

## Literatura e fotografia em interface: o *memento mori* no conto “Henri” (2009), de Rubem Fonseca

*Literature and photography in interface: the memento mori in tale “Henri” (2009), by Rubem Fonseca*

Carlos Augusto da Silva Lemos<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente trabalho tem como objetivo analisar a relação entre a estética fotográfica e a estética literária como elemento que evidencia a morte no conto contemporâneo “Henri” (2009), de Rubem Fonseca. Para a realização da discussão, parte-se da retomada da problematização sobre as confluências das artes gráficas, pintura, fotografia e poesia, entre o século XIX e XX. Além disso, a literatura fonsequiana, margeada pela violência espetacularizadora da morte, abrange os efeitos de sentido propiciados ao texto literário a partir das descrições das personagens que são construídas analogamente à produção de uma fotografia. Mediante essa composição, as imagens geram ainda uma dissolução de fronteiras entre história e ficção, pois a constituição da personagem Henri é similar ao caso de um assassino francês, Henri Désiré Landru, que no século XX assassinou várias mulheres. Decorrente disso, tal assassino figura uma espécie de referente fotográfico na construção imagética do personagem fonsequiano.

**Palavras-chave:** Literatura Contemporânea; Fotografia; Conto Fotográfico; Estudos Interartes.

**Abstract:** This work aims to analyze the relationship between photography and literature aesthetics as an element that evidences the death in contemporary Brazilian tale “Henri” (2009), by Rubem Fonseca. To begin the discussion, this paper resumed the problematization about the confluences of the graphic arts, painting, photography and poetry, between the 19th and 20th centuries. Besides that, Fonseca’s literature, marred by the spectacular violence of death, provides the effects of meaning to the literary text from the descriptions constructed analogously to the production of a photo. Through this composition, the images still generate a dissolution of boundaries between history and fiction, since the constitution of the character Henri is similar to the case of a French Assassin, Henri Désiré Landru, who in the 20th century murdered several

---

<sup>1</sup> Graduando em Letras na Universidade do Estado da Bahia – Brasil. E-mail: [carlosilvalettras@gmail.com](mailto:carlosilvalettras@gmail.com).

women. As a result, this murderer becomes a kind of photographic referent in the imagery construction of the Fonseca's character.

**Keywords:** Contemporary Literature; Photograph; Photographic Tale; Interarts Studies.

## 1. Introdução

Ao questionar sobre a relação entre literatura e outras artes, principalmente pintura e poesia, resgata-se o pensamento horaciano do *ut pictura poesis*. Essa tradição, segundo Arbex (2003), aproxima a literatura das demais artes, investigando denominadores comum à sua estruturação. Ainda consoante a autora, indo “da tradição horaciana à crítica semiológica, passando por Lessing e Diderot, [...], a relação entre as artes coloca uma questão essencial: a interdependência entre a linguagem verbal e a ‘linguagem’ das artes” (ARBEX, 2006, p.56).

Foi a partir dessas concepções que problematizamos sobre as possibilidades de diálogos entre as artes de *graphie*, literatura, pintura e, por extensão do termo, a fotografia, e os efeitos estéticos propiciados a partir de suas confluências. Se em alguma medida essas artes são interdependentes, deve-se observar, segundo Arbex (2006), o que está em jogo entre a escrita e a imagem no texto. No eixo da literatura, essa autora sinaliza a retomada da escrita a sua origem icônica. Figueiredo (2003), por sua vez, fala sobre a literatura do século XX que passa a incorporar com maior frequência novas linguagens, como a linguagem da arte fotográfica.

Dessa forma, é possível verificar no texto literário diálogos entre literatura e arte fotográfica, principalmente no conto. A esse respeito, Cortázar (1999), afirma que esse gênero literário utiliza artisticamente o espaço limitado que o compõe, tal como faz a fotografia. Seguindo essas reflexões, um texto verbal que incorpora novas linguagens problematiza o próprio fazer literário. Isto posto, tendo como *corpus* o conto Henri (2009), de Rubem Fonseca, podemos questionar as figurações de sentidos do conto contemporâneo em interface com a linguagem fotográfica.

## 2. Problematizações sobre a confluência das linguagens fotográfica e literária

A problematização sobre as relações entre artes gráficas, que envolvem a escrita, pintura e fotografia, retomaram discussões que, segundo Arbex (2006, p. 19), vêm sendo intensificadas desde os séculos XIX e XX:

Na literatura, a rigidez da escrita alfabética vem sendo questionada desde o século XIX, revelando que a escrita ocidental não cortou totalmente os laços com sua origem icônica. Mallarmé reintegrou ao alfabeto seu elemento visual e espacial. A partir de [...] Um lance de dados jamais abolirá o acaso, 1897, a cultura alfabética foi tomada pela imagem, e tanto a literatura quanto as artes viram surgir inúmeros exemplos de reintegração da parte visual e espacial da escrita, na ilustração, nos cartazes, nos jogos literários com a letra, nos jogos dos pintores com a escrita e dos poetas e escritores com a imagem.

