema “Der Tannenbaum” [“O pinheirinho”] de Herbeck como exemplo, cujos dois primeiros versos são: “O pinheirinho, oh’ terra natal –/é mais bonito que um caixão”<sup>93</sup> (HERBECK, citado por STEINLECHNER, 1989, p. 131).

Outro aspecto que se evidencia em vários dos textos de Herbeck, referido por Steinlechner (1989) e por Sebald (2002a; 2002b), consiste no empréstimo de falas e de jargões das mais diversas áreas do conhecimento. Ocorre também a presença de frases idiomáticas, de linguagem coloquial, entre outros. Como bem observa Steinlechner (1989, p. 38), não se trata de mera reprodução desses discursos ou desses termos, mas sim “de seu re-funcionamento e de sua atualização para estratégias de linguagem altamente idiossincráticas.” Herbeck reclassifica esses termos e expressões, procedendo à combinação de palavras heterogêneas e de códigos, o que funciona como estratégia poética de “desautomatização das formas convencionais da língua” (STEINLECHNER, 1989, p. 38). O escritor, ensaísta e estudioso de literatura W. G. Sebald associa esse procedimento poético de Herbeck ao conceito de *bricolage*, formulado por Claude Lévi-Strauss (1989). Como esse é um dos conceitos que levo em conta no processo de tradução de alguns dos poemas de Herbeck, vejamos do que se trata.

Lévi-Strauss fundamentou o conceito de *bricolage* em sua obra *O pensamento selvagem*, escrita em 1962. O filósofo e antropólogo belga inicia o livro pondo

---

<sup>92</sup> “Die parodistische Verunstaltung kanonisierter Textformen schafft jedoch nicht nur kritisch-denunziatorischen Abstand von den Vorlagen, sondern sie ermöglicht es zugleich, sich dem ästhetischen Potential dieser Texte quasi ‘von hinten herum’ wieder anzunähern.”

<sup>93</sup> “Der Tannenbaum, oh’ Heimatland –/ist schöner als ein Sarg.”

abaixo noções sobre o que seria “selvagem” e “primitivo” e colocando os termos em questão. Descreve, por exemplo, o conhecimento aprofundado da natureza e da medicina que algumas sociedades consideradas “primitivas” desenvolveram, e faz uma distinção entre dois modos de pensamento científico: “um muito próximo da intuição sensível e outro mais distanciado” (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 30). E define o que seria um *bricoleur* (aquele que efetua *bricolage*), contrapondo-o à figura do engenheiro. Entre as definições que dá para um e para outro, em resumo, ele apresenta o engenheiro como aquele que opera por meio de conceitos, e o *bricoleur* como aquele que trabalha por meio de signos e que se volta para coleções de fragmentos, sem um plano preconcebido (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 34-35). No procedimento de *bricolage* – constatado, entre outras manifestações artísticas, na arte bruta (*art brut*) –, Lévi-Strauss detecta o pensamento mítico e mitopoético, e afirma que tanto o *bricolage* como o pensamento mítico estruturam “conjuntos utilizando resíduos e fragmentos de fatos”, que ele chama de “testemunhos fósseis da história de um indivíduo ou de uma sociedade” (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 37). Em Herbeck, podemos tomar como um dos muitos exemplos de testemunho fóssil tanto da história da sociedade que o banuiu como da sua própria história o seguinte poema:

O tanque  
 O tanque é de aço  
 Uma ferro e aço<sup>94</sup>  
 O tanque tem tanto parafuso  
 Não bote fé nele, contudo.  
 O tanque toda a Rússia roda  
 E sobre os ratos todos rola  
 Não queira botar fé nel, contudo  
 É só nas roda que tem parafuso  
 Na neve e gelo ele roda  
 para o home que não sab mais nada.

---

<sup>94</sup> No poema em alemão, Herbeck usou o artigo definido masculino “der” para “Eisen” (“ferro”), porém “Eisen” é um substantivo neutro e por isso deveria estar acompanhado do artigo definido neutro “das”. O “ruído” que se produz com essa construção é, portanto, evidente. Em português o gênero do substantivo “ferro” é masculino, mas, para recriar um “ruído” gramatical na combinação do artigo com o substantivo, se usasse o artigo determinado feminino “a” e escrevesse “a ferro”, seria possível supor que esse “a” fosse uma preposição; nesse caso, o efeito surtido não seria o de desobediência à norma. Por isso optei por usar na tradução o artigo feminino indefinido.

Der Panzer<sup>95</sup>

Der Panzer ist aus Stahl  
 Der Eisen und Stahl  
 Der Panzer hat viele Schrauben  
 Doch darf man ihnen nicht trauen.  
 Der Panzer fährt in Rußland aus  
 Doch fährt er über eine jede Maus  
 Doch will man in nicht trauen.  
 Den er hat nur an den Rädern Schrauben  
 Er fährt durch Schnee und Eis  
 für den Man der sonst nichts weis.

(HERBECK, 1999, p. 37)

Sebald contesta a ideia de que os poemas de Herbeck teriam sido compostos sem nenhuma técnica (BOHUNOVSKY, 2016, p. 46). Para o escritor alemão, conforme retoma Ruth Bohunovsky: “A ‘desintegração da linguagem’ manifesta nos seus poemas é constitutiva e condição de toda poesia – embora, no caso de Herbeck, seja atrelada à sua doença e não, como em casos de poetas ditos ‘normais’, a certos ‘estados de agitação’.” (SEBALD, 2006, citado por BOHUNOVSKY, 2016, p. 44).

Outro traço da poética herbeckiana, abordado por Steinlechner (1989), consiste nos “desconcertos sintáticos”, que põem em xeque a gramática como “instância reguladora suprema”. Um dos modos como esses “desconcertos” se apresentam nos versos de Herbeck seria o uso incomum da pontuação, também observado por Navratil (1966). O psiquiatra ressalta o fato de que o poeta não raro utiliza ponto ao final dos títulos dos poemas e que, em alguns casos, insere ponto no fim de cada verso ou em outros lugares imprevistos nas orações, assim como outros sinais de pontuação, causando um efeito de *staccato*. Seria o caso do verso “O elefante caminha. na ponta dos pés”<sup>96</sup> (NAVRATIL, 1965, p. 192). Também se identifica esse efeito nestes versos do poema “A vida” („Das Leben“): “A vida é belíssima/aprendemos nós; a vida;/A vida é belíssima.”<sup>97</sup> (HERBECK, 1999, p. 10).

<sup>95</sup> Neste poema, em algumas palavras que têm uma consoante dobrada, Herbeck tira a segunda letra. Ele escreve: “*Man*” (verso 10), em vez de *Mann*; “*weis*” (verso 10), e não *weiss*; “*Den*” (verso 8), em vez de *Denn*. Também retira o “H” de “*ihn*” (verso 7). Ou seja, exclui uma consoante de uma palavra que nomeia o homem, de outra que expressa o conhecimento, da que confere lógica ao encadeamento do discurso e na que remete anaforicamente ao “Panzer”. É depois do verso em que apresenta a ideia do tanque em movimento, o que, em situação de guerra, remete ao horror, que começam a aparecer os desvios de linguagem. Um homem em campo de guerra, diante de um tanque, é um homem que não sabe mais nada. O contexto da guerra é também um contexto de loucura.

<sup>96</sup> “Der Elefant geht auf. den Zehen”.

<sup>97</sup> “Das Leben ist sehr schön/das lernen wir; das Leben;/Das Leben ist sehr schön.”

Num poema que se refere ao tema do *adeus*<sup>98</sup>, verifica-se tanto mistura de sinais de pontuação logo após a primeira ocorrência da palavra “Abschied” (“adeus”) quanto o uso de ponto e de ponto-e-vírgula em posições na frase onde usualmente não seriam postos: “Poema;/Adeus:!/Sempre foi,/o adeus. E em especial para mim./Odeio.” (HERBECK, citado por STEINLECHNER, 1989, p. 27). Nesse caso, sobre o uso “desconcertante” da pontuação que vemos sobretudo nos dois primeiros versos, Steinlechner (1989, p. 27) interpreta que eles “[...] atuam como tesouras e facas, como instrumentos gramaticais de disjunção que colocam cesuras arbitrárias nas costuras sintáticas e semânticas do texto.”<sup>99</sup> Tais cesuras, essas disjunções, corresponderiam a expressões da “experiência da despedida” (STEINLECHNER, 1989, p. 28).

Da leitura da pesquisadora sobre o poema referido na nota 98, vale citar mais um pequeno trecho, que vem ao encontro do conceito de *trava*, que, nesta pesquisa de mestrado, começo a desenvolver e que se reflete, como veremos no Capítulo 5, no meu modo de ler/traduzir os poemas de Herbeck. Diz Steinlechner:

A sintaxe [...] “entrecortada” torna-se assim o modelo de dolorosas experiências de despedida, ao mesmo tempo que cria a conotação de um discurso hesitante e gaguejante, de uma falha linguística emocionalmente causada, como também acontece em (ou em rememoração de) situações de despedida.<sup>100</sup> (STEINLECHNER, 1989, p. 28).

Tal interpretação parece dialogar com ideias desenvolvidas por Deleuze (1997) no capítulo intitulado “Gaguejou...”. O filósofo parisiense fala sobre os grandes escritores, que

fazem a língua fugir, fazem-na deslizar numa linha de feitiçaria e não param de desequilibrá-la, de fazê-la bifurcar e variar em cada um de seus termos, segundo uma incessante modulação. Isso excede as possibilidades de fala e atinge o poder da língua e mesmo da linguagem. Equivale a dizer que um grande escritor sempre se encontra como um estrangeiro na língua em que se exprime, mesmo quando é a sua língua natal. No limite, ele toma suas forças numa minoria muda desconhecida, que só a ele pertence. (DELEUZE, 1997, p. 124).

<sup>98</sup> “Gedicht;/Abschied:!/ [...] Immer schon gewesen,/der Abschied. Und vor allem bei mir./Ich hasse.”

<sup>99</sup> “[...] fungieren hier als Scheren und Messer, als grammatikalische Instrumente der Disjunktion, die willkürliche Zäsuren in das syntaktische und semantische Textgefüge setzen.”

<sup>100</sup> “Die ‘abgehackte’ [...] Syntax wird so zum Modell schmerzlicher Abschiedserfahrungen, zugleich erzeugt sie die Konnotation einer stockenden, stotternden Rede, eines emotiv bedingten sprachlichen Versagens, wie es eben auch in (oder in Erinnerung an) Situationen des Abschiednehmens vorkommt.”

Poderíamos dizer que Herbeck é um estrangeiro não só no idioma em que se exprime como também no próprio país.

Quanto ao que há de “estrangeiro”, de “forasteiro” na sua obra em relação ao seu idioma nativo, trata-se exatamente do que me vejo impelida a traduzir: aquilo que se faz aparecer como *intraduzível* em sua obra – suas “singularidades irredutíveis”, dizendo com Marcos Siscar (2000) – e que, portanto, “clama por tradução” –, algo que chamarei de “trava”. Se Haroldo de Campos propõe, na poesia das suas *Galáxias*, “pensar o silêncio que trava por detrás das palavras” e Mauricio M. Cardozo, como teórico da tradução e estudioso de literatura, valendo-se de Haroldo, convoca-nos a “repensar o silêncio para além de sua condição de trava por detrás das palavras”, eu, escutando a ambos, proponho somar à interpretação desse travar as acepções de “dar início a”, “começar”, “entabular” (como em travar um diálogo) e, ainda, no sentido de “cruzar” (atravessar e/ou cortar), “entrecruzar”. Ao pensar esse silêncio por detrás das palavras também como o que entabula e ao mesmo tempo como o que cruza – atravessando ou cortando –, identifico-o como um agente potencialmente produtivo que, nos poemas de Herbeck, me disponho a traduzir.

## 5 A LINGUAGEM DE ERNST HERBECK EM TRADUÇÃO: POEMAS

Alguns dos teóricos da tradução que me auxiliam nas reflexões sobre o processo tradutório dos poemas de Herbeck são Haroldo de Campos (1992), Antoine Berman (1995) e Mauricio M. Cardozo (2009; 2013; 2014), que consideram a tradução como criação e como crítica; bem como Henri Meschonnic, que teoriza sobre aspectos prosódicos, rítmicos e métricos da poesia.

Apresento neste capítulo, em destaque, alguns dos poemas que traduzi com comentários detalhados sobre as respectivas traduções, bem como a lista dos poemas que traduzi, com alguns comentários em notas de rodapé.

Os principais critérios que usei para selecionar os poemas para esta lista foram a identificação de versos que contivessem o que designo como “travas produtoras de sentidos”, sobre o que discorro no item 5.1; e outros cuja tradução pudesse ser pensada à luz do conceito de *bricolage*, segundo a formulação de W. G. Sebald. Também reuni poemas com temas específicos, como, por exemplo, sobre poesia, sobre língua e linguagem, sobre a natureza, sobre ações cotidianas, sobre os contextos do hospital psiquiátrico e de guerra, sobre animais, poemas em que aparecesse o pronome “ich” (“eu”).

