

Os tons da memória: a literatura e a fotografia em Annie Ernaux como marcadores da cronologia do desaparecimento do eu (autobiográfico)

Dirceu Arno Krüger Junior* 

Universidade Federal de Pelotas (UFPel) – Brasil

*Correspondência: dirceu.kruger.jr@gmail.com

RESUMO

Este artigo tem a pretensão de compreender os meandros da literatura de Annie Ernaux (1940), escritora francesa, a partir de seu tangenciamento por meio da fotografia. A literatura e a fotografia, dois predicados precípuos na obra da autora, são abalizados pela memória que produz a tonalidade do estilo escritural produzido por Ernaux, vivificando o tom de seus romances a partir de temáticas que exploram as problemáticas sociais, políticas e psíquicas de sua vida. A proposição da fotografia no texto ernauxiano é a de atestar a veracidade da aura da narrativa autobiográfica, ou auto-socio-biográfica, que recobre a sua escritura, e estabelece os parâmetros os quais subjazem a memória mediante um resgate do passado e do seu entendimento no núcleo do presente. Com efeitos filosóficos, sociológicos e também históricos, a literatura de Ernaux é um trabalho *arquivístico*, sustentado pela fotografia, que fornece indícios do eu autobiográfico que narra, que conta e que observa o desenvolvimento da cronologia de sua existência, relatando-a escrituralmente, tendo como base os acontecimentos indeclináveis que o atravessaram, sendo a fotografia um inventário dos prelúdios desses acontecimentos e de seus porvires.

PALAVRAS-CHAVE:

Memória
Literatura
Fotografia
Annie Ernaux
Eu autobiográfico
Desaparecimento

SUBMETIDO: 16 de março de 2026 | **ACEITO:** 1 de abril de 2026 | **PUBLICADO:** 31 de julho de 2026
© fólio – revista de letras 2026. Licença/Licence: [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Introdução

A memória no constructo literário e escrito de Annie Ernaux guarda em si uma acentuação veritativa, nos mesmos moldes da concepção engendrada por Paul Ricoeur (2007) em seus alentados estudos sobre a memória. A autobiografia e a fotografia, desse modo, compreendem os atributos que conferem significado e ordenamento à literatura ernauxiana e à sua ação para com a memória: sua

paramentação restitutiva, documental e poética.

Longe de esgotar o tema acerca da literatura e da fotografia em Ernaux, os pressupostos metodológicos e analíticos deste texto, esta investigação ambiciona clarificar a maneira como texto e imagem representam colorações da memória na obra ernauxiana. Por intermédio de um referencial teórico contemporâneo, por meio de autores como Roland Barthes (1972; 2004; 2022), Fort (2005), Paul Ricoeur (2007), Elise Hugueny-Léger (2007), Karine Bissonnette (2012), Régine Robin (2016), Isadora de Araújo Pontes (2018), Ludmila Silva (2022) e Samara Lima (2025), concebe-se um panorama do conjunto de epistemologias que versam sobre a junção entre a literatura de Ernaux e a fotografia, como predicados da memória, e constitutivos do expediente relacionado ao desaparecimento, um anseio constante em sua obra.

No primeiro capítulo do artigo, "Os tons da memória: a autobiografia e as imagens", discute-se a centralidade da autobiografia irmanada à imagem, à fotografia, em que a escrita como uma faca, em seu penetrante ato, deixa marcas nos rincões do pensamento e da memória, seja ela individual ou coletiva. A fotografia, aliada à escrita, é, de forma adjacente, um sustentáculo da escritura ernauxiana e um dos elementos constitutivos de sua literatura, podendo ser atribuída à construção de uma memória declarativa e veritativa, a partir da tessitura teórica fornecida por Paul Ricoeur (2007).

No segundo capítulo, "Os tons da memória, a fotografia e a escrita", sonda-se a sobreposição da fotografia sobre a escrita de Ernaux, na consolidação da verdade na literatura da autora e no caráter genuinamente político de sua escrita. Como comentado precedentemente, a auto-socio-biografia ernauxiana é o ensaio para um afastamento de qualquer gradação ficcional. A fotografia e a escrita são signatárias do tratado arquivístico de Ernaux (2024a) representado por sua literatura. O desaparecimento, dramatizado pela pátina do tempo, por meio das inquirições acerca da fotografia em Susan Sontag, é uma das particularidades da memória, e também sua zona limítrofe, em que a fotografia é tida por Ernaux como situada em um mundo abstrato, fantasmal, em que sua realidade emerge no interior da escrita e, conseqüentemente, transcende-a.

Nas considerações finais, a síntese do trabalho de Ernaux ocorre por meio da reflexão de que o tempo, em sua movimentação na corporalidade

humana e no desenvolvimento do pensamento, é discernido como o tempo que resta, o tempo da memória, ou o tempo no qual vive e se desfralda a memória. A memória é política e o seu reconhecimento, na literatura da escritora, dá-se através da recuperação das imagens, dos fatos, das narrativas e do comprometimento com a verdade: a prerrogativa de Ernaux em sua investida autoral.

Os tons da memória: a autobiografia e as imagens

A escrita de Ernaux pode ser considerada como uma autobiografia na acepção do termo, distanciando-se de uma nomenclatura de ordem autoficcional ou ficcional. Os romances da autora, narrados em primeira pessoa, autodiegéticos, também superpostos, como no caso de *Memória de menina* (2016), por uma narradora autodiegética que flerta, às vezes, com uma heterodiegeese, ao sugerir *ela*, na terceira pessoa do singular, são tapeçarias de momentos definitivos que vivenciou.

A primeira marca da articulação da memória na obra ernauxiana ocorre pela prática da analepse, na qual todo o texto é permeado por recordações, lembranças e *flashbacks*. Cada acontecimento revivificado por Ernaux é narrado por meio de uma recordação, de uma retomada de algum ponto do passado. Dessa forma, toda a sua narrativa é secretada por intermédio de uma ruptura, cada ruptura, à vista disso, é um *acontecimento* que, nas palavras de Paul Ricoeur (2007), *vem e sobrevém*.

Para fins de esclarecimento, neste texto, as noções de escrita e de fotografia estão, particularmente, abrigadas no campo narrativo dos textos: *A escrita como faca* (2002, entrevista), *O uso da foto* (2005) e *Memória de menina*. A escrita está vinculada à vida, no enquadramento de um conjunto de organizações desconhecidas do escrever, e a fotografia é pensada como uma narrativização mínima da vida (Ernaux, 2025). Em seu ideário, a escritora frisa que: “a escrita é suspensão de todas as sensações, salvo as que ela faz nascer, que ela *trabalha*” (Ernaux, 2025, p.90, grifo da autora).

A forma como a fotografia é interseccionada por Ernaux ao seu texto é uma tentativa de pavimentar o percurso do *eu autobiográfico*, tal como na primeira pessoa do singular, propiciado pela linguagem, prefigurando-a (Lejeune, 2014). Esse *eu* é o arquipélago narratológico da obra da autora, é ele quem guia e que

guiará o leitor pelos caminhos de sua textualidade. A fotografia atua de maneira a recensar o espólio memorialístico de Ernaux, possibilitando, assim, a cartografia de suas peripécias na carapaça do eu autobiográfico. Ao conceber a foto como um marcador das atitudes que convergem o seu cotidiano com as cenas caseiras, as refeições e o gestuário da vida comum, Ernaux posiciona a fotografia em um espaço transcendental que, invariavelmente, se embaça na esfera da mundaneidade. Em *O uso da foto*, obra escrita conjuntamente com o fotógrafo francês Marc Marie, Ernaux se expressa acerca da fotografia:

Tento descrever a foto com um olhar duplo, um do passado, outro atual. O que vejo agora não é o que via naquela manhã, quando descí a escada antes do café da manhã, parada no corredor de entrada com a minha lembrança úmida da noite. É uma cena em que alguns elementos não podem ser definidos à primeira vista, num lugar que não é o da minha experiência cotidiana, que a mim parece maior, com ladrilhos imensos. Para ser sincera, ele não é nem estranho nem familiar para mim, tendo apenas passado por *uma distorção em suas dimensões* e uma exaltação de todas as cores. (2025, p.18, grifo próprio.)