A reintegração entre as artes gráficas faz como que elas sejam questionadas acerca dessas confluências. Desse modo, o texto literário, por exemplo, ao fazer esse diálogo com outras linguagens, proporciona uma obra mais hipertextual. Tendo isso em vista, Figueiredo (2003, p.12) pontua essa característica como parte da produção literária do século XX. Além disso, a autora afirma que a hipertextualização deslocaliza a leitura. Dessa forma, conceber o texto literário como unidade fechada, para Figueiredo (2003, p.12), torna-se uma ideia obsoleta. Assim, deve-se atentar para as relações possíveis de um texto com outro diante dessa abertura de diálogo, sobretudo entre as artes. A literatura contemporânea, em meio a esse contexto, exigirá um leitor mais ativo que compreenda não apenas os aspectos perceptivos dessas figurações, mas analise as problematizações envolvidas nesse processo enquanto elemento construtor de sentido do texto literário.

Mediante essas considerações, é possível observar a confluência entre a literatura e artes visuais: pintura e fotografia. Sobre isso, Louvel (2006, p.191) afirma que

o diálogo entre as ‘artes irmãs’, arte da *graphie*, estabelecido desde as origens, parece sempre fecundo e enigmático. O olho prevenido é surpreendido pela abundância de textos narrativos que convocam a imagem, seja pintura, gravura, desenho ou fotografia. Além da sequência imagem-imaginário-imaginação, uma outra explicação provém talvez da relação dos suportes, que em ambos os casos são

espaços de duas dimensões, e do fato de que o olho e a mão são solicitados, o traço e a pincelada estão próximos dos gestos da escrita.

Essa concepção se aproxima do que Sontag (2004, p.176) pressupõe sobre a relação entre escrita e fotografia: “a própria realidade passou a ser entendida como um tipo de escrita, que tem de ser decodificada - enquanto as próprias imagens fotográficas foram, a princípio, comparadas à escrita”. Ainda consoante Sontag (2004, p.35), para Mallarmé “tudo no mundo existe para terminar num livro”. Esta afirmação se aproxima da estética literária contemporânea, em que o texto literário acaba se (con)fundindo com a realidade, ou a própria realidade que se (con)funde com a obra literária. No entanto, o mundo-imagem discutido por aquela autora problematiza essa máxima, porque, para ela, “Hoje, tudo existe para terminar numa foto” (SONTAG, 2004, p.35).

Assim sendo, é necessário que o crítico literário verifique em que medida as artes se convergem, posto que, como sinaliza Clüver (1997), a maior parte da criação artística do nosso tempo estará voltada para a produção desse tipo de texto. Se a fotografia amplia seus espaços, é preciso verificar o quanto isso influencia a arte verbal e, desse modo, ampliar o letramento literário e as consequências de um texto cada vez mais imagético que explora um mundo violentamente hipervisual.

### **3. O conto fotográfico: o referente fotográfico no conto “Henri” (2009), de Rubem Fonseca**

A literatura fonsequiana é essencialmente alicerçada na desconstrução das verdades preestabelecidas, permeada ainda por uma violência espetacularizadora, ora evidente nos diálogos ou na descrição dos assassinatos brutais de seus personagens. Essa estética está ligada à crise da produção literária contemporânea, influenciada por um momento, em que, segundo Figueiredo (2003, p.80),

[...] o agir humano não é mais balizado pelos polos da tradição e da revolução, mas se comprime num eterno aqui e agora, se a modernidade desvalorizou o presente em nome de um futuro, a chamada pós-modernidade tornou o futuro uma categoria obsoleta e

fez do passado – a dimensão do tempo que dá origem às narrativas – um arquivo cujos dados são encorpados ao presente, reciclados, através de diferentes processos de ‘mixagem’.

Esses processos de mixagem permitem que outras linguagens sejam inseridas na produção literária. Assim, através da abertura de diálogos é possibilitada a dissolução de fronteiras entre as diversas áreas de conhecimento, permitindo o entrecruzamento entre várias áreas de estudo que auxiliam na compreensão ou numa nova direção do olhar sobre o texto. No conto Henri (2009), de Rubem Fonseca, a filosofia e a linguagem fotográfica constituem uns dos elementos mixados a obra literária. A filosofia de Blaise Pascal surge como influenciadora do protagonista e a estética da fotografia confere uma reflexão acerca da sua confluência artística na constituição estética do texto verbal. Esse conto, originalmente publicado na década de 60, vem na esteira das obras que, conforme Figueiredo (2003, p.31), possuíam

[...] a superposição dos eixos da busca da verdade e da violência que se evidenciam na própria técnica fotográfica utilizada, através da qual o autor ‘imobiliza’ uma cena retirada do contínuo da vida urbana, provocando um efeito de explosão do sentido para além da moldura, do recorte imposto de maneira violenta a esse real.

O recorte metonímico da cena do cotidiano urbano colocará em crise a própria questão do fazer literário da obra, uma vez que literatura e realidade se confundem, pois esse recorte de um referente similar ao “real” efetuado violentamente pelo conto fonsequiano, opera analogamente ao aspecto do referente da fotografia. Acerca do referente fotográfico, Barthes (1984, p.15) discute que a

Fotografia sempre traz consigo seu referente; ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento: estão colados um ao outro, membro por membro, como o condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios.