### 5.1. ENQUANTO NA NEVE AS CRINAS SACODEM: TRAVAS PRODUTORAS DE SENTIDOS

Passemos ao poema “Die Wolken” [“As nuvens”], cuja tradução apresento aqui ao lado da versão original, a fim de comentar alguns aspectos do processo tradutório:

#### Die Wolken

die wolken so groß und weit  
 die wolken so groß und weit  
 die wolken so groß und weit  
 die am felsen wie aufgesprossen  
 ein vorhang wie der osten so groß und  
 der widerhall im tal war gut und schön  
 der partzifall wolte aufblicken auf  
 und sah sah auch auf sie die da hernieder-  
 prasseln wie schnee und eis die regentropfen

#### As nuvens

as nuvens tão grandes e vastas  
 as nuvens tão grandes e vastas  
 as nuvens tão grandes e vastas  
 e nas rochas como se brotadas  
 uma cortina como o leste tão grande e  
 o revérbero no vale era bom e belo  
 o parsifalho quis elevar o olhar para  
 e viu viu assim acima as que ca-  
 iam como neve e gelo as gotas de chuva

(HERBECK, 1999, p. 19)

Este poema foi publicado pela primeira vez em *Schizophrenie und Sprache...* (NAVRATIL, 1966, p. 171). Navratil acrescenta-lhe a seguinte nota: “Datilografado

[por Herbeck]; por este motivo, foi escrito todo em minúsculas.”<sup>101</sup> Desenha-se uma paisagem a partir do alto, numa repetição<sup>102</sup> que reforça o estado encoberto do céu e que, pelo ritmo marcadamente ternário, parece reger o movimento das nuvens – que são, basicamente, gotas de água em suspensão. Passa-se, então, das nuvens, que parecem brotar das rochas, para a metáfora da cortina, no quinto verso. Ocorre mudança no ritmo e, visualmente, na mancha do texto, um deslocamento na margem esquerda (alteração que permanece em todo o restante do poema). A cortina (*Vorhang*) é comparada ao leste (onde o sol nasce), e pode também se referir às nuvens, pois nesse verso temos a repetição de “so groß” (“tão grande”), presente nos três primeiros versos como predicativo de “as nuvens”. Mas “so groß” mostra-se ambíguo no quinto verso, funcionando tanto como predicado de “osten” (“leste”) quanto de “vorhang” (“cortina”). Essa ampla cortina parece compor o fundo da paisagem, como num palco – por trata-se de um elemento típico do espetáculo, do teatro. E ela poderia ainda indicar uma passagem, pois até o verso em que ela é inserida, temos uma paisagem que parece vir se construindo num “agora” (apesar de não haver até então nenhum marcador temporal), e eis que no verso imediatamente seguinte, o pretérito se faz presente com o uso do verbo “sein” – que pode significar “ser” ou “estar” – no passado: “der widerhall im tal war gut und schön” – que traduzi como “o revérbero no vale era bom e belo”. Neste ponto, temos um efeito estético de remissão da memória pela evocação da sonoridade. E é o sétimo verso que eu gostaria de destacar: “der partzifall wolte aufblicken auf”, que traduzi como “o parsifalho quis elevar o olhar para”. Destaco-o por me parecer muito potente em significados. É nesse verso que um personagem é incluído na paisagem: Parsifal, que, em alemão, se escreve “Parzival”. Herbeck recriou o nome do personagem: “Partzifall”. Podemos observar a inserção da consoante “t” logo após “z”, indicativo do rastro da oralidade, já que o “z”, em alemão, se pronuncia “tz”. É a isso que chamo de trava, pois é algo que parece intraduzível no poema e que, por isso mesmo, convoca à tradução.

E o poeta introduziu outro vestígio da pronúncia no mesmo nome, trocando “v” por “f”. Novamente, em alemão, a consoante “v” equivale foneticamente a “f”.

<sup>101</sup> “Mit der Schreibmaschine getippt; aus diesem Grunde wohl durchgehende Kleinschreibung.”

<sup>102</sup> A repetição, tal como ocorre neste poema, corresponderia ao conceito de estereotipia (conforme definido no Capítulo 3), pois não se trata de simples repetição ocasional de palavras, mas sim de uma repetição rítmica e bem marcada. É importante salientar que repetições ocasionais e não marcadas pelo ritmo não constituem estereotipia.

Além disso, Herbeck dobrou o “L”. Desse modo, vemos contida neste nome a palavra “Fall”, substantivo que, em português, podemos traduzir como “acontecimento”, “caso”, mas também “queda”, “tombo”, “colapso”, “fracasso”, e que é possível associar com “falha”. Herbeck, portanto, simula a apresentação de uma falha justamente depois de aludir à sonoridade e à memória e ao inserir a figura de Parsival, personagem do Ciclo Arturiano cuja história é marcada pelo cometimento de uma falha. Foi com base nessa leitura que criei o nome “parsifalho”.

Esse jogo, que evidenciaria, ao mesmo tempo, a materialidade da palavra, ecos da oralidade e o caráter fictício da poesia, continua ao longo desse verso: Herbeck escreve “wolte”, com um só “L”, em vez de “wollte” – pretérito do verbo “wollen”, que significa “querer”. Ou seja, o poeta produz uma “diferença”, pela supressão de uma letra, especificamente num verbo que é da ordem do desejo, da vontade. Na tradução, excluí o “u” de “quis”, porque, assim como em alemão, a pronúncia da palavra se mantém e sua identificação não é prejudicada. Gostaria de salientar que busquei traduzir esses traços que poderiam ser julgados como “desvios de linguagem” por entendê-los como importantes produtores de sentidos.

## 5.2. TRADUÇÕES À LUZ DO CONCEITO SEBALDIANO DE *BRICOLAGE*

O ser completo é incompleto. Por isso ele é só. A solidão não é a privação de uma coletividade de semelhantes – mas o retorno fatal de mim a si. Ser só é ser sua identidade.<sup>103</sup>  
Emmanuel Levinas

Não se trata, aqui, de usar o conceito de *bricolage* formulado por Sebald a partir de Lévi-Strauss como um método ou como procedimento, mas sim como soma às possibilidades de leitura dos poemas, o que contribui também para a reflexão no ato tradutório.

Podemos também observar em muitos dos poemas de Herbeck o que Uwe Schütte (2016, p. 19) chama de “identificação solidária com o animal”. É o caso de “Das Nashorn” [“Rinoceronte”]:

Das Nashorn ist im Wald ganz stumm.  
Die Nase in der Höh und tut auch  
gar so weh.

O rinoceronte é na selva tão mudo.  
O rino em sua frente e dói  
pouco não.

<sup>103</sup> “l’être complet est incomplet. C’est par quoi Il est Seul. La solitude n’est pas la privation d’une collectivité de semblables – mais le retour fatal de moi à soi. Être Seul, c’est être son identité” (LEVINAS, 2009, p. 97).

Die Immer so weh tat und tut sonst  
gar nicht weh.  
mehr als das Tier so groß ist sie auch  
das Nashorn ist ein großes Tier.  
Das Nashorn ist im Wald.  
so zackig ist das Nashorn  
und doch so schön.

Que Sempre doeu tanto mas dói  
nada não.  
maior do que o bicho tão grande ele é  
o rinoceronte é um bicho grande.  
O rinoceronte está na selva.  
Tão bizarro é o rinoceronte  
e ainda tão formoso.

(HERBECK, 1992, p. 21)

Em alemão, a palavra “Nashorn” é uma composição feita da junção de dois vocábulos: “Nase” [“nariz”] mais “Horn” [“corno”; “chifre”]. No segundo verso do poema, temos um jogo que remete à decomposição de “Nashorn”. Na tradução, procurei manter essa ideia, partindo da palavra “rinoceronte”. Usei o radical “rino-”, que alude a “nariz”, como em “rinoplastia”, “rinofaringite” etc.; e traduzi a ideia de “Höh”, que poderia significar “alto”, por “fronte”, considerando-a como a parte anterior do crânio, a testa, e aproveitando sua terminação “-onte”, para fazer a correspondência com o final da palavra “rinoceronte”.

Não vou ater-me a explicar as outras decisões tradutórias. Saliento apenas que seria possível interpretarmos o poema a partir de uma aproximação com a biografia do poeta. Nesse caso, poderíamos retomar a leitura de Schütte (2016) no que se refere à identificação simbiótica do animal com o poeta ou do poeta com o animal. Levaríamos em conta que o poeta nasceu com um caso grave de fissura labiopalatina, do que decorreram suas sérias dificuldades de fala, que o levaram a silenciar. Por causa dessa anomalia congênita, como vimos no Capítulo 2, ele passou por várias intervenções cirúrgicas durante a vida, desde a infância. Não são poucos os seus poemas em que estão presentes o tema da mudez, o silêncio e dificuldades de fala. Portanto, seria de se supor que a dor localizada no rosto, representada do verso 2 ao 5, correspondesse à realidade do poeta: dor física, mas também de ordem emocional e psicológica. O trecho que traduzi por “dói nada não”, que aparentemente contradiz a ideia apresentada no início do verso – de que o nariz sempre doeu tanto –, poderia representar um fragmento de memória de Herbeck, uma rememoração da fala de um outro, talvez de um médico cirurgião ou da mãe tentando tranquilizá-lo sobre sua dor. Mas, para não limitar o poeta ao que se diz sobre ele nem reduzir o poema – o que significaria ignorar sua infinitude e calar sua poesia (fazendo ouvidos moucos a seus silêncios) –, proponho descolar da biografia de Herbeck e ler aqui uma bela representação da solidão, que é constitutiva do ser,

e da dor que a acompanha e que, por ser sentida desde sempre, nem se sente mais – “dói nada não”. A dor silenciosa da solidão na selva, nossa dor solitária em toda selva, representada na figura desse bicho tão grande, desse mamífero enorme que teria surgido no Oligoceno<sup>104</sup>, que nos parece quase um ser mitológico, de imagem tão potente, raramente visto sobre a Terra.

Não são poucos os versos de Ernst Herbeck em que estão presentes a mudez e a solidão. A dor e a solidão que o poeta representa aqui são ancestrais, relativas à condição de incompletude do ser, da sua descontinuidade, que faz de cada ser Um – esse mistério.

Outro poema cuja tradução comento aqui é “Die Seerose” [“A ninfeia”]:

Die Seerose.	A ninfeia.
Es weis kein Tier von wo sie Stammt.	Bicho augum sabe daonde ela vem.
Und dennoch, ein Frosch verehrt, sie den Rand (B) und den Band –	Ainda assim, um sapo venera, ela a Beira (E) e a Eira –
Den Rand irgendeiner Blume.	A beira de alguma flor.

(HERBECK, 2013, p. 38.)

Há vários de seus poemas com este mesmo título. Pode-se traduzir “Seerose”, que é uma flor, por “lírio-d’água”, “nenúfar”, “lótus”, “bandeja-d’água” ou “ninfeia”. Escolhi “ninfeia”, substantivo feminino, para formar o par (feminino e masculino, como no poema em alemão) com o “sapo” (“Frosch”), substantivo masculino, e porque deriva de “ninfa”, divindade grega associada à natureza e, de certa forma, ao amor – e no terceiro verso usei o verbo conjugado venera, que parece conter em si uma referência a Vênus, portanto também ao amor. Além disso, existem contos de fadas em alemão sobre o par “Seerose” e “Frosch”, assim como em português encontrei uma história infanto-juvenil sobre um sapo e uma ninfeia.<sup>105</sup>

<sup>104</sup> Período compreendido entre 34 milhões e 23 milhões de anos atrás.

<sup>105</sup> Contradizendo uma ideia sobre Herbeck que circula por sua análise crítica – a de que o poeta nunca teria lido nenhuma obra literária antes de escrever e que por isso sua obra não dialogaria com nenhuma outra –, este poema parece evidenciar uma conversa com outro(s) texto(s). Navratil (2002) conta-nos que certa vez perguntou a Herbeck o que ele gostaria de fazer. O paciente respondeu que gostaria de passear de canoa e ler contos de fadas [“Märchen”] sobre a ninfeia [“Seerose”]. O psiquiatra, que ainda nem sabia que seu paciente tinha uma canoa, diz que considerou sua resposta um tanto incongruente e associou-a à esquizofrenia. Apenas muito tempo depois veio a dar-se conta da sanidade da resposta do poeta e da poesia que nela se abrigava.

Observemos agora o primeiro verso. Notemos que “weis” e “von wo” são o que se costuma chamar de “desvios ortográfico e gramatical”, respectivamente, típicos de falante de alemão que estaria aprendendo a escrever ou que não tem domínio da *Standardsprache* (língua-padrão). Novamente, entendo aqui esse modo de grafar como rastros da oralidade e optei por respeitar o fato de que Herbeck não quis corrigi-los para publicação. Em “weis”, falta um “s” na escrita do verbo “wissen”, conjugado na terceira pessoa do singular.

Outro aspecto que destaco neste poema envolve, conforme uma leitura possível, o procedimento de *bricolage*. Atenhamo-nos aos versos “sie den Rand (B)/und den Band –”. Herbeck brinca com estas duas palavras: “Rand” e “Band”. E insere uma letra “B” aparentemente de forma aleatória e entre parênteses. “Rand” é um substantivo masculino que poderia ser traduzido como “borda”, “margem”, “beira”, “beirada”, “ourela”, etc. E “Band” significa “tomo”, “volume”, referente a obra impressa. Decidi manter esse jogo com as palavras que se mostra aqui. Mas como, em português?

Existe uma expressão em língua alemã que relaciona “Rand” e “Band” e que, mais uma vez, poderíamos associar a um fragmento da história de Herbeck, a falas possivelmente pronunciadas no contexto de sua enfermidade ou até mesmo no contexto da guerra: “außer Rand und Band sein”, que significa “estar fora dos eixos”, “estar doido” ou “perturbado”; “perder o equilíbrio mental”; etc. Mas nenhuma dessas traduções parecem possibilitar um jogo de palavras tal como o que Herbeck faz nesse poema. Para chegar a uma solução, optei por desprender-me dessa semântica. Lembrei-me então da expressão “sem eira nem beira”, que significa “na miséria”, “sem recursos”, “sem ter onde cair morto”, que também está relacionada com alguém que foi destituído de sua cidadania e de sua liberdade, que se encontra numa situação social desfavorável, uma espécie de exilado social.

### 5.3 POEMAS DE ERNST HERBECK EM TRADUÇÃO

Apresento neste item os poemas traduzidos, seguidos dos respectivos textos de partida. Organizei, na medida do possível, um poema por página. Quando julguei pertinente, acrescentei notas de rodapé com comentários.

Manhã

No outono lá se alinha o  
   vento das fadas  
enquanto na neve as  
crinas sacodem.  
Melros cantam forte  
ao vento e comem.

Der Morgen

Im Herbst da reiht der  
   Feenwind  
da sich im Schnee die  
Mähnen treffen.  
Amseln pfeifen heer  
im Wind und fressen.

(HERBECK, 2013, p. 6)

As nuvens<sup>106</sup>

as nuvens tão grandes e vastas  
 as nuvens tão grandes e vastas  
 as nuvens tão grandes e vastas  
   e nas rochas como se brotadas  
   uma cortina como o leste tão grande e  
   o revérbero no vale era bom e belo  
   o parsifalho quis elevar o olhar para  
   e viu viu assim acima as que ca-  
   fiam como neve e gelo as gotas de chuva

Die Wolken

die wolken so groß und weit  
 die wolken so groß und weit  
 die wolken so groß und weit  
   die am felsen wie aufgesprossen  
   ein vorhang wie der osten so groß und  
   der widerhall im tal war gut und schön  
   der partzifall wolte aufblicken auf  
   und sah sah auch auf sie die da hernieder-  
   prasseln wie schnee und eis die regentropfen  
 (HERBECK, apud NAVRATIL, 1999, p. 19)

---

<sup>106</sup> Ver comentários sobre a tradução deste poema no item 5.1 desta dissertação.

A ninfeia.

Bicho augum sabe daonde ela<sup>107</sup>  
vem.

