

**A PICTURALIDADE DO LIVRO *CONHECIMENTO DO INFERNO*,  
DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES<sup>1</sup>**

Yara Augusto<sup>2</sup>

**RESUMO:** O presente trabalho analisa o diálogo interartes instaurado no romance *Conhecimento do inferno* (1980), de António Lobo Antunes, em suas implicações formais e semânticas. O estudo se orienta a partir do enfoque das distintas expressões geradas pela aproximação entre literatura e pintura efetuada na referida obra. Ao investigar o contato interartístico, que fomenta a construção de uma prosa poética no limiar entre texto e imagem, examina-se, por conseguinte, como este contribui para que o autor opere uma atualização do gênero literário narrativa de viagens.

**Palavras-chave:** narrativa de viagens, pictural, literatura contemporânea, António Lobo Antunes.

**ABSTRACT:** This paper analyzes the interartistic dialogue established in the romance *Knowledge of Hell* (1980), by Antonio Lobo Antunes, in its formal and semantic implications. The study is guided by the focusing of the different expressions generated by the approximation between literature and painting done in such work. When investigating the interartistic contact, which encourages the construction of a poetic prose on the threshold between text and image, we examine, therefore, as this helps the author to operate an update of the literary genre of travel narrative.

**Key words:** travel narrative, pictorial, contemporary literature, António Lobo Antunes.

*Afinal, a melhor maneira de viajar é  
sentir.  
Sentir tudo de todas as maneiras.  
Sentir tudo excessivamente.*

Fernando Pessoa

Viagens e périplos constituem uma temática perene, que permeia a prática literária desde as obras mais incipientes da literatura ocidental, como as grandes epopeias da Antiguidade Clássica. Além desses textos fundadores, podemos conferir destaque às obras literárias da Idade Média e Moderna, períodos em que foram produzidos instigantes textos

---

<sup>1</sup> Estudo apresentado no *Congresso Nacional Mackenzie Letras em Rede: Linguagens e Saberes*, realizado em agosto de 2012.

<sup>2</sup> Doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais. Bolsista de pesquisa da CAPES.

acerca de jornadas e travessias. O registro textual da viagem origina um gênero de literatura bastante característico, que abrange uma gama literária composta por crônicas, roteiros, poemas, descrições e romances. Tais obras, surgidas por motivações variadas, ganham contornos igualmente diversos, ao se apresentarem como mecanismo mnemônico para fixar o vivido; relato de experiência de formação; itinerário poético sentimental; vivência da alteridade; exercício ficcional de criação, de evasão pela viagem imaginária; explanação de uma visão etnológica, historiográfica, etc.

Diante das diferentes abordagens do tema, convém atentar, portanto, quanto aos livros de viagens, para a distinção entre as obras correntes que versam sobre a viagem em sua literatura e aquelas que correspondem à denominada *literatura de viagens*, um subgênero específico, que tratou, por exemplo, das viagens marítimas de descoberta e expansão territorial ocorridas no século XVI. É fato observável que a *literatura de viagens* viabilizou a possibilidade de uma realização épica do sujeito heroico, o que a narrativa de viagem contemporânea não consegue comportar. Na literatura contemporânea que versa sobre viagens, temos a representação do indivíduo abalado identitária e existencialmente, sem um ponto de origem apaziguador, que se fecha para o outro e vive o próprio mergulho interior. Diferentemente dos textos de outrora, o protagonista se encontra mais envolvido em seus próprios conflitos existenciais do que em realizar grandiosas façanhas e agir em prol do bem coletivo.

