

O jogo de esconde-esconde ou o arquivo fotográfico de Annie Ernaux

The Hide-and-Seek Game or the Photographic Archive of Annie Ernaux

Gabriela Trovo*
Claudia Amigo Pino**

RESUMO: Da gama de arquivos mobilizados por Annie Ernaux em sua escrita autobiográfica, a fotografia é não só o mais recorrente, como o que melhor dialoga com o caráter intermediário e interdisciplinar reclamado por tal projeto: entre a arte e o real, a literatura e as ciências humanas. Este artigo objetiva assimilar o uso das fotos por Ernaux, a fim de evidenciar seu aspecto criativo, fruto da (re)invenção operada pelo trabalho com a linguagem. Buscaremos, assim, situar o arquivo fotográfico na obra da escritora e redimensionar os limites de sua interdisciplinaridade. Para tanto, analisaremos passagens dos livros *L'Usage de la photo* (Ernaux; Marie, 2005) e *Les Années* (Ernaux, 2008), notadamente à luz de ensaios sobre a fotografia (Barthes, 2022; Sontag, 2004).

PALAVRAS-CHAVE: Annie Ernaux; arquivo; fotografia; interdisciplinaridade.

ABSTRACT: Among the range of archives mobilized by Annie Ernaux in her autobiographical writing, photography is not only the most recurrent but also the one that best engages with the intermediary and interdisciplinary nature claimed by that project: between art and reality, literature and the human sciences. This article aims to assimilate Ernaux's use of photos in order to highlight their creative aspect, resulting from the (re)invention operated through a work with language. We thus seek to situate the photographic archive within Ernaux's work and reassess the limits of its interdisciplinarity. Therefore, we analyze passages from the books *L'Usage de la photo* (Ernaux; Marie, 2005) and *Les Années* (Ernaux, 2008), notably in light of essays on photography (Barthes, 2022; Sontag, 2004).

KEYWORDS: Annie Ernaux; archive; photography; interdisciplinarity.

*Ce qui sera bouffon, si on publie un jour ce journal
d'écriture, en fait de recherche à 99%, c'est qu'on
découvrira à quel point, finalement, la forme m'aura
préoccupée. Bref, ce qu'ils appellent la littérature.*
Annie Ernaux

* Graduanda em Letras Português-Francês na Universidade de São Paulo, bolsista de Iniciação Científica da FAPESP. E-mail: gabriela.trovo@usp.br; ORCID: 0009-0001-8008-0973.

** Professora titular de literatura francesa da Universidade de São Paulo, doutorado em Letras na Universidade de São Paulo, bolsista de produtividade do CNPq 1D. E-mail: hadazul@usp.br; ORCID: 0000-01-7311-316X.

1 *Escrever contra*, uma introdução

A literatura pode conter algo perigoso: uma revolta que ecoa na abordagem de conflitos culturais, uma violência que se insinua no limite da linguagem. Annie Ernaux se inseriu nessa zona conflituosa desde a publicação do seu primeiro livro, *Les Armoires vides*, de 1974, romance que prefigura temas fundamentais de sua produção autobiográfica posterior. O contato com a cultura escolar, a consequente ruptura com o meio social e familiar de origem, a vivência de um aborto clandestino – todos ressurgem pouco a pouco a partir de *La Place* (1983). Assim, diz Ernaux (2023, p. 59): “Desde o princípio, sem uma intenção clara, me coloquei numa zona perigosa, escrevia ‘contra’, contra inclusive a literatura que eu ensinava”.

É justamente com *La Place*, porém, que o desejo de *escrever contra* parece tomar outra proporção, fundindo-se com a recusa da ficção, a busca do real e uma experimentação de formas novas (Ernaux, 2023). Vai se delineando um projeto erigido na interface com as Ciências Humanas. Ao menos, assim o define Ernaux a partir do livro sobre a vida de sua mãe, *Uma mulher*, publicado originalmente em 1987: “Isto não é uma biografia, nem um romance, evidentemente, talvez alguma coisa entre a literatura, a sociologia e a história” (Ernaux, 2024, p. 61). Na construção de um tal projeto, o arquivo adquire lugar de destaque e se espraia pela obra ernausiana, sendo a fotografia o documento arquivístico mais difundido em sua produção. As fotos despontam, nesse sentido, como vestígios materiais supostamente capazes de atestar a veracidade autobiográfica. Contudo, integradas à narrativa literária, transformam-se em algo mais.

Dois livros de Annie Ernaux podem nos oferecer um vislumbre do arquivo fotográfico transmutado em matéria viva do texto: *L’Usage de la photo* (2005) e *Les Années* (2008). Usualmente diferenciados quanto à estrutura e ao propósito, os livros são assim comparados por Ernaux: “*L’Usage* é um espelho estilhaçado, *Les Années* se assemelh[a] mais a um afresco” (Arribert-Narce, 2011, p. 165, tradução nossa).¹ De um lado, textos fragmentários que, como cacos de um espelho, refletem e distorcem as imagens reproduzidas, isto é, fotos de tom

¹ “*L’Usage* est un miroir brisé, *Les Années* tiennent plus de la fresque”.

erótico, com apenas roupas e mobílias, cujo pano de fundo é uma história de amor e morte. Do outro lado, uma narrativa de maior amplitude, à semelhança de uma extensa pintura mural, em que as imagens, nunca mostradas visualmente, recobrem a vida de uma mulher entre 1940 e o início do século XXI.

Embora, em ambas as narrativas, a fotografia apareça vinculada, em maior ou menor grau, à aproximação da realidade, sua figuração nos textos de Ernaux depende sobretudo de uma (re)invenção a partir do trabalho com a linguagem. É essa dimensão inventiva que buscaremos explorar a fim de compreender e situar o arquivo fotográfico, além da própria obra de Ernaux, no domínio da literatura. Iniciaremos, nesse sentido, com um sobrevoo pelo projeto ernausiano, de modo a apreender sua proposta interdisciplinar e o lugar conferido ao arquivo, o que dará margem para uma discussão, em seguida, sobre a figuração literária das fotos. Por fim, para evidenciar o uso criativo do arquivo fotográfico, analisaremos trechos de *L'Usage de la photo* e de *Les Années*, sem perder de vista sua relação com ensaios teóricos e críticos sobre a fotografia (Barthes, 2022; Sontag, 2004).

2 *Entre-deux*: um projeto fronteiroço?

Nas reflexões iniciais de *Mal de arquivo*, Derrida (2001) nos exorta a não começar pelo começo nem pelo arquivo em si, mas pelo arquivamento da palavra que dá título ao ensaio. *Arkhe*: simultaneamente o começo e o comando, isto é, o lugar do qual partem as ordens e de onde emana o poder da autoridade. Essa raiz grega presente na palavra *arquivo* sugere que este, desde o princípio, sustenta e legitima o poder. Nesse sentido, como destaca Françoise Simonet-Tenant (2017, p. 85, tradução nossa), “[u]m documento de arquivos não é qualquer documento: é um documento, conservado e repertoriado, produzido ou recebido por uma pessoa física ou jurídica ou por todo órgão público ou privado durante o exercício de sua atividade”.²

Porém, mais do que delimitar teoricamente as concepções de arquivo, seja na Filosofia, seja na Arquivística, interessa-nos aqui compreender a sua figuração

² “[u]n document d’archives n’est pas n’importe quel document : c’est un document, conservé et répertorié, produit ou reçu par une personne physique ou morale ou par tout organisme public ou privé au cours de l’exercice de leur activité.”

literária, em particular à luz das circunstâncias históricas que a ensejam ao menos desde o século XVIII. Isso porque a encenação do arquivo e da prática arquivística na literatura não pode ser dissociada de um contexto mais amplo, relacionado em grande medida à emergência e à consolidação da sociedade burguesa, de que resultam a burocracia estatal e o processo de individuação. É nesse momento que o arquivo surge como forma mais adequada para “conferir veracidade à narrativa romanesca” e “endossar ou desafiar saberes dominantes” (Resende, 2023, p. 85). Desde então, diferentes autores incluíram o arquivo como tema ou prática de seus escritos – pensemos, no âmbito da literatura em língua francesa, no antirromance *Nadja*, de André Breton, entremeado por registros fotográficos.