A memória, analisando-se a afirmação de Ernaux em *O uso da foto*, transmuta-se de modo a fragmentar-se no universo particular da fotografia, que se esfacela na ambientação da realidade, precisamente, a doméstica. Cada foto simula uma realidade alternativa, fresca e umedecida, parafraseando Ernaux (2025), que tem seu significado alterado à luz do presente e do lastro da veridicidade do hodierno. Assim como a fotografia, a memória é acessada a partir de retalhos, de destroços empilhados no canteiro de obras da realidade do indivíduo. O uso da fotografia, em Ernaux, é um estudo do desbotamento da memória, daquilo que se mantém e também daquilo que se perde em sua composição. A foto, em alguma medida, encerra um evento, convertendo-o em peremptório, enquanto a escrita, na abertura de seu espaço, devassa-se em um ato de violência, talvez, superior à abertura do próprio sexo, e se expande (Ernaux, 2025).

A manifestação do real na literatura ernauxiana deve ser vislumbrada mediante o conjunto de sua obra, não especificamente nos detalhes que costuram o tecido de sua narrativa, mas em relação à integralidade que a sustém, que promove a veracidade do eu autobiográfico, que conta e também dialoga com o leitor. Em *O efeito de real* (1968), Roland Barthes (1972, p.43), ao

revisitar as literaturas de Gustave Flaubert e Michelet, escreve: “somos o real, é a categoria do real (e não seus conteúdos contingentes) que é então significada; ou melhor, a própria carência do significado em proveito do único referente torna-se o próprio significante do realismo: produz-se *um efeito de real*”.

A foto é um perfazer do acontecimento, selando-o em uma incomensurabilidade e uma *inapreensão*, no que a escrita sulca e revela o inconcebível fechado hermeticamente na estrutura da fotografia. Pois a escrita é a faca, é o corte que desata a sangria e determina a abertura do acontecimento para o âmbito da literatura, da narrativa. O circuito narrativo de Ernaux é impregnado de quebras e fissuras que concentram o insuperável de seus acontecimentos como a concretização de um aborto, o envolvimento com um rapaz mais jovem, a paixão por um homem casado e a perda das figuras progenitoras. É a escrita que conduz a memória de forma a localizá-la no escopo do episódio disruptivo, que se descompassará na coloração da fotografia e se expandirá no léxico inventivo da literatura, na sua configuração artística e estilística. Ao avaliar a arquitetônica de sua escrita, Ernaux comenta na entrevista *A escrita como faca*, concedida a Frédéric-Yves Jeannet:

Será que escrevo do mesmo jeito desde *O lugar*? Isto é, com o mesmo ritmo das frases, o mesmo andamento, de um livro para o outro? Mas também com mais despojamento? Realmente, não sei avaliar. Tudo que sei é que esse livro inaugurou, como já disse, uma *postura* de escrita que ainda mantenho, uma exploração da realidade exterior ou interior, do íntimo e do social no mesmo movimento, fora da ficção. E a escrita - “clínica”, segundo você – que utilizo é parte integrante da pesquisa. *Sinto a escrita como faca*, é quase a arma de que preciso. (2023, p.47, grifo da autora; grifo próprio.)

A rejeição à ficção é primordial para se entender em que assentamento encontra-se a literatura de Ernaux. Em consonância com a autora (Ernaux, 2023, p.51): “A sensação é um critério de escrita, um critério de verdade.” Rejeitando veementemente o título de autoficção, o escrever ernauxiano é estipulado como uma auto-socio-biografia (Gasparini, 2014), ressaltando-se o lexema *socio* como o atributo que esvazia o texto de Ernaux de uma carga ficcional ou autoficcional. A fração *socio* outorga à sua literatura as suas afiliações sociopolíticas, na moldura de uma trãnsfuga de classe, comunicando-se com o seu público leitor, de modo a recorrer a uma linguagem culta e formal, reapropriando-se, isto posto,

da *língua do inimigo* (Ernaux, 2023).

Ernaux enquanto escritora é o que Roland Barthes (2004, p.58) proclama, em *A morte do autor* (1968), como: “uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé na Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo.” Ainda sob o efeito do *corpus* epistêmico barthesiano, Ernaux também é uma *pessoa humana* (Barthes, 2004), sob o seu ornato de autora, em que sua literatura detém um caráter transformador e transgressor (Ernaux, 2023).

Na perspectiva de Philippe Gasparini (2014, p.211), autor e crítico literário francês, no que tange à literatura ernauxiana: “Seu projeto é ir além do estágio narcisista da escrita do eu para atingir uma espécie de universalidade. É por isso que a autora propôs, para caracterizar seus textos, o termo ‘narrativa transpessoal’”. Em outra instância, Elise Hugueny-Léger (2007, p.55), em sua tese de doutorado, intitulada *Je e(s)t les autres : transgressions textuelles, déplacement littéraires et enjeux sociopolitiques du transpersonnel dans l'oeuvre d'Annie Ernaux* (2007), explica que: “Annie Ernaux, vendo a escrita como um dom, ela está interessada nas consequências mais amplas da fusão entre o eu e os outros, uma vez que o texto lhes é dado para ver, ler, interpretar e apropriar” (tradução própria)¹.

A particularidade universal da escrita ernauxiana lhe permite aprofundar-se nas escavações arqueológicas dos seus eventos privados, ao mesmo tempo em que a aproxima de sua comunidade leitora, promovendo um pacto nos termos de uma relação assertiva entre a narrativa, que escoia globalmente, e a assunção da verdade de sua elocução. A propensão sociopolítica do texto de Ernaux é um ensejo para imiscuir-se na subjetividade do leitor, removendo as *cancelas ficcionais* que poderiam obscurecer a sua escrita e o intuito nela contido: o de contar uma história ou o de narrar um fato. Em *A escrita como faca*, Ernaux (2023, p.119, grifo próprio) admite em referência à escrita: “Acho que quando escrevo não vejo as palavras, vejo as coisas. Que podem ser muito fugazes, abstratas, como sentimentos, ou, ao contrário, concretas, como cenas, *imagens da memória*”.

¹ Texto original em francês: “Annie Ernaux voyant l'écriture comme un don, il s'agit de s'intéresser aux conséquences plus larges de la fusion entre je et les autres une fois que le texte leur est donné à voir, à lire, à interpréter, à s'approprier”.

Há, então, a imbricação entre o eu autobiográfico, autorreflexivo e autorreferencial, que interpenetra o leitor, promulgando a verdade que fortifica o laço que une o autor ao último, e a autenticidade da narrativa apresentada no texto. Esta conceptualização é oriunda das investigações consagradas por Philippe Lejeune (2014), autobiógrafo francês, que, em seu célebre ensaio *O pacto autobiográfico* (1975), posteriormente revisitado, fixa o pacto autobiográfico a partir da seguinte equação: *autor + narrador + personagem = pacto de identidade*. Isto é, todos estes elementos representam a mesma pessoa, e isso se torna indubitável quando o pacto autobiográfico é firmado entre autor e leitor. Contudo, não há como se evitar possíveis suspeições referentes à sacralidade da identidade ou da verdade que possivelmente imbuem essa associação. Segundo Lejeune (2014, p.63), em seu supracitado ensaio: “O sucesso da palavra ‘autobiografia’ está, sem dúvida, ligado à tensão entre esses dois polos, à ambiguidade ou à indecisão que o termo permite, ao novo espaço de leitura e a interpretação que possibilita”.

