

## Écfrase na poesia de W. G. Sebald *Ekphrasis in W. G. Sebald's poetry*

Maria Aparecida Barbosa  
Universidade Federal de Santa Catarina  
[aparecidabarbosaheidermann@gmail.com](mailto:aparecidabarbosaheidermann@gmail.com)

Se queremos nos apropriar da arte, da literatura, então precisamos contrariá-la,  
quer dizer, retirar dela todas as prerrogativas atreladas  
e inserir nossas próprias pretensões. Para nos aproximarmos de nós mesmos.<sup>1</sup>  
Peter Weiss, 2005, p. 51.

**Resumo:** A obra crítica e a ficcional de W. G. Sebald se pautam pela incessante busca da linguagem apropriada para tratar a perseguição dos judeus e a violência do nacional-socialismo. O caso de sua poesia não parece ser diferente. Nesta abordagem da poesia se parte do poema *Nach der Natur* (Ao natural) com o objetivo de analisar as representações visuais pênhas de evocações ao sofrimento de figuras religiosas. Pergunta-se, em consonância com a cautela linguística do conjunto dessa obra ficcional e crítica, de que maneira a sintaxe entre as personagens/personalidades mencionadas e as imagens intercaladas constituem igualmente a pesquisa do tom adequado para se reportar à história. À procura de respostas para essas questões iniciais, se analisa a écfrase poética presente nesse poema pleno de alusões a obras plásticas que vêm acompanhadas das respectivas descrições. À guisa de ilustração se recorre neste artigo à primeira parte do poema acerca das figuras religiosas compostas por Matthias Grünewald - artista de expressão renascentista/barroca que ficou conhecido pelas abordagens do sofrimento humano. Por sua vez, as reflexões que Sebald empreende sobre a pintura hiperrealista de Jan Peter Tripp e o modo diferenciado como Jean Améry insere fraturas em seus textos sobre tortura com a finalidade de burlar a acedia e estimular a leitura mais consciente iluminam o procedimento poético no longo poema *Ao natural*. O que mais justifica a analogia é a fratura que emerge da terceira parte do poema, uma écfrase concernente à pintura de Altdorfer.

---

<sup>1</sup> A epígrafe é um trecho de *Die Ästhetik des Widerstands* (1971 a 1981), romance de mais de mil páginas escritas pelo sueco Peter Weiss em língua alemã, o dramaturgo de *Marat/Sade*, pintor, escritor, no qual o personagem protagonista recupera mais de cem artistas e descreve longo rol de obras literárias, pictóricas, musicais, relíquias/tesouros que teriam sido fundamentais para sua formação. Espírito muito próximo manifestam ambos os esforços, de Weiss e Sebald, no sentido de um desejo efêmero de recapitular a história do sofrimento e de estar do lado das vítimas. Referente à pintura de Peter Weiss Sebald escreve o ensaio "O coração contrito - sobre memória e crueldade na obra de Peter Weiss". As traduções constantes neste artigo que não estão creditadas a outros autores são de minha autoria.

*Wollen wir uns der Kunst, der Literatur annehmen, so müssen wir sie gegen den Strich behandeln, das heißt, wir müssen alle Vorrechte, die damit verbunden sind, ausschalten und unsre eignen Ansprüche in sie hineinlegen. Um zu uns selbst zu kommen.*

**Palavras-chave:** Sebald; poesia; *Ao natural*; écfrase.

**Abstract:** Criticism and fictional work W. G. Sebalds' are guided by the relentless pursuit of appropriate language to address to the persecution of jews and to violence in general in National Socialism. His poetry does not seem to be different. This approach about Sebalds poetry begins with the poem *Nach der Natur* (*Ao natural*) in order to analyze the pregnant visual representations of suffering religious' figures. Question is in line with the common caution concerning language in this set of fictional and criticism work, how the syntax between the characters / personalities mentioned and interleaved images are also research in order to reach an appropriate tone to report the History. Looking for answers to these initial questions, the approach analyses the poetic ekphrasis present in this poem full of allusions to plastic works that come accompanied by their descriptions. By way of illustration refers this article to the first part of the poem about the religious figures made by Matthias Grünewald - artist of between renaissance and baroque expression, which became known by the approaches of human suffering. On the other hand, the reflections of Sebald on Jan Peter Tripps' hyperrealist painting and also on the differentiated way Jean Améry inseres fractures in his texts that deal with torture in order to avoid acedia and encourage more conscious reading in the procedure poetic, explain Sebalds long poem *Ao natural*. Especially justified this analogy the fracture emerging from the third part of the poem, a ekphrasis concerning the Altdorfer painting.