Na esteira de escritores que buscaram estabelecer novas relações humanas com os objetos arquivados, de modo a ressignificar seu uso por meio da literatura, Annie Ernaux integrou documentos de variadas modalidades à sua prática criativa. Em suas obras, o arquivamento passa pelo resgate da dimensão histórica a fim de localizar a prática arquivística fora do poder autoritário e da lógica individualista: para Resende (2023, p. 140), “ao arquivar a si mesma e à própria família, a autora propõe o arquivamento de uma classe”. Logo, a figuração do arquivo em seus textos presta-se às demandas formais de um projeto específico, que se quer intermediário entre a literatura e outros discursos sociais – filiando-se, inclusive, ao que parece ser uma tendência da literatura contemporânea.

Efetivamente, o arquivo é apenas um dos meios pelos quais as escritas das últimas décadas, sob o postulado da interpenetração entre o real e o ficcional, têm relativizado as especificidades da literatura. “Borram-se as identidades literárias, formalmente e na realidade, e isto é o que diferencia nitidamente a literatura dos anos 60 e 70 das escrituras de hoje” (Ludmer, 2010, p. 6), as quais buscam se situar numa espécie de pós-autonomia do campo literário. Se aqui procuramos ressaltar a reinvenção do arquivo operada por meio da linguagem, é também para entender a situação propriamente *literária* de escritas que, como a de Ernaux, enfatizam seu caráter interdisciplinar e fronteiriço.

Para arquitetar um tal projeto do *entre-deux*,³ do meio-termo, na fronteira entre artes e Ciências Humanas, “Ernaux põe em prática uma postura etnográfica

³ Expressão usada por Fabrice Thumerel (2004).

de observadora meticulosa e lúcida, que investiga uma ‘memória humilhada’ para desconstruir a ‘vergonha’ social” (Meizoz, 2012, p. 35, tradução nossa).⁴ De fato, tanto em suas obras quanto em outros espaços do campo literário, notadamente o da entrevista, a escritora concebe uma persona literária cuja imagem se mescla à de uma pesquisadora diante de seu objeto. Essa postura se manifesta, inclusive, na ênfase atribuída pela autora a certos aspectos de sua produção, como a escolha por narrativas supostamente factuais, que compõem a autobiografia social de Ernaux.

Ao conjugar o íntimo ao coletivo, “[ela] sentia que a única escrita ‘justa’ era a de uma distância objetificadora, sem expressar afetos” (Ernaux, 2023, p. 45) – escrita que a própria Ernaux qualifica, desde *La Place*, como *plana*. Por meio de um estilo sóbrio e distanciado, a autora explicita, uma vez mais, o intertexto das suas obras com as Ciências Humanas, em especial com a Sociologia. É essa mesma influência que se faz notar, ao menos em parte, no uso do arquivo promovido por Ernaux em seus textos literários.

Ela lê com cada vez mais frequência trabalhos sociológicos e lhes toma emprestado uma série de métodos ou procedimentos, o que comanda diretamente a forma narrativa dos relatos, tanto por meio da escolha meticulosa das palavras quanto da estrutura sintática: redação de fichas preparatórias que repertoriavam lembranças, comportamentos sociais percebidos e fatos concretos, uso de testemunhos, trabalho com arquivos, observações etnográficas [...]. (Charpentier, 2006, s./p., tradução nossa.)⁵

Dentre os arquivos articulados por Annie Ernaux no âmbito de seu projeto auto(socio)biográfico, talvez o mais expressivo seja a fotografia. Se, por um lado, sua presença revela-se praticamente ubíqua no conjunto da produção ernausiana, por outro, é ela que melhor dialoga com o caráter fronteiriço desse projeto: entre o objetivo e o subjetivo, o real e a arte, o referente e a sua fabulação. Com efeito, “imagens fotografadas não parecem manifestações a respeito do mundo, mas sim pedaços dele, miniaturas da realidade” (Sontag, 2004, p. 14-15). Embora hoje não

⁴ “Ernaux met en œuvre une posture ethnographique d’observatrice méticuleuse et lucide, qui enquête sur une « mémoire humiliée » pour déconstruire la « honte » sociale.”

⁵ “Elle lit de plus en plus régulièrement des ouvrages sociologiques et leur emprunte nombre de méthodes ou de démarches, ce qui commande directement la forme narrative des récits, tant à travers le choix méticuleux des mots que dans la structure syntaxique: rédaction de fiches préparatoires repertoriant souvenirs, comportements sociaux aperçus et faits bruts, usage des témoignages, travail sur archives, observations ethnographiques [...].”

possamos afirmar, como Barthes (2022), que o objeto fotografado inevitavelmente existiu – e sua ausência visual em textos de Ernaux mostra bem isso – fotos ainda desfrutam, talvez mais que qualquer arte mimética, do prestígio do real.

Não surpreende, nesse sentido, que a fotografia seja muitas vezes acionada em narrativas literárias como forma de atestar a sua veracidade ou, ao menos, de lhes atribuir maior efeito de real. Porém, seria redutor – se não problemático – conferir à imagem fotográfica tão somente o estatuto de prova, ficcional ou não, do relato. Não só ela se revela um fragmento ou uma interpretação do real, como, ao ser incorporada à literatura, ela entra no domínio do discurso e, por uma série de recursos narrativos, torna-se algo mais. Arrisquemos, portanto, uma hipótese: tal como o arquivo fotográfico se submete a uma reinvenção pela linguagem, o projeto escritural de Ernaux nunca se dissocia dessa dimensão formal e criativa, à qual se subsumem quaisquer pontos de contato com outros discursos sociais.

Duas obras emblemáticas da escritora poderão nos dar exemplo disso. Em *L'Usage de la photo*, as imagens são, em sua maioria,⁶ reproduzidas visualmente e constituem um desvio para narrar uma história de amor e de um câncer no seio, a fim de “conferir mais realidade a momentos de prazer que são irrepresentáveis e fugidios” (Ernaux; Marie, 2025, p. 10).⁷ Por sua vez, *Les Années*⁸ se inscreve no projeto impessoal e interdisciplinar de Ernaux, sendo as fotos representadas para balizar a vida de uma mulher no tempo íntimo e no quadro maior da História.

A análise de passagens dos dois livros será mediada, em grande parte, pelos ensaios de Susan Sontag (2004), reunidos em *Sobre fotografia*, e pelo de Roland Barthes (2022), em *A câmara clara*. Embora publicados, respectivamente, em 1977 e 1980, ambos os textos, célebres ainda hoje no que concerne à fotografia, auxiliam no estudo de sua presença em textos atuais. Por um lado, o olhar clínico de Sontag nos introduz uma história social da visão

⁶ À exceção de duas representações verbais que, no começo e no fim do livro, dispensam o suporte iconográfico, as demais quatorze fotografias são reproduzidas visualmente.

⁷ “conférer davantage de réalité à des moments de jouissance irréprésentables et fugitifs” (Ernaux; Marie, 2005, p. 17).