De toda a maneira, a literatura de Ernaux parece superar essa querela e instalar-se em um outro recinto: o da verdade ornamentada pela escrita, para além da(s) figura(s) que a reclamam (Ernaux, 2023). Então o *acontecimento* é *reconhecimento* (Ricoeur, 2007), é supressão do falseamento, da ilusão e da fantasia que emergem da ficcionalização do eu. Nesse aspecto, a fotografia é a salvaguarda desse projeto em busca da verdade, de sua perquirição. Todavia, a fotografia também ocasiona opacidade, pois petrifica e refreia o momento, distanciando-se do corte originado da escrita, a faca, porque estanca o tempo, timbra a memória. O fluxo proveniente daquela também é decisivo no processo criativo de Ernaux (2023, p.119, grifo próprio): “As palavras vêm sem que eu as procure ou, ao contrário, exigem uma tensão extrema, não um esforço, e sim uma tensão, para serem ajustadas com *precisão* à representação mental”.

Esta afirmação poderia oferecer amostras de que a escrita da autora é fotográfica, ou fotografada, de modo a distribuir as cenas do(s) acontecimento(s) por meio da correnteza dos vocábulos que abarcam sua literatura. A fotografia é um de seus pontos de tensionamento, em que a escrita é avivada e esgarçada até às raias da expressão do desejo, bem como de seus extremos. A escrita de Ernaux é a tensão do desejo em sua dimensão sensorial, espacialmente dilatada,

o que não a faz prescindir de uma *precisão* na postura de exteriorização desse mesmo desejo, em sua apreensão escritural. Ernaux (2023, p.53) profere: “No fundo, o objetivo final da escrita, o ideal a que aspiro, é pensar e sentir dentro dos outros, como os outros – os escritores, mas não apenas – pensaram e sentiram em mim.” A fotografia é um alicerce, um objeto que se alia ao mecanismo autoral ernauxiano, dotada de uma fruição experimental e captada por uma contenda consigo própria, tal como respeitar o tempo e a fragilidade do próprio desejo (Ernaux, 2023), podendo, paradoxalmente, avassalá-lo.

Segundo a autora (Ernaux, 2023, p.122): “Muitos textos viram a luz do dia à custa de uma resistência inicialmente violenta”. O escrever ernauxiano também é cinzelado por deslocamentos, fendas e sobreposições, algo que aparece em sua obra por meio das cisões, das pausas e dos silêncios os quais se introjetam nas linhas de seus textos, fomentando outros prolongamentos e silêncios diversos (Ernaux, 2021a). Insuflando a sua redação, portanto, com um número infindável de lacunas, de hesitações costumeiras do ofício escritural, e com os limiares naturais do desejo (Ernaux, 2025), principalmente no que corresponde à fotografia, que é o *claro-escuro* de sua obra.

Quando descreve o período que acomodou sua primeira experiência sexual, em *Memória de menina*, Ernaux inicia seu relato remetendo-se a uma fotografia tirada durante sua estada em uma pensão para moças, aos dezenove anos de idade, quando era estudante. O vestido suspenso na parede de madeira, a cama, a escrivaninha e os livros que repousam sobre ela são artefatos pertencentes a uma arqueologia de um tempo que está estático na memória da autora, o que também precede o começo de uma mudança, de uma abstração, tanto quanto de um desmoronamento comum a todas as coisas. A autora redige em *Memória de menina*, passados meses após o acontecimento na colônia de férias, onde trabalhou como monitora:

Consigo pensar que “os acontecimentos” se referem à colônia, a H. e à passagem pela Escola Normal. Uma coisa é certa, essa menina que se diverte escrevendo que “A Inglaterra é o país da tranquilidade, das coisas estabelecidas. A grama é muito verde, as pessoas adoram cores claras, bolos cor-de-rosa, canções água com açúcar como as de Perry Como” não está mais fora do mundo. Ainda que não tenha se livrado de seu apetite pervertido, que sua menstruação não desça, ela está saindo de sua glaciação. (Ernaux, 2025a, p.115.)

Logo, a literatura e a fotografia, em seu entroncamento, são fulguras desse desaparecimento que aparenta cultivar-se perniciosamente no pensamento, no interior da subjetividade, em que é superlativo comparando-se ao desmoronamento do corpo, da substância orgânica. Mas o acontecimento não é o vestido pendurado na parede de madeira, emblemático, pois suscita a historiografia de um acontecimento, de um limite atingido pela autora, de uma alteração que se mostrará intransponível, irreduzível, na posteridade. Ernaux (2025a, p.136) assevera que: “É a falta de sentido do que vivemos, no momento em que vivemos, que multiplica as possibilidades de escrita.”

O acontecimento é a experiência sexual, a cama na qual a ação sucedeu-se, é aqui que o tempo resguarda-se, enregela-se e age. O seu congelamento não pode ser superado pela narrativa, pelo fato de que ela o faz estático. O conceito de acontecimento em Ernaux deve ser refletido como o insuperável, destarte sua assimilação e veridicção: ele é a distensão, o ponto de não retorno, é a fratura na ossatura do tempo declarativo, ou seja, da narração. No campo da memória, o acontecimento vem e sobrevém. Em *A memória, a história, o esquecimento* (2000) Ricoeur (2007, p.42) explicita: “O acontecimento é aquilo que simplesmente ocorre. Ele tem lugar. Passa e se passa. Advém, sobrevém.” E a capacidade do indivíduo para apreendê-lo é sempre desproporcional à sua envergadura do inapreensível, pois é fluido na roupagem de uma recordação, beirando a imaterialidade.

Ainda sobre Ricoeur (2007, p.33, grifo próprio), o autor assinala: “Diferente é a impressão enquanto afecção que resulta do choque de *um acontecimento*, que podemos qualificar como notável, marcante.” Em sua gênese, o acontecimento é uma afecção, ele provoca uma dor, um *páthos*, no sentido aristotélico da ideia, e é partir dessa laceração que a recordação vem à tona e é possível declará-la.

Em *Memória de menina*, a tônica do acontecimento tem como subsídio o perfil imagético de Ernaux na reconstituição dos episódios de sua vida, como a rememoração de sua primeira investida sexual, em 1958, como a zona limítrofe da reflexão sobre as afecções da memória e as fronteiras da comoção que são resultantes desse processo. Lembrar, reportando-se a uma foto, ou mesmo a uma música, uma conversa, um gesto fortuito, são todos componentes que,

intensamente, pululam na literatura de Ernaux, tecendo os fios da tapeçaria de sua auto-socio-biografia. Ainda sob a égide de *Memória de menina*, Ernaux conclama:

Mas para que serve escrever senão para desenterrar as coisas, ainda que uma só, impossível de ser reduzida a qualquer tipo de explicação, psicológica, sociológica, uma coisa que não seja resultado de uma ideia preconcebida nem de uma demonstração, e sim de uma narrativa, uma coisa que saia dos meandros expostos da narrativa e que possa ajudar a entender – a suportar – *aquilo que acontece e aquilo que fazemos*. (2025a, p.86, grifo próprio.)

