

ARTIGO

A escritora em seu ateliê: uma análise das figurações do arquivo na obra ernausiana

The Writer in her Workshop: An Analysis of Archival Tropes in Annie Ernaux's Writing

Letícia Campos de Resende 

Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, MG, Brasil.

E-mail: let-resende@hotmail.com

RESUMO: O artigo a seguir se propõe a fazer uma análise dos três elementos da configuração arquivística mais comuns na obra ernausiana: o uso de écfrases fotográficas; a organização do tempo narrativo por meio de montagem literária; o recurso a uma escrita autorreflexiva que sugere a abertura ao público do local de trabalho da escritora. Nosso objetivo é mostrar como, por meio desses elementos, a autora constrói esteticamente seu projeto autosociobiográfico, situando o tempo histórico de uma vida individual no tempo Histórico mais amplo, que se estende para além daquele. Exemplos que embasam nossa análise foram retirados de *La place*, *Les années*, *Une Femme*, *Journal du dehors*, *L'événement* e *La honte*, a fim de demonstrar um padrão no estilo de escrita ernausiano.

PALAVRAS-CHAVE: Annie Ernaux; figuração arquivística literária; écfrase fotográfica; montagem literária; escrita autorreflexiva

ABSTRACT: This article puts forth an analysis of three of the most ubiquitous archival tropes found in Annie Ernaux's *œuvre*, i.e., the use of photographic ekphrasis; the framing of narrative and historical time through literary montage; a self-reflexive writing that allows the reader figurative entrance into the writer's work space. Our goal is to show how the author esthetically elaborates, through the use of the aforementioned tropes, her autosociobiographical project, by situating the historical timeline of a single person's life into the more extensive Historic time. Examples to illustrate our point have been taken from *La place*, *Les années*, *Une Femme*, *Journal du dehors*, *L'événement*, and *La honte*, as a way to show a pattern in Ernaux's writing.

KEYWORDS: Annie Ernaux; archival literary tropes; photographic ekphrasis; literary montage; self-reflexive writing

* Este artigo é adaptado de diferentes partes da tese de Doutorado da autora.

COMO CITAR

RESENDE, Letícia Campos de. A escritora em seu ateliê: uma análise das figurações do arquivo na obra ernausiana. *Revista da Anpoll*, v. 55, e1931, 2024. doi: <https://doi.org/10.18309/ranpoll.v55.1931>

*Ce savoir [...] s'arrête à moi
qui n'en suis plus que l'archiviste*
Annie Ernaux,
Une femme

1 Introdução

A expressão “figurações do arquivo”, no título, chega até nós por via de Reinaldo Marques (2018), que, no quadro mais amplo e contemporâneo da produção ficcional arquivística, situa tais figurações no contexto imediatamente posterior à onda memorialística instalada sobretudo na Europa dos anos de 1980 em diante, quando Pierre Nora cria o conceito de “lugares de memória” e Claude Lanzmann lança o filme *Shoah* (Marques, 2018, p. 472). É nessa mesma década que, segundo François Hartog (2013), também citado por Marques, instaura-se um novo regime de historicidade responsável por uma sensação de hipertrofia do tempo presente (algo a que Hartog chama de “presentismo”), o qual, tornando-se intransitivo, isto é, quebrando suas relações com o passado e com o futuro, passa a ser percebido como um tempo eterno. Essa sensação diagnosticada por Hartog parece ser justamente consequência da consolidação de um sistema econômico neoliberal que se, por um lado, nos faz ter a impressão de viver num presente infundável, por outro, leva ideólogos da nova ordem econômica a proclamarem um suposto “fim da história”.

Nesse sentido, a produção de um determinado tipo de literatura arquivística, seja ela ficcionalizada ou não, se apresenta como a tentativa de pensar sujeitos (que podem ser as/os próprias/os personagens ficcionalizadas/os ou, no caso de escritos autobiográficos, a tríade autor/a-narrador/a-personagem) inseridos não apenas na própria história, isto é, num tempo de vida curto, limitado, individual, mas, acima de tudo, num tecido histórico muito mais amplo, numa temporalidade social em que esses mesmos sujeitos não se veem apenas como indivíduos isolados – como pode resultar num regime histórico presentista –, mas como seres históricos e sociais, transitando além do próprio tempo de vida, numa temporalidade coletiva. Assim, continua Marques (2018), o arquivo pode ser compreendido “como parte de um processo de construção dos discursos sobre o passado e o lócus de produção de conhecimento, em vez de espaço inerte que apenas guarda documentos com informações e conteúdos do passado, um depósito de ‘fatos’ e ‘prova’” (p. 473). Essa mudança o autor atribui à chamada “*archival turn*”, ou “virada arquivística”.

Mas será que não poderíamos nos questionar se bem antes disso, na década de 1940, por exemplo, com Walter Benjamin propondo uma leitura da história “a contrapelo” (1993 [1940]), ou quem sabe até no século XIX, com os escritos de Marx e Engels (2007 [1932]) sobre ideologia, já se impusesse, ainda que indireta e implicitamente, um tipo de questionamento ativo do arquivo, sobretudo, dos arquivos ditos oficiais? Pois não basta saber que “todos os arquivos nascem na e como história, resultando de pressões políticas, culturais e socioeconômicas específicas [...] que deixam traços e tornam os próprios arquivos artefatos da história” (Burton, 2006, p. 6, tradução nossa), para entender que são eles produto das condições reais e materiais em que vivemos?

Esta segunda indagação é particularmente importante de ser ressaltada quando tratamos da obra de Annie Ernaux, porque é sobretudo como coletora e organizadora de produtos e artefatos culturais de sua época – sejam eles compartilhados socialmente, como letras de canção, excertos de textos literários, frases feitas, ditados etc., sejam eles restritos *a priori* à vida pessoal da narradora/personagem, como é o caso do “álbum familiar” montado por ela em vários de seus livros – que a autora explora a importância da ideologia dominante na formação de sua própria subjetividade e de uma subjetividade coletiva.

Antes de dar início àquele que se tornaria seu projeto de escrita autosociobiográfica, Annie Ernaux lança, entre meados da década de 1970 e início da de 1980, os romances autobiográficos *Les Armoires vides* (*Os armários vazios*), de 1974; *Ce qu'ils disent ou rien* (*O que eles dizem ou nada*), de 1977; e *La Femme gelée* (*A mulher gelada*), de 1981. A princípio, tratar-se-ia de uma fase completamente apartada daquela inaugurada em 1983, com *La place* (*O lugar*). Apesar das evidentes diferenças entre as duas fases, há, contudo, um fio estético que as conecta e revela – sobretudo, no caso de *La femme gelée*, romance de transição – que muito do que veio a caracterizar a escrita ernausiana pós-1983 já se fazia presente, *mutatis mutandis*, naqueles escritos inaugurais.

No fim das contas, a principal diferença entre os três primeiros livros e os que se seguem a eles reside, sobretudo, na aderência a (i) um outro tipo de linguagem, a tal “écriture plate”; à (ii) forma organizativa, que, de *La place* em diante, se dá pelo recurso à montagem de fragmentos; ao (iii) uso de outros documentos, nomeadamente a fotografia, a qual, transformada em éfrase é quase ubíqua no conjunto da obra ernausiana; ao (iv) reajuste polifônico do texto, que passa a diferenciar com mais evidência a voz narrativa das demais vozes características da comunidade social em que cresceu a autora/narradora/personagem; à (v) ligeira modificação do uso de citações. Dentre esses pontos, o segundo e o terceiro, combinados a um outro, a dimensão autorreflexiva da escrita, serão tratados no artigo que ora se apresenta como modos de figuração do arquivo na escrita autobiográfica ernausiana, a fim de situar o tempo histórico de uma vida individual no tempo Histórico mais amplo, que se estende para além daquele.