Essa relação pode ser analogamente percebida no conto Henri (2009) de Rubem Fonseca, no qual o enredo focaliza o personagem homônimo ao título,

um homem, situado na França, que seduz mulheres e, posteriormente, assassina suas vítimas. Assim, esse recorte do protagonista produz uma proximidade com o recorte fotográfico, entrecruzando também história e ficção, pois Henri e suas vítimas são símiles ao assassino e vítimas de mesmo nome que viveram naquele país. Desse modo, Rubem Fonseca utiliza como base para seu enredo, a história de um assassino francês, cujo nome é Henri Désiré Landru<sup>2</sup>. Segundo Birch (2016, p.76), Landru foi um famoso assassino francês que assassinou dez mulheres, e um filho de uma delas. Sempre agia de modo similar a cada homicídio, verificando o patrimônio de suas vítimas e as seduzindo a partir de suas fragilidades. Nesse sentido, Landru está “colado membro por membro” a Henri. Isso se torna perceptível a partir das descrições do personagem e na sua trajetória que se (con)funde ao do assassino francês. Ainda nessa aproximação entre literatura e fotografia, Cortázar discute que o gênero conto está muito próximo da concepção fotográfica:

o conto [...] parte da noção de limite, em primeiro lugar de limite físico [...], o romance e o conto podem ser comparados analogicamente com o cinema e a fotografia, posto que um filme é em princípio uma ‘ordem aberta’, romanesca, ao passo que uma fotografia bem-sucedida pressupõe uma rígida limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmera abarca e pela maneira como o fotógrafo utiliza esteticamente tal limitação. Não sei se vocês já ouviram um fotógrafo profissional falar sobre sua arte; sempre me surpreendi com o fato de em muitos aspectos ele se expressar como poderia fazê-lo um contista. (CORTÁZAR, 1999, pp.350-351)

Consoante isso, a obra Henri (2009) sugere o procedimento próximo da produção fotográfica, utilizando esteticamente a estrutura reduzida do conto para produzir imagens. Ocorre nesse conto contemporâneo a cristalização do espaço-tempo, que na obra é o recorte da violência do assassino Henri, na França, durante a primeira guerra mundial. Esse recorte do espaço da cidade constitui o que Figueiredo (2003, p.32) discute sobre o conto fotográfico: “o olhar insistente faz da cidade o objeto dos contos fotográficos [...] a partir dos quais se pode

---

<sup>2</sup> Henri Désiré Landru, ou apenas Landru, será utilizado na análise para se referir ao famoso assassino francês, compreendido aqui como um referente fotográfico para o personagem fonsequiano, Henri.

entrever, em meio à paisagem urbana, as cenas de violência que passam despercebidas no movimento frenético do dia-a-dia”. Dessa forma, o assassinato realizado pelo protagonista que poderia passar despercebido na França, devido ao contexto da primeira guerra mundial, é focalizado no conto fonsequiano, de tal modo que ocorre o inverso, a primeira guerra mundial acaba sendo ocultada.

#### 4. A descrição fotográfica do personagem henri sob três momentos do percurso histórico e teórico da fotografia<sup>3</sup>

A abertura do conto Henri (2009), é iniciada com a descrição do personagem homônimo ao título:

Simples, sóbrio, tranquilo; olhos de um homem honesto; boca de um homem sensível, um intelectual talvez; educado, respeitável e pontual. No quadrado do espelho sua mão surgiu, longa, branca, forte e meticulosamente limpa, acariciando sua barba negra. Virando um pouco a cabeça, por um efeito ótico, os fios de barba brilhavam como se tivessem luz própria; isso ele fez, várias vezes, ficando quase de perfil, tendo que esquinar bem os olhos até que eles começassem a doer. Henri olhou então sua cabeça lisa como um ovo. (FONSECA<sup>4</sup>, 2009, p.29)

Os detalhes descritos no conto figuram uma relação entre literatura e fotografia a partir da descrição pictural<sup>5</sup> do personagem. Consoante Louvel (2006, p.195), uma descrição será considerada pictural “quando a predominância de ‘marcadores’ da picturalidade, aquilo que faz com que uma imagem seja artística, seja um artefato, será irrefutável e que passarão a segundo plano a intenção didática”. Uns dos marcadores dessa picturalidade, associado ao fotográfico, pode ser evidenciada na descrição do personagem Henri, a partir dos contrastes de luz apresentados, bem como o seu enquadramento.

---

<sup>3</sup> Dubois, em o ato fotográfico (1993), analisa o percurso histórico das discussões levantadas por críticos e teóricos a respeito do realismo fotográfico. Ele busca, a partir dessa análise, avaliar três posições epistemológicas quanto à questão do realismo da fotografia e o valor documental da imagem fotográfica.

<sup>4</sup> “HENRI”, entre parênteses, será utilizado na análise para se referir a obra de Rubem Fonseca.

<sup>5</sup> Louvel (2006) sinaliza que o termo pictural em francês está aplicado mais à matéria do que à forma, enquanto que no inglês o termo *picture* é mais amplo e está associado ao quadro, à imagem, à fotografia. Compreendemos esta definição como a ideal para a análise do conto Henri.