**Key-words:** Sebald; poetry; *Ao natural*; ekphrasis.

O fórum atual da discussão acerca da écfrase permite distinguir duas premissas. Por um lado se consulta menos a descrição de imagens visando antes de tudo as artes plásticas, seguindo o objetivo de pesquisas mais antigas em função de um interesse por obras da Antiguidade (ou mesmo da Modernidade) desaparecidas. Mais que isso os novos debates se pautam pelo estabelecimento das poéticas descrições de obras artísticas dentro da literatura. Esses excertos que são obras de arte imaginadas em forma de linguagem, de certa maneira vinculadas, sim, às fórmulas de documentação da história da arte, estariam conquistando no âmbito literário seu lugar original e, graças à sua forma específica de representação, justamente em concorrência com as artes visuais (HAIKO, 2003, p.3). A presente investigação deve deter-se em aspectos da écfrase como uma elaboração narrativa de certos objetos no contexto da obra poética de W. G. Sebald.

## 1 A Pintura hiperrealista de Jan Peter Tripp

Não, não se trata exclusivamente das temáticas, dos objetos. É o modo de ver que está em jogo. Sebald insiste nisso quando se refere às pinturas de Jan Peter Tripp e sugere apuro e cautela na observação dos fatos que se apresentam hiperrealistas.<sup>2</sup>

A reputação de impostura e insignificância ligada ao exercício de uma arte afetou a pintura figurativa, mais ainda com o advento da fotografia e o início da modernidade. Detendo-se em certos momentos desse desenvolvimento da técnica, Sebald questiona a associação das pinturas de Tripp à corrente ultrapassada, que mensura a qualidade de uma pintura na extensão da admiração unânime quanto à sua incrível identidade com a realidade ou com a respectiva fotografia. Outrossim, ele aponta que a natureza afirmativa ou objetiva desse hiperrealismo consistiria justamente nos pontos menos óbvios de divergência e diferença.

Nos retratos que Tripp realizou de pacientes internos na Clínica Psiquiátrica em Weissenau, durante os meses de terapia, e igualmente nos retratos que fez em outras circunstâncias de indivíduos apreciados como figuras de poder econômico ou político, observa uma objetividade de tal maneira profunda, uma espécie de patografia<sup>3</sup>, através da qual a sondagem das formas aparentes de vida, chega a ponto de dirimir as fronteiras entre o aspecto característico e a deformação suscitada pelo sofrimento psíquico. Levando em consideração a definição de hospício<sup>4</sup> esse esmaecimento equivaleria a uma alusão ao ser humano como criatura anormal, apartada tanto do contexto social como da natureza (2009, fls.171-172). "Quanto mais eu contemplo as pintura de Jan Peter Tripp, melhor compreendo que por trás do ilusionismo da aparência se esconde uma profundidade assustadora. Ela é

---

<sup>2</sup> Sentimentos

meu amigo  
 escreveu Schumann  
 são estrelas que somente  
 à luz do dia  
 nos conduzem  
 (SEBALD, 2003, p. 17)

<sup>3</sup> Estudo ou pintura que foca na biografia de determinada personalidade famosa portadora de transtorno mental, com o objetivo de apresentar elementos psicopatológicos interessantes e o significado destes para as obras realizadas.

<sup>4</sup> Hospício 2. asilo de loucos; hospital de alienados; manicômio. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, p. 1036.

poder-se-ia dizer a rotunda metafísica da realidade." (SEBALD, 2009, p. 181). A pintura denominada "mala russa do pai", que representa uma mala aberta repleta de sapatos e pertences de um morto, mostra coisas dotadas de uma existência autônoma, porque a princípio sobrevivem após a morte do homem que as possuía e assim, paradoxalmente, contêm inerentes experiências e contam histórias daquela vida feito livros abertos. Em contrapartida, porém, as flores vívidas que Tripp pinta em cores originais transformam-se em grisálias petrificadas semelhantes a naturezas mortas.