2 Produzir imagens

Em *La Chambre claire* (*A câmara clara*), Roland Barthes (1980) afirma que “[...] a Fotografia é o advento de mim mesmo como outro: uma dissociação astuciosa da consciência de identidade” (p. 25, tradução minha). “Espectadora emancipada”¹ de si mesma e do mundo,

¹ A expressão “espectador emancipado” é cunhada por Jacques Rancière (2014 [2008]) no já famoso ensaio de mesmo nome. Ela surge para problematizar a concepção segundo a qual o espectador seria, natural e inevitavelmente, uma figura passiva. Rancière usa como quadro de análise duas teorias do teatro – a brechtiana e a artaudiana –, formuladas precisamente em torno desse pressuposto de passividade, com o fim de combatê-lo. São nos aspectos propositivos que ambas se diferem, já que cada uma defende e pratica um combate à passividade diferente. Rancière atua no sentido de contestar essas teorias. Embasado num paradigma pedagógico de “emancipação intelectual” desenvolvido por Joseph Jacotot no início do século XIX, o filósofo marxista atua não de modo a derrotar a passividade, substituindo-a pela atividade, mas de modo a compreender a passividade como um ato em si, que, portanto, não deve ser eliminado. Classificar como passiva e contrária à ação a figura do espectador seria ignorar todo o processo – emancipatório – envolvido na contemplação e observação do mundo. Para Rancière, o espectador não é passivo, na medida em que realiza uma série de operações no ato de (se me for permitido o neologismo)

Annie Ernaux opera essa dissociação fotográfica entre o eu e seu duplo de várias formas diferentes: em *Les années* e em *Mémoire de fille*, por exemplo, a dissociação passa por um processo de impessoalização em que um “eu” enuncia sobre uma entidade separada, uma “ela”, que figura nas fotografias ausentes, mas verbalmente representadas. Nas demais obras, embora não haja essa separação nítida entre a primeira e a terceira pessoa – respectivamente, a pessoa que vê e a pessoa que é vista –, ocorre uma impessoalização semelhante, na medida em que as fotografias, justamente por estarem ausentes, permitem às/aos leitoras/es projetarem-se a si mesmas/os na cena descrita, *imagi*-nando-se assim no lugar da narradora/personagem. Nesse sentido, a impessoalização contribui para uma repossalização operada coletivamente, conforme o próprio projeto de escrita da autora, que, ao escrever a história individual, busca inseri-la numa história coletiva de classe, gênero, nação e mundo.

O primeiro exemplar ecrástico sobre o qual lançaremos luz está presente no livro *La place*, que conta a história do pai da autora, a começar por sua morte, passando imediatamente depois aos seus anos de infância, juventude e velhice. O livro ecoa a colocação de Dominique Viart (2009) sobre o resgate e a narração da ancestralidade à guisa de desvio para tratar do próprio “eu”.

Obra inaugural sob muitos aspectos, é neste livro, por exemplo, que a autora põe em prática, pela primeira vez, a forma literária que, com algumas modificações nos livros seguintes, vem predominando em seu trabalho de escrita: *La place* constitui a primeira tentativa de elaboração de uma “écriture plate”, a qual, nas palavras da própria autora, “[inventa] uma língua que [é], a um só tempo, herdeira da língua clássica literária, ou seja, espoliada, sem metáforas, sem grandes descrições, uma língua de análise, e [...] integra as palavras e as expressões em uso nas classes populares, às vezes, até mesmo palavras de *patois*” (2013, p. 33, tradução minha). Esse estilo é elegido pela autora, segundo explicação retirada de *La place*, como reprodução da linguagem usada por ela para escrever no passado cartas aos pais, contando-lhes sua vida fora de casa, na universidade e, depois, no casamento (2010 [1983], p. 24). Ao mesmo tempo, esse tipo de escrita é uma tentativa de catalogar, como quase tudo no trabalho de Ernaux, não apenas diferentes modos de falar, mas os elementos materiais e simbólicos que constituem uma vida: “Eu reunirei as palavras, os gestos, os gostos do meu pai, os fatos marcantes de sua vida, todos os sinais objetivos de uma existência que eu também compartilhei” (2010 [1983], p. 24, tradução minha).

Mas a novidade instaurada por *La place* que mais nos interessa aqui diz respeito ao uso de fotografias (*in absentia*) no contexto da escrita ernausiana. Ao todo, são as descrições verbais de cinco fotografias² que ajudam a compor, como documentos, a história do pai

“espectar”: ele “seleciona, compara, interpreta” (p. 17) e, ao fazê-lo, acaba abarcando-as numa operação maior, de cunho pedagógico: ele traduz. Nesse sentido, a atuação do espectador se assemelha também à de um arquivista, que coleta, tria, seleciona e produz sentido a partir de documentos, postos, em seguida, uma vez montado o arquivo, à vista de outros observadores, os que consultam o arquivo. Chamar Ernaux de “espectadora emancipada”, como o fizemos acima, significa, portanto, atribuir-lhe todas as práticas subjacentes à observação e, ao mesmo tempo, indicar o recuo da autora em relação ao que é representado.

² Há também elementos não-fotográficos que conferem à narrativa um caráter pictórico, como, por exemplo, neste trecho: “No pátio, no inverno, ele [o pai] cuspiam e espirrava com prazer. / Esse *retrato*, eu o poderia ter feito no passado, na aula de redação da escola, se a descrição do que eu conhecia não fosse proibida. Um dia, uma menina

(e, conseqüentemente, a da autora, de sua família e do meio social em que viviam). Dessas cinco descrições, selecionamos apenas duas, nas quais nos concentraremos abaixo. Começamos pela primeira, situada na primeira parte do livro, quando são narrados o dia da morte do pai e os dias que se sucederam a esse acontecimento, abarcando a preparação do velório e a partida da autora da casa dos pais. Esta descrição não trata apenas do conteúdo de uma fotografia, mas também do conteúdo de um recorte de jornal:

No casaco que ele usava todos os dias [...], encontrei sua carteira. Nela, tinha um pouco de dinheiro, a carteira de motorista e, na parte da dobra, uma foto dentro de um recorte de jornal. A foto, antiga, com as bordas dentadas, mostrava um grupo de operários alinhados em três fileiras, encarando a objetiva, todos de boina. Foto típica dos livros de história para “ilustrar” uma greve ou a Frente Popular. Reconheci meu pai na última fileira, com um ar sério, quase inquieto. Muitos estão rindo. O recorte de jornal trazia o resultado, na ordem de classificação, do concurso para o ingresso de bacharelas na Escola Normal de Magistério. O segundo nome era o meu (2010 [1983], p. 22, tradução minha).

O trecho acima, como parte de uma totalidade narrativa, da qual se encontram ausentes as fotografias que o originam, busca transpor, inclusive materialmente (“A foto, antiga, com as bordas dentadas”), as características da mídia em questão. A perspectiva, embora mantida na terceira pessoa da voz narrativa (que se refere à foto externamente), coincide com a perspectiva do próprio fotógrafo por trás da “objetiva” mencionada no texto. Fotógrafo esse que se alterna tanto como a autora quanto como as/os leitoras/es, que se põem por trás da lente textual. Os documentos, ou, nesse caso específico, a fotografia, não se transpõem apenas como produtos para o texto literário, mas também como processo: descrever a foto no presente é reiterar a tomada da foto no passado.