O enquadramento do personagem Henri, frente ao espelho, é similar a outros fatores ligados ao fotográfico, pois, a partir desse objeto, é construído o contraste entre os dois “Henris”, produzindo o efeito de sentido de que Landru funciona como um referente fotográfico para a composição do personagem fonsequiano. No conto de Rubem Fonseca, não se trata de ver o Henri Désiré Landru de fato, mas um recorte de alguns aspectos deste no texto literário, como ocorre o recorte de um referente na fotografia:

Chamo de ‘referente fotográfico’, não a coisa *facultativamente* real a que remete a uma imagem ou um signo, mas a coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia. [...] na Fotografia jamais posso negar que *a coisa esteve lá*. Há dupla posição conjunta: de realidade e de passado. [...] O que internacionalizo em uma foto [...] é a Referência, que é a ordem fundadora da Fotografia. (BARTHES, 1984, pp.114-115)

Na descrição fotográfica da primeira imagem de Henri, pode-se questionar sobre o jogo entre história e ficção constituído dentro do texto, a partir da relação imagética entre o assassino francês e o personagem fonsequiano. Essa forma de leitura, diante esses aspectos, permite intermediar com o que Dubois (1993) discute sobre as teorias acerca da fotografia e o referente fotográfico ao longo do percurso histórico dessa arte:

Em linhas gerais, esse percurso vai se articular em três tempos: *a fotografia como espelho do real (o discurso da mimese)*. [...] *a fotografia como transformação do real (o discurso do código e da desconstrução)*. [...] *a fotografia como traço de um real (o discurso do índice e da referência)*. (DUBOIS, 1993, pp.26-27)

Esses três momentos auxiliam na leitura do texto de Rubem Fonseca. Uma vez que o referente funda a fotografia, através dessa leitura na descrição do personagem como se fosse uma foto, ou seja: configura Landru como um alvo que estivesse diante da objetiva do narrador e possibilitou, a partir disso, uma imitação e uma transformação do real, trazendo ainda um traço de um real ao conto fonsequiano. Diante de tal similaridade de composições artísticas, que intermediam as relações entre Landru e Henri, o primeiro momento da fotografia,



o espelho do real, pode ser estabelecido para auxiliar na compreensão dessa imagem. A respeito desse primeiro momento, surgido no século XIX, Dubois (1993, pp.25-26) afirma como sendo um discurso em que a “fotografia [...] é considerada como a *imitação mais perfeita da realidade*. E de acordo com os discursos da época, essa capacidade mimética procede de sua própria natureza técnica”.

O espelho no conto, no qual o personagem intencionalmente é enquadrado, evidencia as características de Henri similares a Landru. Nesse sentido, alude à indicação da imagem concebida sobre o viés da fotografia e como inicialmente era pensada, como o espelho do real: “a imagem fotográfica foi a princípio atribuída à *semelhança* existente entre a foto e seu referente” (DUBOIS, 1993, p.26). Consoante essas concepções, Landru se aproxima de um referente, devido à semelhança existente entre ele e o personagem Henri, para a figuração da imagem fotográfica no conto. O espelho funciona como uma intermediação, a mixagem do passado com a obra.

No entanto, a realidade fotográfica foi e continua sendo questionada. Assim sendo, é pertinente realizar a leitura da imagem no conto consoante o segundo aspecto discutido sobre a fotografia: a fotografia como transformação do real. Este segundo momento da discussão sobre o referente fotográfico é inferido por Arnheim (apud DUBOIS, 1993, p.38) com base nas diferenças aparentes que a foto pode apresentar com relação ao real:

[...] a fotografia oferece ao mundo uma imagem determinada ao mesmo tempo pelo ângulo de visão escolhido, por sua distância do objeto e pelo enquadramento; em seguida, reduz, por um lado, a tridimensionalidade do objeto a uma imagem bidimensional [...]; [...] um ponto preciso do espaço-tempo e é puramente visual [...] Como se vê, tal desconstrução do realismo fotográfico baseia-se por inteiro numa observação da técnica fotográfica e dos seus efeitos perceptivos.

A princípio, tem-se o ângulo da personagem Henri enquadrado de perfil frente ao espelho, delimitando o campo da imagem, como se posicionasse frente a uma câmera, figurando uma pose. A pose, é compreendida por Barthes (1984, p;117) como “uma atitude do alvo, [...] o termo de uma ‘intenção’ de leitura: ao

olhar uma foto, incluo fatalmente em meu olhar o pensamento desse instante, por mais breve que seja, no qual uma coisa real se encontrou imóvel diante do olho". A descrição de Henri no espaço bidimensional do conto, aliado aos efeitos óticos, induz o surgimento da imagem no texto, o que ocorre similarmente na produção da imagem fotográfica:

Tecnicamente, a Fotografia está no entrecruzamento de dois processos inteiramente distintos: um é de ordem química: trata-se da ação da luz sobre certas substâncias; outro é de ordem física: trata-se da formação de imagem através de um dispositivo óptico. (BARTHES, 1984, p.21)

Ocorre ainda no texto o recorte do espaço-tempo, possivelmente o banheiro ou o quarto de Henri. Observa-se que a descrição no conto é realizada similar ao segundo momento da fotografia. Assim, ocorre uma aproximação do personagem a Landru, em que ao se instaurar essa relação perceberá uma transformação e, dessa maneira, uma ficcionalização de alguns aspectos perceptivos do assassino francês para composição do protagonista. Ainda é notório, a partir da ênfase no ângulo escolhido pelo narrador para descrevê-lo, a seleção dos detalhes a serem exibidos, excluindo o que estaria, de certa maneira, fora do campo da objetiva. Essa composição imagética indicada pela leitura, figurada esteticamente como fotográfica, direcionará o olhar do leitor para aquilo que poderá ser fundamental no texto: a mão meticulosamente limpa do personagem.