O romance *Conhecimento do inferno*, obra que consiste no terceiro livro de António Lobo Antunes (1942 -), escritor português, aclamado como o grande nome da literatura de língua portuguesa ainda em atividade, é um expoente da perspectiva descrita, que caracteriza a narrativa de viagem contemporânea. Último volume de uma espécie de trilogia, composta também por *Memória de elefante* (1979) e *Os cus de Judas* (1979), o livro narra o percurso percorrido por um psiquiatra, que empreende uma viagem de carro, durante um dia inteiro, à maneira de um Ulisses *Joyceano*, explorando as paisagens portuguesas que se alinham às suas reminiscências. O destino do médico consiste em nada menos do que a casa paterna, em Lisboa, com todo simbolismo que este sítio possa carregar. Segue a síntese do enredo realizada por Maria Alzira Seixo (2002, p. 553):

Um médico psiquiatra viaja de carro, sozinho, durante uma tarde e parte da noite, do Algarve em direção a Lisboa; chega à Praia das Maçãs já de madrugada, a casa dos pais, onde se deita; durante a viagem, dá conta da

paisagem que vai atravessando, e de pensamentos de várias ordens, mas, sobretudo de duas, que se enredam por vezes de forma inextricável: a sua actividade clínica no Hospital Miguel Bombarda e a sua estadia em África, em zonas de combate.

Em *Conhecimento do inferno*, distintamente do que ocorre no desfecho dos textos épicos, como no poema de Ulisses, o Odisseu, ou das narrativas de *literatura de viagens* sobre as aventuras da expansão ultramarina, a possibilidade de retorno a casa não é, de modo algum, prazerosa e apaziguadora. Embora se encontrasse, finalmente, em um ambiente que pretensamente lhe seria familiar e acolhedor, o protagonista do livro é acometido por um sentimento de inadequação, desajustamento, percebendo-se um “estrangeiro de si mesmo” (KRISTEVA, 1994, p. 178). A experiência de viagem se manifesta, portanto, como despaisamento; exílio, desterro em território desconhecido, que repercute no estranhamento do que lhe seria próprio e ordinário, a casa em que viveu. Da situação, decorre a constatação de que a inadequação social e o conflito interno são condições irrevogáveis, uma vez que as perturbações e culpas que assombram o personagem o acompanham para onde quer que se desloque.

O cerceamento das liberdades e a aniquilação social do doente mental, as atrocidades abomináveis cometidas durante a guerra em África – a subjugação moral, a violência sexual, torturas e morte –, as amarguras, vaidades e o conflito existencial do homem contemporâneo constituem os temas densos que António Lobo Antunes desenvolve com habilidade no romance, por meio de todo um trabalho com a linguagem. O texto se enriquece e alcança a devida leveza a partir da edificação de uma prosa poética, que se vale de um repertório de recursos linguísticos e do manejo de imagens para instaurar a beleza do discurso. Muitas dessas imagens, mescladas ao enredo por meio do mecanismo da narração descritiva, estão diretamente relacionadas às artes visuais e à pintura, e constituem menções ao extratexto, que o leitor experimentado deve deter e ativar, para obter bom desempenho no ato de fruição da obra.

A aproximação entre o literário e o universo das artes e do visual se demarca no romance desde a construção do personagem de ficção, uma vez que o protagonista possui uma série de traços homólogos ao escritor, como a profissão, a estadia em zonas de combate, a família e o nome. Isso conduz a obra literária a adquirir uma configuração textual em *mise en abyme*, modalidade existente nas artes em geral e especialmente recorrente na pintura flamenga, a exemplo de quadros tão referenciados como *O casal*

*Arnolfini* (1434), de Van Eyck, e *O banqueiro e sua mulher* (1514), de Quentin Metsys. *O mise en abyme* transmite a ideia de espelhamento, reflexão daquilo que é externo à representação, em uma abertura a referências exteriores que contaminam a obra de arte. O recurso tem origem na arte heráldica, que se compõe de uma estrutura de imbricações, em que o escudo menor é incluído no escudo maior, com o intuito de conformar o brasão. Em *Conhecimento do inferno*, de modo análogo, pormenores da vida do autor são introduzidos no texto como incrustação ou enclave, mantendo uma relação de semelhança com a obra que os contém. Ao forjar-se um sujeito ficcional, cujo nome e determinadas características pessoais coincidem com a figura do autor, é demarcado certo espaço autobiográfico, em um jogo de autoficção. Surge, portanto, um autorretrato com certa distorção, como no reflexo do espelho côncavo, que, segundo a Física, produz uma imagem fidedigna, ainda que *invertida*, ou seja, cuja direção é diferente do objeto. Podemos acrescentar ainda que é por meio do retrovisor do automóvel – espelho do tipo convexo, que permite ampliar o campo de visão – reproduzido na capa da edição publicada pela Alfaguara/Objetiva, que o personagem, em viagem de carro quase contínua, enxerga o mundo ao redor.