⁸ *Les Années* foi traduzido por Marília Garcia e publicado pela editora Fósforo em 2021 (Ernaux, 2021). Porém, para ressaltar a análise aqui desenvolvida dos trechos em francês, optamos por apresentar uma tradução própria para o português. Quanto a *L'Usage de la photo*, recorreremos à tradução de Mariana Delfini (Ernaux; Marie, 2025), reproduzindo, em ambos os casos, o texto original em nota de rodapé.

fotográfica e o prenúncio algo pessimista de um mundo dominado por imagens. Por outro, Barthes leva-nos ao encontro do objeto fotografado, formulando conceitos tão fundamentais quanto o de *punctum*, elemento que rompe a unidade da foto e fere seu espectador. À luz desse referencial teórico, veremos que, embora distintos, os textos de Annie Ernaux aproximam-se pela reinvenção criativa do arquivo fotográfico, o qual retrança os contornos de um projeto *fronteiriço* e se insere plenamente no domínio da criação literária.

3 Da fotografia como arte(fato)

Antes da análise, porém, algumas palavras sobre o uso da fotografia na obra de Annie Ernaux. Figuradas já em *La Place* por meio de representações verbais, as imagens fotográficas “são investigadas, descritas, tornam-se objeto da narração ao mesmo tempo” (Arribert-Narce, 2011, p. 161, tradução nossa)⁹ e modificam-se pelo trabalho com a linguagem. Tal dinâmica é substancial em *Les Années*, no qual as fotos não são reproduzidas materialmente, sendo presentificadas a partir do texto escrito. Essas écfrases nocionais (Montémont, 2009), responsáveis por substituir o suporte iconográfico, incumbem o leitor de imaginar o objeto ausente e, com isso, desestabilizam a relação da imagem com o referente.

Contudo, este não deixa de ser o caso das *écfrases completivas*, usando os termos de Montémont (2009): representações verbais que, justapostas às imagens reproduzidas visualmente, complementam sua figuração no texto. O deslizamento do campo visual ao discursivo, característico da écfrase, incita, assim, a adaptação da projeção mental fabricada pelo leitor, na tentativa de adequar a imagem ao texto e vice-versa. Em *L’Usage de la photo*, a dupla mediação do olhar e da escrita lança-nos num jogo de esconde-esconde em que os objetos fotografados se descobrem e se camuflam, alternadamente, nas dobras do discurso e da imagem. Quando o que se escondia vem à luz, surge transformado. Ernaux explora, nesse sentido, o valor artístico e criativo das fotos,

⁹ “sont investiguées, décrites, deviennent objets de récit en même temps”.

convertidas em texto literário, ao passo que reafirma sua função de “vetor da realidade” (Arribert-Narce, 2011, p. 162, tradução nossa).¹⁰

As fotos são, é claro, artefatos. Mas seu apelo reside em também parecerem, num mundo atulhado de relíquias fotográficas, ter o status de objetos encontrados – lascas fortuitas do mundo. Assim, tiram partido simultaneamente do prestígio da arte e da magia do real (Sontag, 2004, p. 84.)

Como objetos fabricados, entretanto, as fotografias não podem ser simples miniaturas da realidade, e as Ciências Humanas, diante de um arquivo fotográfico, devem se haver com sua dimensão de artefato, produzido e difundido entre grupos sociais. Já na literatura, a (re)invenção da fotografia impõe uma dupla fabricação do objeto: pela imagem e pelo discurso, cujos signos “têm referentes, mas esses referentes podem ser e na maior parte das vezes são ‘quimeras’” (Barthes, 2022, p. 69). Logo, uma vez costurada à trama literária, a fotografia dificilmente facilita sua fixação na realidade: “o simples gesto de introduzir um material exterior no texto interrompe, pelo contrário, a linearidade narrativa, introduz polifonias, desloca o jogo de pontos de vista” (Montémont, 2012, p. 51, tradução nossa).¹¹

Dessa forma, em *L’Usage de la photo* as fotos recuperam o *eu* do passado e, como veremos, propulsionam-no em direção a um futuro desconhecido, no qual o próprio leitor pode ocupar a posição enunciativa e se projetar na imagem narrada. Em *Les Années*, esse procedimento intensifica-se a tal ponto que o *eu* converte-se em *ela*, de modo que as fotos impulsionam um movimento do *eu* aos *outros* e dos *outros* ao *eu*. A relação com o tempo e a abertura a novas perspectivas a partir das imagens são, portanto, elementos que aproximam os dois livros para além do valor documental concedido à fotografia. Esta se beneficia, certamente, da legitimidade que lhe confere o real; contudo, é, em primeiro lugar, arte – ou, pelo menos, torna-se arte pela escrita que ora a acompanha, ora a substitui. Os procedimentos nesse sentido são variados: montagem de fragmentos, criação de listas, encadeamento de sintagmas nominais, construções efrásticas, figurações de sentido e outros.

¹⁰ “vecteur de la réalité”.

¹¹ “le simple geste d’introduire du matériau extérieur dans le texte trouble au contraire la linéarité narrative, introduit des polyphonies, décale le jeu des points de vue”.

Assim transformadas em objeto da narração, as fotos e as imagens mentais representadas nos textos de Ernaux não fogem completamente à memória poética, nem aos afetos de um sujeito que se apresenta ora como *eu*, ora como *outro*. Antes, essa linguagem algo lírica coabita com o estilo sóbrio e distanciado da tal *escrita plana*, elaborada na “tentativa de transformar a narrativa em documento de uma época por meio do registro de imagens” (Resende, 2023, p. 193). A conciliação de ambos os estilos de escrita condiz com o caráter duplo – artístico e verossímil – da foto, de modo que produz igualmente um efeito duplo de leitura: tanto de prazer quanto de realidade. De tal forma, o alcance da fotografia deve-se mais ao trabalho com a linguagem, responsável por criar o efeito de real (Barthes, 1972). Ou, ainda, o efeito de arquivo, por meio do qual o próprio texto, com tudo que armazena em si, parece compor o acervo documental de uma época.

Lembremos, porém, que, assim como a literatura não é o real, os textos de Ernaux não são arquivos, e sim criações a partir do arquivo, sendo a dedicação ao fazer escritural proeminente em sua prática. “Annie Ernaux assume cada vez mais, em suas recentes intervenções, seu pertencimento à ‘literatura’” (Meizoz, 2012, p. 39, tradução nossa),¹² destacando, sobretudo, a preocupação com a busca de uma forma capaz de materializar seus temas. A doação de seus manuscritos à Biblioteca Nacional da França; a publicação do diário de escrita, *L’Atelier noir* (Ernaux, 2022); as entrevistas sobre o seu processo criativo – tudo remonta ao esforço de conceber uma postura literária vinculada às belas-letras. Enfim, “uma postura híbrida, que se constrói em parte como socióloga, mas que transmite também certas posturas mais antigas e mais tradicionais da escrita de si” (Cini; Véron, 2025, s./p., tradução nossa).¹³

Como num jogo, Ernaux esconde e desnuda alternadamente aspectos de sua produção, a fim de orientar determinada recepção de sua obra. A ideia do jogo de esconde-esconde ajuda-nos, dessa forma, a apreender a complexidade do arquivo fotográfico figurado pela escritora e, simultaneamente, os dilemas de sua

¹² “Annie Ernaux assume de plus en plus, dans ses récentes interventions, son appartenance à la « littérature ».”