Ainda assim, um sapo venera,  
ela a Beira (E)<sup>108</sup>  
e a Eira –

A beira de alguma  
flor.

Die Seerose.

Es weis kein Tier von wo sie  
Stammt.

Und dennoch, ein Frosch verehrt,  
sie den Rand (B)  
und den Band –

Den Rand irgendeiner  
Blume.

(HERBECK, 2013, p. 38.)

---

<sup>107</sup> Como Herbeck escreveu “weis” com um só “s”, de modo que nem a pronúncia nem o entendimento da palavra são prejudicados, procurei criar um efeito análogo em português. Cheguei, então, a “augum”. E como escreveu “von wo”, cometendo um pequeno “desvio” gramatical comumente produzido na oralidade, traduzi por “daonde”, a fim de criar um efeito análogo em português.

<sup>108</sup> Para ler sobre outras opções tradutórias que fiz neste poema, ver item 5.2 desta dissertação.

O cravo.

O cravo  
É belo – Uma bela florzinha  
Um dente da poesia. –  
o Pensador.

Die Nelke.

Die Nelke  
ist schön – Eine schöne kleine Blume  
Ein Zahn der Poesie. –  
der Denker.

(HERBECK, 1999, p. 83)

Rinoceronte<sup>109</sup>

O rinoceronte é na selva tão mudo.  
O rino em sua fronte e dói  
pouco não.  
Que Sempre doeu tanto mas dói  
nada não.  
maior do que o bicho tão grande ele é  
o rinoceronte é um bicho grande.  
O rinoceronte está na selva.  
Tão bizarro é o rinoceronte  
e ainda tão formoso.

## Das Nashorn

Das Nashorn ist im Wald ganz stumm.  
Die Nase in der Höh und tut auch  
gar so weh.  
Die Immer so weh tat und tut sonst  
gar nicht weh.  
mehr als das Tier so groß ist sie auch  
das Nashorn ist ein großes Tier.  
Das Nashorn ist im Wald.  
so zackig ist das Nashorn  
und doch so schön.

(HERBECK, 1992, p. 21)

---

<sup>109</sup> Para ler sobre as opções tradutórias que fiz neste poema, ver item 5.2 desta dissertação.

Canarinho<sup>110</sup>

Os canarinhos nas gaiolas  
esperam pelo alvorejar na  
manhã absoluta.  
E nisso, gaitero, ele canta  
porque ele canta e se banha  
e então recanta.

O canarinho vê e ouve  
a mobília. Gigantemente  
cândido, ele veste amarela  
plumagem.

Ouçã, candidamente ouçã.

---

<sup>110</sup> Traduzi a palavra *Kanarienvogel* (cujo nome científico é *Serinus canaria*) como “canarinho” porque, além de ser uma das denominações dicionarizadas em língua portuguesa para essa ave, a palavra remete, pela ocorrência do diminutivo, a uma imagem singela, delicada e, ao mesmo tempo, popular. Neste poema, optei pelo adjetivo “gaitero” para traduzir *vergnügt* (também adjetivo em língua alemã), que também poderia ser traduzido como “alegre”, porque esse termo da língua portuguesa (que remete à alegria, à vivacidade, à folia), popularmente utilizado sobretudo em cidades do interior do Brasil, reporta-nos também à ideia de música (a palavra deriva de “gaita”, um instrumento popular), bastante apropriada à imagem do canarinho cantante. Não utilizei a vírgula antes de “porque” por interpretar que esse vocábulo, nesse contexto frasal, não estaria aqui introduzindo uma justificativa, mas sim ocupando o lugar de uma conjunção aditiva. Não usei as palavras “também” e “então” no lugar de *auch* e de *dann* por julgar que as funções desses termos já estão implícitas nas conjunções “e”, e para não interromper o ritmo dos versos. Quanto aos dois últimos versos do poema de Herbeck, além da sintaxe inusitada da frase em alemão, o poeta escreve entre vírgulas o adjetivo *unverdorben* – presente também no penúltimo verso da estrofe anterior, que traduzi como “cândido” (escolha que fiz por remeter tanto à pureza e à inocência quanto a uma cor – muito branca –, considerando que, logo em seguida, uma nova ideia de cor aparece). Mas não poderia traduzir *unverdorben* pela mesma classe de palavra neste verso, porque, em língua portuguesa, o resultado seria um vocativo. Como solução, optei, então, pelo advérbio “candidamente”. Quanto à sintaxe, em alemão temos a repetição insólita do pronome pessoal *Sie* e do pronome reflexivo *sich* (cuja presença é exigida pela regência do verbo *anhören*). Em português, com o verbo no imperativo, nesse caso, não caberia o uso do pronome pessoal – e muito menos sua repetição. Decidi repetir, então, o verbo.

### Kanarienvogel

Kanarienvögel sind im Käfig drin,  
warten auf das Frühgeschehen am  
Morgen ganz und gar.  
Insoweit ist er vergnügt und singt,  
weil er singt und sich auch badet  
und dann wieder singt.

Der Kanarienvogel hört und sieht  
sich die Möbel an. Er ist riesig  
unverdorben und hat ein gelbes  
Gefieder an.

Hören Sie sich, unverdorben, Sie sich das  
mal an.

(HERBECK, 1999, p. 153)

O Camelo.

O Camelo É um bicho grande  
Tem cabelo até o rabo  
Tem perna tornozelo e também belo  
e patas dentro dos cabelos

O camelo tem uma rumiboca  
Dentes, e uma grande fuça  
E ornado de cabelos até a cauda

Das Kamel.

Das Kamel Ist ein grosses Tier  
Hat Haare bis an der Schweif  
Hat Beine Fessel und auch schön  
und füsse in den Haaren drin

Das kamel hat einen Mumsmund  
Zähne, und ein grosses Maul  
Und mit Haareen bis an den Schwanz geziert

(HERBECK, 1999, p. 40)

A mão suave<sup>111</sup>

A mão suave incomoda  
 A mão suave é formosa  
 A mão suave bafeja<sup>112</sup>  
 A mão suave bafora.

A mão suave está no Céu.  
 A mão suave está leve.  
 A mão suave graciosa  
 A mão suave sequiosa

Eine zarte Hand

Eine zarte Hand stört  
 Eine zarte Hand ist schön  
 Eine zarte Hand rauscht  
 Eine zarte Hand raucht.

Eine zarte Hand ist im Himmel.  
 Eine zarte Hand ist leicht.  
 Eine zarte Hand zierlich  
 Eine zarte Hand begehrllich

(HERBECK, 1999, p. 30)

---

<sup>111</sup> Na tradução, usei o artigo definido diante de “mão”, em vez do indefinido “uma”, para evitar a formação de cacófato, já que esse não é um efeito presente no poema em alemão. Além disso, nesse caso, o artigo “a” não parece suficiente para tornar o substantivo determinado, mantendo-se, assim, a indeterminação (já que “a mão” pode ser qualquer das mãos).

<sup>112</sup> Aqui, busquei uma ideia análoga a sussurrar, murmurar. “Bafejar” não é sinônimo, mas também traz uma ideia de um barulho suave que se produz com a boca. O dicionário *Aulete* digital apresenta como acepções, entre outras, “Fazer mover levemente com o sopro, ou soprar de leve (vento)” e “Soprar de leve”. Queria duas palavras que pudessem ser parecidas como “rauscht” e “raucht”. Traduzi por analogia de ideias.

Falar e escrever.

Resumindo Escola à primeira  
série – ensino fundamental até a 8ª série  
Ensino médio.  
Mão direita,  
professor,  
escola,  
criança,  
aluno,  
nome,  
sobrenome,  
falatório,  
afloramento.

Reden und Schreiben.

Zusammengefaßt Schule in der ersten  
Klasse – Volksschule. Bis in de 8. Klasse  
Hauptschule.  
Rechte Hand,  
Lehrer,  
Schule,  
Kind,  
Schüler,  
Vorname,  
Zuname,  
Rede,  
Werdung.<sup>113</sup>

(HERBECK, 2013, p. 149)

---

<sup>113</sup> Significa, também, “formação” (geológica) – como em “formação geológica”, “afloramento geológico”.

Dez palavras que  
me ocorrem.

Geografia  
Cigarro<sup>114</sup>  
Senhor  
Professor  
Mãe  
Orfanato  
Lápis  
Pena  
Fogo  
Fumo

Zehn Wörter die  
mir einfallen.

Geographie  
Zigarrette  
Herr  
Lehrer  
Mutter  
Kinderheim  
Bleistift  
Feder  
Feuer  
Rauch

(HERBECK, 1999, p. 119)

---

<sup>114</sup> Como Herbeck acrescentou um “r” a “Zigarette”, fiz isso também em “cigarro”.

Minha língua é total  
e fundamental  
Por isso os poemas são  
bons e até belos.

Meine Sprache ist total  
und grundsätzlich  
Die Gedichte sind deshalb  
gut und zwar schön.

(HERBECK, 1999, p. 173)

Meu caro Eu.

Eu dou muito valor para a comida.  
para mim não custa muito. Minha mamãe  
cozinhou tudo para mim. Comi bastante  
almôndega. Ameixas, damascos. Foi  
o que meu médico me prescreveu.

Mein liebes Ich.

Ich halte sehr viel Wert auf das Essen.  
bei mir kostet es nicht viel. Meine Mama  
kochte mir alles. Ich aß sehr viele  
Knödel. Zwetschken, Marillen. So  
wie mein Arzt es mir vorschrieb.

(HERBECK, 1999, p 115)

Hoje está um belo dia de verão bem quente  
 O calor do alto verão é quase insuportável O  
 termômetro marca 38 graus Celsius  
 Um baño<sup>115</sup> frio agora seria o melhor de tudo. Meus com-  
 pansas de hospital matam  
 o tempo jogando cartas

Heute ist ein schöner heißer Sommertag  
 Die hoch Sommer Hitze ist fast nicht zu ertragen Das  
 Thermometer zeigt 38 Grad Celsius  
 Ein kühles Bath wäre jetzt daß Allerbeste. Meine Mit-  
 Patienten vertreiben  
 sich die Zeit mit Kartenspielen

(HERBECK. In: NAVRATIL, 1966, p. 148)

---

<sup>115</sup> Herbeck usou a palavra “Bath” (“banho”), do inglês. Em alemão, a palavra seria “Bad”, que é muito parecida com “Bath”. Alemão e inglês são duas línguas germânicas e têm vários termos parecidos. Traduzi por “baño”, vocábulo em espanhol com o mesmo significado, valendo-me do fato de que português e espanhol formam um par análogo a alemão e inglês. Não mantive a palavra em inglês porque perderíamos essa relação de proximidade entre os termos.

Eu.

Que salsicha de fígado é  
isso agora por favor.

Ich.

Welche Leberwurst ist  
das nun bitte.

(HERBECK, 1999, p. 108)

*Paciente e Poeta*

Poeta

Quanto maior a dor  
tanto maior o poeta  
Tão mais árduo o labor  
Tão mais profundo o sentido.

Paciente

Quanto maior a desdita  
tanto mais árdua a luta  
Tão maior o prejuízo  
tanto mais Doidos os condenados

Paciente e Poeta

Quanto maior a dor  
tanto menor o poeta  
Tão mais árduo o labor  
Tão mais profundo o sentido  
Quanto maior a desdita  
tanto mais árdua a luta  
Tão maior o prejuízo  
Tão mais doidos os condenados.

*Patient und Dichter*

Dichter

Je größer das Leid  
desto größer der Dichter  
Umso härter die Arbeit  
Umso tiefer der Sinn

Patient

Je größer das Unheil  
desto härter der Kampf  
Umso ärger der Verlust  
desto Irrsinniger die Verdammten

Patient und Dichter

Je größer das Leid  
desto kleiner der Dichter  
Umso härter die Arbeit  
Umso tiefer der Sinn  
Je größer das Unheil  
desto härter der Kampf  
Umso ärger der Verlust  
desto irrsinniger die Verdammten.

(HERBECK, 1999, p. 68.)

O abismo.

Caro Senhor Diretor Dr. Navratil  
Não posso mais. falar  
por aí, pois eu per-  
di essa.

Der Abgrund.

Lieber Herr Primar Dr. Navratil  
Ich kann nicht mehr. sprechen  
rundherum, weil ich diese ver-  
loren habe.

(HERBECK, 1999, p. 110)

SEU DELÍRIO<sup>116</sup>

Por favor, disso eu sei  
nada. Senhor diretor.

EUER WAHN<sup>117</sup>

Bitte, davon weiß ich  
nichts. Herr Primar.

(HERBECK, 1999, p. 108)

---

<sup>116</sup> Neste poema, há um forte indício da recusa de Herbeck ao tema sugerido por Navratil.

<sup>117</sup> O título é escrito todo em maiúsculas, conforme Herbeck (1999, p. 108). Respeitei esse formato na tradução.

A boca.

Nem todo mundo tem uma boca  
 tem boca que é desqualificada  
 ou operada. É bem o meu caso  
 o médico diz todo mundo tem  
 boca. a boca serve  
 mesmo é pra comer. A boca  
 é feita de lábio superior e de  
 lábio inferior, de naringe e de  
 úvula. Dos dentes de cima  
 e também dos de baixo. O quase<sup>118</sup>  
 naso pertence também à boca. Assim  
 os dois lóbulos das orelhas e o indica-  
 dor quando se colocava ele na  
 boca.

Der Mund.

Nicht jeder Mensch hat einen Mund  
 mancher Mund ist disqualifiziert  
 oder operiert. So wie bei mir  
 der Arzt sagt jeder Mensch hat  
 einen Mund. der Mund ist  
 besonders zum essen da. Der Mund  
 besteht aus der Oberlippe und der  
 Unterlippe, dem Nachen und dem  
 Zapfen. Den Zähnen am Oberkiefer  
 und auch am Unterkiefer. Die halbe  
 Nase gehört auch zum Mund. Ebenso  
 die beiden Ohrlappen und der Zeigefin-  
 ger wenn man ihn in den Mund gesteckt  
 hat.

(HERBECK, 1999, p. 97)

---

<sup>118</sup> Traduzi “halbe Nase” por “quase naso”, em vez de “meio nariz”, “heminariz” ou “seminariz” em função da sonoridade, pois “halbe” e “Nase” têm, ambas as palavras, a vogal “a” como tônica. Nenhuma dessas outras soluções em português resultaria nessa aproximação.

Minha infância.

Eu morava em Stockerau e falava de bagatelas. Então me voaram pra fora. Minha vovó chorou. Então voei, eu, debaixo do lago, e não pude ir mais além. Uma dama me largou. Foi um prazer naufragar.