Henri ainda pode ser visto por outro momento da fotografia, como um traço do real. A respeito disto, Pierce (1895, p.151 apud DUBOIS, 1993, p.49) discute que essa característica revela o caráter indicial da fotografia:

[...] as fotografias, [...] se parecem exatamente com os objetos que representam. Porém, essa semelhança deve-se na realidade ao fato de que essas fotografias foram produzidas em circunstâncias que eram fisicamente forçadas a corresponder detalhe por detalhe a natureza.

Nessa concepção, os traços reais de Landru são representados no personagem: a calvície, a barba, muito próximo do espelho do real. No entanto,

o traço vai além da própria realidade. Ele autoriza dizer que o alvo fotografado naquele momento possuía uma determinada marca, determinado feitiço, determinada barba, e que por trás dessas descrições há uma história. Dessa forma, no momento em que o narrador focaliza a mão de Henri, tem-se uma indicação que ela terá um papel fundamental no texto. Na narrativa é revelado que essa mão possui um traço genético, mas não com o Landru, porém com o próprio personagem que herdou esse traço do pai. Desse modo, a imagem capturada indica um jogo entre realidade e ficção, em que os “Henris” se cruzam de tal maneira que em um momento se torna difícil anular o Landru do personagem fonsequiano, assim como é difícil desassociar o sujeito fotografado da fotografia.

A imagem inicial do conto corrobora com o que pressupõe Hamon (apud LOUVEL, 2006, p.203) a respeito da descrição e os seus possíveis significados na literatura: “a descrição [...] é sempre, mais ou menos, ‘memorandum’ ou ‘memento’ do texto”. Nesse sentido, Louvel (2006, p.203) afirma que esse memento “não apenas [...] mobiliza o extra-texto, os saberes do leitor, mas também [...] exige dele a capacidade de estocar uma informação que será reutilizada mais tarde no texto”. As informações que são descritas no conto podem mobilizar tanto para uma ação externa do leitor, solicitando dele um conhecimento histórico sobre Landru, bem como uma criticidade e sensibilidade frente aos aspectos estéticos da obra e o que é possível interpretar a partir dela. Esse memento também é visto na fotografia, no entanto vinculado à morte, que no conto de Rubem Fonseca é, de certo modo, direcionado. Assim, “todas as fotos são *memento mori*. Tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa)” (SONTAG, 2004, p.26). Nesse viés, percebe-se que a descrição fotográfica do conto Henri (2009) evidencia que alguém vai morrer e bem provável que pela mão do personagem.

O *memento mori* passará em outros três momentos fundamentais para alertar o leitor que alguém irá morrer ou que alguém já morreu. Após a focalização da mão acariciando a barba, haverá a focalização da mão do personagem segurando o livro de *Espirit de géometrie*, de Pascal, que o

personagem considera como mestre e fundador dos seus crimes<sup>6</sup>; em seguida a mão do personagem será focalizada no sonho em que ele tenta salvar o pai, que cometera suicídio; por fim, essa mesma mão decretará a morte de uma senhora francesa, Madame Pascal.

Dessa forma, colocar no limiar realidade e ficção ratifica o que propõe Dubois (1993, p.43), sobre o ato fotográfico: “*É no próprio artifício que a foto vai se tornar verdadeira e alcançar sua própria realidade interna. A ficção alcança, e até mesmo ultrapassa, a realidade*”. Da mesma forma, a obra de Rubem Fonseca alcança a realidade, trazendo referentes históricos e fazendo intertextualidade a outras obras, e ultrapassa ela, quando consegue construir um universo ficcional próprio baseado nessas leituras.

## **5. A tanatografia no conto “Henri” (2009), de Rubem Fonseca**

Após a descrição pictural do personagem Henri, o narrador situa o protagonista refletindo sobre sua próxima vítima, Madame Pascal, uma mulher solitária e de meia-idade. O personagem decide ir à casa de Madame Pascal, fingindo interesse na venda de móveis ofertados por ela. Ele especula sobre suas fragilidades e condição social antes de entrar em contato com a senhora francesa. Posteriormente, consegue seduzi-la, principalmente ao citar música clássica e ao tratá-la com finura.

A trajetória do personagem Henri, nesse sentido, é marcada pela sua aproximação ao assassino francês Landru. No entanto, a obra fonsequiana apresenta outros artifícios na construção literária que, embora possua referências externas a obra, demarca seu espaço como ficcional. Nesse viés, outro aspecto auxilia o leitor a compreender o protagonista: o sonho do personagem com seu pai. No sonho, em que Henri lutar para impedir que o pai morra, faz com que ele, ao acordar, relembre suas vítimas anteriores: Andrée Babelay e madame Buisson. Essa lembrança revela o temor que Henri tinha

---

<sup>6</sup> Para um aprofundamento sobre a relação entre o filósofo Pascal e o personagem do conto Henri (2009), sugerimos a leitura do capítulo “Os Crimes”, do livro “Os Crimes do Texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea” (2003), da autora Vera Lúcia Follain de Figueiredo.

de ter seus crimes descobertos. Isso faz com que o personagem tome uma decisão a respeito de Mme Pascal.