Essa proposição ademais chama a atenção e reforça a ambiguidade da acepção linguística "natureza morta" em português que em alemão corresponde a *Stilleben* (vida tranquila. Em inglês: still life; em holandês: stilleven).

Quando o amigo de infância lhe presenteia com uma gravura do doente mental Daniel Schreber<sup>5</sup> com uma aranha engasthada no crânio, como se fosse uma metáfora da medonha celeridade dos pensamentos humanos, Sebald reconhece a considerável contribuição desse desenho ao seu *modus operandi* na literatura: "muito do que mais tarde escrevi deve-se a essa gravura, até na maneira como procedo, adotando uma perspectiva histórica concreta, esculpindo pacientemente, juntando coisas na aparência alheias umas às outras, ao jeito de uma *nature morte*." (2014, fls.179-180)

A ocupação com a gravura de Tripp e também com os depoimentos do próprio Schreber ensejou a composição do poema "Efeito assustador do Vale dos Infernos sobre meus nervos":

Na Praça da Catedral  
de uma cidade há muitos  
anos abandonada  
o emigrante está sentado,  
lendo a misteriosa história  
do presidente do senado Dr. Daniel Paul Schreber.

Acessos belicosos no íntimo  
da vida fendas

---

<sup>5</sup> Paul Daniel Schreber (Leipzig, 1842-1911) foi um jurista/escritor de *Memórias de um doente de nervos*, análise autobiográfica da evolução de sua patologia psíquica, que suscita as *Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranóia*, de Sigmund Freud, as aproximações entre loucura e poder no livro *Massa e Poder*, de Elias Canetti etc.

transversais através da ordem do mundo  
partindo da Cassiopeia  
uma dor difusa até o âmago  
às folhas caducas das árvores

Os buracos negros  
dos fantasmas que vagueiam  
alto pelos ares  
escondem isso eu sei  
li più reconditi principii  
della naturale filosofia

Se vem um tempo incolor, você  
imerso na beleza da obscenidade  
minhas noites o lembrarão  
uma pedaço embranquecido de gelo  
que derrete lentamente

O presidente fala  
eu sou o convidado de pedra  
cheguei de longe  
e penso que estou morto

Open these pages, he says,  
and step smartly  
into hell  
(SEBALD, 2008, fls. 54-55)

## 2 A pintura de Matthias Grünewald

*Ao Natural - um poema elementar (Nach der Natur - ein Elementargedicht)* é o título do primeiro livro de poesia de Sebald. Manifesta como marca prosódica formal de poema unicamente o alinhamento à esquerda. Esse poema épico composto por uma complexa erudição justapõe biografias aparentemente arbitrarias de três personagens em face de seus respectivos conflitos. O primeiro é Matthias Grünewald, santeiro e pintor, artífice de altares religiosos em Lindenthal, Isenheim, Windesheim, Basel. O segundo é o explorador Georg Wilhelm Steller, médico e naturalista que participou da expedição russa comandada por Vítus Behring, que se propunha a explorar a Sibéria e acabou atingindo o Alasca, legando, não obstante as intempéries e a enfermidade, três importantes documentações da fauna e da flora. O terceiro personagem é o próprio Sebald que, no desfecho do poema, conta o sonho de uma viagem à Pinacoteca de Munique para conhecer a pintura "A Batalha de Isso" do pintor Albert Altdorfer (1480-1538). À semelhança de um tríptico de altar, por ser munido de portas

dobráveis que se abrem em par, o poema trata os desafios naturais que essas personagens enfrentam e a neve é o eixo de ligação entre elas.

O trecho do poema referente a Matthias Grünewald inicia com a descrição do tríptico do altar de Lindenthal visto da ala central da igreja, sendo que o retrato de São Jorge prepondera na porta da esquerda - *Heilige Georg*, homônimo do poeta. Os catorze santos auxiliares/*Nothelfer*, Dionísio, Brás, Acácio, Estáquio, Pantaleão, Egídio, Ciríaco, Cristóvão, Erasmo, Vito, Bárbara, Catarina (padroeira da Ilha de Santa Catarina) e Margarida, se distribuem na pintura atrás do Santo Georg, bem como na porta direita do retábulo. O poema enfatiza as perseguições que sofreram e os lendários martírios dessas figuras da Igreja. São Dionísio porta com ambas as mãos uma cabeça decepada - Grünewald teria lhe conferido as feições de Riemenschneider, autor dos altares filigranados da cidade de Rothenburg ob der Tauber que foi amigo do reformista Martin Lutero. Lutero fixa as 95 teses que se propõe a discutir com os teólogos católicos na porta da Capela de Wittemberg, no ano de 1517, época que justamente coincide com o ano do trabalho de Grünewald ao altar de Lindenthal, na retratação dos santos auxiliares que penaram muitíssimo e aos quais os aflitos costumam recorrer em orações nas situações difíceis. Vinte anos mais tarde, a mão habilidosa de Riemenschneider será amputada por um bispo católico.