O texto celebra uma espécie de poética dos sentidos, em que a percepção da paisagem e do ambiente pelo qual o personagem transita ocorre como vivência sensorial. A narrativa transcorre por diversas paragens portuguesas e se abre, sobretudo, para a prevalência do sentido da visão, do ato de contemplar o que existe ao redor. Sob tal perspectiva, o protagonista do livro combina, em sua essência, ímpetus representados por duas palavras de grafias muito semelhantes em língua francesa, *voyageur* e *voyeur*. Esse *viajante voyeur* é enlevado pelas imagens e promove o gesto de olhar como o condutor de outros movimentos inerentes à travessia da viagem referencial, como as viagens imaginárias e memorialísticas, fazendo-se, por conseguinte, tradutor do trajeto trilhado. Afloradas pela visão, as viagens pelas vias da reminiscência e do imaginário representam mecanismos de fuga, escapes à crueza da realidade, que desenham outros caminhos, desviam passagens e abrem bifurcações na rota, ramificando o encadeamento da narrativa.

Com a apresentação da experiência da viagem como afloramento do corpo sensível do sujeito viajante, *Conhecimento do inferno* consiste em uma narrativa que, ao conjugar conflitos existenciais e a possibilidade de evasão lúdica, prima pela intensificação do lirismo do texto. Nesse aspecto, tal modo de viver a viagem vai ao encontro da proposição defendida por Michel Onfray (2009, p. 50):

A viagem, de fato, é uma ocasião para ampliar os cinco sentidos: sentir e ouvir mais vivamente, degustar e tocar com mais atenção – o corpo abalado, tenso e disposto a novas experiências, registra mais dados que de costume. O viajante percebe-se menos preso aos detalhes do cotidiano do que submetido à prova fenomenológica [...] Viajar é uma intimação a funcionar sensualmente por inteiro.

Em seu apelo à visão e à fruição do imagético, *Conhecimento do inferno* é um livro que promove um intenso e recorrente diálogo entre texto e imagem, ao integrar pintura e literatura de forma bastante instigante em sua composição. O contato estabelecido entre os sistemas semióticos adquire configurações diversas nos trechos em que emerge, uma vez que o emprego da referência pictural se dá a partir de distintos mecanismos ao longo do texto literário. Na obra, a representação do substrato pictural ocorre tanto por meio de uma forma mais subjetiva e rarefeita, como a *hipotipose*, quanto a partir de um adensamento da referência pictórica, com o emprego da *descrição pictural* e, enfim, da *écfrase*, representação com maior grau de picturalidade. Para inquirir essa aproximação entre visual e verbal, em que o texto literário se imbuí de certa picturalidade, a metodologia de análise sugerida por Liliane Louvel, que propõe um pensamento em torno dos extratos do pictural no escritural, apresenta-se bastante pertinente.

Estudiosa das relações entre pintura e literatura, Liliane Louvel inquirir, a partir de suas investigações sobre os efeitos do emprego da imagem no texto, os diferentes níveis de saturação pictural das obras literárias (LOUVEL, 2008, p. 2). Para fundamentar sua proposta e identificar as nuances ou variações do grau de picturalidade do texto, a autora estabelece a existência de diversos *marcadores picturais*, que podem ser explícitos ou se apresentarem mais indiretamente. De maneira resumida, os *marcadores picturais* podem ser definidos como “tudo aquilo que abre mais ou menos o texto à imagem pictural, quando este tende a seu ser de imagem sem jamais o atingir, pois a imagem textual permanecerá sempre como uma ‘imagem no ar’” (LOUVEL, 2008, p. 3).