¹³ “une posture hybride qui se construit en partie comme sociologue, mais qui relaie aussi certaines postures plus anciennes et plus traditionnelles de l’écriture de soi.”

postura autoral. Caberá ao leitor buscar o que se esconde, mas também criar seus próprios esconderijos: representações interiores graças às quais fabrica as imagens do texto e, eventualmente, projeta-se nelas. Assim, caminha pelos cenários fotográficos de *L'Usage de la photo*, onde deixa uma peça de suas próprias vestimentas; ou troca os rostos descritos em *Les Années* por aqueles de entes queridos, *imaginando* algo que ninguém mais poderá encontrar.

4 Pensamentos de verão

Se um casal numa noite de inverno veste os seus casacos e se encontra para jantar, uma gama de possibilidades se abre para as próximas cenas. Em *L'Usage de la photo*, o que o leitor vê são cômodos em desarranjo com roupas espalhadas pelo chão, cujas formas retêm os últimos resquícios da excitação experimentada na véspera. A tais cenas, entretanto, antecede-se um anúncio: “adoraria levar você a Veneza’ [...] ‘mas agora não posso, porque estou com câncer de mama, vou ser operada na semana que vem no Instituto Curie” (Ernaux; Marie, 2025, p. 12).¹⁴ O anúncio de Ernaux ao seu então companheiro, o fotógrafo Marc Marie, desponta no começo de um livro de autoria conjunta, composto por textos e fotografias de tom erótico, tiradas enquanto a autora atravessava a quimioterapia.

Nada mais adequado do que um livro misto, tanto de imagens fotográficas quanto de escritos, para voltar a dupla dimensão do prazer – do qual as roupas são o indício tardio – e da doença, ameaça de uma morte precoce. Ora, o ato de fotografar implica, segundo Sontag, uma participação na mortalidade do objeto, pois, ao congelá-lo na fatia de passado que rouba para si, a fotografia “testemunha a dissolução implacável do tempo” (Sontag, 2004, p. 26). De forma mais incisiva, poderíamos dizer, em diálogo com Barthes (2022), que a fotografia é a Morte, ou a iminência da morte, já concretizada ou não, no Tempo esmagado de uma foto. Logo, entre a imagem fotografada e a experiência da mortalidade, o que existe é

¹⁴ “« J’aimerais vous emmener à Venise » [...] « Mais je ne peux pas en ce moment parce que j’ai un cancer du sein, je vais être opérée la semaine prochaine, à l’Institut Curie »” (Ernaux; Marie, 2025, p. 21).

a relação com o passado: ao atestar a existência do objeto no pretérito, a fotografia sugere que ele está morto.

Por um lado, a imagem, dado que expõe “o vazio das roupas apenas como índice de que um corpo esteve presente ali” (Resende, 2023, p. 156), permite a mediação com a morte que paira no horizonte de *L’Usage de la photo*. Por outro lado, a relação entre a fotografia e a experiência da mortalidade vincula-se ao tempo finito, vazio de cronologias, que envolve e aprisiona a imagem fotográfica. No entanto, de que modo poderia uma foto flutuar “à deriva num passado flexível e abstrato, aberto a qualquer tipo de leitura” (Sontag, 2004, p. 86) se inserida na temporalidade de uma narrativa? Produzidas ao longo de um ano, entre janeiro de 2003 e 2004, as fotos reveladas por Ernaux e Marie a um só tempo interrompem e fundamentam a linearidade cronológica do texto. Como os fios de uma trama erótica, elas tecem os contornos de uma intimidade cujo pano de fundo é a morte, que se insinua e se prolonga no tratamento da doença.

O que vemos, neste caso, não é tanto um acúmulo de instantes congelados no tempo quanto a tentativa de reintroduzi-los em uma temporalidade. Para além do ordenamento cronológico das fotos e de sua datação, a reinvenção desse tempo pretérito passa essencialmente pelo discurso, ou seja, pelos textos que sucedem a cada fotografia. Se, como afirma Sontag (2004, p. 34), só “o que narra pode levar-nos a compreender”, o discurso é essencial para atribuir significado à experiência fotografada – que se torna, então, narrativa. É sintomático, nesse sentido, que as imagens reproduzidas em *L’Usage de la photo* sejam sempre acompanhadas das suas representações verbais, num procedimento ecfrástico. Vejamos, assim, o caso dos *mules brancos*.

Figura 1 – “Os *mules brancos*, começo de junho”



Fonte: Ernaux (2025, p. 86).

Já é verão e ficaram para trás as fotografias de fevereiro e março, com suas composições de botas, casacos e roupas íntimas a formar figuras fantásticas pelo chão. Peças leves dominam este cenário, banhado pela luz que atravessa as portas abertas e vem pousar sobre a desordem da sala, longamente descrita numa écfrase completa. Nela, (re)aparecem os objetos à mesa, a estante de livros e as roupas.

Coisas leves de verão: em cima do sofá, algo que parece ser uma camisa ou uma camiseta preta, um tecido todo colorido que escorrega pelo assento, e em cima do tapete, um vestido ou uma saia do mesmo tecido enrolada numa calça bege. Dois *mules* brancos de salto alto caminham em direção ao sofá. Um pouco afastado, um par de mocassins cor de tabaco, a sola da esquerda em cima da direita, como os pés de adolescentes na sala de aula, trançando as pernas enquanto pensam na prova. (Ernaux; Marie, 2025, p. 87.)¹⁵

Enredado em um jogo entre imagem e linguagem, o leitor procura no texto os objetos da fotografia e, ao encontrá-los, torna a buscá-los na reprodução visual, porém já não os encontra: esconderam-se à sombra do texto e devem ser achados de novo. Desse movimento de revelar e esconder resultam novas interpretações, de modo que o tecido no assento se estica para encontrar-se com seu par no chão, e os *mules* brancos, numa personificação, se deslocam até o sofá (*“marchent vers le canapé”*). Por sua vez, o par de mocassins, cuja posição é comparada à dos alunos na escola (*“comme ceux des adolescents en classe”*), leva-nos a imaginar esse corpo ausente, vitalizando o objeto. Sua descrição, introduzida num sintagma nominal, sem verbos, revela que as ações precedentes à foto não importam tanto quanto as imagens *imagi*-nadas que, por meio do discurso, podem vir a substituí-las.

Assim, a écfrase, uma vez que “fabrica a lembrança, se coloca amplamente em seu caráter artificial, isto é, como artifício que transforma um artefato, nesse caso a fotografia, em outro” (Resende, 2023, p. 153). Essa transformação destaca inevitavelmente determinados aspectos da representação, como ocorre na foto de

¹⁵ “Des choses légères d’été : sur le canapé, ce qui ressemble à une chemise ou un tee-shirt noir, une étoffe bariolée qui glisse le long du coussin, sur le tapis, une robe ou une jupe du même tissu enroulée à un pantalon beige. Deux mules blanches à talons hauts marchent vers le canapé. Un peu à l’écart, une paire de mocassins havane, le soulier de gauche monté sur le droit, comme ceux des adolescents en classe quand ils réfléchissent sur leur copie en tortillant leurs jambes” (Ernaux; Marie, 2005, p. 131-132).

junho, em que os sapatos, sobretudo os *mules* brancos, são realçados pelo próprio título atribuído à imagem, bem como por sua narração. “Sempre tem um detalhe na foto que prende o olhar, um detalhe mais comovente que outros: uma etiqueta branca, uma meia-calça que serpenteia em cima dos ladrilhos [...]. Nesta, são os *mules* brancos na frente da porta” (Ernaux; Marie, 2025, p. 88).¹⁶