Essas mulheres citadas no conto têm o mesmo nome das três vítimas, de um total de dez, de Landru. Elas tinham perfis parecidos e eram selecionadas, segundo Biagi-Chai (2016, p.74), "a partir de critérios que corresponde ao 'perfil do cliente' concebido por Landrú: um pouco de riqueza, algo em dinheiro, títulos, móveis, pouca ou nenhuma família". Assim como Landru selecionava e seduzia suas vítimas a partir de um perfil que ele mesmo havia estabelecido, Henri, no conto, atua mediante o mesmo processo.

Na trajetória final do personagem, ele inicia o planejamento do assassinato de Madame Pascal e o faz por meio de um meticuloso planejamento: "No dia 4 de abril, conforme o combinado, Henri foi ao pequeno apartamento de madame Pascal a fim de levá-la a visitar sua casa de campo, a vila Gambais". Lá, decide imediatamente matá-la:

Uma pequena massagem, disse Henri delicadamente. Seus dedos acariciam a garganta de madame Pascal, seus ombros; que mãos suaves, pensou ela, que dedos hábeis, que homem encantador. Como é magra, pensou Henri, como é frágil a sua carne, como são finos os seus ossos, é preciso que ela não sofra [...]. Agora! os polegares apoiaram-se com força na base do crânio e as pontas dos demais apertaram rápidas e firmes a garganta. Henri sentiu as cartilagens cedendo e logo em seguida os ossos da laringe se partindo. [...] seu corpo todo tremeu num terrível arranco que durou menos de um segundo [...]. Sem muito esforço ele carregou, ainda agarrado pela garganta, o corpo de madame Pascal para a cozinha e o depositou sobre uma mesa.

Além de cometer tal crime, ocorre a focalização, do rosto da personagem morta:

Henri contemplou fascinado a morte no corpo nu de madame Pascal. O rosto: petéquias disseminadas por quase toda a face, constituindo um pontilhado escarlatiforme sobre a pele pálida, cianosada; os olhos congestionados; as narinas apresentando uma espuma sanguinolenta; a língua projetando-se entre os dentes. (FONSECA, 2009, p.33)

Evidencia-se nesse trecho o deslumbre do personagem ao olhar a imagem do rosto morto de Madame Pascal, exibindo ao leitor como uma fotografia em *close*, posicionando o personagem, no conto, como um *voyeur*. Para Louvel (2006, pp.211-212),

A recuperação de uma imagem passará pelo olhar, donde a necessária presença de um personagem em posição de *voyeur*. Conclui-se que uma das marcas do descritivo, diretamente ligado à visão, será bastante solicitada da descrição pictural. Falamos da *focalização*. [...] a necessidade de um olhar que constitui a imagem como objeto de análise, submetida à reflexão de um personagem. Por conseguinte, na maior parte do tempo, uma *organização* da descrição segundo o esquema clássico: recuperação e situação espacial da imagem em seu contexto [...] e momento de sideração quando o olhar 'recebendo' a globalidade da obra, é submetido à primeira 'impressão', é 'capturado'; depois o sujeito sente uma espécie de anestesia dos sentidos, de cegamento, de 'estupefação' [...], segue-se, normalmente, o desencadeamento de um querer-ver, seja como um apelo do olhar que vai quase 'tocar' o objeto. O olhar então se 'perde' na imagem, procedendo a uma operação de recorte da obra, de 'detalhamento' do todo em suas partes [...]. O *voyeur* não é senão o ato de ver e de colocar-se inteiramente nesse ato: o mundo recua e morre à volta dele.

A recuperação da imagem da vítima de Henri passa pelo seu olhar, colocando o personagem inteiramente no ato de ver Madame Pascal morta, e sobre isso ele faz algumas reflexões: "A morte devorava a vida lentamente, pensou Henri. Primeiro o corpo se imobilizava, a consciência se perdia [...], suspendia-se a respiração e os batimentos do coração" (FONSECA, 2009, p.33). Posteriormente, o personagem focaliza o rosto de Mme Pascal, recebendo-a em sua globalidade. Assim, ele organiza a descrição da imagem com seu olhar, que lhe causa grande admiração com a "obra". Ele então se perde na imagem, que é apresentado ao leitor através de uma descrição delicada das partes que compõem o todo do rosto morto. Diante essa visualização, ocorre o recorte espaço-temporal do rosto da senhora francesa e o mundo em guerra, o medo de Henri, recua em volta dele.