A observação do texto de Lobo Antunes permite identificar um grande número desses *marcadores picturais* – vocábulos e recursos do campo das artes visuais e da pintura –, cujo emprego permite ratificar a entrada do pictural no texto. Quanto ao léxico técnico da arte pictórica, temos, ao longo do romance, o uso reiterado de diversos termos, tais como “cores”, “nuances”, “textura mineral”, “aguarelar”, “guache”, “verniz”, “brilho”,

“formas”, “linha”, etc. A menção aos gêneros de pintura também se faz presente, quando são citados “retrato oval”, “natureza morta”, “paisagem”, assim como também a referência direta a artistas renomados, a exemplo de Goya, Rembrandt, (Brueghel) o *Velho*, Van Dick, Chagall, Van Gogh e outros. Na obra, como mecanismo de aproximação do pictural, apresenta-se, ainda, o recurso aos enquadramentos, do qual o texto de Lobo Antunes é bastante prolífico, por meio da colocação de operadores de abertura e fechamento de descrição pictural: dêiticos, espaços em branco, narrativas encaixadas, pontuação particularizada, mudanças de parágrafo, assim como comparações do tipo “como em um quadro de...”, etc. Diante dessa variedade de referências que abrem o literário ao pictural, *Conhecimento do inferno* articula distintas conformações, tênues ou mais proeminentes, para o contato interartes, que aproxima literatura e pintura de modo intrínseco na obra.

No romance, um modo sutil de associação da literatura com a pintura se dá por meio do emprego da *hipotipose* ou *quadro*. Segundo Fontanier, o termo é oriundo do grego, língua em que *hipotipose* significa “modelo, original, quadro”, bem como o ato de “desenhar, pintar”. Como recurso expressivo, a *hipotipose* gera o efeito da representação de uma cena, o que sugere uma representação de pintura, sem que, no entanto, faça-se a menção direta a uma obra pictórica específica. Ainda de acordo com o autor, essa figura “pinta as coisas de uma maneira tão viva, tão enérgica, que as coloca sob os olhos, e faz de uma narrativa ou de uma descrição, uma imagem, um quadro, ou mesmo uma cena viva” (FONTANIER *apud* LOUVEL, 2008, p. 6). Como um exemplo de *hipotipose* presente em *Conhecimento do inferno*, temos a cena um tanto cômica, que versa sobre o fotógrafo que tenta enquadrar as figuras dos convidados do casamento não realizado, que aguardam no hospital, impacientes, a resolução da desconcertante situação:

Estavam todos: o menino de *pied de poule* e lacinho do pires das alianças, olhos vinhos de ouro a brilharem na casquinha, agarrado ao casaco de leopardo de plástico do mandril-mãe, que ofegava no interior como uma tartaruga na casca; cavalheiros obesos, de jaquetão e fósforo nos dentes; uma madrinha emplumada como um dignitário inca, desequilibrando-se nos saltos de cortiça; o grupo dos colegas de bilhar a cotovelarem-se de acanhamento; uma velhíssima de bengala amparada a uma jovem Acção Católica estilo masturbação nunca, com aspecto de convertido intransigente; e o fotógrafo de máquina no pescoço, que queria à força alinhar os convidados para um gênero de graus de igreja ora tudo a sorrir mais um bocadinho para lá se faz favor. (ANTUNES, 2006, p. 93)

A passagem aludida se vale do recurso da narração descritiva como maneira de compor, minuciosamente e em sequência, cada um dos personagens ali reunidos, organizando-os no grupo e, por conseguinte, também no espaço em que se desenvolve a ação. Embora o fotógrafo esteja dedicado à tarefa de alinhar aos convidados para retratar o conjunto de pessoas, o que indica que estão em movimento e um pouco dispersos na cena, a descrição e os verbos empregados transmitem uma ideia de estaticidade, como se já estivessem se posicionando para a pose. A enumeração de elementos, própria da *hipotipose*, contribui para a riqueza de detalhes do relato, que versa sobre as peças de adorno e vestuário, descritas como exageradas e de gosto duvidoso. Isso cria uma atmosfera de ares *kitsch*, que, aliada às impressões de teor irônico desferidas acerca dos semblantes e temperamentos dos convidados, contribui para o inusitado do episódio. Desse modo, é elaborada a representação de uma cena que compõe uma imagem perfeitamente passível de ser transposta para uma arte da visão, como a pintura ou a própria fotografia.