Os sapatos de salto alto na fotografia em questão constituem o detalhe que punge a narradora, espécie de acaso que escande a imagem fotográfica e instaura um segundo elemento disruptivo. Trata-se do *punctum*, como o designou Roland Barthes (2022). Uma fotografia desprovida de *punctum* é sempre unária, ao passo que a imagem na qual irrompe um segundo elemento faz surgir uma nova relação, de ordem memorialística ou de reapropriação pelo sujeito (Montémont, 2009). É este o caso da fotografia erótica, que “não faz do sexo um objeto central; ela pode muito bem não mostrá-lo; ela leva o espectador para fora de seu enquadramento” (Barthes, 2022, p. 55). No texto de Ernaux, esse efeito de expansão é operado pelo par de *mules* brancos – o *punctum* da foto para a narradora:

Jantaremos ao ar livre e eu, inacreditavelmente leve, descerei usando meus *mules* brancos os degraus da escada que leva ao jardim, com a música do rádio no volume máximo, pensando desta vez “mais um verão tão bonito”. Porque tudo que existe de beleza, esperança e tristeza está para mim nesta palavra, verão [...]. O verão, que na própria palavra que o define na língua francesa, *été*, é vivido sempre como algo que já acabou. O verão pode apenas existir já tendo existido. (Ernaux; Marie, 2025, p. 88.)¹⁷

Incorporados ao discurso que acompanha a fotografia, os sapatos brancos caminham para fora de seu enquadramento e surgem nos degraus da escada. Em um primeiro momento, porém, o par de *mules* brancos – objeto fotografado em frente à porta da sacada – encontra-se na imutável realidade pretérita capturada pela imagem. A dupla restrição do real e do passado: *Isso-foi*, diz Barthes (2022,

¹⁶ “Il y a toujours dans la photo un détail qui happe le regard, un détail plus émouvant que d’autres: une étiquette blanche, un bas qui serpente sur le carrelage [...]. Ici ce sont les mules blanches devant la porte-fenêtre” (Ernaux; Marie, 2005, p. 132).

¹⁷ “Nous dînerons dehors et je descendrai, incroyablement légère, sur ces mules blanches les marches de l’escalier qui mène au jardin, dans la musique de la chaîne mise à fond, pensant cette fois « encore un si bel été ». Parce que tout ce qu’il y a de beauté, d’espérance et de tristesse, est pour moi dans ce mot-là, l’été [...]. L’été qui, par le mot même qui le désigne dans la langue française, se vit toujours comme déjà fini. L’été ne peut qu’avoir été” (Ernaux ; Marie, 2005, p. 133).

p. 70), “isso que vejo encontrou-se lá, nesse lugar que se estende entre o infinito e o sujeito”. Em *L’Usage de la photo*, a fotografia confere realidade à fugacidade do prazer e deporta o objeto para o passado, associado por Ernaux ao verão.

Été: em francês, particípio passado do verbo “ser” (*être*) e substantivo que designa uma das estações do ano, o verão. Este se faz notar em diferentes aspectos da fotografia de junho: as portas de vidro abertas, a luminosidade que entra pela sacada e o vestuário leve espalhado pelo cômodo, incluindo os *mules* brancos. A imagem condensa, portanto, ambas as acepções da palavra *été* e as amalgama de tal forma que o verão, tal qual a fotografia, passa a sintetizar a beleza, a esperança e a tristeza – sentimentos que nascem do contato com o tempo pretérito. Passado e verão fazem-se, assim, inextricáveis (“*L’été ne peut qu’avoir été*”). Curiosamente, porém, é esta a única estação do ano cujo nome, em língua portuguesa, forma um verbo conjugado no futuro.

Verão: em português, uma das quatro estações e a conjugação da 3ª pessoa do plural, no futuro do presente, do verbo “ver”, tão caro à atividade fotográfica. É verdade que as fotos, especialmente aquelas inseridas nos livros, não escapam à posteridade, pois os leitores *verão*, no futuro, essas imagens estáticas do tempo passado. Além disso, contudo, a dimensão prospectiva da fotografia é construída de imediato no texto, uma vez que Ernaux expande o enquadramento da imagem ao deslocar os *mules* brancos da sala para a escadaria da sacada. Dessa forma, ela rompe a finitude da foto e a envolve numa temporalidade mais ampla, na qual o tempo esmagado da imagem adquire um passado anterior e um esboço do porvir.

Quando a narradora desce os degraus em seus *mules* brancos, a cena, que antecede aquela registrada na fotografia, é narrada no futuro (“*Nous dînerons, je descendrai*”), de modo que o leitor caminha em direção ao momento da foto. Não só, entretanto, os verbos no futuro preparam a cena capturada, como a situam em um espaço-tempo suspenso, no qual as imagens parecem destinadas a retornar; afinal, o verão existe já tendo existido. Nesse tempo cíclico, como o das estações, passado e futuro encontram-se em um movimento que desestabiliza a linearidade narrativa e, simultaneamente, orienta a sua elaboração. Tanto que *L’Usage de la photo* avança entre finitude e duração, passado e progressão temporal, unindo o arquivo fotográfico à representação verbal que o recria.

Nesse processo, a fotografia se transforma e surge não como miniatura da realidade, mas, sim, como artifício fabricado pelas operações de leitura a que nos convida o texto de Ernaux. O efeito de real, no sentido de Barthes (1972), “só será alcançado se essas fotos escritas se transformarem em outras cenas na memória ou na imaginação dos leitores” (Ernaux; Marie, 2025, p. 10).¹⁸ Assim, o passado repetitivo da fotografia se abre para um futuro desconhecido, no qual as imagens retornarão sempre modificadas pelas novas leituras ainda por vir. Essa oscilação entre passado e futuro, imagem e discurso, real e criação estará no âmago de *Les Années*, autobiografia impessoal de Ernaux.

5 Para além do mundo-imagem

Os anos fluem como uma correnteza, arrastando pedras em seu encalço – imagens reais ou inventadas; cenas de filmes e espetáculos; recortes da memória e frases de propagandas. No *incipit* de *Les Années*, as imagens tiradas desse rio que é o tempo levam à montagem de uma lista, motivada pelo prenúncio apocalíptico de sua primeira sentença: “Todas as imagens desaparecerão” (Ernaux, 2008, p. 11, tradução nossa).¹⁹ “A essa miscelânea de fragmentos aparentemente disparatados, que vai do banal ao extraordinário, do cômico ao mórbido, sucedem-se reflexões sobre o francês, a linguagem e a passagem do tempo”, segundo Fernanda Murad Machado (2024, p. 127).

Esse fluxo incessante de fragmentos e contemplações parece situar-nos no coração de um mundo-imagem, tal como o descreveu Sontag (2004): um mundo no qual as imagens são valorizadas a tal ponto que usurpam a própria realidade. Nele são imperativos, portanto, o consumo e a produção de fotografias, forma de “reação às maneiras como a noção do que é real progressivamente se complicou e se enfraqueceu” (Sontag, 2004, p. 176). Eis que a imagem fotográfica revela-se um potencial substituto do real, visto ser encarada não só como sua interpretação, mas, também e sobretudo, como seu decalque ou vestígio.

¹⁸ “ne sera atteint que si ces photos écrites se changent en d’autres scènes dans la mémoire ou l’imaginaire des lecteurs” (Ernaux; Marie, 2005, p. 17).

¹⁹ “Toutes les images disparaîtront”.