Meine Kindheit.

Ich wohnte in Stockerau und sprach von einer Kleinigkeit. Da flog ich raus, aus dem Haus. Meine Großmutter weinte. da flog ich unterhalb des Sees und konnte nicht mehr weiter. Eine Dame ließ mich stehn. Untergang war mir angenehm.

(HERBECK, 1999, p. 116)

## Carta

O inverno veio dar as caras;<sup>119</sup>  
 O lago congelou. Os peixes  
 ficaram em casa. As mulheres  
 vão trabalhar, na lavanderia  
 Já são sete e meia.<sup>120</sup> Na sala de terapia  
 tudo tem o seu valor. O senhor  
 doutor veio fazer sua visita.  
 O Klauser construiu uma  
 casa. Há poucos dias o pte.  
 Alexander fez um peixe de a-  
 rame. Ele, o peixe de arame, fica num  
 suporte de arame descansando vez  
 em quando. O Natal já passou e  
 e meus pais virão em breve  
 me visitar. Está bem quente  
 nesta<sup>121</sup> sala, todos fazem bricolagem. Eu,  
 o escritor de cartas Alexander, faço agora  
 uma pausa de cinco minutos pra fumar.  
 O telefone toca. – O rádio toca  
 uma marcha. O Opitz pinta uma tela  
 cheia de abacaxis. Os corvos pairam no ar  
 e montam sentinela.  
 Marxinowich, um iugoslavo, aplica-se  
 na bancada de carpintaria. Enquanto os  
 germânicos lutam pela fama do dia.  
 São 8 e meia – Nós, eu e Ossi,  
 vamos buscar o desjejum.

Alexander

---

<sup>119</sup> Traduzo por “veio dar as caras” com a intenção de tentar preservar o ritmo. Se traduzisse simplesmente: “O inverno chegou” ou “O inverno entrou em cena”, ainda não teria um ritmo que soasse como o do verso em alemão.

<sup>120</sup> Inseri o “já” para aproximar o ritmo do verso traduzido do verso em alemão.

<sup>121</sup> Optei por “nesta sala”, em vez de “na sala” por causa do ritmo.

## Brief

Der Winter hat Einzug gehalten;  
Der Teich ist zugefroren. Die Fische  
befinden sich im Haus. Die Frauen  
gehen zur Arbeit, in die Wäscherei  
Es ist halb acht Uhr. In der Therapie-  
Stube geht auch alles an. Der Herr  
Primarius kommt seine Visite ab-  
halten. Der Klauser verfertigt ein  
Haus. Vor einigen Tagen hat Pat.  
Alexander einen Draht-Fisch ge-  
macht. Er, der Drahtfisch, steht auf einem  
Drahtständer und ruht sich ab und  
zu aus. Die Weihnacht ist vorüber und  
und meine Eltern werden mich bald  
besuchen kommen. Es ist sehr warm  
in der Stube, ein jeder bastelt. Ich,  
der Briefschreiber Alexander, mache jetzt  
eine Raucherpause von fünf Minuten.  
Das Telefon klingelt. – Das Radio spielt  
einen Marsch. Der Opitz malt ein Bild  
voller Ananas. Die Krähen fliegen in der Luft  
und halten die Tageswacht.  
Marxinowich, ein Jugoslawe, ist sehr  
Fleißig an der Hobelbank. Wogegen die  
Germanen um den Ruf des Tages kämpfen.  
Es ist halb 9 Uhr – Wir, ich und der Ossi,  
gehen das Frühstück holen.

Alexander

(HERBECK, 1999, p. 88)

A Mulher Em Mim.

Bem no alto daquele pico  
Onde os Dois Anjim estão.  
Lá é onde também fica – um nanico  
Que ele seja o guardião.  
Sempre verde nesta altura.  
Lá na floresta escura  
Lá eu balbuciei legal.  
A palavrinha Frau.

Die Frau In Mir.

Hoch droben auf dem Berg  
Wo die Zwei Englein stehn.  
Dort ist dann auch noch – ein Zwerg  
Er soll die Wache sehn.  
Immer grün auf diesen Höhn.  
Dort im dem dunklen Wald  
Dort habe ich ganz schön.  
Das Wörtlein Frau gelallt.

(HERBECK, 1999, p. 84)

Eu nasci em 4 de junho de 1920 em Stockerau e aprendi necas. pois eu não aguentei. Então entrei para a firma Vogel. E aprendi a arte da datilografia.

Ich bin geboren am 4. Juni 1920 zu Stockerau und erlernte gar nichts. weil ich es nicht aushielt. Dann trat ich zur Firma Vogel ein. Und erlernte die Maschinschreibkunst.<sup>122</sup>

(HERBECK, 2013, p. 150)

---

<sup>122</sup> Neste poema, a data de nascimento que se apresenta para o “ich” (‘eu’) ali posto não é a de Herbeck, que nasceu em 9 de outubro de 1920.

O currículo.

*Eu* nasci em 15 de abril de 1954.  
Então vim para a escola e conheci o Gin.<sup>123</sup>  
násio. Dali para a Waldheimat de  
Peter Rosegger<sup>124</sup> para a Guerra Mundial.  
Dali eu fui para casa. Na escola Ensino  
Secundário. Dali para o fronte de lá para o  
seminário de comércio para aula. Dali eu fiquei  
induzido por mania de perseguição durante alguns anos  
no Gugging.

Der Lebenslauf.

*Ich* bin geboren am 15. April 1954.  
Dann kam ich in die Schule und lernte das Gymn.  
nasium kennen. Von hier in die Waldheimat  
Peter Roseggers in den Weltkrieg.  
von hier kam ich nach Hause. In die Schule Haupt-  
schule. Von hier an die Front von da in das  
Handelsseminar für Unterricht. Von hier blieb  
ich einige Jahre von Verfolgungswahn getrieben  
in Gugging.

(HERBECK, 2013, p. 150)

---

<sup>123</sup> Procurei recriar neste verso o efeito do que lemos no verso correspondente em alemão. Herbeck não só redige “*Gymnasium*”, inserindo um “n” a mais na palavra (cuja escrita correta seria *Gymnasium*), como também cinde o vocábulo exatamente entre os dois “Ns”, o que faz com que tenhamos “*nasium*” no início do verso seguinte, que pode remeter a “Nase” (“nariz”, “naso”).

<sup>124</sup> Peter Rosegger (1843-1918) foi um escritor, jornalista e poeta austríaco nascido na região alpina de Joglland-Waldheimat (no Estado da Estíria). O local hoje tem esse nome em menção ao seu livro *Waldheimat* – “Pátria campestre”, na tradução de Ruth Bohunovsky (ZEYRINGER; GOLLNER, 2019, p. 356) –, de 1877 (uma edição de 1886 encontra-se digitalizada em: <http://archive.org/details/waldheimaterinne01rose>). O termo *Waldheimat* foi cunhado pelo autor, que se dizia nacionalista, patriota e leal ao *Kaiser* austríaco. Durante o nazismo, sua obra foi abraçada pelos nacionalistas da ultradireita, que, em comemoração ao centenário do nascimento do escritor, usaram trechos de seus livros como propaganda hitlerista. Por esse motivo, atualmente, seu nome costuma ser associado (talvez indevidamente) aos ideais nacional-socialistas.

### Saudade de casa

Não tenho só saudade de casa,  
é mesmo bem mais: A saudade de casa  
é uma agonia impotente.  
Não é possível aguentar  
a estrangeiridade. Eu  
quero ir pra casa.

### Heimweh

Ich habe nicht nur Heimweh,  
sondern sogar mehr: Das Heimweh  
ist eine Qual außerstande.  
Man kann die Auswärtigkeit  
nicht aushalten. Ich  
möchte gerne heim.

(HERBECK. In: NAVRATIL, 2002, p. 159)

Estou alegre

Estou alegre e danço  
ao deus-dará.  
passear – é a palavra-de-ordem.  
sem dúvida para a lírica.  
– Cartas é minha pedra angular. –

Ich bin vergnügt

Ich bin vergnügt und tanze  
in den Tag hinein.  
spazieren – heißt die Parole.  
selbstverständlich für die Lyrik.  
– Briefe ist mein ganzes um und auf. –

(HERBECK, 1999, p. 158)

### A poesia

A poesia é uma forma oral de cunhagem da História em câmera lenta. A poesia é um poema. O professor nos ensinou na escola que poesia é um poema. A poesia é também uma aversão pela realidade que é mais pesada que esta. A poesia é uma transferência da autoridade para o aluno. O aluno aprende a poesia e essa é a história no livro. Conclui-se o aprendizado de poesia a partir dos animais, isso se encontra no mato. São famosas historiógrafas as gazelas.

### Die Poesie

Die Poesie ist eine mündliche Form der Prägung der Geschichte in Zeitlupe. Die Poesie ist eine Dichtung. Der Lehrer hat uns in der Schule gelehrt, daß Poesie eine Dichtung ist. Die Poesie ist auch eine Abneigung zur Wirklichkeit die schwerer ist als diese. Die Poesie ist eine Übertragung der Obrigkeit zum Schüler. Der Schüler lernt die Poesie und das ist die Geschichte im Buche. Die Poesie lernt man vom Tiere aus, das sich im Wald befindet. Berühmte Geschichteschreiber sind die Gazellen.

(HERBECK, 1999, p. 95)

### O ser humano

O ser humano se caracteriza – ele  
 com um coração caloroso.  
 Ele é, à diferença de outros  
 homens, mais simpático e  
 Dócil. Gosta de tomar banho so-  
 zinho e de ser bem limp-<sup>125</sup>  
 ado. Seria bom – digo eu  
 como ser humano, se ele usasse  
 um sabonete cheiroso.

### Der Mensch

Der Mensch zeichnet sich – er  
 mit einem warmen Herzen.  
 Er ist, zum Unterschied von an-  
 deren Männern, gutmütiger und  
 Netter. Er badet sich lieber al-  
 lein und lässt sich besser rein-  
 igen. Es wäre gut – so sage ich  
 als Mensch, wenn er eine riechende  
 Seife verwendete.

(HERBECK, 2013, p. 204)

---

<sup>125</sup> Como no verso de Herbeck temos uma separação silábica inusitada de *reinigen* (que escolhi traduzir como “limpado”), procurei recriar o efeito em português. A separação silábica de *reinigen*, conforme a norma culta, seria *rei-ni-gen*. Mas o verso de Herbeck termina com “rein-”. Ou seja, está ressaltado o adjetivo *rein* (que, nesse contexto, pode ser traduzido como “limpo”). Fiz a separação em “limp-” porque, embora não tenhamos aqui o adjetivo, é fácil sermos remetidos a ele desse modo e, ao mesmo tempo, temos uma divisão silábica fora do padrão.

O pão.

O pão é todo dia nossa  
                                garantia,  
o pão, qual linha de combate,  
é comido, como que  
acompanha a trilha da vida,  
harmoniza com o trabalho, a  
verba da vida, durante o dia.

Das Brot.

Das Brot ist täglich unser<sup>126</sup>  
                                Unterpfand,  
das Brot, als Kampfgarn  
wird gegessen, gleich als  
Begleiter überm Lebenspfad,  
der Arbeit angemessen, das  
Geld des Lebens, und am Tag.

(HERBECK, 2013, p. 40)

---

<sup>126</sup> Esse verso parece remeter à uma frase da oração “Pai nosso”: “Unser tägliches Brot gib uns heute.” (“O pão nosso de cada dia nos dai hoje”).

## Depressão

A depressão é um pesadinho<sup>127</sup>  
vem do muito pesar dos  
bichos suíno e tigre.  
Tristeza. Comer mais.

## Depression

Die Depression ist ein Augenleid  
kommt vom vielen Leid der  
Tiere Schwein und Tiger.  
Traurigkeit. Mehr essen.

(HERBECK, 1999, p. 145)

---

<sup>127</sup> No primeiro verso, "Augenleid" é um neologismo que remete a "Augenlid", que significa "pálpebra". "Augenleid" corresponderia a "sofrimento dos olhos", portanto, "vista sofrida". Criei "pesadinho" (neologismo também, portanto), que, embora gere uma associação com "pesadelo" (algo que não está diretamente contido no original, mas é possível pensar na "depressão" patológica como uma espécie de pesadelo), é uma palavra que contém em si "pesa". No poema de Herbeck, temos "Augenleid", no primeiro verso, que contém a palavra "Leid", que pode ser traduzida como "pesar", presente no segundo verso.

### A vida

A vida das cocás é rubra.<sup>128</sup>  
 O vibrar do amor ao próximo é rubro.  
 O viver é belo.  
 Vibrar dos corações no ventre dos cães.  
 A vida dos corações é cara.  
 A vida faz do Céu uma força.  
 A vida quer durar bem mais.  
 mais devagar Viva a devoção.  
 vida vagarosa é longeva.

### Das Leben

Das Leben der Hühner ist rot.  
 Das Beben der nächstenliebe ist rot.  
 Das leben ist schön.  
 Beben der Herzen im Leibe der Hunde.  
 Das Leben der Herzen ist lieb.  
 Das Leben macht den Himmel heer.  
 Das Leben möchte länger sein.  
 langsamer es Lebe die Liebe.  
 langsames Leben ist lang.

(HERBECK, 1999, p. 14)

---

<sup>128</sup> Neste poema, as palavras “Hühner”, “Herzen”, “Hunde” e “Himmel” parecem estar em relação, indicada pela aliteração. Uma solução que proponho para “Hühner” compor esse conjunto em português é traduzir “Hühner” (plural de “Huhn”) não por “das galinhas”, mas por “das cocás”. “Cocá” é uma designação regionalista de “galinha-da-angola”. O termo foi usado recentemente por Guilherme Gontijo Flores, para a tradução de versos do Horácio. Outra possibilidade seria trocar a ave: de “galinha”, mudar para “codorna”. Mas, como no verso seguinte temos uma ideia que remete ao contexto religioso (“amor ao próximo”), as aves galiformes parecem ser mais adequadas.

### A vida

A vida é bela  
beira tão bela quanto a vida.  
A vida é belíssima  
aprendemos nós; a vida;  
A vida é belíssima.  
Quão bela é a vida.  
Começa bela a vida.  
Tão (belamente) difícil ela também o é.

### Das Leben

Das leben ist schön  
schon so schön als das Leben.  
Das Leben ist sehr schön  
das lernen wir; das Leben;  
Das Leben ist sehr schön.  
Wie schön ist das Leben.  
Es fangt schön an das Leben.  
So (schön) schwer ist das es auch.

(HERBECK, citado por NAVRATIL, 1999, p. 10.)