Nas palavras de Louis Marin, a *hipotipose* detém a notável capacidade de promover a “conversibilidade do dizer em ver”. O teórico (MARIN *apud* LOUVEL, 2008, p. 6) assinala, ainda, que a *hipotipose* pode vir acompanhada por formas de dêiticos, que demarquem a figuração, a partir do emprego de expressões do tipo “represente-se a cena”, o que sugere, portanto, a função de *marcador pictural*. No referido trecho do livro de Lobo Antunes, podemos notar que isso ocorre ao final da descrição da cena, quando o fotógrafo tenta orientar e alinhar os convidados para o retrato do “gênero degraus de igreja”, com o desajeitado pedido: “[...] ora tudo a sorrir mais um bocadinho para lá se faz favor.”

Expressão menos diluída do pictural no texto, a *descrição pictural* ou *iconotexto* consiste na descrição da obra de arte, na qual os *marcadores picturais* se fazem presentes, relacionados de modo intrínseco, para gerar as imagens. Viola Winner (*apud* LOUVEL, 2008, p. 1) define a *descrição pictural* como “a prática que consiste em descrever pessoas, lugares, cenas, *como se* fossem quadros de pintura, ou temas de quadros, e a utilização de objetos estéticos para enfatizar os desenvolvimentos temáticos”. Uma passagem emblemática do emprego da *descrição pictural* em *Conhecimento do inferno* se faz presente já no primeiro capítulo do livro:

E como sempre acontecia no decurso das insônias, os malucos da minha infância, os ternos humildes, indignados malucos da minha infância

princiavam a desfilarem um a um pelas trevas, numa procissão ao mesmo tempo miserável e sumptuosa de palhaços pobres iluminados de viés pelo foco oblíquo da memória [...] Havia Monsieur Anatole, o gravador francês de que o pai lhe falara, Monsieur Anatole a quem ele atribuía, sem saber porquê, a cabeleira branca e a íris cor-de-chumbo de Marc Chagall, aguarelando relógios com asas, violinistas cegos, amantes abraçados [...]. (ANTUNES, 2006, p. 13)

No trecho referido, o excêntrico personagem Monsieur Anatole é apresentado a partir de uma referência não à figura de uma representação pictórica, mas a um artista conhecido: Marc Chagall (1887-1985). Como o artista bielorusso, o personagem descrito pelo médico viajante é um gravador, o que parece ser suficiente para que o protagonista se sinta inclinado a traçar entre eles um desenho similar de características físicas, temas pictóricos e gosto pela aquarela. A associação entre Marc Chagall e Monsieur Anatole surge na obra entremeada de um léxico de *marcadores picturais*, como “iluminados”, “foco”, “gravador”, a cor “branca”, “cor-de-chumbo”, “aguarelando”. Além disso, também evoca imagens que constituem temas recorrentes do trabalho do artista; quando se refere a “relógios com asas, violinistas cegos, amantes abraçados”.

Como lembrança recuperada, memória difusa, a descrição pictural citada não coincide exatamente com um único quadro específico de Marc Chagall. Obras como *A noite azul* (s.d), *O violinista em verde* (1918), *O malabarista* (1943), *O casamento religioso* (1918), *Por cima da cidade* (1917-1918), dentre outros tantos trabalhos do pintor, poderiam consubstanciar as ideias evocadas. Trata-se, antes, da memória de um estilo, que recupera toda uma produção criativa, por meio da referência às figurações constantemente revisitadas pelo artista ao longo de sua produção criativa. Com a *descrição pictural*, temos, portanto, a sobrevivência de um conjunto de temáticas pictóricas, que adquirem nova vida no texto literário, tornando-o permeável ao imagético.