**Imagem 1**

A leitura da poesia *Ao Natural* pressupõe orientações no tempo e em meio às personagens, personalidades históricas. O que não é fácil em vista dos anacronismos, das ambiguidades que o poema expõe com pinceladas vigorosas deixando lacunas em branco, por falta de informações disponíveis ou por proposta poética.

A história de Grünewald é parca de pormenores concretos com exceção das informações constantes dos documentos que registram encomendas de seus trabalhos. Quando exatamente viveu, morreu, quem foi esse artífice contemporâneo de Dürer, Martin Schongauer, aos quais algumas vezes suas obras foram atribuídas? A completa *Teutschen Academie* do historiador Joachim Sandrart (século XVII) elogia suas pinturas e esculturas de madeiras, admite, porém, ambiguidades concernente ao crédito das obras de Hans Grünewald, também conhecido como Matthaeus von Aschaffenburg, que teria pintado um altar de Dürer em Frankfurt e cooperado com outros renomados do século XVI.

Prossegue o poema relatando a investigação das circunstâncias misteriosas relacionadas com a autoria do autorretrato de um artista que se ocupa em afiar a pena para terminar a pintura de uma mulher nua. O jovem está à luz da janela aberta donde se descortina uma paisagem com uma estrada que se abre ao mundo. Oriundo da Suécia, o autorretrato teria chegado ao Instituto de Arte de Chicago, em 1929, e trazia a assinatura M. N. sobre o batente da janela, remetendo a Mathis Gothart Nithart<sup>6</sup>. Em vista das iniciais de Grünewald M. G. e N. na pintura do altar de Aschaffenburg, cuja representação é o milagre da neve de Santa Maggiore e o risco simbólico do Bispo Libério, as biografias confluem. E incluem na esteira da investigação o artista chamado Mathis Grün, que se casou com a judia do gueto de Frankfurt, antes do matrimônio batizada com nome de santa, Ana, e que mais tarde foi internada em estágio avançado de loucura.

### 3 Modos de ver

---

<sup>6</sup> Disponível no site do Art Institute Chicago: <<http://www.artinstituteimages.org/searchresults.asp?X5=59891>>. Acesso no dia 04/08/2016.

O poema de Sebald descreve da biografia de Grünewald à fase das laborações nas imagens da capela localizada junto ao hospital, na região da Alsácia:

Quando muito  
 com o início dos trabalhos  
 no hospital alsaciano dos mutilados, onde se reunia  
 variegado material de contemplação, de como o homem  
 quer em si se recolher ou de si  
 escapar, Grünewald,  
 que de todo modo tendia a concepções extremadas,  
 deve ter compreendido  
 a redenção da vida como algo terreno.

Eis a vida tal como sempre e sem cessar se revela  
 Em todos os lugares mesmo nos degraus do altar  
 Com as figuras da calamidade existencial se expondo como  
 Nenhures, a não ser no tumulto irreal e insano  
 Ao qual Grünewald prendeu à tentação o Santo Antônio  
 por um tufo de cabelo.  
 (SEBALD, 2012, p. 23)

A recepção da pintura de Grünewald no século XX se deve ao realismo e ao sofrimento das personagens, mas também ao apelo fantástico e apocalíptico.

Em 1904, J.-K. Huysmans, escritor francês do livro *Às Avestas* e crítico de arte do período conhecido como decadentismo, inclui em *Trois églises et trois primitifs* um estudo acerca dos altares de Grünewald em Colmar e Isenheim e o coloca como quem "melhor refletiu o sublime humano e igualmente exprimiu seus sofrimentos infinitos" (HUYSMANS, 1908, p.171). A respeito da pintura "Tentação de Santo Antônio", escreveu:

pintor nenhum ousou descrever tal estágio da putrefação. Não há imagens nos livros de medicina sobre doenças de pele mais infames. Imagine um corpo inchado, modelado em gordura, mármore branco e azul, tomado por erupções e pústulas inflamadas. É o hosana de gangrena, a música triunfal de cárie. (HUYSMANS, 1908, p.171).