Quando situa o acontecimento da colônia de férias Ernaux é, simultaneamente, arrebatada pelas imagens de sua relação com Marc Marie, com quem esteve envolvida no decorrer de seu tratamento contra um câncer de mama. Há, então, uma relação de similitude e de intertextualidade entre ambos os livros, em que a fotografia é sobreposta de maneira subliminar ou é manifestamente *afixada*. Em sua dissertação de mestrado, remetendo-se a Ernaux e seus romances *Os anos* (2008) e *O uso da foto*, Samara Lima (2025, p.67) define que: “A escolha por fotografar cenas inanimadas pode ser uma maneira de acentuar esse viés das ‘coisas’, da concretude das coisas”.

O que catalisa a recordação da colônia de férias não é a visceralidade dos sentimentos ou a projeção do eu da autora no percurso da cena sexual, mas o porvir da referida cena que culminou na circunstância traumática, na memória corrosiva e fendida que sobrevém no instante da rememoração: o precipitar do acontecimento em Paul Ricoeur. De acordo com Ernaux, a escritora sublinha em *O uso da foto*:

Quando adolescente, eu me imaginava fazendo amor numa floresta, num campo de trigo ou na beira do mar. Eu não achava possível estar deitada numa cama, como os pais faziam, com um homem que não era seu marido, só as putas e as “mulheres de vida fácil” faziam isso. Aos dezessete anos, eu me vi numa cama com um garoto durante uma noite inteira. Existe uma expressão para traduzir com exatidão a força e o estupor do acontecimento, *não superar*. No exato sentido da expressão, eu nunca superei isso, nunca levantei daquela cama. (2025, p.114, grifo da autora.)

A escrita propala-se como um alargamento da existência de Ernaux, em que cada de um seus livros, cada de um seus romances, empreende a constituição de uma cisão, e cada cisão é o vislumbre de um acontecimento. A escrita, portanto, provém de uma necessidade de narrativização do hodierno, da experiência em sua integralidade, já a fotografia é a superação do tempo da

narrativa, escandido na escrita, nas palavras. O corpo que escreve está aprisionado no tempo, ele é refém de sua pátina, do mesmo modo que na fotografia, como argumenta Susan Sontag (2004, p.96), em *Sobre fotografia* (1977): “A vida não são detalhes significativos, instantes reveladores, fixos para sempre. As fotos sim”.

Os tons da memória: a fotografia e a escrita

A fotografia é designada por Ernaux (2025) como uma narrativização minimalista da realidade que emoldura a escrita, a vida. Teoricamente, a fotografia se estende em uma localidade que ultrapassa o campo da realidade, da materialidade documentada nos entremeios da escrita. A foto é caracterizada, na literatura de Ernaux, como um antes e um depois, e cada foto enuncia um rompimento com uma situação anterior, com uma forma, com um pensamento, com um comportamento. A foto é o começo de uma nova linhagem de acontecimentos, bem como da possibilidade de exaltação de uma empatia pelo indivíduo fotografado. Portanto, a foto é um arquivo enxertado em uma miríade de destroços arquivísticos e autobiográficos. Assim como a escritura, a fotografia em Ernaux é, também, um subterfúgio para o alcance da verdade: o diapasão de sua literatura. Karine Bissonnette redige em sua dissertação de mestrado, *La mémoire matérielle*, que:

A concepção de fotografia como documento, a qual Ernaux parece subscrever-se, definida de forma “estritamente *prática* (registrar, restituir, conservar), *funcional* (nitidez, permanência, visibilidade), e *quantitativa* (abundância de detalhes)”, permanece como a mais comumente aceita. Se essa concepção repousa sobre as propriedades técnicas e científicas do procedimento fotográfico, ela sustenta igualmente que essas propriedades fixam qualquer coisa que possui uma existência autêntica. (2012, p.21, tradução e grifos próprios.)²

Intelectuais como Roland Barthes e Susan Sontag encabeçam a esteira teórica da análise da fotografia na obra ernauxiana, neste texto, interpretando-a como introduzida em um plano que a separa do tempo cotidiano (Barthes,

2 Texto original em francês: “La conception de photographie comme document, à laquelle Ernaux semble souscrire, définie de façon « strictement pratique (enregistrer, restituer, conserver), fonctionnelle (netteté, permanence, visibilité), et quantitative (abondance de détails) », demeure la plus communément admise. Si cette conception repose sur les propriétés techniques et scientifiques du procédé photographique, elle soutient également que ces propriétés fixent quelque chose qui possède une existence véritable”.

2022). A *pátina do tempo*, presente também no *corpus* barthesiano, é especificada a partir da introspecção de Sontag (2004) no que concerne à decrepitude que confina o tema retratado, o qual configura a fotografia, e as suas respectivas unidades.

Ernaux (2025) compraz-se ao delinear que o corpo humano está fadado ao esmaecer provocado pelo tempo, em decorrência da impraticabilidade do corpo de existir fora das demarcações do tempo. A autora ratifica que: “É inexorável, sou um corpo no tempo. Não tenho os meios para pensar minha saída do tempo. Não dá para pensar em nada daquilo que nos espera.” (Ernaux, 2025, p.99, grifo da autora) A fotografia, então, efetiva uma contracorrente ao tempo, paralisando-o em suas margens, contrariamente, também anuncia o desaparecimento ordinário a todos os indivíduos. No que respeita a Barthes, em *A câmara clara* (1980):

Como a Fotografia é contingência pura e só pode ser isso (é sempre alguma coisa que é representada) – ao contrário do texto que, pela ação repentina de uma única palavra, pode fazer uma frase passar da descrição à reflexão –, ela fornece de imediato esses “detalhes” que constituem o próprio material do saber etnológico. (2022, p.33)

A fotografia, ressaltando Barthes (2022), procede como um *infrassaber*, neste caso, circunscrevendo a escrita, como um conhecimento intraimagético (que exacerba a imagem fotográfica), na ótica de Ernaux, como uma espécie de caução ao seu labor autobiográfico. A literatura da autora é reafirmada por meio da fotografia, resguardando, dessa forma, as propriedades autobiográficas e, simultaneamente, veridicionais de sua escrita. O fenecimento perpetrado pelo tempo, de maneira sub-reptícia, exerce um determinado fascínio sobre a literatura de Ernaux. A morte, uma das categorias centrais de sua produção literária, é sumariada mediante um arquivo que focaliza o padecimento de seus pais e de sua irmã, exemplarmente. Essas mortes, amplificadas na superfície da fotografia, correspondem à narração em primeira pessoa, muitas vezes, cedida a esses personagens, indiretamente, que não mais fazem parte do entorno de Ernaux, no entanto, volvem de maneira superveniente nos ensaios memorialísticos de sua obra. Em *O lugar* (1983), texto dedicado à arqueologia de sua figura paterna, Ernaux elucida:

Estava decidido agora *a aproveitar um pouco a sua existência*.
Levantava-se mais tarde, depois da minha mãe, trabalhava sem

pressa no café, na hora, lia o jornal todo de uma vez, ficava conversando com as pessoas. A morte se insinuava de modo alusivo sob a forma de máximas, todos sabemos o que nos espera. Toda vez que eu entrava em casa, minha mãe: “Veja só o seu pai, está como um peixe n'água”. No fim do verão, em setembro, ele captura com seu lenço vespas no vidro da janela da cozinha e as joga em cima do fogão, na chapa quente acesa. Elas morrem consumidas dando sobressaltos. (2021, p.55, grifo da autora.)