No décimo capítulo, ao narrar o desespero gerado pelo conflito na fronteira do Congo, após o suicídio ocorrido no quartel de Mangando, o protagonista faz uso da *descrição pictural* para apresentar uma imagem jocosa do alferes: “O alferes encontrava-se nu da cintura para cima, em calções e sapatilhas, e as mamas amarelas pendentes de gordo assemelhavam-no a uma dessas velhas de Goya que o pintor desenhava, no fim da vida, numa repugnância apaixonada e furiosa” (ANTUNES, 2006, p. 200-201). No trecho assinalado, a evocação das velhas senhoras pintadas por Goya é, novamente, uma associação genérica a um tema recorrente na produção pictórica de um determinado artista,



no caso, o pintor e gravador espanhol Francisco de Goya (1746-1828). A descrição pictural apresentada expande a descrição pragmática, ao evocar um tema pictórico como um extratexto, que completa o sentido da história e contribui para a riqueza da construção textual. Nesse aspecto, conforme propõe Louvel (2006, p. 200):

A descrição pictural interrompe mesmo o texto, num efeito de expansão, de dilatação, ela “resiste à linearidade” acrescentando um espaço, aquele da imagem mental [...] Sua função não é didática ou pedagógica. Uma de suas funções maiores seria a função poética, com a descrição pictural funcionando como um tropo que operaria um desvio em direção a um sentido “figurado”, “uma translação”.

Se a pintura, tradicionalmente, inspirou-se em textos literários, religiosos e profanos, de variadas ordens e temáticas, a exemplo do que fizeram artistas como Chagall e Goya, a literatura, por sua vez, também se vale da pintura como mecanismo de estímulo para a criação. A *descrição pictural* promove o transporte de sentido da imagem para o texto, em uma transposição que gera uma espécie de analogia interartes, o que, segundo Louvel (2006, p. 192-193), conflui para uma continuidade do *ut pictura poesis*. Diante disso, a obra não mais se funda na consolidada relação significante/significado, mas se estrutura a partir de uma tríade, composta por significante (quadro)/ significante (texto)/ significado.

Uma abertura mais proeminente do texto às artes visuais, ou seja, a um maior grau de picturalidade, ocorre quando o autor utiliza a *ekphrasis* ou *écfrase*. Com o emprego do recurso, finalmente, temos a descrição de uma obra de arte declarada como tal; a referência direta a um quadro de pintura em especial. Recorrente nas grandes epopeias da Antiguidade Clássica e do período da expansão ultramarina, a *écfrase* é retomada por Lobo Antunes na narrativa de viagens contemporânea como uma figura que, por meio de mecanismos expressivos e visuais, conforma, de modo vivo e detalhado, a obra de arte, e provoca, dessa maneira, a comoção, o arrebatamento daquele que lê. O jogo mimético de expor a representação da representação é efetivado a partir da atuação do leitor, que deve apreender os elementos fornecidos e concatená-los de maneira efetiva, para conformar o quadro. Para tanto, é necessário que este seja um sujeito experimentado, detentor de certo repertório de conhecimentos estéticos, que lhe permitam acessar referências armazenadas na memória e estabelecer associações de sentido. Tais características de leitor ativo são

requeridas àquele que se debruça sobre o texto, para que possa corresponder a uma espécie de *leitor-modelo* do romance de Lobo Antunes.

Ao início do segundo capítulo, temos uma bela sequência narrativa, em que podemos identificar, em sentido mais amplo, duas ocorrências da *écfrase*, aqui, divididas em blocos:

Operários de bicicleta pedalavam na estrada ao sol, reis magos transportando a mirra do almoço nas marmitas das lancheiras, e ele espiou pelo retrovisor as suas feições sérias de retábulo, lavradas a cinzel na pedra escura dos ossos, pensando que no rosto moreno dos homens morava algo de cal e do gesso dos muros, algo das nuvens de Van Gogh sobre os corvos e o trigo, formadas não pela ausência da cor mas pela tempestuosa acumulação de todas elas, amarelos violentos, roxos trágicos, castanhos cor de sangue coagulado numa ferida aberta. (ANTUNES, 2006, p. 23)

O meu país, decidiu, são os painéis de Nuno Gonçalves sob a impiedade da luz, faces secas e humildes talhadas em simetria na madeira dos músculos, baços olhos que não voam tal os dos presos e os dos cegos, tristes olhos cheios de orgulho como os de cães à noite, fosforescentes de inquietação, de zanga, de suspeita, pedalando nas estradas do Algarve a caminho de casa [...] (ANTUNES, 2006, p. 23)