Azul.

A Cor Vermelha.

A Cor Amarela.

A Verde-escura

O Céu ELLENO

O Patenteador.

A Minha, O Navio.

O Arco-íris.

O Mar

As Folhas da Ribeira

A Água

O Rastro Foliar

A chavinya (H) »h.«<sup>129</sup>

O fechadura + A fechadura.

---

<sup>129</sup> Herbeck produziu um efeito inusitado neste verso. Ele escreveu “Der Schlüssel (R) »r.«”. À primeira vista, o verso pode parecer enigmático. Mas podemos perceber que, em vez de escrever *Schlüssel*, forma austríaca do diminutivo de *Schlüssel* (“chave”, em português), ele trocou o “r” por um “s”. Em seguida, escreveu a letra correta entre parênteses e em maiúscula, talvez para chamar a atenção para ela, e depois reforçou a correção colocando o modo correto de inserção da letra na palavra entre aspas. Mesmo com essa troca de letras, ainda assim é possível identificar a palavra. Na tradução, procurei recriar esse efeito.

Blau.<sup>130</sup>

Die Rote Farbe.  
 Die Gelbe Farbe.  
 Die Dunkelgrüne  
 Der Himmel ELLENO<sup>131</sup>  
 Der Patentender  
 Das Sockerl, Das Schiff.  
 Der Regenbogen.  
 Das Meer  
 Die Auenblätter  
 Das Wasser  
 Die Blattnarbe<sup>132</sup>  
 Der Schlüßesl (R) »r.«  
 Die Schloß + Das Schloß.<sup>133</sup>

(HERBECK, 1999, p. 42)

<sup>130</sup> Este é um dos poemas mais citados de Herbeck. Gary Sullivan o traduziu para o inglês assim: “Blue./The Red Color./The Yellow Color./The Dark Green/The Sky ELLENO/The Patentender/The Pedestal, The Ship./The Rainbow./The Sea/The Shoreleaves/The Water/The Leaf Vein/The Kleyf (R) “r.”/The Locks + The Lock.” (SULLIVAN, 2012, p. 20). Podemos observar que ele traduziu “Sockerl” por “Pedestal”. Isso pode levar a crer que Sullivan talvez não tenha levado em conta a especificidade do alemão austríaco. Na Áustria, uma palavra no diminutivo pode ser escrita acrescentando-lhe o sufixo “-erl” – ou apenas “-r”, quando a palavra termina em “e”, como é o caso de “Socke” [“meia”] – ao final. Parece-me que ele considerou que Herbeck tenha errado a escrita e a palavra seria “Sockel”, que é “pedestal”, e optou, então, por corrigir na sua tradução isso que ele supôs ser um erro. A palavra “Sockerl” está escrita corretamente e corresponde ao diminutivo de “meia” no alemão austríaco. Observo que é uma tendência das traduções de Herbeck proceder dessa forma (ou seja, tentando “corrigi-lo”).

<sup>131</sup> Temos a ocorrência da palavra “Elleno”, que existe em italiano. Trata-se de um nome próprio, que em português corresponde ao Heleno, personagem da mitologia grega, filho de Deucalião ou de Zeus e de Pirra. Deucalião, por sua vez, é filho de Prometeu. É de Heleno que descendem as quatro tribos dos helenos: os dórios, os eólios, os aqueus e os jônios. Ao ler este verso de Herbeck, lembrei-me do seguinte comentário de Haroldo de Campos, em “A palavra vermelha de Hölderlin”, sobre Friedrich Hölderlin como tradutor: “Hölderlin é um tradutor exegeta, pratica uma espécie de tradução litúrgica, transubstancia a linguagem do original na linguagem da tradução como o oficiante-hermeneuta de um rito sagrado que procurasse conjurar o verbo primordial (e é assim que, no seu ‘Hyperion’ [...] o poeta suábio ‘lê’ as estrelas como letras, com as quais ‘o nome dos livros dos heróis está escrito no céu’)” (CAMPOS, 1972, p. 97).

<sup>132</sup> “Blattnarbe” é um termo da Botânica (e Herbeck era um amante da natureza). Corresponde ao que em português se chama de “cicatriz da folha”. É a marca que fica no galho quando a folha cai. Mas usei “rastros foliar” porque, pesquisando sobre o tema, encontrei o nome dessa marca da planta em espanhol como “rastros foliar”. Em português, “rastros foliar” é também compreensível e considerei mais poético. Sebald, citado por Schütte (2017), comenta este verso: “as últimas linhas criam a partir das folhas da várzea e do rastros foliar uma Festa do Tabernáculo da lembrança da vida perdida na natureza”. [“die letzten zeilen schaffen aus Auenblättern und Blattnarben ein Laubhüttenfest der Erinnerung an das verlorene Leben in der Natur”].

<sup>133</sup> O substantivo neutro *Schloß* pode significar tanto “castelo” como “fechadura”. Como o verso imediatamente anterior traz a palavra “chavinha”, optei por traduzir *Schloß* por “fechadura”, por serem dois termos pertencentes ao mesmo contexto.

Rubro.

Rubro é o vinho, rubros os cravos.  
 Rubro é belo. Flores rubras e rubros.  
 Mais dessa cor fica bom.  
 A rubra cor é rubro.  
 Rubra é a causa<sup>134</sup>, rubra a papoula.  
 Rubros são os beiços e a boca.  
 Rubra é a realidade e o  
 outono. Rubras são certas Folhas Azuis.

Rot.

Rot ist der Wein, rot sind die Nelken.  
 Rot ist schön. Rote Blumen und rote.  
 Farbe dazu ist schön.  
 Die rote Farbe ist rot.  
 Rot ist die Fahne, rot der Mohn.  
 Rot sind die Lippen und der Mund.  
 Rot ist die Wirklichkeit und der  
 Herbst. Rot sind manche Blaue Blätter.<sup>135</sup>

(HERBECK, 2013, p. 10)

<sup>134</sup> Embora a tradução esperada para “Fahne” seja “bandeira”, em português, “bandeira”, em sua acepção de “ideia ou objetivo que orienta um partido, grupo, doutrina etc.” (conforme HOUAISS, 2009), que possui analogia com “causa” (Exemplo: “Ele defende a causa). No poema de Herbeck, vemos nos versos 3 e 4 as palavras “Farbe” e “Fahne” posicionadas muito perto uma da outra. Optei, então, pelo par sonoro “cor” e “causa”.

<sup>135</sup> O efeito produzido em alemão por “Blaue Blätter”, além da aliteração, é de um estranhamento, uma quebra de lógica – algo a que Gisela Steinlechner nomeia de “finta”. Em português, poderia trocar a cor das folhas de “azuis” para “fúcsia”, numa tentativa de preservar o efeito de sonoridade. Porém, a cor fúcsia contém vermelho em si, então a quebra da lógica não seria tão intensa. Julguei mais importante a quebra da lógica neste verso do que o efeito sonoro. Além disso, Herbeck grafa “Blaue” com inicial maiúscula, quando o esperado seria que redigisse com inicial minúscula, por tratar-se de adjetivo. Como Herbeck sobe a caixa da letra inicial de “blaue”, é possível tomar “Blaue Blätter” como um significante, como duas palavras que compõem um nome, talvez. Por isso optei por traduzir “Blaue Blätter” por “Folhas Azuis” – redigindo tanto “Folhas” quanto “Azuis” com inicial maiúscula.

Violeta<sup>136</sup>

A cor era rosada  
 então veio o azul e gritou  
 viola viola violetta.  
 violeta era bela mas só no céu.  
 tão simples essa cor era  
 bela você violeta.  
 O grito das cores violeta.

## Violett

Die Farbe war rosarot  
 da kam blau dazu und rief  
 viola viola violetta<sup>137</sup>.  
 violett war schön doch nur am Himmel.  
 ganz einfach diese Farbe war  
 schön du violett.  
 Der Ruf der Farben violett.

(HERBECK, 1999, p. 13)

---

<sup>136</sup> Uma curiosidade: na nota introdutória a *O pensamento selvagem*, Claude Lévi-Strauss conta-nos sobre a origem do nome do livro (p. 11-12). “Pensée sauvage” é o nome de uma flor (na tradução para a língua portuguesa, esse sentido se perdeu) cujo nome científico é *Viola tricolore*. Em português, um dos nomes que a flor recebe (além de “flor-da-trindade”, “amor-perfeito”, “amor-perfeito silvestre”, “amor-perfeito bravo”) é “violeta tricolor”. A cor violeta remete à flor (assim como, analogicamente, “rosa” flor e “rosa” cor, por exemplo).

<sup>137</sup> “violetta” é palavra do espanhol. Em alemão, escreve-se “violett”. Na tradução, para “violetta”, mantive o termo em espanhol.

## Guerra

A guerra destroça as moradas  
 e põe abaixo os muros;  
 E há também de fazê-lo com as  
 máquinas e com a human-<sup>138</sup>  
   idade.

O humano planta as minas,  
 tanques seguem avante. —  
 O homem controla as armas  
   e atira pelo cano.

## Der Krieg

Der Krieg zerfetzt die Häuser  
 und reißt die Mauern um;  
 Und soll es auch mit den  
 Maschinen und mit den Men-  
   schen tun.  
 Der Mensch legt die Minen,  
 Panzer rollen vor. —  
 Der Mann beherrscht die Waffen  
   und schießt aus dem Rohr.

(HERBECK, 1999, p. 36)

---

<sup>138</sup> Como no poema em alemão o ponto em que a palavra “Menschen” é cortada faz restar no final do verso “Men”, que também é “homens”, em inglês, optei por usar “humanidade” e cortar a palavra de modo que tenhamos “human”, que também remete ao inglês.

## O tanque

O tanque é de aço  
 Uma ferro e aço<sup>139</sup>  
 O tanque tem tanto parafuso  
 Não bote fé nele, contudo.  
 O tanque toda a Rússia roda  
 E sobre os ratos todos rola  
 Não queira botar fé nel, contudo.  
 É só nas roda que tem parafuso  
 Na neve e gelo ele roda  
 para o home que não sab mais nada.

Der Panzer<sup>140</sup>

Der Panzer ist aus Stahl  
 Der Eisen und Stahl  
 Der Panzer hat viele Schrauben  
 Doch darf man ihnen nicht trauen.  
 Der Panzer fährt in Rußland aus  
 Doch fährt er über eine jede Maus  
 Doch will man in nicht trauen.  
 Den er hat nur an den Rädern Schrauben  
 Er fährt durch Schnee und Eis  
 für den Man der sonst nichts weis.

(HERBECK, 1999, p. 37)

<sup>139</sup> Sobre a tradução deste verso, ver item 4.2.

<sup>140</sup> Neste poema, em algumas palavras que têm uma consoante dobrada, Herbeck tira a segunda letra. Ele escreve: “*Man*” (versos 4, 7 e 10), “*weis*”, “*Den*”. Ele também retira o “H” de *ihn* (verso 7). Ou seja, exclui uma consoante da palavra que nomeia o homem, da que remete ao conhecimento, da que confere lógica ao encadeamento do discurso e na que remete anaforicamente a *Panzer*. É depois do verso em que apresenta a ideia do tanque em movimento, o que, em situação de guerra, remete ao horror, que começam a aparecer os “desvios” de linguagem. Um homem em campo de guerra, diante de um tanque, é um homem que não sabe mais nada. O contexto da guerra é também um contexto de loucura.

Que novidade!<sup>141</sup>

Ou seja: nada de novo no Oeste!  
 Lorena e a Alsácia declararam  
 guerra contra nós. Eu acho que  
 Os franceses estão sempre  
 bem-dispostos. – Krieg<sup>142</sup> la la. – . – . – . . –

Was Neues!<sup>143</sup>

Das heisst: Im Westen nichts Neues!  
 Lothringen und der Elsass haben  
 uns den Krieg erklärt. Ich glaube,  
 Die Franzosen sind immer gut auf-  
 gelegt. – Krieg la la. – . – . – . . –

(HERBECK, 2013, 140)

---

<sup>141</sup> É curioso que neste poema Herbeck referencia um fato como novo, porém se trata de um acontecimento da Primeira Guerra. Observa-se também neste poema o que se pode supor como uma representação do código Morse. Mas creio que Herbeck tenha apenas simulado o uso desse código, como uma brincadeira.

<sup>142</sup> Optei por deixar “Krieg” sem traduzir por “guerra”, embora tenha feito a tradução da palavra no terceiro verso, porque, se traduzisse, o efeito rítmico criado por Herbeck se perderia. Ele reproduz o ritmo de “Oh lala”, interjeição francesa, substituindo “Oh” por “Krieg”, palavra também monossilábica. Se elegeisse “guerra” para o texto em português, o jogo, que está no ritmo, não aconteceria.

<sup>143</sup> Escrito em 10 de março de 1975.

Eu – Você

Meus caros COmpatriotas  
Cês não precisam mais erguer machado  
nenhum.  
A pátria estica a canela e você.

Ich – Du

Meine lieben LAndsleute.  
Ir braucht keine Axt mehr  
heben.  
Das Land verreckt und Du.

(HERBECK, 2013, p. 93)

O Heldenberg.

O Heldenberg: no Heldenberg existe  
uma casa branca onde muitos filhos  
estão; Disso não façam caso.  
Onde muito sangue é vertido; no fim  
resta um nanico. O pobre pico.  
O nanico é também um pouquinho grande  
pobre do pequeno nanico!, seco  
seu humor.

Der Heldenberg.

Der Heldenberg: Am Heldenberg, da steht  
ein weisses Haus, wo viele Söhne  
sind; Machts euch nichts daraus.  
Wo viel geblutet wird; am Ende  
steht ein Zwerg. Der arme Berg.  
Der Zwerg ist auch ein klein wenig groß  
arm ist der kleine Zwerg!, schnöde  
sein Humor.

(HERBECK, 2013, p. 153).

A Torre Babilônica.<sup>144</sup>

A Torre Babilônica – lá são  
cada qual os donos do próprio asilo,  
os enfermeiros, os cuidadores. Do  
grupo da repartição.

Der Babylonische Turm.

Der Babylonische Turm – da sind  
jeweils die Herren der Anstalt selbst,  
die Pfleger – der Pfleglinge. Der  
Gruppe der Abteilung.

(HERBECK, 1999, p. 138)

---

<sup>144</sup> Pode-se supor que “Babylonische Turm” corresponda ao nome de um conjunto de picos situado nos Alpes, na região do Tirol. Por outro lado, Steinlechner (1989, p. 46-47), ao analisar este poema, afirma que Herbeck usa o jargão da igreja para falar do pessoal do asilo e que se refere ao mitologema da “Torre Babilônica”.