O decaimento, o soçobrar, é inerente ao tempo, e também está vinculado às relações que vigoraram na vida de Ernaux. A foto (somente) descrita pela autora, em *A vergonha* (1997), romance acerca da exposição de um caso de violência doméstica em sua família, em que Ernaux aparece em sua primeira comunhão, é um convite a um exame do quadro socioeconômico da escritora, mais ainda, é uma arguta análise das cicatrizes provenientes do descalabro, da pobreza e da iniquidade social que fagocitaram sua vida pregressa. Em seu livro, Ernaux esmiúça o conteúdo da foto registrada em 5 de junho de 1952:

Daquele ano restam-me duas fotos. Uma apresenta-se no dia da comunhão. É uma “fotografia artística”, a preto e branco, colada dentro de um cartão dobrado, com volutas incrustadas, coberta com uma folha translúcida. Vemos uma rapariga de rosto redondo, liso, bochechas proeminentes, nariz arredondado com narinas largas. Óculos de armação grande, clara, até o meio das bochechas. Os olhos fixam intensamente a objetiva³. (2024, p.17.)

O passado exposto pela via da fotografia, de um acontecimento perfurante, seu pai tentou matar a sua mãe em um domingo, em 15 de junho de 1952, aliando-se à foto de sua primeira comunhão, são constituintes de uma narrativa que desencadeia a veracidade da história contada ao leitor. De que há uma menina, no ano de 1952, no mês de junho, que presenciou a tentativa de aniquilamento de sua mãe por parte de seu pai. E a foto na igreja condensa o dilaceramento, a desesperança e a angústia que revestem uma atitude dessa natureza, como uma predição, ou, então, como uma prolepse. Na terminologia de Susan Sontag (2025), toda a foto é política, especialmente a fotografia de guerra,

3 E a autora continua: “O cabelo curto, encaracolado, surge por debaixo da touca, à frente e atrás, donde cai o véu apertado ligeiramente debaixo do queixo. Apenas um leve sorriso esboçado no canto do lábio. O rosto de uma jovem com ar sério, parecendo ter mais do que a sua idade devido à permanente e aos óculos. Está ajoelhada num genuflexório, os cotovelos sobre o apoio acolchoado, as mãos, grandes, com um anel no dedo mínimo, unidas sob a face e envolvidas por um terço que cai sobre o missal e as luvas pousadas sobre o genuflexório. Aspecto vaporoso, informe, da silhueta num vestido de musselina cuja cintura fora apertada de modo lasso, tal como a touca. Impressão de não haver um corpo debaixo daquele hábito de jovem freira, pois não consigo imaginar, muito menos sentir como agora sinto o meu. Espanto de pensar que, no entanto, é o mesmo de hoje.” (2024, p.17.)

sendo impossível desarraigá-la dessa rubrica, de sua tonalidade simbólica, do lugar e do enquadramento de uma existência individual ou coletiva. Em *Diante da dor dos outros* (2003), Sontag escreve:

Muitas vezes uma coisa parece, ou dá a sensação de que parece "melhor" numa foto. Com efeito, uma das funções da fotografia consiste em aperfeiçoar a aparência normal das coisas. (Por isso as pessoas se decepcionam com uma foto de si mesmas que não lisonjeia sua vaidade). Embelezar é uma das operações clássicas da câmera e tende a empalidecer qualquer reação moral àquilo que a foto mostra. Enfear, mostrar algo no que tem de pior, é uma função mais moderna: didática, ela solicita uma reação enérgica. Para apresentar uma denúncia, e talvez modificar um comportamento, os fotógrafos precisam chocar. (2025, p.69.)

A classe, a dinâmica de poder, a violência e o abandono cintilam na monocromia da fotografia descrita por Ernaux, convencendo, assim, a empatia que o espectador pode inferir acerca da cena retratada e do sujeito retratado nela. A violência, anteriormente cometida pelo pai de Ernaux contra a sua mãe, ilustra não o desapontamento, mas o desenho dos meandros que encenam a vida doméstica e todo o apanágio que a significa. Atinente a Sontag (2025, p.33), sobre a fotografia de guerra e sua *partícula doméstica*, a autora afere que: "A memória da guerra, porém, como qualquer outra memória, é sobretudo local". Pierre-Louis Fort em seu ensaio *À l'épreuve de la photographie : sensibilité ancienne et sensibilité nouvelle chez Annie Ernaux* (2005) dissecou a foto da primeira comunhão da autora:

A descrição das fotografias contribui para investigar essa indiferença e essa ligação entre dois espaços diferentes. A fotografia da comungante é em efeito afastada – à semelhança da sensibilidade antiga – pelo intermédio de uma estratégia enunciativa que distancia o sujeito da fotografia: Annie Ernaux refere-se à ela mesma pelo viés da terceira pessoa do singular (ela)⁴. (2005, p.131, tradução própria.)

O tempo desvelado na fotografia, inquirindo Ernaux, é o tempo das coisas que significam, da efemeridade que as impregna, simples na evocação de suas ocorrências e nos efeitos que geram. Esse *tempo das coisas* (Ernaux, 2021) também se perde, pois o momento exato para a concretização dos feitos

4 Trecho original em francês: "La description des photographies contribue à creuser leur différence et leur liaison à deux espaces différents. La photographie de la communiant(e) ancienne – par le truchement d'une stratégie énonciative qui éloigne le sujet de la photographie : Annie Ernaux réfère à elle-même par le biais de la troisième personne du singulier (« elle »)".

também se evanesce. O fascínio pelo tempo, admitido por Ernaux (2025) em *O uso da foto*, é também um fascínio pela degradação resultante da morte, do aterramento do indivíduo que o acompanha a partir das fotos. Ernaux (2025, p.101) interpela: “É possível sentir saudade de um momento marcado pela possibilidade da morte?”⁵. Na opinião de Régine Robin, em *A memória saturada* (2016), ao remeter-se à Segunda Guerra Mundial (1939-1945):

Na verdade, eu sou de uma geração que viveu a Segunda Guerra Mundial. Certamente, essas lembranças são descontínuas, fragmentadas, fluidas, e é difícil saber se algumas dentre elas constituem fatos vividos ou contados. Mas outras são verdadeiras lembranças, vivas, como aquelas do dia da libertação de Paris: os alemães mortos na Rua Belleville, o *Chant de partisans*, e as inúmeras bandeiras, a *Marseillesa*, as pessoas no teto atirando nos alemães em fuga. (2016, p.18.)

O regresso da lembrança por intermédio da imagem, da fotografia, se entronca à afecção prorrompida pelo relembrar, que direciona aos emaranhados da memória. O acontecimento relativo à morte do pai, tanto quanto da cena de violência doméstica, aventam a estagnação do tempo na narrativa literária que, no escrever de Ernaux, também assume o perfil de uma fotografia: “A Fotografia é violenta: não porque mostra violências, mas porque a cada vez enche de força a vista e porque nela nada pode se recusar, nem se transformar.” (Barthes, 2022, p.80, grifo do autor) O intercalar entre a fotografia e o texto sugere a sucessão de dois espaços, de dois tempos: um tempo cronológico e irrefreável em seu caráter de continuidade e um outro tempo metafísico que flutua ao lado do “tempo medido”. A banalidade que advém da fotografia é a sua possibilidade de dramatização diante dos outros que a espectam. Barthes postula que:

A Fotografia não fala (forçosamente) *daquilo que não é mais*, mas apenas e com certeza *daquilo que foi*. Essa sutileza é decisiva. Diante de uma foto, a consciência não toma necessariamente a via nostálgica da lembrança (quantas fotografias estão fora do tempo individual), mas sem relação a qualquer foto existente no mundo, a via da certeza: a essência da Fotografia consiste em ratificar o que ela representa. (2022, p.74.)