O reflexo dos rostos dos trabalhadores no retrovisor, vistos pelo protagonista, ganham contornos marcantes que os aproximam a esculturas entalhadas com rigor na rigidez da pedra. Em uma descrição narrativizada, permeada pelo movimento, introduzem-se marcadores que pressupõem uma possível comparação dos operários com personagens fictícios ou figurações de quadros (reis magos, retábulo). A percepção do narrador-personagem acerca das faces dos operários, delineadas tanto por leveza e fragilidade, quanto por vigor e inquietação, serve de mote para que seja evocada a composição pictural de *Campo de trigo com corvos* (1890), em uma vigorosa descrição. Nesse sentido, parece haver um esforço em captar, pela via da escrita, a exuberância das cores e a forma como a luminosidade incide sobre as figuras e suas tonalidades no quadro de Van Gogh. Último trabalho de Vincent Van Gogh (1853-1890), a tela mencionada foi pintada em um período de grande angústia, no local em que, dias mais tarde, o pintor cometeria suicídio. A identificação da obra descrita se dá mediante o fato de que outras pinturas produzidas por Van Gogh a partir do espaço do campo de trigo apresentam um ambiente mais ameno, uma natureza mais acolhedora, um céu menos nebuloso e revoltado. *Campo de trigo com corvos* contém, por sua vez, uma ressaltada densidade dramática, assinalada na intensidade de

cores e pinceladas, na presença dos corvos, aves símbolo de mau agouro, e ainda pelo contexto de produção e lugar de inserção do trabalho na totalidade da obra do artista. A pintura sugere, desse modo, a demarcação de um desespero contido, “o sangue coagulado na ferida aberta”, que o protagonista associa às feições de tais trabalhadores.

O romance segue do trabalho do pintor holandês para uma obra de exaltação do espírito português, com a *écfrase* que alude aos *Painéis de São Vicente de Fora*, atribuídos a Nuno Gonçalves e considerados uma obra-prima da pintura portuguesa do século XV. Também conhecidos como *Painéis da veneração*, constituem um trabalho que se conforma a partir de seis partes, elaboradas por meio da técnica de óleo sobre madeira. A pintura representa as diversas camadas e papéis sociais da população portuguesa da época, com a reunião em torno de São Vicente de figuras das classes humildes às mais abastadas, como pescadores, cavaleiros, frades, o arcebispo, a família real, etc. A identificação operada entre seu país, seu povo, e os painéis de Nuno Gonçalves melhor se adensa quando o protagonista contrapõe os trabalhadores portugueses aos turistas estrangeiros – ingleses, holandeses, suíços – que desfrutam do Algarve, “pessoas sem o peso de uma terra pobre nas tripas como nós, de magras raízes, de furiosas ondas” (ANTUNES, 2006, p. 23).

Múltiplas e diversas são as relações que a literatura e a pintura assumem no texto de *Conhecimento do inferno*. Os exemplos enfocados buscaram demonstrar como este diálogo, que perpassa toda obra literária, contribui para a produção de sentido e refinamento de linguagem do texto literário. Com o privilégio do sentido da visão, o romance de Lobo Antunes, como narrativa de viagem, pode ser comparado a outro subgênero literário que trata do tema – o diário de viagem. Gênero discursivo bastante antigo, que atraiu, desde naturalistas, como Charles Darwin, a artistas, a exemplo de Eugène Delacroix, o diário de bordo ou de viagem consiste em um registro pessoal e sensível da viagem que, além de reunir anotações de várias ordens, pode conter pinturas, desenhos e ilustrações. Nesse sentido, o romance de Lobo Antunes se aproxima de um diário de viagens, tendo em vista que reúne o relato de impressões e o esboço de imagens e cenas da viagem. Há que se observar que no romance, contudo, substituem-se as imagens e ilustrações propriamente representadas do diário de viagem pelas evocações e associações a uma gama diversificada de obras em pintura e gêneros pitorescos, referências artísticas extratextuais que se integram ao todo de sentido que conforma o texto literário. Desse modo, é como se, ao longo da leitura da narrativa, o texto se abrisse constantemente para o

estabelecimento das imagens evocadas, que são de domínio público. Perante este trabalho do autor de dispor imagem em texto, irrompe a convocação para que o leitor trabalhe a leitura e pinte mentalmente as imagens. Diante disso, podemos pensar que existe uma espécie de alicerce imagético da prosa, o que contribui para o estabelecimento de certa picturalidade do texto literário.