Além disso, embasando-nos nas classificações propostas por Sophie Bertho (2015 [1990]), o excerto em destaque cumpre duas funções principais. Em primeiro lugar, ele assume uma “função psicológica” de apresentação do “personagem” principal: por meio da fotografia dos operários, nos são dadas a conhecer as origens do pai na classe trabalhadora, bem como traços de sua personalidade, explicitada pelo contraste entre os operários que riem e a imagem do pai, sério. Em segundo lugar, opera-se uma “função ontológica”, na medida em que a descrição “simboliza o sentido da própria obra” (Bertho, 2015 [1990], p. 121). Assim, não se pode deixar de pensar a justaposição (e até sobreposição, uma vez que a fotografia se encontra no interior do – encoberta pelo – recorte de jornal) dos dois documentos descritos, sendo que cada um deles representa, tematicamente, a antítese do outro – antítese esta que se coloca no centro

[...] fez o caderno sair voando com um esplêndido atchim. A professora, escrevendo no quadro, se virou para ela: ‘Mas quanta educação, hein?!’” (2010 [1983], p. 69, grifo nosso). Nesse trecho, a descrição das duas imagens, a do pai cuspidor e espirrando e a da colega de turma espirrando estrondosamente, são justapostas e enquadradas como algo que poderia constituir o tema de um retrato representando o cotidiano e o meio social da autora. Embora esse exemplo já antecipe diferentes modos, para além do uso de fotografias, pelos quais os textos de Ernaux se constituem como iconotextos (Louvel, 2011), consideramos que, em obras futuras, há trechos mais emblemáticos e interessantes a serem explorados. Por isso, no que concerne à análise da *écfrase* em *La place*, tentaremos nos concentrar apenas nas fotografias.

da história, como o motivo da distância entre pai e filha: a separação entre um segmento da classe trabalhadora e um meio intelectual.

Ao mesmo tempo que se estabelece essa relação antitética entre a foto e o jornal, há uma relação de afinidade entre a foto e outras fotografias similares, como se a foto do pai, retratando a imagem de indivíduos específicos, se ecoasse, ou se refletisse em outras (as dos livros de história e as de movimentos políticos), formando quase um gênero específico de fotografias. Essa ligação de imagens individuais e pessoais da autora e de sua família às imagens de outras pessoas, com o fim de criar uma classe (nos dois sentidos da palavra, referindo-se a uma categoria qualquer e à função que exercem na divisão social do trabalho) de imagens, se repete em outras écfrases do livro, fazendo constantemente com que a autora incorpore à imagem descrita novas imagens. Um exemplo: à imagem da filha, na primeira bicicleta e acompanhada pelo pai, equivale a imagem generalizada de pessoas ao lado do carro novo (Ernaux, 2010 [1983], p. 55-56).

O segundo trecho que gostaríamos de destacar, ainda em *La place*, consiste na última écfrase apresentada no livro. Nela, a única figura corporeamente presente na foto é a da filha; a presença do pai se faz apenas na posição de fotógrafo, que deixa, entretanto, uma impressão física na própria foto: a sombra projetada no chão:

Uma foto tirada de mim, sozinha, do lado de fora, com uma fileira de barracões à minha direita, os velhos colados aos novos. Obviamente ainda não tenho noção de estética. Já sei, no entanto, evidenciar meus pontos fortes: quase de perfil para disfarçar os quadris marcados por uma saia justa, com o peito para frente e uma mecha de cabelos na testa. Eu sorrio para parecer meiga. Tenho dezesseis anos. Embaixo, a sombra do torso do meu pai, que tirou a foto (p. 78, tradução minha).

O trecho acima deixa manifesta a separação entre pai e filha, bem como a focalização sobre a imagem da autora (uma “imagem de si”) que vai se tornando mais pronunciada à medida que a imagem do pai vai desaparecendo. É o que permite, por exemplo, que se chegue ao fim do livro, tendo já passado por todo o desvio narrativo da história paterna, com a representação de uma fotografia em que só figura a autora; o pai é apenas um fantasma³. Nesse sentido, o trecho pode também cumprir uma função estrutural que, segundo Bertho (2015 [1990]), “reflete, resume de forma emblemática certos aspectos da história” (p. 115). Assim, a presença do pai apenas como sombra reflete um processo de impessoalização que o próprio uso de fotografias materialmente ausentes implica.

Essa impessoalização também é operada, num nível mais amplo, pela decomposição de um indivíduo a partir do que compõe sua imagem: a linguagem, os hábitos, as leituras, as canções ouvidas, as crenças etc. A sombra como índice da presença do pai se reflete, pois, na fotografia como índice de presença do que é fotografado (índice de algo que, nas palavras de Barthes, “[atesta] que o que eu vejo, de fato, foi” – 1980, não paginado, tradução minha); e a

³ Nesse ponto, seria interessante evocar a classificação de “imagem fantasma”, ou “*image fantôme*”, proposta por Hervé Guibert (2014 [1981]) como sendo a imagem verbalmente representada que existe sem a imagem em si – ou a despeito da imagem em si. Em outras palavras, como o “desespero da imagem” (não paginado). No exemplo acima, temos uma “imagem fantasma” – uma imagem que é só texto –, retratando em seu interior uma espécie de fantasma, isto é, a sombra espectral do pai.

fotografia, por sua vez, se reflete num movimento mais amplo de coleta de índices e rastros de uma vida passada para formar a imagem maior de um sujeito e de uma comunidade no presente.

Há ainda, no conjunto da obra de Ernaux, fotografias retomadas de um livro para outro que acabam sendo, nesse processo de remissão entre textos, reconstituídas. Um exemplo disso é a fotografia do casamento dos pais. Esta é inserida no fotodiário da edição de obras reunidas sob o título *Écrire la vie (Escrever a vida)*, publicada pela primeira vez em 2011. A revelação material da foto em 2011 ocorre, no entanto, vinte e oito anos após sua primeira representação em *La place*, na edição de 1983, e vinte e quatro anos depois de sua retomada em *Une Femme (Uma mulher)*, livro lançado em 1987 que conta a história de vida da mãe, num processo semelhante à escrita da vida do pai. Abaixo, transcrevemos as éfrases fotográficas da cena do casamento tais quais elas aparecem, respectivamente, em *La place* e em *Une femme*:

Na foto do casamento, dá para ver os seus joelhos. Ela encara duramente a objetiva sob o véu ao redor da testa que cai até a altura dos olhos. Parece a Sarah Bernhardt. Meu pai está de pé, ao lado dela, de bigodinho e com o colarinho engomado “da roupa de domingo”. Nenhum dos dois está sorrindo (Ernaux, 2010 [1983], p. 37, tradução minha).

Na foto do casamento, ela aparece com um rosto regular de madona, pálida, com um cacho de cada lado do rosto, sob um véu ao redor da testa que cai até os olhos. Com seios grandes e quadris largos, belas pernas (o vestido não cobre os joelhos). Nenhum sorriso, uma expressão tranquila, um brilho de divertimento e curiosidade no olhar. Ele, de bigodinho e gravata borboleta, parece muito mais velho. Franze as sobrancelhas, parece ansioso, talvez com medo de que a foto seja mal batida. Ele a abraça pela cintura, e ela pôs a mão no ombro dele. Os dois estão num caminho, à beira de um pátio onde a grama cresce alta. Atrás deles, as folhagens de duas macieiras que se juntam formando um domo. Ao fundo, a fachada de uma casa térrea. É uma cena que eu consigo sentir, a terra seca do caminho, as pedras no chão, o cheiro do campo no início do verão. Mas aquela não é a minha mãe. Por mais que eu encare a foto por muito tempo, até começar a alucinar que os rostos estão se mexendo, só vejo uma mulher impenetrável, desconfortável numa fantasia dos anos vinte. Só a mão grande segurando as luvas, um jeito de erguer a cabeça me dizem que é ela (2007 [1989], p. 37, tradução minha).

Entre as duas descrições há um processo de reescrita que repete, modifica e amplia. Ambas se introduzem em momentos similares de seus respectivos livros. A descrição de *La place* ocorre logo quando a personagem da mãe é apresentada como uma mulher, operária de fábrica, que se diferencia em personalidade e em aparência das outras mulheres de sua classe, principalmente, das irmãs do futuro marido, que não a aceitam bem. Da mesma forma, a descrição de *Une femme* surge imediatamente após a aparição da figura do pai, com o fim de, mais uma vez, distinguir a mãe das cunhadas.