Noturno do errante<sup>145</sup>  
(sobre Goethe)

Agônica dor, que tem alívio,  
na solidão da floresta, encontra  
lenitivo. A condição em si é  
esta canção.

Wanderes Nachtlid  
(zu Goethe)

Elender Schmerz, du heilen tust,  
in Waldes Einsamkeit, Erquickung  
fühlst. Der Umstand selbst ist  
dieses Lied.

(HERBECK, 1999, p. 128)

---

<sup>145</sup> Embora pareça haver uma tendência a dizer que Herbeck nunca lera nada antes de escrever seus poemas, este é um claro exemplo de que essa ideia precisa ser revista. Herbeck faz aqui uma “reciclagem” (nos termos de Steinlechner, 1989) de uma das “Wanderers Nachtlid” (em Goethe, a escrita é “Wanderers”, qual seja: “Der du von dem Himmel bist,/Alles Leid und Schmerzen stillest, /Den, der doppelt elend ist, /Doppelt mit Erquickung füllest; /Ach, ich bin des Treibens müde! /Was soll all der Schmerz und Lust? /Süßer Friede, /Komm, ach komm in meine Brust!” (Disponível em: <http://escamandro.wordpress.com/2014/08/01/goethe-1749-1832/>).

O sangue.

O sangue é a verdade.

Os estudantes devem submeter-se a um exame de sangue.

Há um A e um sangue O.

O sangue revela sobre o biotipo.

Quanto mais pesado é o homem, tanto mais sangue ele tem.

Das Blut.

Das Blut ist die Wahrheit.

Die Schüler müssen sich einer Blutprobe unterziehen.

Es gibt ein A und O-Blut.

Das Blut gibt Ausdruck über den Körperbau.

Je schwerer der Mensch ist, desto mehr Blut hat er.

(HERBECK, apud NAVRATIL, 1999, p. 49.)



Die Sprache.

*a + b* leuchten im Klee.  
Blumen am Rande des Feldes.  
Die Sprache. —  
die Sprache ist dem Tier verfallen.  
und mutet im *a* des Lautes.  
das *c* zischt nur so umher und  
ist auch kurz dann sein  
Gewehr.

(HERBECK, apud NAVRATIL, 1999, p. 44.)

O sonho.

O sonho é um papel  
O sonho é à noite  
Quando veio o porteiro  
Que abre as portas.

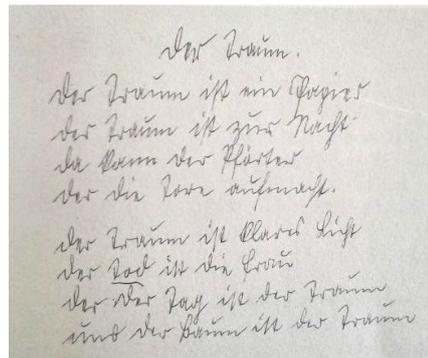
o sonho é lúcida luz  
a *Morte*<sup>147</sup> é a Dona  
pra quem O Dia é o sonho  
e o horto é o sonho

Der Traum.

Der Traum ist ein Papier  
Der Traum ist zur Nacht  
Da kam der Pförtner  
Der die Tore aufmacht.

der Traum ist klares Licht  
der *Tod* ist die Frau  
der Der Tag ist der Traum  
und der Baum ist der Traum

(HERBECK, 2013, p. 6)



Ernst Herbeck, **Der Traum**, undatiert  
Kugelschreiber, 10,5 cm X 15 cm  
Niederösterreichisches Landesmuseum,  
St. Pölten – Sammlung Navratil  
Inv. – Nr. 9140/18

<sup>147</sup> Podemos observar na imagem do manuscrito de Herbeck, ao final da página, que Herbeck sublinhou a palavra “Tod” (“morte”) e que Navratil, na edição do poema, optou por aplicar itálico no vocábulo. Esta de fato costuma ser, de modo geral, uma convenção no universo editorial: escrever em itálico o que em manuscritos aparece sublinhado. Suponho que em todas as outras palavras nos poemas editados de Herbeck que aparecem em itálico estejam sublinhadas nos manuscritos. Quanto à tradução da palavra, usei inicial maiúscula para remeter à Dona Morte, um dos modos como a figura da morte é referida.

A morte.

A morte é bem grande.

A morte é grande.

Tua<sup>148</sup> morte é grão<sup>149</sup>.

A morte é bela.

A morte é também.

A morte dos bichos.

A morte é também boba.

Eu posso caminhar para a morte.

A morte na escola é menina.

Der Tod.<sup>150</sup>

Der Tod ist ganz groß

Der Tod ist groß

Der Tod ist grütze.

Der Tod ist schön.

Der Tod ist auch.

Der Tod der Tiere.

Der Tod ist auch dumm.

Ich kann in den Tod gehen.

Der Tod in der Schule als Mädels.

(HERBECK, 2013, p. 9)

<sup>148</sup> Usei “tua” porque, se é “a morte **pra você**”, é a “**tua** morte”. (Exemplo analógico: se a lua é uma moeda **pra você**, posso dizer que **a tua lua** é uma moeda.)

<sup>149</sup> “Grütze”, como substantivo (e me parece que Herbeck usa aqui esse substantivo como adjetivo), pode significar “mingau”. Mas contém uma ideia negativa, porque era consumido no pós Segunda Guerra Mundial. Hoje, pode ser considerado comida de pessoas economicamente desfavorecidas. Por outro lado, existe atualmente o “Rote Grütze”, uma sobremesa consumida na Alemanha e da Escandinávia. No entanto, essa sobremesa não é do tempo do Herbeck. Encontrei em dicionários outros significados possíveis: “papa”, “miolo” (tanto no sentido de miolo de pão quanto no sentido de “cérebro”, de “massa cinzenta” – existe a expressão “Grütze im Kopfe haben”). Se optar por manter a ideia desse alimento ruim, que se comia no pós-guerra, o resultado seria uma noção da morte como algo que se come pra sobreviver. Nesse caso, pensei em traduzir a palavra por “angu”, palavra que, o *Dicionário analógico da língua portuguesa: ideias afins/thesaurus* (AZEVEDO, 2010) apresenta como análoga a “confusão”, “desordem”, “anarquia”, “transtorno”, “sarapatel”, “sarafusco”, “trapalhada”, “barafunda”, “bagunça”, “auê”, “encrenca”, “caos”, “banzé”, “bambá”, “rebuliço”, “alvorço”, “empada”, “salada”, “remexido”, “grenha”, “celeuma”, “assimétrico”, “mau”, “ruim”, “caótico”, “turvo”, “indigesto”, “**a granel**” etc. No dicionário dos irmãos Grimm, encontrei “gruzzi, gruzze, grütze, *mhd.* grütze, [...] grytta, gryttan ([...] grutte, *f.*, *gehören wie grausz, griesz, grosz, an. grautr, m., grütze, ags. grot, n., pollis, particula, grotan*”. O dicionário *online* da Editora Porto apresenta “sêmola” como significado para “Grütze”. Então, pensei que o verso que contém essa palavra pudesse ser traduzido como “Tua morte é grão” (e “grão” é tanto “semente” ou “parcela mínima de algo”, na quarta acepção registrada pelo dicionário *Houaiss*, quanto “grande”), e uma das principais razões dessa escolha é a sonoridade da palavra, que é próxima de “grande” (em alemão, temos a assonância entre “groß” e “grütze”).

<sup>150</sup> Poema de Rainer Maria Rilke: “Schlußstück/Der Tod ist groß/Wir sind die Seinen/Lachenden Munds./Wenn wir uns mitten im Leben meinen./wagt er zu weinen/mitten in uns.” (CAMPOS, 2013, p. 88). Na tradução de Augusto de Campos: “A Morte é grande./Nós, sua presa,/vamos sem receio./Quando rimos, indo, em meio à correnteza,/chora de surpresa/em nosso meio.” (CAMPOS, 2013, p. 89).

O passado.

O passado claramente já passou  
Passado esse tempo da *Eternidade*  
E mais uma vez você é um ovo pascal.

Die Vergangenheit.

Die Vergangenheit ist klar vorbei  
Vorüber diese Zeit der *Ewigkeit*  
Und nun bist du wieder ein Osterei.

(HERBECK, 1999, p. 60)

Pequeno pensar, e cantar é um passo pra isso. Qual cançõezinhas populares, fazem o trabalho cerebral desaparecer e o cérebro adormece.

Kleines Denken, und singen trägt dazu bei. Sowie die kleinen Volkslieder, lassen die Arbeit des Gehirnes nicht aufkommen und das Gehirn schläft.

(HERBECK, 1992, p. 153)

### O sugarro

Era um menino que na  
 rua outro menino era  
 Ele acende um cigarro,  
 o fogo inflamou,  
 o sabugueiro virou cinzas.  
 com ele.

### Die Ziegarrette<sup>151</sup>

Es war ein Junge wo auf der  
 Straße anderer Junge war  
 Er zündet sich eine Zigarrette<sup>152</sup>  
 an, das Feuer fing,  
 der Holunder brandte ab.  
 mit ihm.

(HERBECK, 1999, p. 26)

---

<sup>151</sup> Conforme a grafia de Herbeck, reproduzida na edição de Navratil (1966) e em Herbeck (1999). A escrita correta da palavra seria "Zigarette". Há outro poema seu com o título "Die Zigarette.", respeitando a grafia padrão desse vocábulo. Ou seja, Herbeck sabia qual era a ortografia desse termo. Ao escrever "Ziegarrette", Herbeck possivelmente estaria remetendo a um jogo de palavras usado jocosamente na Áustria entre amigos, no aprendizado do ato de fumar. Dizem, então, que a palavra "Zigarette" vem de "Zieh-garrete" ("Zieh", do verbo *ziehen*, que significa "puxar", "chupar", "sugar"), dando a entender que se deve "puxar o fumo", ou "sugar o cigarro" (informação que devo à Profa. Dra. Ruth Bohunovsky, minha orientadora, austríaca e fumante eventual). A solução que concebi para traduzir esse jogo verbal foi "sugarro" (neologismo que resulta da fusão das palavras "sugar" e "cigarro"). Como Herbeck acrescentou, ainda, um segundo "r" à palavra, procedi da mesma forma em português, dada a proximidade dos termos em alemão e em português.

<sup>152</sup> Neste verso, o poeta mais uma vez duplica o "r". Na tradução, acrescentei por isso, um "r" a "cigarro".

### Silêncio

Silêncio! Dizem os pais  
às crianças. E  
estas obedecem de pronto.  
Silêncio, diz a mãe ao  
pai, e também ele fica  
de pronto mais quieto.  
Silêncio é uma palavra sacra.  
Também se diz Noite Silente; tudo dorme,  
vigília solitária.<sup>153</sup>

### Still

Still! Sagen die Eltern  
zu den Kindern. Und  
diese folgen Ihnen sofort.  
Still, sagt die Mutter zum  
Vater, und auch er ist  
sofort ein wenig ruhiger.  
Still ist ein heiliges Wort.  
Es heißt auch Stille Nacht; alles schläft,  
einsam wacht.

(HERBECK, 2013, p. 101)

---

<sup>153</sup> Aqui, apesar de os dois últimos versos remeterem à canção de Natal (“Stille Nacht! Heilige Nacht!/Alles schläft; einsam wacht”) que em português é popularmente conhecida como “Noite feliz”, opto por não usar os versos da versão brasileira da canção, porque em português a canção não remete ao silêncio. Além disso, a versão brasileira da canção contém uma presença explícita e acentuada da religiosidade cristã, sobretudo nesses versos.

### A alma

Até um piá tem alma uma,  
 Se ela está cheia, então tem uma,  
 Se ela está oca, então nenhuma<sup>154</sup>.  
 Por isso é que é uma alma uma.

### Die Seele

Auch ein Bub hat Seele eine,  
 Ist sie voll, dann hat er eine,  
 Ist sie leer, dann hat er keine.  
 Darum ist es eine Seele eine.

(HERBECK, citado por STEINLECHNER, 1989, p. 24.)

---

<sup>154</sup> Nos versos 2 e 3, Herbeck produz quase uma repetição: “dann hat er eine” e “dann hat er keine”. A diferença está em apenas uma letra – tanto se observarmos a grafia quanto se oralizarmos o texto, e o ritmo, nos dois versos, se repete. Em português, seria possível a tradução por “então tem uma” e “então tem nenhuma”. Haveria “fidelidade” sintática e semântica, porém o ritmo ficaria prejudicado. Optei por “então nenhuma”, porque temos, assim, uma repetição “sonora”, considerando-se que, na oralização de “tem uma”, dizemos “tenhuma”. Nas pronúncias de “então tem uma” e “então nenhuma”, a diferença se dá apenas em um fonema. Mantive-me “fiel” à semântica e ao ritmo, portanto.

O último.<sup>155</sup>

O último é o começo dos  
poetas.

Ele diz: é o ótimo.  
Fim, ou por último.  
quer dizer: o último (ótimo)

Das Letzte.

Das Letzte ist der Anfang der  
Dichter.

Er sagt: es ist das Beste.  
Ende, oder zuletzt.  
heißt: Das Letzte (Beste)

(HERBECK, 1999, p. 83)

---

<sup>155</sup> Na tradução deste poema, contei com a colaboração inestimável de Luiz Abdala Jr.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação de mestrado deu seguimento a uma proposta que concebi no decorrer da pesquisa de iniciação científica realizada durante o curso de graduação em Letras – Alemão, com ênfase em Estudos da Tradução, qual seja: estudar e traduzir a obra do poeta austríaco Ernst Herbeck, vertendo-a para a língua portuguesa do Brasil, e dá-lo a conhecer ao leitor brasileiro. Como tal, o objetivo deste trabalho é antes abrir um objeto de estudo à comunidade de pesquisadores de diversos campos do Saber do que apresentar um trabalho que se conclui em si mesmo.

Primeiramente, apresentei a peculiar biografia de Herbeck e o contexto inusitado de escrita da sua obra, como interno de um hospital psiquiátrico (sob o diagnóstico de esquizofrenia), aonde chegou logo depois do fim da catástrofe da Segunda Guerra Mundial – cujo desenrolar deu-se, não por acaso (suponho), em paralelo com o desencadeamento de sua enfermidade. Para tanto, servi-me sobretudo das publicações de Leo Navratil e de Gisela Steinlechner. Marginalizado do início ao fim de sua vida, Herbeck resgatou o reconhecimento de sua dignidade por meio da poesia.