No percurso proposto, buscamos demonstrar que o tema da viagem se configura como um *topos* literário constantemente revisitado e atualizado. Desde a emergência da temática nas epopeias da Antiguidade clássica, que, posteriormente, adquiriu diferentes expressões, como nos relatos dos navegadores e conquistadores, que produziram o subgênero *literatura de viagens*, e nos diários de bordo e de viagens de naturalistas e artistas, aos textos ficcionais da atualidade, muito se escreveu acerca de viagens e viajantes, périplos e travessias. A narrativa de viagem contemporânea, como exprime o livro *Conhecimento do inferno*, de Lobo Antunes, apresenta o sujeito em deslocamento e deslocado, situado no espaço e no tempo, mas desorientado de si mesmo. Trata-se de alguém que vaga, incapaz de dirimir o conflito existencial que o acompanha para onde quer que transite, e ainda menos propenso a fazer-se herói nessa trajetória. O retorno à casa paterna é o destino escolhido como porto de revigoração, entretanto, nem mesmo o seio familiar pode restituir a paz daquele que se sente estrangeiro por toda parte.

A narrativa sobre a trajetória do sujeito atormentado e seus conflitos se ameniza e abastece de valor estético a partir do empenho de seu autor em um cuidadoso trabalho com a linguagem e os recursos expressivos, que conferem ao texto a qualidade de prosa poética. Para tanto, o escritor se vale do primoroso emprego de figuras de linguagem, da seleção vocabular, de recursos visuais como espaços brancos, mudanças de linha e um uso particularizado da pontuação, e, sobretudo, da inserção de impressões sensoriais e das belas imagens aludidas pelo protagonista, para o deleite da imaginação do leitor. Muitas dessas imagens, mescladas ao enredo por meio do recurso da narrativa descritiva, estão relacionadas aos campos da pintura e do visual, e concorrem para que o romance se elabore por meio de um prolífico diálogo interartes.

Na obra, a aproximação entre literatura e pintura contempla distintas nuances, que abrangem desde a *hipotipose*, representação mais subjetiva e rarefeita do substrato pictural, até um maior coeficiente de saturação da referência pictórica, com o emprego da *descrição pictural* e, finalmente, da *écfrase*, representação com nível mais elevado de saturação

pictural. No jogo entre visual e verbal, o texto literário adquire certo grau de picturalidade, que lhe confere uma singularidade refletida na linguagem e o aproxima de um caderno de notas e desenhos de viagem, no qual as imagens não são propriamente traçadas ou reproduzidas, mas evocadas por meio de um delineamento textual. Tais imagens, construídas como pinturas pelo literário, correspondem ao extratexto que o leitor experimentado deve deter e acionar para melhor compreender a obra que dispõe o figural em texto. Com *Conhecimento do inferno*, narrativa literária contemporânea imbuída de um proeminente arcabouço pictural, Lobo Antunes se insere no rol de escritores que atualizam o gênero literatura sobre viagens, ao contribuir com uma obra provocativa, de apelo sensorial e de beleza singular.

### Referências Bibliográficas

ANTUNES, António Lobo. *Conhecimento do inferno*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

KRISTEVA, Julia. A nossa universalidade não seria a nossa própria estranheza? In: *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 177-205.

LOUVEL, Liliane. A descrição “pictural”: por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006, p. 191-220.

LOUVEL, Liliane. *Nuanças do pictural*. Tradução de Márcia Arbex. Belo Horizonte, 2008. 16 p. Não publicado.

PESSOA, Fernando. Afinal, a melhor maneira de viajar é sentir. In: \_\_\_\_\_. *Poemas de Álvaro de Campos: obra poética IV*. Porto Alegre: L&PM, 2007, p. 300.

ONFRAY, Michel. “Durante”. In: \_\_\_\_\_. *Teoria da viagem: uma poética da geografia*. Porto Alegre: L&PM, 2009, p. 43-75.

SEIXO, Maria Alzira Seixo. *Os romances de António Lobo Antunes: análise, interpretação, resumos e guiões de leitura*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.