A crença no aspecto referencial da fotografia é evocada por Annie Ernaux ao afirmar, em entrevista a Fabien Arribert-Narce (2011, p. 157, tradução nossa),²⁰ que “o desejo de *verdade autobiográfica*” a impeliu a descrever imagens de seu arquivo pessoal. Particularmente em *Les Années*, tido como auto(socio)biografia impessoal, a foto surge como recurso para ancorar o texto na realidade, de modo a cumprir uma função dupla: singularizar a vivência do sujeito biográfico e inseri-lo na temporalidade da História. É nesse sentido que Arribert-Narce (2011) propõe conceber *Les Années* e, em perspectiva mais ampla, o projeto literário de Ernaux como foto-socio-biográfico, definição de que escaparia, ao menos parcialmente, o fototexto *L’Usage de la photo*.

No entanto, salvaguardadas as diferenças de escopo e de composição, *Les Années* e *L’Usage de la photo* compartilham mais elementos do que poderíamos pensar a princípio. Apesar de sua pretensão à veracidade, a foto tende a “descobrir beleza no humilde, no inane, no decrepito. De um modo ou de outro, o real tem um *páthos*. E esse *páthos* é – beleza” (Sontag, 2004, p. 118-119). A objetividade não elimina, logo, a dimensão do belo presente em *Les Années*, com trechos tão líricos e sensíveis quanto os textos, também eles fragmentários, de *L’Usage de la photo*. Antes de nos centrarmos na fotografia, vejamos a lista de imagens que abre o livro e que, com sua colagem de fragmentos unindo distintas temporalidades, evoca algo como o funcionamento da memória.

Em eco ao desvanecimento pronunciado na frase inicial de *Les Années*, há este fragmento: “todas as imagens crepusculares dos primeiros anos de vida, com as poças luminosas de um domingo de verão, aquelas de sonhos em que os pais mortos ressuscitam, em que andamos por estradas indefiníveis” (Ernaux, 2008, p. 14, tradução nossa).²¹ Todas elas desaparecerão. O fim de uma era, anunciado já no início, ressurgue com o encerramento de outros ciclos: o começo da vida, o fim da semana e a morte dos pais, reanimados em sonhos. Esses vislumbres oníricos e memorialísticos compõem imagens vagas, que escapam à definição e à

²⁰ “le désir de *vérité autobiographique*”.

²¹ “toutes les images crépusculaires des premières années, avec les flaques lumineuses d’un dimanche d’été, celles des rêves où les parents morts ressuscitent, où l’on marche sur des routes indéfinissables”.

lembrança palpável da narradora, apresentando-se sob a forma de estradas indefiníveis e de imagens crepusculares.

Assim como os sonhos aos poucos escurecem, da primeira infância restam sobretudo trechos opacos, banhados por essa fina luz que se apaga, o crepúsculo. Entrecortam-na somente flashes de memórias, imagens instantâneas como a das poças luminosas (*flaques lumineuses*) num domingo de verão. Desse modo, num contraste de luz e sombra, o fragmento se imbuí de uma luminosidade oscilante, da qual faz parte a resplandescência do verão, como na foto de junho em *L'Usage de la photo*. Com efeito, ao representar seus *mules* brancos e o calor do período, a narradora sabe que “[o] mundo debaixo de um céu branco cintilará por todo lado, irreal” (Ernaux; Marie, 2025, p. 88).²² Uma vez mais, vemo-nos diante da beleza, da esperança e da tristeza que Ernaux associa duplamente ao verão e ao passado – o *páthos* suscitado pela imagem.

Assim, a lista montada na abertura de *Les Années* situa-nos plenamente no mundo-imagem, com todas as problemáticas de representação e consumo que este implica, porém não o faz de maneira leviana ou acrítica. Trata-se de “repensar a relação dialética entre parte e todo, operada tanto no livro quanto na memória, e possibilitar que o pensamento seja materializado como arte: um pensamento formado por imagens” (Resende, 2023, p. 136). Mais do que isso, contudo, busca-se enquadrar esse pensamento imagético simultaneamente no tempo subjetivo e no coletivo, de maneira a revelar a memória individual como fruto de um contexto compartilhado. Logo, se *Les Années* mostra que existimos num mundo-imagem, também nos incita a dar um passo além dele, de modo a reaver a historicidade das imagens e resgatá-las de um passado flexível e abstrato.

Para tanto, a montagem de fragmentos na abertura do livro dará espaço à narrativa cronológica da vida de uma mulher francesa, que atravessa os anos e é atravessada por eles. Os recortes em formato de lista não desaparecerão do texto, mas serão integrados a ele sobretudo a partir de uma preocupação em historicizar a narrativa, de modo que ela transmita a sensação da passagem do tempo. É neste ponto que a fotografia volta a cumprir papel fundamental, pois Ernaux “[confere] evidentemente um valor histórico a essas fotos ou, mais precisamente, um valor

²² “[le] monde sous un ciel blanc scintillera de partout, irréel” (Ernaux; Marie, 2005, p. 133).

de texto histórico (pois, no livro, a foto é somente um texto), em que memória e história se confundem” (Arribert-Narce, 2011, p. 162, tradução nossa).²³

Nessa perspectiva, existe claramente uma confusão entre a necessidade de enquadrar a narrativa em um contexto histórico e o desejo de atribuir à fotografia um caráter documental, em muito relacionado à comprovação autobiográfica. As fotos, nesta obra, “servem para evocar quer cenas mais amplas e coletivas de uma realidade de classe, quer hábitos e traços mais genéricos da vida e personalidade do sujeito retratado fotograficamente” (Resende, 2023, p. 129). Dessa forma, elas conectam, por aproximação ou contraste, o tempo individual ao coletivo e, ainda, estabelecem diálogos eventuais com a sociologia. Porém, isso se dá por meio dos recursos narrativos que transformam a fotografia em representação verbal no texto literário, evidenciando, uma vez mais, o trabalho com a linguagem.

As fotos assim narradas no livro, além de engajarem o leitor num trabalho imaginativo, apresentam função estrutural. Embora o texto não seja dividido por capítulos, poderíamos identificar treze sequências narrativas que se abrem com a investigação de fotografias e duas filmagens (Machado, 2024). Por meio delas se constroem as mudanças na vida e no corpo da narradora ao longo do tempo, bem como seu pano de fundo sócio-histórico, sem que as imagens fotográficas percam, contudo, a sua especificidade: capturar um instante imutável, introduzindo uma pausa na narrativa e na memória. A última dessas sequências, já nos anos 2000, abre-se com a longa representação verbal de uma imagem na qual se apresentam duas personagens:

Nesta foto, retirada dentre centenas contidas em envelopes de revelação ou armazenadas em um arquivo digital, uma mulher de certa idade, com cabelos loiro-avermelhados e um pulôver preto decotado, está sentada, quase inclinada, em uma grande poltrona estampada, e envolve com os dois braços uma menina de jeans e suéter verde-claro com zíper, acomodada de lado sobre seus joelhos cruzados, dos quais apenas um é visível, coberto por um tecido preto. Os dois rostos estão próximos, ligeiramente desalinhados, o da mulher, pálido com um leve rubor pela digestão, um pouco magro, a testa marcada por rugas finas, sorridente, o da criança, bronzeado, com grandes olhos castanhos, sério, enquanto diz alguma coisa. A única semelhança, a desordem dos cabelos igualmente longos, com mechas levadas até a frente do pescoço,

²³ “accorde évidemment une valeur historique à ces photos, ou plus précisément, une valeur de texte historique (car dans le livre la photo n’est qu’un texte) où mémoire et histoire se confondent”.

tanto de uma quanto da outra. (Ernaux, 2008, p. 232, tradução nossa.)²⁴

Em oposição à primeira foto representada no livro, nesta não há qualquer moldura dourada ou folha transparente que a proteja. A fotografia, transformada em objeto banal por meio da reproduzibilidade técnica, multiplica-se pelos meios digitais e pelos cadernos de envelopes que, nesse início de século, vêm substituir os álbuns de família. Dentre as centenas de imagens guardadas, é descrita aquela na qual uma mulher vestida de preto, em contraste com o cenário colorido, segura no colo uma menina, de quem se distingue em variados aspectos. Contra a palidez da mulher, o bronzeado da criança; contra suas rugas, os grandes olhos marrons; contra seu sorriso, a expressão de seriedade. Compartilham apenas a disposição dos cabelos, semelhança introduzida pela concatenação de sintagmas nominais, em que o único verbo se encontra no particípio passado (*“ramenées”*).