Essa descrição, intermediada pelo olhar em *close*, posiciona a visão do rosto de Mme Pascal morta como se uma câmera fosse posta sobre ela. Dessa maneira, constitui uma imagem que, devido à brutalidade do personagem,

deveria causar espanto ou uma mal-estar com o registro da violência. No entanto, a delicadeza da descrição atenua essa violência e evidencia uma contraditória beleza que somente a fotografia seria capaz de revelar, pois, consoante Sontag (2004, pp.106-107):

A vida de todos os dias exaltada em apoteose e o tipo de beleza que só a câmera revela — um recanto de realidade material que o olho não enxerga normalmente ou não consegue isolar; ou a visão de cima, como a de um avião —, eis os alvos principais da conquista do fotógrafo. Durante certo tempo, o *close* pareceu o mais original método de ver da fotografia. Os fotógrafos se deram conta de que, quando ceifavam a realidade mais rente ao solo, surgiam formas magníficas. [...] Quando a visão comum foi mais violentada ainda — e o objeto foi isolado de seu contexto, o que o tornou abstrato —, novas convenções sobre o que era belo assumiram o poder. O que é belo tornou-se apenas aquilo que o olho não consegue ver (ou não vê): a visão fraturante, deslocadora, que só a câmera proporciona”. (SONTAG, 2004, pp.106-107)

Nesse sentido, o olhar do personagem, projetado como uma objetiva sobre sua vítima, delimitando a imagem em *close*, se assemelha ao difundido método de ver da fotografia. Assim, Henri ao ceifar a realidade mais rente ao solo, mais precisamente rente a uma mesa, constitui uma forma magnífica, pois ao focalizar o alvo revela algo que não seria possível ver com tamanha precisão a olho nu. A visão fotográfica do protagonista conseguiu tornar visível, e essencialmente belo, a visão fraturante, deslocadora de sua vítima, que somente a câmera seria capaz de proporcionar. O leitor compartilha essa imagem ao ler o livro na mesma posição que o personagem olha Madame Pascal. Após esse ato, Henri se posiciona como um ser que se comunica com os mortos, como um nigromante, esperando alguma revelação, a apoteose, a partir do corpo da vítima:

Era chegado o momento de ele interpretar o seu papel de nigromante. Com madame Cuchet ele esperara [...] até que a sua pele quando tocada tivesse algo de pergaminho e uma estranha mancha verde surgisse na sua barriga murcha. [...] ele não esperou que surgisse [...] na barriga de madame Pascal, pois de facão e machado começou a esquarterar o seu corpo. (FONSECA, 2009, p.33)

Tal ação do personagem Henri é análogo ao procedimento fotográfico:

[...] disse que se trata em qualquer fotografia: cortar o vivo para perpetuar o morto. [...] decapitar o tempo, levantar o instante e embalsamá-lo sob (sobre) faixas de película transparente, bem achatado e bem a vista a fim de conservá-lo e protege-lo de sua própria perda. [...]. Arrancá-lo a fuga ininterrupta que o conduziria a dissolução para petrificá-lo de uma vez por todas em suas aparências detidas. [...] eis o jogo paradoxal - salvá-lo do desaparecimento fazendo-o desaparecer. Como esses animais dos tempos imemoriais que hoje conhecemos porque foram fossilizados. Como esses insetos gelados no âmbar que foram pegos vivos e transformados literalmente em ‘naturezas mortas’. Como esses cortes para microscópio, sob o vidro, qualquer vida detida, cortada, mas oferecida a partir de então a nosso olhar atento. (DUBOIS, 1993, p.169)

Henri cortou o vivo para perpetuar o morto, decapitou o tempo, pois viu o mundo recuar quando se colocou como um *voyeur* diante do corpo de Madame Pascal. Para além disso, ele “furtou” os corpos de várias mulheres, como é apresentado no conto, similarmente ao que fez Henri Désiré Landru, e hoje elas são conhecidas como vítimas deste, dando também popularidade a esse assassino. Percebe-se que a descrição pictural do protagonista e sua vítima, no texto fonsequiano, se aproxima da fotografia ao apresentar figurações dessas imagens verossimilhantes a produção de uma foto acompanhado de seu referente, que no conto foram Landrú e Mme Pascal. Além disso, no conto o personagem tenta cristalizar a imagem da morte. Assim, os procedimentos da “caneta da natureza” (TALBOT *apud* SONTANG, 2015, p.89), inscritas no conto de Rubem Fonseca, tanatografa as senhoras francesas, transformando-as, literalmente, numa natureza morta e, de acordo Dubois (1993, p.170), “o fotógrafo, na realidade, sempre, quer queira, quer não, tanatografa tudo o que capta”.

Nessa concepção, a descrição do corpo de Madame Pascal no conto é inicialmente focalizada em *close* e em seguida esquartejado a machadadas, análogo ao processo da fotografia antes de concluir o registro de uma imagem:

[...] em primeiro lugar o fotógrafo sempre recorta, separa, inicia o visível. Cada objetivo, cada tomada é inelutavelmente uma machadada [...] que retém um plano do real e exclui, rejeita, renega a ambiência. [...] toda a violência (e a predação) do ato fotográfico procede essencialmente desse gesto do cut. Ele é irremediável. E ele e só ele



que determina a imagem, toda a imagem, a imagem como todas. [...] Em sua condição de princípio, esse é de fato o golpe do corte. (DUBOIS, 1993, p.178)