Em 1945 o pintor Max Ernst compôs a tela "Die Versuchung des Heiligen Antonius" (A tentação de Santo Antonio) como uma recuperação, uma citação da imagem homônima do altar de Isenheim feita por Grünewald. Comparar as maneiras diferenciadas como os elementos desse quadro do século XVI, realizado por um retratista de santos mártires,

reaparecem na pintura de um artista surrealista, que pesquisa questões do inconsciente psíquico no século XX, pode certamente auxiliar a questão que aqui se formula do modo narrativo de Sebald, na medida em que sugere a possibilidade de um terceiro modo de ver, ou de outros mais.

Alguns elementos se repetem, mas inversos. O Santo Antônio de Grünewald sofre à visão da decrepitude em forma das dores e flagelos que afligem o corpo humano acometido pelas degenerações e pelos males físicos que chegam a puxar uma mecha de seus cabelos. Se o protagonista naquele caso compunha o centro da tela e estava circundado por tais monstros das enfermidades assustadoras, na tela de 1945 é difícil sequer distingui-lo enviesado, disforme e intrincado nos prolongamentos metamórficos de figuras entre fauna e flora que não somente o agridem, mas sim, sobretudo penetram seu corpo, infiltram-se sequer permitindo distinguir as esmaecidas fronteiras entre os seres, humanos ou inumanos, e respectivas angústias.

Os picos cinzentos, elevados e longínquos sombreados pelas silhuetas de galhos ressequidos emolduram o drama que se encontra em primeiro plano no quadro de Grünewald, ao passo que na pintura de Ernst as formações rochosas circundantes são extensões tentaculares acopladas com asas quirópteras ou ornitópodes. Em muitas obras o artista recorria às aves como símbolos de humanos, e com elas conferia movimento, flexibilidade, ao mesmo tempo imbuía um aspecto de furor e pavor às situações. Mas as compleições antropomórficas e ornitológicas radiculares estão fincadas com garras, quando muito se retorcem, enquanto ao crucifixo parece balançar-se um corpo feminino.

Grünewald, com sua cena de tentação, representava o sofrimento como uma antítese da razão e negava antecipadamente as esperanças que a geração posterior traria no bojo do Renascimento; será recuperado pelos expressionistas. Com seu quadro surreal das lancinantes enfermidades psíquicas que grassavam no final da Segunda Guerra, Max Ernst questionou os motivos da arte europeia no auge do colapso de seus valores e princípios.

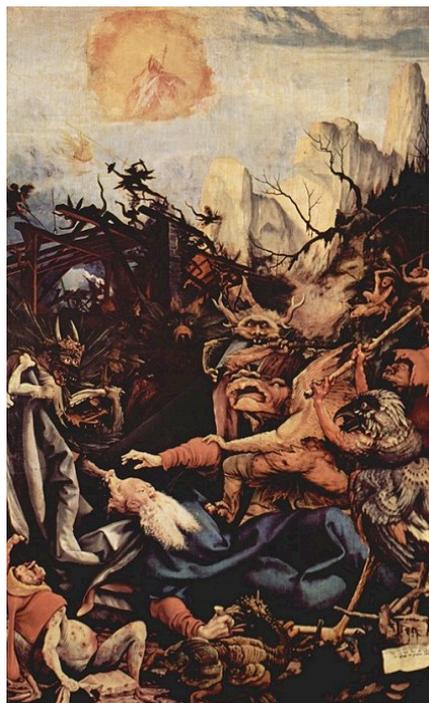


Imagem 2

#### 4 Os ensaios de Jean Améry

Sebald, também quando se reporta ao sofrimento físico dos mártires, está em meio ao processo de pesquisa sobre a linguagem constituída pela gravidade adequada à circunstância dos acontecimentos do holocausto, destituída de tom dramático ou poético. Para o ensaio “Com os olhos da ave noturna”, ele analisa os textos que Jean Améry escreveu entre 1960 e o ano de seu suicídio, 1974: *Nos limites da Mente: Contemplações e Realidades de um sobrevivente de Auschwitz, Atentar contra si - discurso sobre o suicídio, Para além de culpa e expiação*.