Com efeito, a imagem se forma na mente do leitor pelas longas descrições, repletas de substantivos e de adjetivos (*“longs”*, *“pâle”*, *“décalés”*, *“renversée”*), nas quais predominam o particípio, eventualmente na voz passiva (*“est assise”*). Disso resulta uma imagem estática e rica em detalhes, cujas ações congelaram-se no passado e não podem ser controladas pelo sujeito. Desse modo, a *écfrase* fotográfica resgata o noema *isso-foi* da fotografia; contudo, destaca igualmente as marcas do avanço temporal no corpo e na vida da personagem, evidenciadas na sequência do trecho:

As mãos da mulher, com as articulações pronunciadas, quase nodosas, em primeiro plano na foto, parecem desproporcionais. Seu sorriso, seu modo de encarar a objetiva, seu gesto de envolver a criança – menos de posse do que de oferta – evocam um quadro de transmissão familiar, o estabelecimento de uma filiação: avó apresentando sua neta. Ao fundo, as prateleiras de uma biblioteca com os reflexos da luz captados

²⁴ “Sur cette photo, prélevée parmi des centaines contenues dans des pochettes Photo-service ou stockées dans un fichier informatique, une femme d’un certain âge aux cheveux blond roux, en pull noir décolleté, est assise, presque renversée, dans un gros fauteuil chamarré et entoure de ses deux bras une petite fille en jean et pull de camionneur vert pâle, installée de guingois sur ses genoux croisés, dont l’un seulement est visible, gainé de noir. Les deux visages sont rapprochés, légèrement décalés, celui de la femme, pâle avec une rougeur éparse d’après repas, un peu émacié, le front strié de rides fines, souriant, celui de l’enfant, mat, de grands yeux bruns, sérieux, en train de dire quelque chose. Seule similitude, le désordre de cheveux identiquement longs, avec des mèches ramenées jusqu’au-devant du cou chez l’une et l’autre.”

pelas lombadas plastificadas de livros da Pléiade. (Ernaux, 2008, p. 232-233, tradução nossa.)²⁵

As articulações das mãos em primeiro plano, somadas às marcas de rugas delineadas anteriormente, confirmam ser esta uma mulher de certa idade, que já se estabeleceu como intelectual – na biblioteca ao fundo, distinguem-se edições da luxuosa coleção Pléiade. Essa mulher é *outra* em relação à menina que cresceu no pós-guerra em Yvetot, onde os pais mantinham um pequeno café-mercearia; assim como é *outra* em relação à esposa e mãe no seio de uma família burguesa. O desdobramento do sujeito é reforçado pela narração na 3ª pessoa do singular (*ela*), que não só constrói uma distância objetificadora, mas também, aplicada à écfrase fotográfica, expõe a foto enquanto “advento de mim mesmo como outro” (Barthes, 2022, p. 21).

Como procuramos demonstrar, porém, na análise de *L’Usage de la photo*, a recriação da imagem pelo discurso implica necessariamente uma mudança em sua composição. Neste caso, o acúmulo de sintagmas nominais separados por vírgulas funciona tal qual um conjunto de pinceladas rápidas, que transforma a fotografia em quadro – um quadro de transmissão familiar, com o título “Avó apresentando sua neta”. Ainda assim, “se o particular morre para a satisfação do universal, se, após ter-se reproduzido como outro que não ele próprio, o indivíduo morre, tendo assim se negado e se superado” (Barthes, 2022, p. 66), a Morte prepondera nessa pintura fotográfica. A substituição geracional, por meio da *reprodução* do sujeito em outro ser, traz a mortalidade, indispensável à fotografia, para o âmago dessa cena em que a neta é introduzida ao mundo, num gesto de oferta.

A passagem do tempo e a relação com a morte continuam a ser exploradas pela narradora numa nova lista de fragmentos, que abarca os acontecimentos aos quais antecedeu a tomada da foto, no Natal de 2006. Entre eles está o tratamento contra o câncer de mama, iniciado em 2003, justamente quando a futura chegada da neta foi anunciada.

²⁵ “Les mains de la femme, aux articulations marquées, presque noueuses, en avancée sur la photo, paraissent démesurées. Son sourire, sa façon de fixer l’objectif, son geste d’enserrer l’enfant — moins de possession que d’offrande — évoquent un tableau de transmission familiale, l’établissement d’une filiation : grand-mère présentant sa petite-fille. En fond, les rayons d’une bibliothèque avec les reflets de la lumière captée par le dos plastifié de Pléiades.”

um câncer que parecia despertar no seio de todas as mulheres de sua idade e que lhe pareceu quase normal ter, porque as coisas que dão mais medo acabam acontecendo. No mesmo momento, ela recebeu o anúncio de que uma criança se formava no ventre da companheira de seu filho mais velho – uma menina, revelou em seguida a ecografia, enquanto ela tinha perdido todo seu cabelo por causa da quimio. Essa rápida substituição, sem intervalo, dela própria no mundo deixou-a extremamente perturbada. (Ernaux, 2008, p. 235, tradução nossa.)²⁶

À medida que um corpo de menina se formava, monitorado pela ecografia, um corpo de mulher aos poucos se desfazia, seus cabelos rareando pelo processo quimioterápico. A aproximação dessas duas imagens, interligadas pelo conectivo *enquanto (alors que)* – tanto de contraste quanto de temporalidade – reforça a rápida substituição da avó pela neta. Com isso, o texto contribui para transmitir a perturbação da personagem diante de seu próprio desaparecimento, suscitado por uma doença que não é apenas sua, mas, sim, de todas as mulheres da sua geração, também elas destinadas a desaparecer. Um tal ciclo de substituições desvela tanto o retorno quanto a continuação do tempo, estabelecendo, portanto, um ponto de encontro entre passado e futuro, como em *L'Usage de la photo*.

Em *Les Années*, a própria estrutura do livro sugere esse encontro, pois ela retoma, no final, a lista de imagens montada na abertura, com novos fragmentos reunidos a fim de “Salvar alguma coisa do tempo em que nunca mais estaremos” (Ernaux, 2008, p. 242, tradução nossa).²⁷ O imperativo final é levar à posteridade as imagens do passado, não para que se repitam, mas para que tenham lugar num futuro desconhecido, convertidas na mente dos leitores por vir. Assim, enquanto “[n]o mundo-imagem, aquilo *aconteceu* e sempre *acontecerá* daquela maneira” (Sontag, 2004, p. 184), na narrativa algo aconteceu e sempre acontecerá de *outra* maneira, repetindo-se diferentemente a cada nova leitura, em cada novo leitor. O livro há de continuar, então, para além do mundo-imagem.

²⁶ “un cancer qui semblait s’éveiller dans le sein de toutes les femmes de son âge et qu’il lui a paru presque normal d’avoir parce que les choses qui font le plus peur finissent par arriver. Au même moment, elle a reçu l’annonce qu’un enfant se formait dans le ventre de la compagne de son fils aîné — une fille, a révélé ensuite l’échographie, alors qu’elle avait perdu tous ses cheveux à cause de la chimio. Ce remplacement rapide, sans délai, d’elle dans le monde, l’a extrêmement troublée.”