Assim, nos dois casos, são nas características que tornam a mãe uma figura marcante e, sob certos aspectos, desafiadora (vide o foco no vestido que mostra os joelhos) que a autora se

concentra. A imagem do pai se altera ligeiramente nos dois trechos, embora ambos se complementem: em *La place* a menção à vestimenta do pai, com o colarinho “da roupa de domingo” (“à *manger de la tarte*”), não só toma emprestado da linguagem popular para caracterizar o personagem, mas o insere no meio popular de que a própria linguagem – i.e., a expressão idiomática – faz parte. Trata-se, em suma, de mais um, dentre muitos outros, marcadores de classe no livro.

Na segunda éfrase, o desconforto também vai ao encontro do que fora anteriormente apresentado sobre o pai: seu medo de aparecer, até mesmo na foto, *déplacé* ao olhar alheio. No que concerne à caracterização da mãe, são particularmente contrastantes a referência por aproximação à figura da atriz Sarah Bernhardt na primeira e a comparação com a madona na segunda: ainda que a palavra “madona” possa ter aqui o sentido de mulher de extrema beleza, é inevitável o eco à figura sagrada da Virgem. Passa-se assim, de um trecho ao outro, de uma iconicidade mundana a uma iconicidade sacra. O mais importante, contudo, é nos atentarmos para o fato de que essa iconicidade, qualquer que seja sua natureza, se acrescenta a uma produção efrástica que, por sua própria natureza, já é icônica. Dito de outro modo, à construção imagética feita em cada trecho, se incluem ainda mais referências imagéticas (as fotos de Sarah Bernhardt, tiradas, por exemplo, por Nadar, e inevitavelmente as pinturas de grandes artistas, como Da Vinci e Rafael, representando a “madona”). Há um nível de superposição de imagens na obra de Ernaux que acaba resultando numa saturação visual das descrições.

A reescrita de uma descrição imagética a partir de outra, sendo ambas, por sua vez, descrições de uma mesma imagem, permite, graças a uma rede intertextual entre as diferentes obras, a “sobrevivência”, no sentido benjaminiano do termo (2018 [1923]), não só da foto em si, que, nesse caso, funciona como a obra original a ser recriada, mas da própria lembrança. Uma lembrança que sequer pertence à autora, pois se constitui como lembrança de um passado anterior à vida dela, isto é, como uma lembrança “autenticada” (Barthes, 1980) pela fotografia e *imagi*-nada pela éfrase. Nesse sentido, quebra-se uma dicotomia segundo a qual o original se constitui como criador e as produções feitas a partir dele (éfrases, traduções, adaptações etc.), como meras reproduzidas.

Nessas diferentes éfrases que a autora faz de uma mesma imagem, novas interpretações lhe são conferidas, permitindo-lhe assim perdurar, continuar a sobreviver sob a forma de outras representações. Essa sobrevivência, contudo, não se dá tranquilamente: depois de, num primeiro momento, no trecho contido em *La place*, a autora transformar em matéria vivida o índice registrado fotograficamente, num segundo momento, no trecho de *Une femme*, ela o retransforma, apresentando os componentes da imagem de maneira, mais ou menos, truncada e construindo, às vezes, frases sem verbo ou ricas em enumerações de sintagmas nominais (“Nenhum sorriso, uma expressão tranquila, um brilho de divertimento e curiosidade no olhar”). Essa tentativa de esmiuçar e nomear o máximo possível de elementos talvez seja diretamente proporcional à incapacidade de reconhecer, na fotografia, uma imagem passada e desconhecida da mãe. A éfrase, portanto, na medida em 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 (i.e., o texto verbal documentado).

Mas, no conjunto da obra de Ernaux, a fotografia não é o único jeito de transformar acontecimentos em imagem. Outros procedimentos narrativos fazem predominar no texto

“marcadores’ da picturalidade, aquilo que faz com que uma imagem seja artística, seja um artefato” (Louvel, 2006 [1997], p. 195, tradução minha). Nesse sentido, propomos que a narrativa da autora seja pensada não de forma limitada à imagem fotográfica, mas como uma criação iconotextual mais ampla, na medida em que outras figuras além da fotografia, tais como a pintura, são exploradas com o fim de descrever cenas e personagens. O modo como essas descrições são operadas no texto pressupõe o uso de “dispositivos do iconotexto”, como enumerados por Liliane Louvel: a organização por meio de um focalizador; a motivação pela intriga; a realização de uma ou mais funções (p. 203). Abaixo apresentamos um exemplo emblemático do uso desses dispositivos em *L'événement*, publicado pela primeira vez em 2000.

L'événement reconta a experiência de aborto clandestino vivida pela autora no início de sua vida adulta, na década de 1960, antes da implementação da *Interruption volontaire de grossesse*, ou IVG, na França. A cena em questão se situa na penúltima parte do livro, quando a narradora/personagem retorna pela segunda vez à casa da “fazedora de anjos”, acreditando que a primeira tentativa de realização do procedimento fracassou. Essa penúltima parte é também a antecessora do clímax do livro, no qual são descritas e encenadas as complicações quase fatais sofridas pela autora por causa da precariedade do aborto clandestino. No parágrafo precedente ao trecho que nos interessa tratar aqui, Ernaux descreve: “Na mesa, havia uma bacia cheia de água esfumaçante onde flutuava um tubo estreito e vermelho. Entendi que era a nova sonda que ela tinha a intenção de me colocar. Não tinha visto a primeira. Aquilo parecia uma serpente. Ao lado da bacia, havia uma escova de cabelos” (Ernaux, 2007 [2001], p. 90, tradução minha). Após essa curta caracterização do quarto, complementar à caracterização oferecida na primeira cena que tem lugar no apartamento da enfermeira, a narradora abre parênteses para a seguinte inserção: “(Se eu tivesse que representar num único quadro esse acontecimento da minha vida, pintaria uma mesinha encostada numa parede, com tampo de fórmica, sobre o qual está uma bacia esmaltada onde boia uma sonda vermelha. Ligeiramente à direita, uma escova de cabelos. Não creio que exista em algum museu do mundo o *Ateliê da fazedora de anjos*)” (Ernaux, 2007 [2001], p. 90, tradução minha).

A descrição apresentada imediatamente acima é muito similar à do parágrafo que a antecede no livro: ambas mencionam a bacia, o cano (sonda) vermelho, a mesa, a escova de cabelos. Apenas alguns detalhes são acrescentados ou suprimidos: a informação de que se trata de uma mesa de fórmica, a comparação da sonda com uma serpente. Fica, portanto, a pergunta: por que repetir a mesma descrição logo no parágrafo seguinte? De imediato, a resposta é óbvia: não se trata da mesma descrição, já que sua reescrita, literalmente, a *enquadra* sob uma perspectiva distinta: não somos mais levadas/os a ver desde um ponto de vista interno, ao lado da narradora, como se entrássemos no cômodo junto com ela; vemos agora de fora, com a cena emoldurada, enquadrada pelos limites do quadro que ela passa a compor ao ser descrita na linguagem de uma pintura.

A pergunta que deve se seguir a essa resposta seria então: por que formular a cena dessa maneira? Quando Ernaux confere um título ao suposto quadro pintado na escrita, *Ateliê da fazedora de anjos*, não se trata somente de se apropriar de “marcadores picturais” associados às artes plásticas; trata-se principalmente de evocar todo um gênero de pintura – o da/o artista em seu ateliê ou em seu espaço de criação, que, além de extremamente comum na pintura, é amplamente difundido na literatura, sobretudo, pelos chamados “romances de artista” (ou, em

alemão, *Künstlerroman*) –, com o fim de relacioná-lo à imagem criada. Assim, é preciso pensar o que significa relacionar o ateliê da/o artista com o espaço de trabalho da “fazedora de anjos”.