Em sua interface com a linguagem, a fotografia, de certa forma,

5 A autora refere-se, aqui, ao período em que enfrentou um câncer mamário, entre outubro de 2002 e os primeiros meses de 2003, quando estava em tratamento quimioterápico. Quando se relacionou com Marc Marie, o fotógrafo acompanhou o processo em que o tratamento para a cura da doença se desdobrou.

desficcionaliza a escrita, agindo como um dispositivo capaz de legitimar sua integridade lexical e declarativa, em que a literatura atua como o ingrediente potencial na articulação da linguagem, na sua deformação alusiva ao uso expressivo da língua e de seus mecanismos. Parte-se, dessa forma, da presunção que *a literatura é teratologia*, anômala, como na percepção do escritor romeno Mircea Cartarescu (2018)⁶. A autobiografia de Ernaux, afastada da *perfídia ficcional*, para além dos ditames sociopolíticos que a subsidiam, é regamentada pela consistência da fotografia, pela autenticidade conferida pela imagem, pelo gestuário que fratura a cronologia do tempo, cessando os seus espasmos na urdidura da foto. Ernaux (2025, p.19) reflete que: “Agora, me parece que eu sempre quis conservar a imagem da paisagem devastada de depois de fazer amor. Me pergunto por que a ideia de fotografá-la não me ocorreu antes”.

O confinamento do tempo na fotografia, a sua prisão enunciada pelo cerceamento da imagem, também está agregada ao desmantelamento de si. A foto mostra, ela comunica uma ruína, ou o principiar de uma. A desolação principia-se na aura intangível da foto, ela adverte sobre o descair, a partir dela, nada mais será o mesmo. Por fim, não há consolação que possa reverter a clarividência do declínio, do que está por acabar, mesmo tendo recentemente começado. Diferenciando a foto e a canção em *O uso da foto*, a autora assevera:

Nenhuma foto traduz a duração do tempo. Ela aprisiona no momento. A canção é uma expansão do passado; *a foto, finitude*. A canção é o sentimento feliz do tempo, *a foto é seu sentimento trágico*. Muitas vezes pensei que seria possível contar uma vida inteira apenas com canções e fotos. (Ernaux, 2025, p.90, grifos próprios.)

Em uma análise comparativa, a força exponencial que impele ao escrever e ao fotografar também é fundamentada pela caracteriologia das emoções, dos sentimentos e das proibições. A vergonha, como uma das nomenclaturas de uma de suas obras, converge a literatura e a fotografia de modo a perpetuar o cabedal das afecções que marcaram a vida de Ernaux. Para Francisca Romeral Rosel (2018, p.120, grifo próprio): “A vergonha em Ernaux aparece principalmente

6 Este imperativo configura o primeiro capítulo, *O roletista* (2018, p.22), do romance *Nostalgia* (1989), publicado em sua integralidade em 1993, pelo autor supracitado. Apesar da nota ficcional da obra de Cartarescu, de forte conotação política, a literatura de Ernaux é, em alguma medida, anômala perante a impossibilidade de classificação entre uma típica autoficção e uma autêntica autobiografia, ainda mais com o infixo *socio*, mencionado antes, que é portador de uma distinção político-social, cuja finalidade é afastá-la de qualquer categorização por meio de uma corrente literária ficcional.

em relação ao tema da sexualidade e da autoimagem, a *imagem social*, aquela refletida de volta para ela pelos outros." À guisa de documentação e de arquivamento, a revisitação dos arquivos integra o esforço da escritora de um rearranjo dos pilares da memória, de sua memória. Quando reconecta a imagem de sua mãe, em *Uma mulher* (1987), à sua esfera escritural, Ernaux conscientiza-se das implicações historiográficas e sociais que se coadunam à sua literatura:

Tento não considerar a violência, os transbordamentos afetivos, as censuras de minha mãe apenas como traços pessoais de caráter, mas situá-los também em sua história e condição social. Essa forma de escrever, que me parece ir na direção da verdade me ajuda a sair da solidão e da confusão produzidas pela lembrança individual, pois descubro um significado mais amplo. Mesmo assim sinto que alguma coisa em mim resiste e gostaria de conservar, de minha, mãe, imagens puramente afetivas, calor ou lágrimas, sem lhes dar um sentido. (2024a, p.30.)

O agente literário e autobiográfico é profundamente arraigado ao fazer escritural que encontra na fotografia uma espécie de assentamento dos recortes e das filigranas nos quais consistem a obra artística de Ernaux. Nos mesmos moldes da dor que condecorou o ensaio memorialístico de Marguerite Duras, um protótipo de diário, em *A dor* (1985), de aclaramento de uma deliberada reunião de fatos, catalisando-os, a vergonha é o facho luminoso que exhibe o entorno dos arquivos que retém os episódios da vida de Ernaux. Duras (2023, p.65) sinaliza em sua obra: "Quando perdi meu irmãozinho e meu filhinho, também tinha perdido a dor, ela ficou, por assim dizer, sem objeto, se apoiava sobre o passado." E a autora finaliza: "Aqui a esperança é inteira, a dor está implantada na esperança. Às vezes me surpreendo em não morrer: uma lâmina gelada, mergulhada profundamente na carne viva, de dia, de noite, e nós sobrevivemos" (Duras, 2023, p.65).

Ponderando sobre Duras (2023), a vergonha é uma das coisas mais importantes do ecossistema ernauxiano. A dor é primordial em Duras, em concórdia com esta, do mesmo jeito que a covardia também fez parte do quadro temporal que ajustava sua rotina, durante o período da Resistência, do qual foi militante, na França, na ocasião da Ocupação Nazista (1940-1944). Em um excerto de *A dor*, Duras exprime-se:

Essa noite penso em mim. Nunca conheci uma mulher mais covarde do que eu. Recapitulo, mulheres que esperam como eu, não, nenhuma é tão covarde assim. Conheço algumas muito corajosas. Extraordinárias. Minha covardia é tanta que não a qualificamos

mais, exceto D. Meus camaradas do Serviço de Pesquisa me consideram uma pessoa doente. (2023, p.28-29.)

A fotografia, em sua naturalidade e compromisso temático, atrela-se, também, ao inesperado, um inesperado que perpetra seus feitos impressos na insígnia da vergonha, no meio comum de Ernaux, em que “o extraordinário é inesperado” (Duras, 2023, p.13). Ana Beatriz Rosse, Cláudia Brandão e Rebecca Freitas (2025, p.4) inteligibilizam a fotografia: “não apenas como um documento do passado, mas um ativador de presente. Ela convoca o olhar, exige uma resposta, propõe um encontro com aquilo que já foi, mas nunca da mesma maneira”.

A fotografia em Ernaux é uma aquisição política, uma reivindicação do poderio de uma classe dominada por uma sistematização que revoga ao obscurantismo e ao silêncio pessoas desprovidas de acesso a determinados bens culturais ou ao letramento formal. Isadora de Araújo Pontes (2018, p.70) defende que: “O processo de ascensão social do indivíduo se dá de forma gradual, como podemos observar nas narrativas em que a autora expressa como se deu esse movimento que leva à rejeição dos costumes do seu meio de origem.” Em um notório trecho de *O lugar*, Ernaux elucida o *modus operandi* de seu marido, quando visitava sua família e dirigia-se ao seu pai:

Minha mãe me escrevia, vocês poderiam vir aqui em casa para descansar um pouco, sem ter coragem de me dizer que fôssemos até lá apenas para vê-los. Acabava indo sozinha, calando os verdadeiros motivos que ele (o marido) e eu não discutíamos, e que eu aceitava resignada. De que maneira um homem nascido em uma família burguesa, com formação universitária, e que manjava bem o uso da ironia, poderia se divertir na companhia de *pessoas simples*? A gentileza de meu pai, que meu marido reconhecia, jamais poderia compensar, de seu ponto de vista, uma falta essencial: uma *conversa inteligente*. (2021, p.58-59, grifo da autora; grifo próprio.)