²⁷ “Sauver quelque chose du temps où l’on se sera plus jamais”.

6 Isto não é uma conclusão

Foto-socio-biografar-se: narrar a vida em seus momentos de dor e amor, de vergonha e prazer, num movimento do particular ao coletivo, de que faz parte o compartilhamento do arquivo fotográfico, transformado na mente dos leitores. Convertida em éfrase, a fotografia pode acompanhar a sua representação verbal, como no fototexto *L'Usage de la photo*, em que a reprodução das imagens eróticas são o subterfúgio para narrar uma doença e um relacionamento amoroso. Porém, é mais frequente na produção de Ernaux a substituição da foto pelo texto, caso de *Les Années*, escandido pelas éfrases fotográficas que, em conjunto, sintetizam o avanço da vida de uma mulher no quadro da História. O que aproxima ambas as narrativas é a reinvenção criativa da foto pelo discurso. Assim, Ernaux “participa inevitavelmente da crença no poder das palavras, essa *illusio* que funda o campo literário e permite aos escritores, se não jogarem bem o jogo, pelo menos estarem no jogo” (Charpentier, 2006, s./p., tradução nossa).²⁸

Certamente, em um projeto autossociobiográfico, que se define pela busca do real, a fotografia tem como vantagem criar uma ilusão de veracidade biográfica. A foto surge, nesse sentido, como prova imaginária em obras que nascem de uma postura *fronteiriça*: “Isto não é uma biografia, nem um romance, evidentemente, talvez alguma coisa entre a literatura, a sociologia e a história” (Ernaux, 2024, p. 61). Relembremos, no entanto, que tal afirmação se insere no livro de Ernaux sobre a vida da mãe, *Une femme*. Ainda que este, como outros, dialogue com as Ciências Humanas, assenta-se em posturas mais tradicionais das escritas de si – inclusive a biográfica, partindo, novamente, do trabalho com a linguagem. Da mesma forma, o arquivo fotográfico submete-se à reinvenção pelo discurso, que atenua seu valor documental em prol de sua dimensão artística, enquanto artifício do texto literário.

A fotografia perde, portanto, seu caráter tautológico, segundo o qual “um cachimbo, nela, é sempre um cachimbo, intransigentemente” (Barthes, 2022, p. 16). Representada nos textos de Ernaux, ela se insere numa temporalidade mais ampla e num quadro *imaginativo*, colocando em questão a própria relação entre

²⁸ “participe inévitablement de la croyance dans le pouvoir des mots, cette *illusio* qui fonde le champ littéraire et permet aux écrivains sinon de bien jouer le jeu, au moins d’être dans le jeu”.

imagem, linguagem e realidade. Talvez, nesse sentido, a foto esteja mais perto do quadro de Magritte, *A traição das imagens* (1929), em que lemos: “Isto não é um cachimbo” (“*Ceci n’est pas une pipe*”). Também isto não é uma conclusão, mas, sim, um final que se abre para novas perguntas: se a fotografia parece ser a mais realista das artes miméticas, qual sua relação com as pinturas evocadas por Ernaux? Como articular esses diferentes sistemas representacionais à gênese de suas narrativas? De forma mais ampla, como lidar com textos que tentam borrar suas fronteiras e se inserir numa espécie de pós-autonomia do campo literário (Ludmer, 2010)?

Referências

ARRIBERT-NARCE, Fabien. Vers une écriture « photo-socio-biographique » du réel. Entretien avec Annie Ernaux. *Roman 20-50*. Lille, n. 51, p. 151-166, 2011. Disponível em: <https://shs.cairn.info/revue-roman2050-2011-1-page-151?lang=fr>. Acesso em: 3 fev. 2026.

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: GENETTE, Gérard; BARTHES, Roland; KRISTEVA, Júlia; TODOROV, Tzvetan; BREMOND, Claude. *Literatura e Semiologia*. Tradução: Celia Neves Dourado. Petrópolis: Editora Vozes, 1972.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2022.

CHARPENTIER, Isabelle. « Quelque part entre la littérature, la sociologie et l’histoire... ». L’œuvre auto-sociobiographique d’Annie Ernaux ou les incertitudes d’une posture improbable. *CONTEXTES*, Liège, n. 1, 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/contextes.74>. Acesso em: 3 fev. 2026.

CINI, Clara; VÉRON, Laélia. L’écriture plate n’existe pas. Annie Ernaux: entre hyperconscience sociolinguistique et illusion stylistique. *CONTEXTES*, Liège, n. 36, 2025. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/146io>. Acesso em: 3 fev. 2026.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução: Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

ERNAUX, Annie. *Les Années*. Paris: Gallimard, 2008.

ERNAUX, Annie. *Os Anos*. Tradução: Marília Garcia, São Paulo: Fósforo, 2021.

ERNAUX, Annie. *L’Atelier noir*. Paris: Gallimard, 2022.

- ERNAUX, Annie. *A escrita como faca e outros textos*. Tradução: Mariana Delfini. São Paulo: Fósforo, 2023.
- ERNAUX, Annie. *Uma mulher*. Tradução: Marília Garcia. São Paulo: Fósforo, 2024.
- ERNAUX, Annie; MARIE, Marc. *L'Usage de la photo*. Paris: Gallimard, 2005.
- ERNAUX, Annie; MARIE, Marc. *O uso da foto*. Tradução: Mariana Delfini. São Paulo: Fósforo, 2025.
- LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. *Sopro*. Tradução: Flavia Cera. Florianópolis, n. 20, jan. 2010. p. 1-6. Disponível em: <https://culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>. Acesso em: 3 fev. 2026.
- MACHADO, Fernanda Murad. A Percepção da passagem do tempo em *Os Anos* de Annie Ernaux. In: BAHIENSE, Andrea; CAMPOS, Laura (orgs.). *“Escrever a vida”: diálogos em torno de Annie Ernaux*. Juiz de Fora, MG: Editar, 2024, p. 125-138.
- MEIZOZ, Jérôme. Annie Ernaux : posture de l’auteure en sociologue. In: HUNKELER, T.; SOULET, M. *Annie Ernaux : se mettre en gage pour dire le monde*. Genève: MetisPresses, 2012, p. 27-44.
- MONTÉMONT, Véronique. Dites voir (sur l’ekphrasis). In: MONTIER, Jean-Pierre; LOUVEL, Liliane; MÉAIX, Danièle; ORTEL, Philippe (orgs.). *Photographie et littérature*. Actes de la décade de Cerisy-la-Salle, 2007. Rennes: Presses de l’Université de Rennes, 2009, p. 457-472.
- MONTÉMONT, Véronique. Vous et moi : usages autobiographiques du matériau documentaire. *Littérature*, n. 166, v. 2, 2012. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-litterature-2012-2-page-40.htm>. Acesso em: 3 fev. 2026.
- RESENDE, Letícia Campos de. *Traduzir o arquivo em Annie Ernaux: análise crítica e proposta de tradução de Mémoire de fille*. 2023. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2023.
- SIMONET-TENANT, Françoise. Correspondances et journaux de femmes : une fiction mémorielle?. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 68, p. 84-100, dez. 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi68p84-100>. Acesso em: 3 fev. 2026.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- THUMEREL, Fabrice. *Annie Ernaux : une œuvre de l’entre-deux*. Arras: Artois Presses Universitaires, 2004.

[Artigo recebido em 20 de fevereiro de 2026 e aceito em 23 de abril de 2026.]

DOI: 10.22456/2236-6385.153745