No ensaio “Espaços de criação: do ateliê do pintor à mesa do escritor”, Márcia Arbex e Izabela do Lago (2015) apontam o aspecto manual que está na origem do trabalho no ateliê, visto contrariamente pelo senso-comum como uma atividade exclusivamente criadora, artística, reclusa e, por vezes, mágica. Os ateliês em que trabalham pintoras e pintores se associam historicamente com as oficinas de artesãos comuns no período pré-capitalista e existentes, em certa medida, até o século XIX. Essa aproximação entre os dois espaços é importante porque, mais uma vez, ressalta dinâmicas de classe no interior de uma ordem de mercado e de divisão do trabalho sob o capitalismo. Quando Ernaux afirma que não crê existir, em nenhum museu do mundo, “o *Ateliê da fazedora de anjos*”, o que fica implícito por esse apagamento é tanto a desvalorização (ou criminalização, para ser mais exata) de um tipo de trabalho contrário à lógica reprodutora do capital (o trabalho da abortadeira atua inevitavelmente contra a imposição às mulheres do trabalho de reprodução social e biológica) quanto um questionamento do que pode e deve ser registrado e/ou representado pictoricamente. Que temas, em suma, são dignos de ser pintados?

Resta ainda o fato de que o quadro se interpõe, na forma de um adendo, entre uma primeira descrição não pictórica do cômodo e a narração da segunda tentativa de aborto. Ao se cravar ali como iconotexto entre dois trechos narrativos/descritivos escritos de forma mais tradicional, a cena não apenas adquire um tom poético, contrário, por exemplo, ao tom que um mero relato de constatação conferiria à cena, mas quebra a continuidade da narrativa de modo a se sobressair como um elemento díspar que, por sua vez, ecoa a justaposição de outros elementos díspares no interior da própria cena, i.e., a bacia e a escova, que só podem formar um quadro completo e evocar a rede de imagens que evocam (a imagem da “fazedora de anjos”, em associação com as diversas imagens de ateliês espalhadas no mundo da arte) por causa do título: é ele a costura que permite tecer todas essas relações. Da mesma forma, num nível mais amplo de produção do texto literário, é o comentário interposto que nos permite aproximar outras duas imagens: a autora e a pintora, ou a autora como pintora. Mais significativo ainda, no que diz respeito a essa dimensão autorreflexiva que compara o trabalho de pintura com o trabalho de escrita, é o fato de a representação efrástica inventada ocorrer precisamente no espaço de um metacomentário que, como muitos outros, se espalha ao longo de todo o livro, entrecortando a narração.

3 À mesa de montagem

Na obra de Annie Ernaux, a relação entre o potencial crítico de toda obra de arte e as tensões entre teoria e ficção (pensando, inclusive o próprio texto narrativo como produtor de teoria) se manifesta explícita e formalmente no próprio texto, nos diversos momentos, por exemplo, em que a narradora teoriza sobre sua própria escrita e sobre aspectos da escrita autobiográfica de maneira geral. E, nesse sentido, faz-se relevante ressaltar que o modo como

teoria e ficção⁴ se combinam em seus livros se dá precisamente pelo recurso à montagem, ecoando diretamente a concepção benjaminiana da “montagem literária” como um método de pesquisa e de produção teórica. A esse respeito, Benjamin (2019 [1982]) escreve: “Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não sursurriarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os” (p. 764). Nesse trecho se estabelece implicitamente uma oposição entre a/o colecionador/a, tema de uma das seções das *Passagens*, e a/o trapeira/o (*chiffonnier·ère*), ambas podendo constituir alegorias do trabalho de criação. Tanto a/o trapeira/o quanto a/o colecionador/a exercem uma prática de recolha, embora o que é recolhido e a maneira como os objetos recolhidos são tratados sejam o que muda em cada caso.

A/O colecionador/a, ao manipular objetos de valor, que mantêm, portanto, seu status de mercadoria, tira deles a origem justamente para preservá-la como algo intocável. O uso, nesse caso, só existe como virtualidade, pois, ainda que originalmente dotada de valor de troca e de valor de uso, a mercadoria colecionada perde sua funcionalidade. A/O trapeira/o, por sua vez, não lida com a mercadoria, mas com a mercadoria que perde seu status ao ser transformada em dejetivo. Efetivamente, o objeto de trabalho da/o trapeira/o são os restos, cuja origem está há muito perdida, mas cujo uso se renova, ao se lhes conferirem novas formas. De certa maneira, é como se a origem do dejetivo, *a priori* perdida, se renovasse junto com os novos usos que se fazem dele – para citar Benjamin mais uma vez: “persigo a origem das formas e das transformações das passagens parisienses desde seu surgimento até seu ocaso” (p. 767).

Ainda sobre a citação de Benjamin a respeito da montagem literária, a relação opositiva estabelecida entre “dizer” e “mostrar” nos leva a compreender que o filósofo encara os fragmentos que compõem as *Passagens* mais como objetos visíveis e visuais do que como enunciados lisíveis. Há, no entanto, uma legibilidade que é própria das imagens ali dispostas, majoritariamente resultantes de práticas citacionais, e que se constrói nas relações estabelecidas entre um e outro fragmento-imagem. Montar, nesse caso, não significa para o autor meramente copiar, na forma de lista, as citações que ele *encontra* (sentido primeiro do verbo “inventariar”, *in-vent-ario*, que aparece no texto), mas sim organizá-las, “utilizá-las”, no sentido de submetê-las ao uso de ferramentas que permitam sua desmontagem e remontagem, e que possibilitem igualmente sua remoção de um contexto e fixação em outro. Para serem removidas, é preciso que sejam cortadas, que sofram um corte, como afirma Benjamin a respeito da imagem dialética, “no movimento do pensamento” (p. 788). É precisamente na reinstalação e fixação que se segue ao corte, combinando traços de uma anterioridade espacial e temporal com traços de uma atualidade, que se produz o efeito dialético.

⁴ É importante reiterar que entendemos ficção diferentemente do que entende Ernaux. A autora toma partido de uma escrita sem artifícios e não romanesca, como se a própria prática de uma “écriture plate” (Ernaux, 2010 [1983], p. 24) não fosse, em si mesma, um artifício. Nós, por outro lado, não entendemos a ficção como algo exclusivamente inventado, mas antes, tomando a origem da palavra (do latim, *ingere*, base etimológica compartilhada igualmente pelas palavras “fingido” e “figura”), pensamos-na como algo que se modela. A partir dessa reflexão, o próprio uso da imagem e, de modo mais geral, da figura na obra da autora ganha um nível de complexidade maior: é da natureza da escrita de Ernaux ficcionalizar, uma vez que seu trabalho se fundamenta na produção e na (re)utilização de imagens.

As citações se aproximam assim da imagem dialética, que, mais uma vez, segundo Benjamin, “é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta” (p. 767). Parte desse encontro entre o “ocorrido” e os “agoras” passa por uma recusa a um historicismo que enxerga o tempo como uma continuidade de acontecimentos que vão se encadeando uns aos outros, em consonância com um “conceito dogmático de progresso” (1993 [1940], p. 229). O historiador que rejeita esse tipo de historicismo vê o passado, numa posição de observador de imagens, como ruínas e estilhaços, para cuja reconstrução é necessária essa destruição antecessora (2019 [1982], p. 779). Viver, portanto, o “ocorrido” como “agora” significa manter entre ambos uma relação de contemporaneidade, não necessariamente de simultaneidade, que faz com que um tempo se modifique no e pelo outro.