Diferentemente de Duras, o palco da guerra, que prorrompeu a escrita de *A dor*, o escrever de Ernaux prorrompe por meio do inconformismo de seu invólucro social, do infortúnio da pobreza, da subalfabetização e do trabalho tacitamente explorado da população rural-operária da Normandia, de Yvetot, onde cresceu. Em *Os anos* (2008), Ernaux (2021a, p.17, grifo próprio) apresenta: “Nas reuniões de família na época do pós-guerra, naquela lentidão interminável das refeições, alguma coisa vinha do nada e assumia uma forma: *era o tempo já começado*”.

Duras não era uma trãsfuga de classe na acepção estrita do termo, sua

preocupação política detinha-se na investigação, na apropriação e na metodologia do inimigo invasor: os alemães nazistas que ocuparam a França nos primeiros anos da década de 1940, na eventualidade da Segunda Guerra Mundial. No pensamento de Pierre Bourdieu (1989, p.18), em *O poder simbólico* (1989), ele profere que: “O mundo social também é representação e vontade, e existir socialmente é também ser percebido como distinto”.

Na impraticabilidade de categorização de *A dor*, de Duras, como narrativa semiautobiográfica ou autoficcional⁷, o que resta em cotejo com Ernaux é a perseguição da verdade. A topografia literária de ambas as autoras é também uma empenho pela elucidação da imagem que funda o agente literário e os acontecimentos que erigem as suas obras. Barthes (2022, p.75) disserta que: “Toda fotografia é um certificado de presença. Esse certificado é o gene novo que sua invenção introduziu na família das imagens”. Ao discutir o trabalho textual e fotográfico com Marc Marie, em *O uso da foto*, Ernaux anota:

Continuamos a fazer fotos. Essa atividade pode continuar indefinidamente, já que nenhuma cena nunca se parece com outra. Os únicos limites são os do desejo. Mas me parece que não olhamos mais da mesma maneira para o espetáculo que descobrimos, que não há mais aquela dor que nos levava a registrar a cena. Fotografar não é mais o último gesto. Ele pertence ao nosso projeto de escrita. Uma forma de inocência se perdeu. (2025, p.115, grifo próprio; grifo da autora.)

O fotografar pressupõe em seu âmago a obtenção de um conhecimento, uma pedagogia incrustada na exterioridade de um aprendizado. O matiz etéreo que fascina Ernaux e Marie se esvai gradualmente à medida que as fotografias tiradas por ambos abundam e inundam a domesticidade que os rodeia. Se cada foto propaga-se a partir de uma dor, de uma moléstia, de um sangramento esporádico advindo de um acontecimento, o alargamento desse dilaceramento é

7 Endereçando-se ao livro de Duras, Jacques Lecarme (2014, p.92-93) argumenta que: “A autoficção reside na montagem e no intervalo lacunar entre duas narrativas, uma fictícia, outra não fictícia. Uma heterogeneidade da mesma ordem é observada nos textos reunidos por Marguerite Duras sob o título *La douleur* [A dor]. Prefácios internos contraditórios entram em ressonância: um deles enuncia que “se trata de uma história verdadeira até nos detalhes”, o outro avisa que “é inventado: é literatura”. O diário da narradora, intitulado exatamente *A dor* não é um falso diário, mas, de todo modo, é defasado com relação ao acontecimento, e consequentemente reconstituído, senão ficcionalizado. O conjunto destes textos é regido pelo vai-e-vem do fictício e do autobiográfico.” Este extrato está no texto “Autoficção: um mau gênero?” (1993) (2014, p.67-110), presente na coletânea *Ensaio sobre autoficção* (2014), organizada por Jovita Maria Gerheim Noronha, professora da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

inequivocamente subvencionado pela premeditação da foto, da temática que lhe proporciona uma forma. Há, para Ernaux (2021a), a necessidade de *reconstituição de um tempo comum*. Todavia, há uma impermeabilidade que tangencia a fotografia em Ernaux, como denota Ludmila Silva (2022, p.44), quando analisa certos escritos como *Os anos* e *O uso da foto*: “A autora francesa assemelha as fotografias ao seu diário pessoal, ao qual não poderá mais acrescentar ou retirar palavras e histórias, da mesma forma que não é mais possível adicionar ou subtrair objetos aos seus registros fotográficos.” Escrita e fotografia são, por conseguinte, indelévels e irreduzíveis no arcabouço literário ernauxiano.

O exacerbamento do tema, portanto, deflagra o enfraquecimento ligado à tragédia à qual representa cada foto, como proclamou Ernaux (2025). A tragicidade da foto tem, em seu tema, a inscrição lapidar que confirma o iminente naufragar das coisas que, objetivamente, por meio de sua temporalidade, desvelam a cronologia da memória, guardada no paroxismo da fotografia, e permanente no tempo incomensurável da imagem registrada. A fotografia, fatalmente, banaliza o tema e os artefatos que documenta. Susan Sontag destaca essa *secularização do interessante* na fotografia da seguinte maneira:

A fotografia não apenas reproduz o real, recicla-o – um procedimento fundamental numa sociedade moderna. Na forma de imagens fotográficas, coisas e fatos recebem novos usos, destinados a novos significados, que ultrapassam as distinções entre o belo e o feio, o verdadeiro e o falso, o útil e o inútil, bom gosto e mau gosto. A fotografia é um dos principais meios de produzir esse atributo, conferido às coisas e às situações, que apaga aquelas distinções: “o interessante”. O que torna uma coisa interessante é que ela pode ser vista como parecida, ou análoga, a outra coisa. (2004, p.190.)

A remodelagem do passado passa, inapelavelmente, pela decantação do presente, banalizando a imagem fotografada por meio do olhar transpassado pela hipertrofia desse presente em perspectiva, do acúmulo de imagens, e da intercomunicação destas, transpondo a cena fotografada, em sua coordenação e interesse, para o frio olhar da contingência do público. Entretanto, a memória não cessa com a dilapidação da fotografia e com o perecimento de seu tema, porque sua temporalidade é inextinguível. Nivelase, com base nisso, uma luta por parte do sujeito, o agente literário e autobiográfico, por um: “perseguir as sensações que já estão aqui, ainda sem nome, como aquela que a levou a escrever” (Ernaux, 2021a, p.217).

Considerações finais

A memória é a redescoberta, reavendo a fórmula de Paul Ricoeur, de que a recordação é reconhecimento, e agrava a deterioração, observada, cronologicamente, fazendo uso dos arquivos e dos documentos que a soerguem e a sustentam. A busca, então, pela verdade a partir do restabelecimento dos fatos contidos na memória é também uma toada que prediz o fim, o que Ernaux intui como a evasão do corpo, do corpo no tempo, tempo este que vive no corpo, redundando em sua pátina, o movimento do *páthos* evocado por Sontag em *Sobre fotografia*. É, à vista disso, o reaprender (Ricoeur, 2007) das coisas que costuram a memória à tenacidade do recobrar e do reaver do conhecimento legado pela ancestralidade. O que constrange as gerações pósteras ao escrutínio dos labirintos da memória, seja pela escrita, seja pela fotografia, a reassumir o périplo que leva à verdade.

A escrita ernauxiana é uma escrita fotográfica, mesmo quando seu texto prescinde da exposição de alguma imagem, de algum retrato. Cada descrição, cada análise fornecida pela autora em seus romances é a remontagem de um vasto álbum de fotografias, um longo mosaico. As fotografias descritas nos livros de Ernaux, que não aparecem em sua materialidade imagética, suspendem a escrita em um espaço que a evidencia em sua unicidade. Uma das características do texto e da imagem da autora é a dignificação da problemática relacionada à vergonha social, principalmente no que concerne aos anos pregressos de sua vida. A sua escalada à uma nova classe social, à escolarização formal e ao alicerçamento de uma vida intelectual entrançam o seu perfil como uma trânsfuga de classe, em peleja contra o domínio sistemático do corpo, do pensamento, da sexualidade e da linguagem.