Num segundo momento, com o intuito de elucidar algumas questões indispensáveis ao desenvolvimento do tema desta dissertação, arrisquei-me a um percurso multidisciplinar (não sem estar ciente de minhas limitações técnicas), expondo uma seleção de descrições, hipóteses, reflexões e comentários de estudiosos das áreas da Psiquiatria, da Psicanálise, da Psicologia, da Psicobiologia e da Linguística de Texto, com o fito de oferecer uma reflexão minimamente crítica sobre os conceitos de esquizofrenia (enquanto patologia, somente) e de linguagem dita “esquifrênica”. Verifiquei, então, que, apesar do muito que já se investigou sobre essa psicopatologia, ainda não está clara a sua natureza, porém é sabido que a linguagem (falada ou escrita) nessas circunstâncias apresenta-se outra. Como vimos nos Capítulos 3 e 4 desta dissertação, é possível constatar que há diversos pontos em comum entre o que é descrito pelos profissionais da área da Saúde como características de linguagem produzida por alguém acometido por essa enfermidade e o que se entende hoje por linguagem poética, o que não quer dizer que toda fala ou escrita formulada por pacientes esquifrênicos possa ser entendida como poesia.

Reforço, por isso, que a poesia de Ernst Herbeck não deve ser lida unicamente à luz de aspectos clínicos e biográficos. Nesta dissertação, ao interpretar e traduzir os poemas de Herbeck, voltei-me, antes, para a sua voz poético-literária.

No que se refere a poesia, de maneira geral, levei em conta a visão de Barbara Smith (1971), para quem aquilo que a poesia mimetiza é o discurso. Assim, ainda que também se possam identificar nos textos de Herbeck características de “fala esquizofrênica”, a partir do momento em que nos propomos a um estudo literário de sua obra, a uma tradução literária de seus versos, estamos lidando com linguagem literária e expressão poética, portanto com discurso fictício, e, de acordo com Wolfgang Iser, com potencial de gerar efeitos estéticos e sua atualização no processo de leitura.

Essas reflexões estão implicadas na tradução de cada um dos 50 textos poéticos de Herbeck que selecionei para integrar a dissertação.

Outro aspecto importante para a discussão literária e tradutológica que propus neste trabalho refere-se ao que se faz aparecer como *intraduzível* em sua obra – suas “singularidades irreduzíveis”, conforme Marcos Siscar. Algo que, justamente por isso, portanto, “clama por tradução”. A isso eu chamo de “trava”, um conceito que nesta dissertação comecei a esboçar e que pretendo desenvolver futuramente. Ao pensar o *silêncio por detrás das palavras* também como o que *entabula* e ao mesmo tempo como o que *cruza* – atravessando ou cortando –, identifique-o como *trava*, um agente potencialmente produtivo que me disponho a traduzir nos poemas de Herbeck.

Inicialmente, no meu projeto de mestrado, um dos principais objetivos específicos, além de apresentar o poeta ao leitor brasileiro, era traduzir os poemas de Herbeck problematizando a pertinência da associação do princípio de *bricolage* ao procedimento herbeckiano de recombinação de fragmentos da linguagem, segundo a leitura que o escritor e ensaísta alemão W. G. Sebald (2002; 2013) faz desse conceito de Claude Lévi-Strauss (1989). E de fato isso constituiu parte do meu trabalho, mas também outras reflexões surgiram no percurso das traduções, como essa que me levou ao esboço do conceito de *trava*.

Existe muito a se dizer e a pesquisar sobre o complexo universo da obra de Herbeck, muito mais do que comporta uma dissertação de mestrado. No âmbito dos estudos literários, como também da tradução literária, abre-se, por exemplo, entre

tantas possibilidades, a perspectiva de investigar aspectos rítmicos de seus versos – e aqui penso na teoria do ritmo conforme elaborada por Henri Meschonnic. Convocam também a análises de tradução os textos do poeta traduzidos para outros idiomas (entre os quais, inglês, francês, holandês, sueco, húngaro e japonês). Outra questão a ser abordada concerne à edição de seus manuscritos – todos arquivados na Biblioteca Nacional de Viena.

Considero este um trabalho em curso, ao qual pretendo dar seguimento em estudos futuros.

## REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Francisco Ferreira dos Santos. **Dicionário analógico da língua portuguesa**: ideias afins/thesaurus. 2.ed. Rio de Janeiro: Lexicon, 2010.
- AIGNER, Carl; NAVRATIL, Leo. (Hg.) **Ernst Herbeck**: Die Vergangenheit ist klar vorbei. Wien: Christian Brandstätter Verlagsgesellschaft m.b.H., 2002.
- AUSTER, Paul. **One-Man Language**. The New York Review of Books, New York, february 6, 1975, s/p.
- BARRETO, Lima. **Diário do hospício; O cemitério dos vivos**. Prefácio de Alfredo Bosi. Organização e notas de Augusto Massi e Murilo Marcondes de Moura. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BERMAN, Antoine. **Pour une critique des traductions**: John Donne. Paris: Gallimard, 1995.
- BLEULER, Manfred. The Concept of Schizophrenia in Europe During the Past One Hundred Years. In: **What is Schizophrenia?** William F. Flack, Jr., Daniel R. Miller, Morton Wiener, editors. Based on a conference sponsored by the Frances 1. Hiatt School of Psychology, at Clark University, Worcester, Mass., June 9-10, 1990. New York: Springer-Verlag, 1991.
- BOHUNOVSKY, Ruth. W.G. Sebald como leitor de Ernst Herbeck, o mais pobre dos poetas. In: **Cadernos benjaminianos**, Belo Horizonte, v. 12, p. 28-51, 2016. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cadernosbenjaminianos/article/view/11545>. Acesso em: 17 nov. 2018.
- BOSI, Alfredo. Prefácio. In: BARRETO, Lima. **Diário do hospício; O cemitério dos vivos**. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- BRITO, Maria Angélica Paiva; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. A fala do esquizofrênico – uma interface entre Linguística de Texto e Psicanálise. In: **Letras de hoje**, Porto Alegre, v. 47, n. 1, p. 65-75, jan./mar. 2012.

BÜTLER, Heinz. Ernst Herbeck. In: AIGNER, Carl; NAVRATIL, Leo. **Ernst Herbeck: Die Vergangenheit ist klar vorbei**. Wien: Christian Brandstätter Verlagsgesellschaft m.b.H., 2002. p. 134-141.

CAMPOS, Haroldo. **A arte no horizonte do provável** – e outros ensaios. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1972. (Debates.)

\_\_\_\_\_. **Galáxias**. Organização de Trajano Vieira; inclui o CD “Isto não é um livro de viagem”. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

\_\_\_\_\_. Da tradução como criação e como crítica. In: **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CARDINAL, Roger. “Eine Abneigung zur Wirklichkeit”: Die lyrische Welt des Alexander Herbrich. In: AIGNER, Carl; NAVRATIL, Leo. (Hg.) **Ernst Herbeck: Die Vergangenheit ist klar vorbei**. Wien: Christian Brandstätter Verlagsgesellschaft m.b.H., 2002. p. 120-127.

CARDOZO, Mauricio Mendonça. Ler o poema em tradução: relação, continuidade e descontinuidade na tradução. In: BECKER, Paulo; BARBOSA, Márcia Helena S. (Org.). **A poesia que se escreve, a poesia que se lê**. Passo Fundo: Editora Universidade de Passo Fundo, 2013, v. 1, p. 77-93.

\_\_\_\_\_. Na calada do outro: silêncio, mistério e o outro em tradução. In: ESTEVES, Lenita; VERAS, Viviane. (Org.). **Vozes da tradução: éticas do traduzir**. 1.ed. São Paulo: Humanitas, 2014, v. 1, p. 67-78.

\_\_\_\_\_. O significado da diferença: a dimensão crítica da noção de projeto de tradução literária. In: **Tradução e comunicação** – revista brasileira de tradutores, n. 18, 2009.

CAROPRESO, Fátima; SIMANKE, Richard Theisen. A linguagem de órgão esquizofrênica e o prolema da significação na metapsicologia freudiana. **Revista de Filosofia Aurora**, [S.1.], v. 18, n. 23, p. 105-128, maio 2006. Disponível em: <http://periodicos.pucpr.br/index.php/aurora/article/view/8612>. Acesso em: 11 nov. 2018.

CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de (org.). **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1973.

DANBAUER, Angela Maria. **Die Heil- und Pflegeanstalt Gugging während der NS-Zeit**. 2012. 113 S. Diplomarbeit (Magistra der Philosophie). Institut für

Philosophie an der Universität Wien, Wien, 2012. Disponível em: [http://othes.univie.ac.at/17933/1/2012-01-20\\_9503724.pdf](http://othes.univie.ac.at/17933/1/2012-01-20_9503724.pdf). Acesso em: 20 fev. 2019.

DANTAS, Marta. **Arthur Bispo do Rosário: a poética do delírio**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. 1.ed. São Paulo: Editora 34 Ltda., 1997.

DERRIDA, Jacques. **Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida**. Tradução de Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

\_\_\_\_\_. **Critique et clinique**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1993.

DRILLON, Jacques. Louis Wolfson: Au fou!. **Le Nouvel Observateur**, 21 mai 2012.

DUBUFFET, Jean. **L'homme du commun à l'ouvrage**. Paris: Éditions Gallimard, 1973.

ELKIS, Helio. A evolução do conceito de esquizofrenia neste século. **Revista Brasileira de Psiquiatria**, n. 22 (Supl. I), 2000, p. 23-26.

FIGUEIREDO, Izaíra Maria Bruno; BEZERRA, Amanda de Lavor; MARQUES, Ana Carolina Lina; ROCHA, Ísis Maria; MONTEIRO, Natália Rocha. Tratamentos cirúrgicos de fissuras palatinas completas. **Revista Brasileira em Promoção da Saúde**, v. 17, n. 3, 2004, p. 154-160.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970**. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 24.ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014. (Coleção Leituras Filosóficas).

\_\_\_\_\_. **História da loucura: na Idade Clássica**. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Coleção Estudos, 61. Dirigida por J. Guinsburg.).

\_\_\_\_\_. Sete proposições sobre o sétimo anjo. In: \_\_\_\_\_. **Ditos e escritos III: estética – literatura e pintura, música e cinema**. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FREUD, Sigmund. **Observações Psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia** ("O caso Schreber"), artigos sobre técnica e outros textos (1911-1913). Tradução e notas de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FUSAR-POLI, Paolo; POLITI, Pierluigi Paul. Eugen Bleuler and the Birth of Schizophrenia (1908). **The American Journal of Psychiatry**, November 2008. Disponível em: <http://ajp.psychiatryonline.org/doi/pdfplus/10.1176/appi.ajp.2008.08050714>. Acesso em: 18 nov. 2018.

GENEROSO, Cláudia Maria. **O funcionamento da linguagem na esquizofrenia: um estudo lacaniano**. 2006. 129 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006. Disponível em: [http://www.clinicaps.com.br/clinicaps\\_pdf/dissertacao\\_claudia.pdf](http://www.clinicaps.com.br/clinicaps_pdf/dissertacao_claudia.pdf). Acesso em: 18 nov. 2018.

GENEROSO, Cláudia Maria. O funcionamento da linguagem na esquizofrenia: um estudo lacaniano. **Ágora**, Rio de Janeiro, v. XI, n. 2, p. 267-281, jul./dez. 2008.

GOLLNER, Helmut. Ernst Herbeck. In: ZEYRINGER, Klaus; GOLLNER, Helmut. **Eine Literaturgeschichte: Österreich seit 1650**. Áustria: Haymon Verlag, 2012.

GOLLNER, Helmut; ZEYRINGER, Klaus. **Áustria: uma história literária**. Literatura, cultura e sociedade desde 1650. Tradução de Ruth Bohunovsky. Curitiba: Editora UFPR, 2019. No prelo.

HANAYAMA, Eliana Midori. Distúrbios de comunicação dos pacientes com sequela de fissura labiopalatina. **Revista Brasileira de Cirurgia Craniomaxilofacial**, v. 12, n. 3, p. 118-124, 2009. Disponível em: <http://abccmf.org.br/Revi/setembro/07%20-Dist%C3%BArbios%20de%20comunica%C3%A7%C3%A3o%20.pdf>. Acesso em: 18 nov. 2018.

HERBECK, Ernst. **Der Hase!!!!** Ausgewählte Gedichte. Hg. und mit einem Nachwort von Gisela Steinlechner. Salzburg und Wien: Jung und Jung, 2013.

\_\_\_\_\_. **Everyone Has a Mouth**. Translated from the German by Gary Sullivan. New York: Ugly Duckling Presse, 2012. Disponível em: <http://www.uglyducklingpresse.org/archive/online-reading-old/everyone-has-a-mouth-by-ernst-herbeck/>. Acesso em: 18 nov. 2018.

\_\_\_\_\_. **Im Herbst da reihet der Feenwind**. Gesammelte Texte: 1960–1991. Hg. von Leo Navratil. Salzburg und Wien: Residenz Verlag, 1999.

HOSPÍCIO de Pedro II. Dicionário **histórico-biográfico das Ciências da Saúde no Brasil (1832-1930)**. Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz. Disponível em:

<[www.dichistoriadasaude.coc.fiocruz.br/iah/pt/verbetes/hospedro.htm](http://www.dichistoriadasaude.coc.fiocruz.br/iah/pt/verbetes/hospedro.htm)>. Acesso em: 18 nov. 2018.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. versão 1.0. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss; Objetiva, 2009. 1 CD-ROM.

ISER, Wolfgang. O ato da leitura: uma teoria do efeito estético. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996a. v. 1.

\_\_\_\_\_. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996b. v. 2.

\_\_\_\_\_. **O fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Tradução de Johannes Kretschmer, 1996c.

KERSTEN, Paul. Ein Besuch bei Ernst Herbeck, genannt Alexander: Gedichte aus gespaltener Seele. In: AIGNER, Carl; NAVRATIL, Leo. (Hg.) **Ernst Herbeck**: Die Vergangenheit ist klar vorbei. Wien: Christian Brandstätter Verlagsgesellschaft m.b.H., 2002. p. 146-151.

KOHN, Max. Louis Wolfson. Une langue c'est de la folie, et la folie est-ce que c'est une langue? **Recherches en psychanalyse**, n. 4, p. 113-121, 2005.

KUHN, Vivian Dutra; MIRANDA, Carla; DALPIAN, Débora Martini; MORAES, Cristina Machado Bragança de; BACKES, Dirce Stein; MARTINS, Juliana Saibt; SANTOS, Bianca Zimmermann dos. Fissuras labiopalatais: revisão de literatura. **Disciplinarum Scientia**. Série: Ciências da Saúde, Santa Maria, v. 13, n. 2, p. 237-245, 2012.