Vimos até aqui que, em sua obra, Annie Ernaux produz a partir de imagens e, por esse mesmo gesto, acaba produzindo imagens. Imagens para atualizar (*mettre à jour*) o passado e para pensá-lo em relação com o presente. A combinação, distribuição e organização dessas imagens, entretanto, também é de suma importância para a forma e para os sentidos que se depreendem do trabalho da autora, um trabalho que, devido à sua composição fragmentária, tende a justapor e, por afinidade ou por contraste, a comparar imagens. Frequentemente o próprio contraste se dá por aproximação, isto é, duas imagens são fisicamente aproximadas para que, a partir desse movimento, surja o contraste que, de maneira dialética, modificará ambas. Assim, num exemplo prático de como essa estratégia de aproximar para distanciar se opera em algumas obras da autora, transcrevemos abaixo dois parágrafos contíguos de *L'événement*, separados apenas por um espaço em branco:

Como da primeira vez, ela me fez entrar no quarto. Eu não tinha mais medo do que ela ia fazer. Não senti dor. No momento em que estava tirando a sonda para fazer a substituição, ela gritou, “a senhorita está em pleno trabalho!”. Era uma frase de parteira. Eu não tinha pensado até aquele momento que tudo aquilo podia se comparar a um parto. Ela não me pediu mais dinheiro, apenas que eu devolvesse a sonda depois, porque era difícil arranjar outra daquele modelo.

No meu compartimento, de volta a Rouen, uma mulher lixava as unhas interminavelmente (2007 [2001], p. 91, tradução minha).

L'événement talvez seja uma das obras em que mais se justapõem fragmentos distintos, que interrompem, mais do que o normal, o fluxo narrativo esperado. Os dois parágrafos acima são um exemplo disso; comparemo-los sob um ponto de vista temático e estrutural: o primeiro, que vem imediatamente após o trecho comentado aqui sobre a descrição pictórica do apartamento da “fazedora de anjos”, começa narrando, por uma sucessão de orações e períodos curtos, separados por ponto, a segunda tentativa de aborto. A tensão da personagem ao entrar no apartamento é grande, principalmente, pela situação clandestina em que se encontra. As frases curtas têm o efeito de aumentar visual e ritmicamente essa tensão, na medida em que *pontuam* (são separadas por ponto e marcam o *tempo de*) cada ação. É quase como se a cena em sua totalidade fosse vista em flashes, aos quais corresponderia cada frase

enunciada pela narradora (“ela me fez entrar no quarto”, “Eu não tinha mais medo do que ela ia fazer. Não senti dor”).

No parágrafo seguinte, formado por um único e longo período, aparentemente irrelevante para o que vem antes e depois dele, tem-se a imagem da passageira no trem, que ignora completamente o que a personagem narradora acaba de sofrer. Para expressar não apenas a ignorância, mas a monotoneidade da imagem, a frase se prolonga pelo encaixamento de sintagmas menores no interior da oração principal (“No meu compartimento, de volta a Rouen [...]”), adiando a ação (lixar as unhas) e alterando a ordem direta dos componentes sintáticos, em contraste com os períodos do parágrafo anterior, majoritariamente escritos na ordem direta. Assim como a atividade da mulher é interminável, também é demorada a frase que a enquadra, encerrada inclusive pela palavra “*interminablement*” em sua forma mais longa (a autora poderia ter optado, por exemplo, por “*de manière*” ou “*de façon interminable*”).

A conclusão a que se chega, relacionando os dois parágrafos, é a de que a vida continua em toda a sua trivialidade, ainda que a personagem tenha acabado de viver um acontecimento que não só altera radicalmente sua vida, mas a põe em risco de acabar. Ao mesmo tempo, a banalidade da imagem banaliza, no parágrafo anterior, a própria cena do aborto, que ocorre num apartamento comum e à qual se conferira antes um aspecto sublime ao ser transformada em pintura⁵. Esse tipo de procedimento estilístico e formal que põe cenas lado a lado, muitas outras vezes repetido na obra de Ernaux, é o que chamamos de montagem literária. Seus efeitos são diversos e dependem do modo como é operado e das funções a que serve num determinado contexto narrativo. Procedimentos similares a este, abarcados sob a égide da colagem, são também adotados pela autora, sobretudo, no que concerne ao uso de citações.

A montagem, como recurso que permite a confluência de diferentes temporalidades, pode ser observada logo no início do livro *Les années*, aberto e fechado por uma lista de imagens que, a princípio, estão condenadas ao desaparecimento (“Todas as imagens desaparecerão” – 2008, p. 11, tradução minha), mas que, ao final, têm a esperança de sobreviver se o imperativo que as introduz (“*Sauver*” – p. 241) for mantido. Essa esperança existe justamente pelo lampejo produzido por “ocorridos” transformados em imagens: “capturar a luz que banha os rostos doravante invisíveis, as toalhas cheias de comida desvanecida, aquela luz que já estava lá nas histórias dos domingos de infância e que não deixou de se depositar sobre as coisas tão logo vividas, uma luz anterior” (p. 241, tradução minha). Uma “luz”, em outras palavras, que, vinda de um tempo passado, continua a reluzir no presente como reminiscência e que, ao ser fixada em imagem e passada adiante, reluzirá também no futuro.

Dentre essas imagens, que se estendem por sete páginas (de 11 a 19), confundem-se cenas de filmes, fotografias, episódios vividos pela autora, citações de livros, de letras de canção, slogans publicitários e ditos populares. E, de fato, elas se confundem, na medida em que, por vezes, acabam se fundindo uma na outra, sem, contudo, se tornarem amorfas. É o caso, por exemplo, do trecho a seguir:

⁵ Ainda assim, se retomarmos a descrição do *Ateliê da fazedora de anjos*, o aspecto sublime da pintura se contrasta com o aspecto ordinário da escova de cabelos e da mesa de fórmica.

o homem visto numa calçada de Pádua, no verão de 1990, com as mãos amarradas nos ombros, evocando imediatamente a lembrança da talidomida receita para mulheres grávidas contra enjoos trinta anos antes e na mesma ocasião a piada que se contava em seguida: uma futura mãe estava tricotando o enxoval do bebê enquanto engolia regularmente talidomida, uma carreira, um comprimido. Uma amiga, horrorizada, diz a ela, então você não sabe que o seu bebê corre o risco de nascer sem braço, e ela responde, sim, é claro que eu sei mas não sei tricotar as mangas (p. 11, tradução minha).

A visão do homem sem os braços desencadeia a piada, que, por sua vez, também aparece na forma de uma imagem – como se fosse encenada numa *sketch*. O homem, por outro lado, se encontra congelado no tempo, como que fotografado. Esse congelamento da cena se dá não só pela marcação da data (“no verão e 1990”), mas pela própria sintaxe da frase, desprovida de verbos, a não ser em forma finita (“visto”, “amarradas”). De fato, o sintagma “o homem” é sujeito de um verbo (“evocando”) que não exprime uma ação diretamente ligada a ele, mas às orações que compõem a cena como um todo. O homem não age; ao ser fixado, ele mantém-se também passivo: é antes a lembrança, na forma da visão, que *se tem* dele que evoca a lembrança da piada, esta sim mais cinemática do que a anterior.

A combinação das duas imagens, formando uma única imagem, também se funde no sentido de aproximar algo proveniente de um repertório pessoal (uma viagem que a autora provavelmente fez a Pádua e que resultou no encontro com o homem na rua) a algo advindo de uma memória e de uma linguagem coletiva (a piada ou anedota compartilhada por uma comunidade e inventada a partir de um conhecimento geral sobre o uso de um medicamento). Nesse movimento de aproximação, o que era pessoal também se impessoaliza (o homem é simplesmente, no original, “*croisé*” sem que se identifique quem se deparou ou cruzou com ele), fazendo com que a imagem deixe de pertencer unicamente à voz que, ao enunciá-la, acaba capturando-a com o olhar. Nós, leitoras e leitores, ao lê-la e/ou ouvi-la, também acabamos visualizando-a.