Para ele, esses são relatos que traduzem o crime monstruoso e evidenciam perspectivas capazes de escancarar com rigor a terrível natureza do nacional socialismo. A condição psíquica e social da vítima não admite tentativas de compensação indenizatórias; o preço disso seria o silêncio. Os anos sem escrita tinham sido anos dedicados à pesquisa referente à linguagem: *o paradoxo da busca de um tempo em que (...) esquecer implica a procura de uma forma de linguagem em que seja possível exprimir vivências que paralisam a capacidade de falar* (2014, p.113). Quando finalmente rompe o silêncio nos anos 60, Améry

se exprime através de um discurso que não admite conciliação e se ocupa especificamente da violência que foi imposta a si mesmo e a outros. No depoimento em que Améry fala da tortura que a Gestapo lhe infligiu em 1943 no Forte Breendonk, na Bélgica, Sebald identifica uma estratégia que realça a loucura do martírio impingido às vítimas: a estratégia do *understatement* através da qual se interdita compaixão e autocompaixão. Devido ao seu esforço nesse sentido, logrou criar uma narrativa que dispensa estilização literária e conduz à cumplicidade entre o escritor e o leitor. Ao invés de realçar o caráter passional ou o caráter passivo (de paixão ou de acedia), enfatiza, a partir de outro viés, a loucura dos métodos:

Na casamata havia uma corrente suspensa do teto que corria num varão fixado no alto. Na ponta tinha um gancho de ferro muito encurvado. Levavam-me até ao instrumento. O gancho entrava na guilheta que me prendia as mãos atrás das costas. Era então levantado pela corrente até estar a cerca de um metro do chão. Nessa posição, ou melhor, assim pendurado, com as mãos atrás das costas, consegue-se, por pouco tempo, ficar meio de esguelha à custa de força muscular. Durante esses poucos minutos em que já gastamos a maior parte das forças, quando já apareceu o suor na fronte e nos lábios e a respiração é entrecortada, não se responde a perguntas. Cúmplices? Endereços? Locais de encontro? Nem ouvimos. Toda a nossa vida está condensada numa única zona limitada do corpo, as articulações do ombro, que não reage, pois esgota-se completamente no dispêndio de energia. Mas isso não pode durar muito, mesmo em pessoas com uma constituição física forte. Por mim, tive de ceder bem depressa. E então os meus ombros estalaram e esfacelaram-se e o meu corpo ainda hoje não esqueceu isso. As cabeças dos úmeros saltaram das escápulas. O próprio peso do meu corpo causava luxação; caí no vácuo, suspenso dos meus braços deslocados que tinham sido torcidos para trás por cima da cabeça. Tortura, do latim *torquere*, torcer. Que lição visual de etimologia! (AMÉRY, 1977 apud SEBALD, 2014, fls. 114-115)

Quando a voz fraqueja e hesita, se impõe o recurso da ironia; essa fratura na impassibilidade é a transgressão necessária à limitada linguagem, constata o escritor Sebald que mais tarde experimenta o recurso em sua literatura. Ao próprio Jean Améry, no entanto, a estratégia bem-sucedida para lidar com as palavras significou a linha que distingue o homem que morre de súbito e o que vai morrendo sempre em prolongada experiência de morte (SEBALD, 2014, p. 122).

## 5 "A Batalha de Isso", de Albert Altdorfer

A última écfrase de *Ao Natural* elucida poeticamente a linguagem estratégica encontrada na descrição que Améry faz da violência. O trecho final do poema narra "A Batalha de Isso", quadro encomendado pelo Rei da Baviera em 1529 ao pintor Albert Altdorfer, a fim de reiterar a vitória de Alexandre o Grande dos Bálcãs na batalha contra o Rei Persa Dario III - evento que marcara a glória europeia 1800 anos antes (em 333 a. C.). Prossegue a investigação sobre a linguagem diante da tela de 158 X 120 cm composta por exuberante cenário, no qual se representa o fato histórico da expulsão persa nas proximidades da cidade grega de Isso. Diferentemente da visão ideológica, que preceitua a defesa territorial, ou da perspectiva metafísica, que adverte do *memento mori*, o poema empalidece o ato heróico do homem, em face à grandeza da natureza. O eu-lírico e épico assume decididamente o olhar do pássaro grou que simboliza sabedoria, vigilância. Como o recurso na escrita de Améry de contrapor-se à limitação da linguagem em prosa, o poema impõe uma fratura na écfrase poética, esquivando-se dos inevitáveis lugares comuns. Eleva-se; traça bem mais que uma confrontação maniqueísta de duas figuras históricas que tendem a esvanecer-se no rico e resplendente espetáculo de cores do quadro; finalmente, o poema proporciona a visão do firmamento, do mar longínquo para lá das embarcações que navegam a velas soltas, para lá do delta do Rio Nilo, e aponta a tremendas potencialidades da natureza, até mesmo ficcionais, nas recônditas terras e montanhas cobertas de neve.