LACAN, Jacques. **O seminário**, livro 3: as psicoses, 1955-1956. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; [versão brasileira de Aluisio Menezes]. 2.ed. revista. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LEVINAS, Emmanuel. **Parole et silence et autres conférences inédites au Collège philosophique**. Paris: Éditions Grasset et Fasquelle/IMEC Éditeur, 2009.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Campinas, SP: Papyrus, 1989.

MARI, Jair de Jesus; LEITÃO, Raquel Jales. A epidemiologia da esquizofrenia. **Revista Brasileira de Psiquiatria**, São Paulo, v. 22, supl. 1, p. 15-17, maio 2000.

MELLO, Luiz Carlos. **Nise da Silveira**: caminhos de uma psiquiatra rebelde. Coordenação: Marisa S. Mello. 2. ed. Rio de Janeiro: Automática: Hólos Consultores Associados, 2015.

MESCHONNIC, Henri. **Critique du rythme**: anthropologie historique du langage. Paris: Éditions Verdier, 1982.

\_\_\_\_\_. **Poética do traduzir**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MIRANDA, Carlos Alberto Cunha. Terapias biológicas e a prática da lobotomia nos hospitais psiquiátricos de Pernambuco na primeira metade do século XX. **Saeculum** - Revista de História, João Pessoa, n. 31, p. 203-220, jul./dez. 2014. Disponível em: <http://www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/srh/article/view/203>. Acesso em: 17 nov. 2018.

NAVRATIL, Leo. Eine grosse Psychotherapie der chronischen Schizophrenie: Manfred Bleuler zum Gedächtnis. In: SCHWEIZER ARCHIV für Neurologie und Psychiatrie, Wien, 2002. Disponível em: <http://sanp.ch/resource/jf/journal/file/view/article/sanp/en/sanp.2002.01272/2002-03-010.pdf/>. Acesso em: 18 nov. 2018.

\_\_\_\_\_. **Schizophrene Dichter**. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag GmbH., 2015. (E-Book.)

\_\_\_\_\_. **Schizophrénie et art**. Titre original: Über schizophrenie und die Federzeichnungen des Patienten O.T. Traduit par Evelyne Sznycer. Bruxelles: Éditions Complexe S.P.R.L., 1978.

\_\_\_\_\_. **Schizophrenie und Kunst**. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 1965.

\_\_\_\_\_. **Schizophrenie und Sprache**: Zur Psychologie der Dichtung. Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 1966.

\_\_\_\_\_. Vorbemerkung des Herausgebers. In: HERBECK, Ernst. **Im Herbst da reihet der Feenwind**. Gesammelte Texte. Salzburg und Wien: Residenz Verlag, 1999.

NS-OPFERZAHL in Gugging viel höher als gedacht. **Salzburger Nachrichten**, Salzburg, 25. Nov. 2014. Disponível em: <http://www.sn.at/politik/innenpolitik/ns-opferzahl-in-gugging-viel-hoehere-als-gedacht-2971963>. Acesso em: 18 nov. 2018.

OLIVEIRA, Ana Sofia Ribeiro da Silva Fonseca. **Conceptualização Histórica da Esquizofrenia**. 4.986 palavras. Dissertação. (Mestrado Integrado em Medicina) – Faculdade de Medicina da Universidade do Porto (FMUP), Porto, 2009. Disponível em: <http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/50150/2/Conceptualizacao%20Historica%20da%20Esquizofrenia.pdf>. Acesso em: 18 nov. 2018.

PAPE, Robin; BRÜCKNER, Burkhardt. “Herbeck, Ernst”. In: BIOGRAPHICAL Archive of Psychiatry. Disponível em: <http://www.biapsy.de/index.php/en/9-biographien-a-z/90-herbeck-ernst-e>. Acesso em: 18 nov. 2018.

POMPEU, Douglas Valeriano. Uma oficina poética de lembranças. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, [S.l.], v. 24, n. 2, p. 77-94, ago. 2014. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/6942>. Acesso em: 18 nov. 2018.

RINNENBERG, Jürgen. **Die Oper 'Das stille Zimmer' von Michael Hirsch**. 229 S. Dissertation (Promotionsfach Musikwissenschaft) – Fakultät für Kulturwissenschaft, Universität Paderborn, Detmold, 2005.

ROTH, Gerhard. Einige persönliche Erinnerungen an Ernst Herbeck. In: AIGNER, Carl; NAVRATIL, Leo. (Hg.) **Ernst Herbeck: Die Vergangenheit ist klar vorbei**. Wien: Christian Brandstätter Verlagsgesellschaft m. b. H., 2002. p. 190-207.

\_\_\_\_\_. **Eine Reise in das Innere von Wien: Die Archive des Schweigens**. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1995.

\_\_\_\_\_. Eismeer des Schweigens. In: AIGNER, Carl; NAVRATIL, Leo. (Hg.) **Ernst Herbeck: Die Vergangenheit ist klar vorbei**. Wien: Christian Brandstätter Verlagsgesellschaft m. b. H., 2002. p. 142-145.

RHODES, Colin. **L'Art outsider**. Art brut et création hors normes au XXe siècle. Traduit de l'anglais par Bernard Hoepffner. Paris: Éditions Thames & Hudson SARL, 2001.

ROTHENBERG, Jerome. Outsider poems, a mini-anthology in progress (50): Ernst Herbeck, 'Golden ABCs,' with translation from German by Gary Sullivan. **Jacket 2**, 3 Jan. 2013. Disponível em: <http://jacket2.org/commentary/outsider-poems-mini->

anthology-progress-50-ernst-herbeck-golden-abcs-translation-german-ga. Acesso em: 17 nov. 2018.

ROTZOLL, Maike; FUCHS, Petra; RICHTER, Paul; HOHENDORF, Gerrit. Die nationalsozialistische „Euthanasieaktion T4“: Historische Forschung, individuelle Lebensgeschichten und Erinnerungskultur. **Der Nervenarzt**, v. 81, n. 11, p. 1326-1332, nov. 2010. Disponível em: [http://www.researchgate.net/publication/263381996\\_Die\\_nationalsozialistische\\_Euthanasieaktion\\_T4\\_Historische\\_Forschung\\_individuelle\\_Lebensgeschichten\\_und\\_Erinnerungskultur](http://www.researchgate.net/publication/263381996_Die_nationalsozialistische_Euthanasieaktion_T4_Historische_Forschung_individuelle_Lebensgeschichten_und_Erinnerungskultur). Acesso em: 20 fev. 2019.

RUDICH, Julieta. “Leo Navratil, Psiquiatra”. **El País**, Madri, 30 set. 2006. Disponível em: [http://elpais.com/diario/2006/09/30/agenda/1159567206\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2006/09/30/agenda/1159567206_850215.html). Acesso em: 18 nov. 2018.

SCHREBER, Daniel Paul. **Memórias de um doente dos nervos**. Tradução de Marilene Carone. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

SCHÜTTE, Uwe. Por uma germanística “menor”: W. G. Sebald e a “pequena” literatura da periferia austríaca, e de outros lugares. Tradução de Cristiane G. Bachmann e Ruth Bohunovsky. **Cadernos Benjaminianos**, [S.l.], v. 12, p. 9-27, fev. 2017. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cadernosbenjaminianos/article/view/11544>>. Acesso em: 18 nov. 2018.

\_\_\_\_\_. **Die Poetik des Extremen**: Ausschreitungen einer Sprache des Radikalen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG, 2006.

\_\_\_\_\_. **Über W.G. Sebald**: Beiträge zu einem anderen Bild des Autors. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2017a.

SEBALD, Winfrid Georg. **Campo Santo**. Herausgegeben von Sven Meyer. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2013.

\_\_\_\_\_. Eine kleine Traverse: Das poetische Werk Ernst Herbecks. In: AIGNER, Carl; NAVRATIL, Leo. (Hg.) **Ernst Herbeck**: Die Vergangenheit ist klar vorbei. Wien: Christian Brandstätter Verlagsgesellschaft m.b.H., 2002. p. 154-167.

\_\_\_\_\_. **Schwindel**. Gefühle. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2013

\_\_\_\_\_. **Vertigem**: sensações. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SILVA, Raquel Nascimento da; SANTOS, Ellen Mara Nascimento Grangeiro. Ocorrência de alterações da motricidade oral e fala em indivíduos portadores de fissuras labiopalatinas. **Revista Brasileira em Promoção da Saúde** - Universidade de Fortaleza, Ceará, v. 17, n. 1, 2004, p. 27-30. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=40817206>. Acesso em: 19 nov. 2018.

SILVA, Regina Cláudia Barbosa da. Esquizofrenia: uma revisão. **Psicologia (USP)**, São Paulo, v. 17, n. 4, p. 263-285. 2006.

SILVEIRA, Nise da. **Os inumeráveis estados do ser**: 40 anos de experiência em terapêutica ocupacional. Catálogo de exposição. Disponível em: [http://www.ccs.saude.gov.br/saude\\_mental/pdf/inumeraveis\\_estado\\_ser.pdf](http://www.ccs.saude.gov.br/saude_mental/pdf/inumeraveis_estado_ser.pdf). Acesso em: 31 jan. 2019.

SISCAR, Marcos. Jacques Derrida, o intraduzível. In: **ALFA**, São Paulo, n. 44, 2000. Disponível em: <http://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/4279/3868>. Acesso em: 17 nov. 2018.

SMITH, Bárbara H. Poesia como ficção. Tradução de Guilherme Bernardes. Rev. Alexandre Nodari. Publicação original: Poetry as fiction. In: **New Literary History**, v. 2, n. 2, 1971, p. 259-281. (Texto cedido pelo professor Alexandre Nodari.)

STEINLECHNER, Gisela. **“Der Umstand selbst ist dieses Lied”**: Zum 20. Todestag des Gugginger Dichters Ernst Herbeck, 1991. (Texto gentilmente cedido pela autora. Sem acesso online.)

\_\_\_\_\_. Kuratorin Gisela Steinlechner zu Ernst Herbeck. In: MUSEUM GUGGING. **ernst herbeck**! eine leise sprache ist mir lieber. Maria-Gugging, 2015. Catálogo. Disponível em: <http://studylibde.com/doc/921153/ernst-herbeck.--eine-leise-sprache-ist-mir-lieber>. Acesso em: 4 abr. 2019.

\_\_\_\_\_. Langsames Leben ist lang: Zur Poesie Ernst Herbecks. **Wespennest**, Wien, n. 170, Mai 2016. p. 92-99.

\_\_\_\_\_. Nachwort. In: HERBECK, Ernst. **Der Hase!!!!** Ausgewählte Gedichte. Salzburg und Wien: Jung und Jung, 2013.

\_\_\_\_\_. **Über die Ver-Rückung der Sprache**: analytische Studien zu den Texten Alexanders. Wien: Braumüller, 1989.

\_\_\_\_\_. “Was über ist, ist das Gedicht selber”. In: HERBECK, Ernst. **Im Herbst da reiht der Feenwind**. Gesammelte Texte: 1960–1991. Salzburg und Wien: Residenz Verlag, 1992.

TAMA, Rosette. Louis Wolfson dans le labyrinthe des langues et le yiddish: langue égarée - langue marrane. **Recherches en Psychanalyse**, 2005, p. 149-157. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-recherches-en-psychanalyse-2005-2-page-149.htm>. Acesso em: 31 jan. 2019.

THÉVOZ, Michel. **Le langage de la rupture**. Paris: PUF - Presses Universitaires de France, 1978. (Perspectives Critiques).

VERAS, Viviane. Da loucura da tradução à tradução da loucura: formas de se outrar. 2013. Disponível em: [http://www.academia.edu/5667142/DA\\_LOUCURA\\_DA\\_TRADU%C3%87%C3%83O\\_%C3%80\\_TRADU%C3%87%C3%83O\\_DA\\_LOUCURA\\_FORMAS\\_DE\\_SE\\_OUTRAR](http://www.academia.edu/5667142/DA_LOUCURA_DA_TRADU%C3%87%C3%83O_%C3%80_TRADU%C3%87%C3%83O_DA_LOUCURA_FORMAS_DE_SE_OUTRAR). Acesso em: 18 nov. 2018.

VERONEZ, Fulvia de Souza; TAVANO, Liliam D’Aquino. Modificações psicossociais observadas pós-cirurgia ortognática em pacientes com e sem fissuras labiopalatinas. **Arquivos de Ciências da Saúde**, [S.l.], v. 12, n. 3, p. 133-137, jul./set. 2005.

VOCELKA, Karl. **Geschichte Österreichs: Kultur - Gesellschaft - Politik**. München: Wilhelm Heyne Verlag, 2002.

ZUR BESSERUNG der Person. Direção: Heinz Büttler. Áustria, Maria Gugging: Gruppe Ansia: Labor Schwarz-Filmtechnik GmbH Ostermundigen, 1981. (Documentário). 1 filme (1h27min47s), sonoro, legenda (em alemão), color. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=CJHYz6qmB0E> e <http://vimeo.com/18427012>. Acesso em: 18 nov. 2018.

#### LINKS PARA OS DICIONÁRIOS ELETRÔNICOS CONSULTADOS ONLINE

<http://www.aulete.com.br/>

<http://www.cnrtl.fr/definition/>

<http://de.langenscheidt.com/deutsch-portugiesisch/>

<http://de.thefreedictionary.com/mutet>

<http://dictionnaire.reverso.net/>

<http://de.langenscheidt.com/deutsch-portugiesisch/>

<http://www.duden.de/>

[http://www.lexilogos.com/francais\\_dictionnaire.htm](http://www.lexilogos.com/francais_dictionnaire.htm)

[http://www.pauker.at/pauker/DE\\_DE/PT/wb/?modus=&suche=&page=1#](http://www.pauker.at/pauker/DE_DE/PT/wb/?modus=&suche=&page=1#)

<http://pt.pons.com/tradu%C3%A7%C3%A3o>

<http://www.infopedia.pt/dicionarios/alemao-portugues>

<http://www.linguee.com.br/portugues-alemao/search?source=alemao&query=>

<http://www.woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/setupStartSeite.tcl>

ANEXO 1 – “ALEXANDER”<sup>156</sup>: DESENHO DE OSWALD TSCHIRTNER

Fonte: AIGNER; NAVRATIL, 2002.

<sup>156</sup> Nanquim sobre papel, 14,5 cm x 10,5 cm. Paradeiro desconhecido.