Das imagens, nessa longa lista, passam-se a todo tipo de citações, transformadas elas também em imagens, sobretudo ao perderem suas aspas. Neste caso, as citações, sem aspas, anunciam-se de outras maneiras (por itálico, em alguns casos, e pela voz narrativa, que as antecede, afirmando tratar-se de citações) e preservam de alguma forma as “cicatrizes” da colagem. Ainda que o anúncio não fosse feito, as citações sem aspas continuariam a ser citações, ao menos nos casos acima, porque seu nível de reconhecimento e compartilhamento é alto: é como se, desde o início, isto é, desde uma suposta origem (“*Ursprung*”), esta já houvesse sido *rompida* quando a palavra se propulsa e *salta* (“*Sprung*”) para novas origens, mantendo sua continuidade na ruptura. Assim, a citação tanto perde a autenticidade (Compagnon, 1996, p. 10) quanto a mantém e incorpora a si mesma novas autenticidades. E, depois de coladas no papel, é quando justapostas umas às outras que as citações se envolverão em processos de montagem que vão, mais uma vez, fundindo-as em um único todo que sintaticamente dificulta a separação uma da outra:

“(comigo ninguém pode, quem disse que pode?, você goza quando ri?, faz córsegas, disse Napoleão a Josefina, serei breve, já dizia Pepino, por que Jonas passou três dias no ventre da baleia? porque estava lendo um salmão, esses trocadilhos ouvidos

mil vezes, há muito tempo nem surpreendentes nem engraçados, irritantes de tão batidos, que só serviam para garantir a cumplicidade familiar e que tinham desaparecido quando o casal se separou mas que às vezes voltavam aos lábios, deslocados, incongruentes fora da antiga tribo, depois de anos de separação era tudo o que restava) (Ernaux, 2008, p. 17, tradução minha).

Para finalizar, um último exemplo de montagem na obra de Ernaux, desta vez, retirado de um livro inteiro produzido por fragmentos independentes, cada um contendo uma cena distinta, montados uns em relação aos outros. Trata-se de *Journal du dehors* (*Diário do exterior*), que, publicado pela primeira vez em 1993, reproduz um diário de acontecimentos externos, observados no dia-a-dia da autora entre os anos de 1985 e 1992. A lógica do livro é basicamente a anotação de cenas presenciadas ou vividas; de frases lidas em folhetos, muros, anúncios etc.; de imagens vistas na televisão ou em fotografias – tudo isso, partindo de contextos os mais diversos (idas ao supermercado e à padaria, viagens de metrô e de ônibus, consultas médicas etc.) e transposto em linguagem verbal, com cada fragmento formando uma espécie de quadro, cuja moldura é representada justamente pelos espaços em branco separando um microrrelato do outro. O olho da narradora se converte, pois, em câmera que captura as diferentes imagens e as registra na escrita (Resende, 2021). Vejamos abaixo uma sequência de três fragmentos:

Nada além do sexo, e, num lado mais escuro da parede, em vermelho, Não existe sub-homem.

O jornal de anúncios gratuitos todas as semanas na caixinha de correio. “PROFESSOR SOLO-DRAMA. O GRANDE MARABU está enfim entre nós. Ele promete resolver todos os seus problemas: amor, afeto, fidelidade entre esposos, reversão de um feitiço, concursos, vitória no esporte, retorno garantido da pessoa amada. Se quiser ser feliz, não deixe de me consultar. Trabalho sério, eficaz. Resultado garantido. Av. de Clichy, 131ter, 2º andar, porta à direita”. (Foto de um belo homem africano). Em algumas linhas, um quadro dos desejos da sociedade, narração na terceira pessoa, depois na primeira, personagem de identidade ambígua, sábio ou mágico, de nome poético e teatral, dois registros de escrita, o psicológico e o técnico-comercial. Uma amostra de ficção.

Frase retirada da apostila que um estudante estava lendo hoje no RER, entre Châtelet-Les Halles e Luxembourg: “A verdade está ligada à realidade” (2012 [1993], p. 30-31, grifos da autora, tradução minha).

O que se tem nos trechos transcritos é essencialmente uma montagem de citações impressas em diferentes suportes (uma parede, um folheto e uma apostila) e, posteriormente, deslocadas para as páginas do livro e postas em relação. Na primeira delas, opera-se também uma montagem interna, com a justaposição de duas pichações de caráter muito distintos: uma, mais ou menos, obscena, e outra politicamente engajada, anti-nazista. Todas as duas, contudo, junto com a terceira, a propaganda do feiticeiro marabu, constituem o retrato de uma sociedade no centro do sistema capitalista, em 1986, há poucos anos da queda do Muro, em fase de implantação e consolidação das políticas neoliberais, confrontada, mais de vinte anos depois dos movimentos revolucionários e anticoloniais que têm início com a independência

da Argélia em 1962, com fluxos de imigração oriundos dos países da periferia do sistema. As três aparecem, em suma, assim como quase todos os fragmentos de *Journal du dehors*, como imagens-sintoma (Resende, 2021).

A última frase, “A verdade está ligada à realidade”, une e solda todas as outras, como se lhes servisse de comentário: são essas as verdades que constituem as nossas vidas, os campos políticos que as perpassam, os desejos que as motivam. Como coletora desses resíduos de vida, Ernaux se identifica com a figura da trapeira e, na linha de autores como André Breton e Louis Aragon, promove um diálogo que só faz reforçar a imagem da *passeeuse*, transitando entre diferentes margens, aproximando-as e talvez produzindo novas margens a partir delas. Uma aproximação que se dá, para tomar emprestada a linguagem de Paul Ricoeur (2012 [2004]), como “construção de comparáveis” (p. 67- 68), põe em jogo muitas das questões vistas até aqui: a origem, o deslocamento, a continuidade, o rastro. A dispersão das imagens, assim como a dispersão das línguas, leva Ernaux a buscar relacioná-las não para eliminar a diferença entre elas, mas sim para ressaltar essa diferença e, ao mesmo tempo, produzir semelhanças. É precisamente este um dos efeitos da prática da montagem: causar estranhamento partindo do familiar.

4 Abrir o ateliê

Na introdução ao livro *Estética de laboratório*, Reinaldo Laddaga (2013) começa pensando a barreira não-impermeável existente entre artista e receptor/a. Essa barreira, que separa mas também medeia, é a própria obra de arte; não-impermeável na medida em que permite a viagem de “emissões desprendidas dos sistemas materiais e biológicos, mentais e tecnológicos, nos quais a obra começou a ser gerada” (p. 11). É justamente porque a obra existe como barreira que pode ocorrer a produção de arte, pois é ela que garante a impenetrabilidade da/o leitor/a no momento da criação, assim como garante a ausência da/o própria/o artista no momento da recepção. Caso ambos, artista e público, se mantivessem em contato direto o tempo todo, sem a intermediação da obra, não haveria efeitos de arte. Ainda assim, a penetrabilidade eventual no espaço um do outro se torna possível em certas instâncias, quando, por exemplo, a/o receptor/a adentra o espaço físico de criação da/o artista, ou quando esta/e disponibiliza e atualiza na própria obra de arte o espaço de criação. A obra se torna assim “não [...] um painel divisório, mas uma janela ou tela” (p. 13) para uma versão da imagem que a/o artista deseja transmitir da própria vida.

Certamente, a reconstituição do ateliê de criação, seja o da/o pintor/a, seja o da/o escritor/a, seja até o da/o pintor/a como metáfora para o trabalho da/o escritor/a (Arbex; Lago, 2015), não é uma novidade das literaturas moderna e contemporânea. O século XIX, por exemplo, é rico em representações de ateliês nos chamados “romances de artista”. É nos séculos XX e XXI, entretanto, que o desvelamento do espaço de criação começa a se operar, com maior frequência, por meio de dispositivos como a autorreferencialidade e a formação de “coleções de peças de imagens, textos e sons” (Laddaga, 2013, p. 16), constituindo um arquivo no interior da própria obra. O emprego de tais dispositivos permite assim, de modo mais amplo, a composição de um quadro que apresenta o “artista em pessoa na cena de sua obra, realizando algum tipo de trabalho sobre si mesmo no momento de sua autoexposição” (p. 18).