A memória, na literatura de Ernaux, é, indubitavelmente, política, tanto quanto a fotografia que se encontra localizada em sua obra. Mesmo que Sontag se refira à fotografia encouraçada pela política, por meio dos ditames da guerra, a fotografia ernauxiana, em seu campo descritivo, é uma documentação dos procedimentos de uma readaptação social. Logo, é o transcurso entre classes e a identificação das origens de um indivíduo que, mesmo aferrado ao embaraço de suas condições, estabelece-se no redemoinho da zona pública, recuperando,

por intervenção da escrita e da literatura, os recursos imprescindíveis à criação artística e estética.

O desbotamento ocasionado pelo tempo e imantado no corpo e no pensamento do sujeito é um dos amparos do mecanismo da memória, estipulando uma espécie de embate entre aquele e o seu próprio desaparecimento. A escrita impõe obstáculos à narrativa memorialística, sugerindo a inserção, refletida ou não, da elocução ficcional. A insistência de Ernaux em manter a quadratura política de sua literatura, dispersa no seu trabalho arquivístico, é um enfrentamento à memória que se distende e desmorona assolada pela pátina do tempo, pela erosão. Ernaux é fiel ao seu espírito do tempo, um espírito, como expresso em *Os anos*, irremediavelmente, tomado pelo curso do desaparecimento, em que as palavras, as imagens, os diálogos, os pensamentos e os desejos descorarão. A escrita e a fotografia permitem: "salvar alguma coisa deste tempo no qual nós nunca mais estaremos" (Ernaux, 2021a, p.219).

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. O efeito de real. In: MENDONÇA, Antônio Sérgio; NEVES, Luiz Felipe Baeta (org.). *Literatura e semiótica: pesquisas semiológicas*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1972, p.35-44.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. 2ªed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p.57-64.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. 8ªed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2022.
- BISSENETTE, Karine. *La mémoire matérielle: évocation des souvenirs et photographie dans Les années, d'Annie Ernaux* (Dissertação de Mestrado). Université de Montréal, Montréal, CAN: Département des littératures de langue française Faculté des arts et des sciences, 2012, 128f. Disponível em: <https://umontreal.scholaris.ca/items/32f88289-352d-47ee-b885-56e16ec34aa2>. Acesso em: 2 mar. 2026.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- BRANDÃO, Claudia Mariza Mattos; FREITAS, Rebeca Franco Fonseca de; ROSSE, Ana Beatriz Reinoso. *Annie Ernaux: fotografia e memória afetiva: uma articulação entre linguagem, imagem e experiência*. Extremos: 34º Encontro Nacional ANPAP, Universal Federal do Rio Grande (FURG), Rio Grande, p.1-14, 2025. Disponível em: <https://www.photographein-pesquisa.com.br/img/pdf/34anpap2025-artigo-rebeca-ana-claudia.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2026.
- CARTARESCU, Mircea. *Nostalgia*. Trad. Fernando Klabin. 3ª reimp. São Paulo: Mundaréu (Editora Madalena Ltda. EPP), 2018.
- DURAS, Marguerite. *A dor*. Trad. Luciene Guimarães de Oliveira e Tatiane França. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2023.
- ERNAUX, Annie. *O lugar*. Trad. Marília Garcia. 5ª reimp. São Paulo: Fósforo, 2021.
- ERNAUX, Annie. *Os anos*. Trad. Marília Garcia. 3ª reimp. São Paulo: Fósforo, 2021a.
- ERNAUX, Annie. *A escrita como faca e outros textos*. Trad. Mariana Delfini. São Paulo: Fósforo, 2023.
- ERNAUX, Annie. *A vergonha*. Trad. Maria Etelvina Santos. Lisboa, PT: Livros do Brasil, 2024.
- ERNAUX, Annie. *Uma mulher*. Trad. Marília Garcia. São Paulo: Fósforo, 2024a.
- ERNAUX, Annie. *O uso da foto*. Trad. Mariana Delfini. São Paulo: Fósforo, 2025.
- ERNAUX, Annie. *Memória de menina*. Trad. Mariana Delfini. São Paulo: Fósforo, 2025a.
- FORT, Pierre-Louis. À l'épreuve de la photographie: sensibilité ancienne et sensibilité nouvelle chez Annie Ernaux. *Nouvelles Études Francophones*: University of

- Nebraska Press, Nebraska, USA, v.20, n.1, printemps 2005, p.129-136. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/25701893>. Acesso em: 14 mar. 2026.
- GASPARINI, Philippe; LECARME, Jacques. Autoficção é o nome de quê? (a); Autoficção: um mau gênero? (b). In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p.181-222 (a); p.67-110 (b).
- LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2ªed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p.15-55.
- LIMA, Samara. *Todas as imagens vão desaparecer: a relação entre literatura e fotografia em L'usage de la photo e Os anos em Annie Ernaux*. Dissertação de Mestrado: Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (PPGLITCULT) Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2025, 132 f. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/43688>. Acesso em: 15 fev. 2026.
- PONTES, Isadora de Araújo. Annie Ernaux, uma escritora transfuga de classe. *Magma: Revista dos Alunos de Teoria Literária e Literatura Comparada* (Universidade de São Paulo): São Paulo, v. 25, n. 14, 2018, p.65-84. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/magma/article/view/154405>. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2448-1769.mag.2018.154405>. Acesso em: 02 mar. 2026.
- RICCEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François. 10ª reimp. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- ROBIN, Régine. *A memória saturada*. Trad. Cristiane Dias e Greciely Costa. 2ª reimp. Campinas: Editora da Unicamp, 2016.
- ROSEL, Francisca Romeral. Annie Ernaux: una autobiografía sometida a constante autorrevisión. *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, n.27, p.107-126, 2018. Disponível em: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0989209>. Acesso em: 15 fev. 2026.
- SILVA, Ludmila. *A produção discursiva do sujeito autobiográfico: uma análise de Os anos, de Annie Ernaux*. Dissertação de Mestrado: Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), São Luís, 2022, 104f. Disponível em: <https://repositorio.uema.br/handle/123456789/1865>. Acesso em: 3 mar. 2026.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. 6ª reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Trad. Rubens Figueiredo. 2ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 2025.

The Tones of Memory: Literature and Photography in Annie Ernaux as Markers of the Chronology of the Disappearance of the Self (Autobiographical)

ABSTRACT

This article aims to understand the intricacies of Annie Ernaux's literature (1940) through its engagement with photography. Literature and photography, two central elements in the author's work, are underpinned by memory, which produces the tonal quality of Ernaux's writing, enlivening the tone of her novels through themes that explore the social, political, and psychological issues of her life. Photography in Ernaux's text attests to the veracity of her autobiographical narrative — or auto-socio-biographical narrative — which establishes the parameters of memory by retrieving the past and understanding it within the present. With philosophical, sociological, and historical implications, Ernaux's literature is an archival project, supported by photography, which provides clues to the autobiographical self that narrates, recounts, and observes the chronological development of its own existence, reporting it in writing on the basis of the unavoidable events that marked her life. In this context, photography serves as an inventory of the preludes to these events and of their futures.

Key Words:

Memory
Literature
Photography
Annie Ernaux
Autobiographical self
Disappearance

SUBMETIDO: 16 de março de 2026 | **ACEITO:** 1 de abril de 2026 | **PUBLICADO:** 31 de julho de 2026
© fólio – revista de letras 2026. Licença/Licence: [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)