Eu sei agora, que com o olhar do grou  
se descortina uma região mais vasta, um digno  
espetáculo asiático,  
e se aprende aos poucos a enxergar  
no detalhe das figuras e da insondável  
beleza da natureza, que as envolve,  
aquela porção da vida,  
que antes não se via. Nós olhamos  
para além da batalha e vemos,  
olhando do norte para o sul,  
vemos um acampamento militar com barracas  
persas brancas ao brilho crepuscular  
e uma cidade costeira.  
Ao mar com velas abertas  
navegam os barcos, e as sombras  
quase alcançam Chipre, e ao fundo  
amplia-se no continente o Egito.  
O delta do Nilo é reconhecível,  
a pensínsula Sinai, o Mar Vermelho

e mais adiante à distância  
 as cordilheiras cobertas de neve e gelo.  
 À luz azulada do horizonte, o continente  
 África,  
 desconhecido, inexplorado.  
 (SEBALD, 2012, fls. 98-99)



Imagem 3

### Referências bibliográficas:

GRÜNEWALD, Matthis Gothart. "Isenheimer Altar: Vierzehn Nothelfer". Obra de domínio público. Disponível em: <<http://images.zeno.org/Kunstwerke/I/big/1870036a.jpg>>. Acesso no dia 04/08/2016.

Imagem 2

GRÜNEWALD, Matthis Gothart. "Isenheimer Altar: Die Versuchung Hl. Antonius". Obra de domínio público. Disponível em: <<http://images.zeno.org/Kunstwerke/I/big/1870036a.jpg>>. Acesso no dia 04/08/2016.

Imagem 3

HAIKO, Wandhof. *Kunstbeschreibung und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters*. 1. ed. Berlin New York: Walter de Gruyter, 2003.

HUYSMANS, Joris-Karl. "Grünwald du Musée de Colmar". In: *Trois églises et trois primitifs*. 1. ed. Paris: Librairie Plon, 1908. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k102278s/f159.item.r=JorisKarl%20Huysmans%20primitifs>>. Acesso no dia 26/07/2016.

SANDRART, Joachim. *Teutschen Academie*. 1. Ed. Disponível em <<http://ta.sandrart.net/de/>>. Acesso no dia 04/08/2016.

SEBALD, W. G. "Wie Tage und Nacht - über die Bilder von Jan Peter Tripp". In: \_\_\_\_\_. *Logis in einem Landhaus*. 5. Auf. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2009, fls. 169-188.

\_\_\_\_\_. *Nach der Natur - ein Elementargedicht*. (Ao natural - um poema elementar). 5. Auf. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2012.

\_\_\_\_\_. "Com os olhos da ave noturna - Sobre Jean Améry". In: \_\_\_\_\_. *Campo Santo*. Tradução Telma Costa. 1a. Ed. Lisboa: Quetzal serpente emplumada, 2014, fls. 110-125.

\_\_\_\_\_. "Schaurige Wirkung des Höllentalers auf meine Nerven". 1. Auf. In: \_\_\_\_\_. *Über das Land und das Wasser*. München: Carl Hanser Verlag, 2008.

\_\_\_\_\_. TRIPP, Jan Peter. "*Unerzählt*" - 33 Texte und 33 Radierungen mit einem Gedicht von Hans Magnus Enzensberger und einem Nachwort von Andrea Köhler. 1. Auf. München, Wien: Carl Hanser Verlag, 2003.

WEISS, Peter. 3. Auf. *Die Ästhetik des Widerstandes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch, 2005.

Imagem 1