No conto, o personagem Henri eternizou suas vítimas assim como Landru, no entanto focalizando a morte de Madame Pascal. Nessa obra, o personagem iniciou o visível com a descrição pictural do rosto da vítima em *close*, posteriormente, por golpe de machados, ele organizou a sua realidade renegando a ambiência, já que estava numa posição de *voyeur*, determinando a imagem textual como um todo, similar à fotografia. Deste modo, o conto ofereceu a imagem da morte ao olhar atento do leitor como um recorte de violência do protagonista, próximo da violência do gesto do *cut* do próprio ato fotográfico. Decorrente dessas aproximações entre conto e fotografia, pode-se inferir, a partir do que pressupõe Cortázar (1999, p.351), que ambas artes são produzidas analogamente:

Fotógrafos da qualidade de um Cartier-Bresson ou de um Brassai definem sua arte como um aparente paradoxo: o de recortar certo fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de maneira tal que esse recorte opere como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abarcado pela câmera. [...] o fotógrafo ou o contista se vêem (sic) obrigados a escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não apenas tenham valor em si mesmos, mas que sejam capazes de funcionar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projeta a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que chega muito mais longe do que o episódio visual ou literário contidos na foto ou no conto. (CORTÁZAR, 1999, p.351)

Selecionando as imagens e os momentos mais significativos, o conto Henri (2009), de Rubem Fonseca, opera como uma câmara que dispara contra a realidade, ou como uma explosão, abrindo de par em par uma realidade muito mais ampla, transcendendo o campo abarcado pela objetiva. Dessa forma, o conto fonsequiano projeta a inteligência e a sensibilidade do autor em par com o leitor. Este se torna uma espécie de investigador do texto, ou até mesmo cúmplice, cabendo a ele ir mais longe do que o episódio visual ou literário exhibe, sugerindo, portanto, um leitor mais ativo, que diante da intertextualidade da obra

terá que ampliar a sua própria bagagem cultural e artística para que, assim, possa complementar o sentido do texto literário.

## 6. Considerações Finais

Assim como afirma Cortázar sobre a relação conto e a fotografia, em que o contista utiliza esteticamente o limite prévio do conto similar ao fotógrafo que utiliza esteticamente o limite prévio imposto pela câmera, foi observado no texto fonsequiano. Se tornou perceptível, também, o entrecruzamento entre o assassino francês Henri Desiré Landru e o personagem Henri. A verossimilhança do personagem com Landru figurou este como referente fotográfico que se inseriu na descrição pictural do personagem, que pôde ser visto, consoante a análise, sobre os três momentos da discussão de Dubois (1993) sobre o percurso histórico da fotografia.

Além desses aspectos, a aproximação entre linguagem fotográfica e literária, a partir do rosto descrito em *close*, evidenciou a tanatografia de Madame Pascal. O conto de Rubem Fonseca constituiu a imagem da morte da personagem Mme Pascal através de vários cortes: primeiro o rosto focalizado, em seguida sua imagem é organizada a partir da fragmentação do seu corpo por golpes de machado do personagem Henri.

Essa construção da imagem, apresentada no texto, foi produzida similarmente ao gesto do *cut*, o golpe de corte da fotografia. Dessa forma, a imagem da personagem morta no Conto Henri coincidiu-se com a própria violência da construção da imagem formada pelo ato fotográfico, sendo cristalizada no conto fonsequiano. Assim, o leitor participou da mutabilidade, vulnerabilidade e da mortalidade, o *memento mori* dos personagens no espaço-tempo parisiense, demonstrando, portanto, as aproximações entre a estética do conto e a estética da fotografia.

## Referências

ARBERX, Marcia (Org). *Poéticas do visível: Ensaio sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006 p.17-61

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BIAGI-CHAI, Francesca. Landrú y las mujeres: tres categorías más una. In: *Revista Estrategias -Psicoanálisis y salud mental*. Buenos Aires: Ministerio de Salud de la Provincia de Buenos Aires; Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (EDULP) ano 3, n. 4. pp. 72-75, 2016. Disponível em: <[http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/52590/Revista\\_completa.pdf-PDFA.pdf?sequence=1](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/52590/Revista_completa.pdf-PDFA.pdf?sequence=1)> Acesso em: 20 Out. 2016

BIRCH, Cristian Roy. Comentario del libro El caso Landrú. A la luz del psicoanálisis. In: *Revista Estrategias -Psicoanálisis y salud mental*. Buenos Aires: Ministerio de Salud de la Provincia de Buenos Aires; Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (EDULP) ano 3, n. 4. pp. 72-75, 2016. Disponível em: <[http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/52590/Revista\\_completa.pdf-PDFA.pdf?sequence=1](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/52590/Revista_completa.pdf-PDFA.pdf?sequence=1)> Acesso em: 20 Out. 2016

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceito termos e objetivos. In: *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, n. 2, p. 37-55, 1997, disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/13267/15085>>. Acesso em: 11/01/2017.

CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica volume 2*. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

FONSECA, Rubem. *Os Prisioneiros*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

LOUVEL, Liliane. A descrição "pictural: por uma poética do iconotexto. Tradução Luis Cláudio Vieira de Oliveira. In: ARBERX, Marcia (Org). *Poéticas do visível: Ensaio sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006, pp. 191- 217.

SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia*. Tradução Rubens Figueiredo. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.