Walter Benjamin (1993 [1934]), no ensaio “O autor como produtor”, a respeito das relações entre artista e público, propõe que seja abolida, entre as figuras da/o autor/a e da/o leitor/a, a “distinção convencional [...] que a imprensa burguesa preserva artificialmente” (p. 124). Em consequência dessa abolição, o público receptor de uma obra literária estaria, segundo o filósofo, “sempre pronto [...] a escrever, descrever, prescrever”, tendo acesso à “condição de autor” (p. 124). Da mesma forma, caberia à/ao escritor/a, que se encontra situada/o no interior do sistema de produção, atuar a contrapelo desse sistema, livrando-se das múltiplas barreiras que separam competências, forças produtivas e meios de criação uns dos outros. Um exemplo desse tipo de separação é o que se dá entre escrita e imagem. De acordo com Benjamin, esta não deveria se separar daquela, uma vez que quem escreve deve dominar tão bem técnicas de produção da imagem quanto um/a fotógrafa/o, por exemplo, domina a fotografia. De fato, para Benjamin, é preciso que escritoras e escritores fotografem. Quanto mais se fundem as diferentes formas artísticas, mais se subverte um sistema de produção e criação burguês. A/O autor/a que empreendesse esse tipo de trabalho já estaria em processo de se tornar um/a produtor/a, isto é, suas obras não “[visariam] nunca a fabricação exclusiva de produtos, mas sempre, ao mesmo tempo, a dos meios de produção” (p. 131).

Um dos procedimentos passíveis de operar esse tipo de refuncionalização da obra de arte é justamente a montagem, que não permitiria apenas a constituição de imagens no interior da obra literária, mas que poria em jogo uma dimensão laboratorial capaz de tornar explícitos os métodos de elaboração de trabalhos literários – os modos, em outras palavras, empregados para montá-los, uma vez que o ato de montagem frequentemente põe em cena atos similares de desmontagem e remontagem. Com efeito, como demonstra Georges Didi-Huberman (2018), ao retomar, em sua reflexão sobre a montagem, a imagem benjaminiana do “laboratório dramático”, “é pela atividade de laboratório, um protocolo *experimental*, que o artista como produtor agencia suas imagens na forma de um pensamento *dialético*” (p. 138-139, grifos do autor). Isso significa que, para o crítico francês, a montagem se torna uma técnica por meio da qual a/o artista “toma posição” (p. 139) diante dos fatos políticos e históricos.

Na elaboração formal da obra de Ernaux, de *La place* em diante, a concepção da escrita laboratorial assume posição central, afetando tanto a forma quanto o conteúdo dos textos, uma vez que ela não apenas atua como modeladora, mas também como decifradora das histórias. Talvez já tenha ficado claro, devido aos trechos transcritos acima, que a montagem é, mais uma vez, o recurso estilístico que permite à autora inserir fragmentos autorreflexivos por entre fragmentos narrativos, fazendo que uns pontuem o ritmo dos outros e que ambos se modifiquem mutuamente, na medida em que se lhes conferem novas interpretações. Para ilustrar como são feitas essas interposições, escolhemos exemplos retirados de duas obras, em ordem cronológica de publicação: *La honte (A vergonha)*, de 1997, e o já citado *L'événement*, de 2000.

Começamos pelo primeiro livro, que, ancorado na narração de um episódio da infância da autora (i.e., um episódio de agressão física do pai contra a mãe), busca reconstituir todo um quadro da vida comunitária em Yvetot, referida como Y. ao longo de todo o livro. Ernaux nos oferece assim (i) uma “topografia” da cidade, explorando geográfica e socialmente os anos de reconstrução no pós-guerra e de (re)organização da geografia urbana; (ii) uma investigação do falar local, extraindo da cena-base (o fatídico dia em que o pai teria tentado matar a mãe) uma expressão (*gagner malheur*) que, dita pela filha ao pai, vai reaparecendo em vários outros

momento da história; (iii) uma lembrança dos anos na escola privada católica, os quais culminam, mais tarde, na continuidade da vida estudantil e no conseqüente afastamento da autora em relação aos pais.

Em *La honte* a prática de recolha ernausiana é posta em jogo como um trabalho, nas palavras da autora, etnológico (2013 [1999], p. 40). Para ser cumprido, ele deve combinar à coleta e à catalogação de artefatos uma dimensão de explicação e comentário: “Nem me contentar em fazer o levantamento e a transcrição das imagens da lembrança, mas tratá-las como documentos que se esclarecerão ao serem submetidos a abordagens diferentes” (p. 40, tradução minha). Essa dimensão explicativa, justamente por sua dimensão crítica, se manifesta, neste caso específico, como uma tentativa de tradução (literal e figurada) que tenta decompor – criticamente – para entender. Assim, em *La honte*, a “escrita de laboratório” tem que se haver com a contradição entre a impossibilidade de refletir, por meio da linguagem, sobre a experiência vivida, e a necessidade de fazê-lo, traduzindo-a em linguagem:

Eu até, desde que consegui narrá-lo, tenho a impressão de que se trata de um acontecimento banal, mais frequente nas famílias do que eu imaginava. Talvez a narrativa, toda narrativa, torne normal qualquer ato, incluindo o mais dramático. Mas porque sempre carreguei essa cena em mim como uma imagem sem palavras nem frases, fora da que eu contei a amantes, as palavras que empreguei para descrevê-la me parecem estrangeiras, quase incongruentes. Ela se tornou uma cena para os outros (p. 17, tradução minha).

A transposição do acontecimento em palavras – um acontecimento que sobrevive como imagem na memória da narradora – resulta num retorno à forma anterior sob uma perspectiva alterada: da imagem que a autora criou para si mesma se chega, *por meio* de palavras que a traduziriam, a uma imagem “para os outros”, diferente, portanto, da primeira. Nesse jogo de transição entre linguagens, as palavras funcionam, a um só tempo, para domesticar e tornar ainda mais estranho o relato da realidade: como se Ernaux fosse uma tradutora *ao contrário*, isto é, uma tradutora que estrangeiriza para si não porque usa um estilo tradutório que reflete o que o original tem de estrangeiro, mas porque usa palavras que são, de fato, estrangeiras ao seu próprio entendimento e experiência.

Nesse sentido, se fizermos um paralelo com as considerações de Scheleiermacher (2007 [1813]) sobre os dois movimentos possíveis de tradução – um movimento que se afasta do original para aproximar o texto traduzido das leitoras; um movimento que afasta o texto traduzido das/os leitoras/es para aproximá-lo do original –, vemos que, no caso de *La honte*, quanto mais inteligível e próximo se torna o texto para quem o recebe, mais incompreensível e distante ele aparece para quem o traduz. Subjacente a essa contradição, há uma profunda consciência da perda envolvida no processo de transposição/tradução, uma perda que, expressa algumas páginas depois, também engendra melancolia: “Quando a escrevi, eu a via ‘clara’, a cores, com formas distintas, ouvia as vozes. Agora, ela está acinzentada, incoerente e muda [...]. Tê-la posto em palavras não mudou em nada sua ausência de significação” (p. 31, tradução minha). Nesse trecho, produto e processo se diferenciam: estar em processo de transpor a cena a faz renascer tal qual; a transformação da imagem em palavras, contudo, faz o acontecimento perder essa dimensão imagética fundamental.

Mas a palavra nem sempre significa a perda melancólica da reconstituição. Certas palavras, na verdade, contêm a imagem mesma do acontecimento. É o que ocorre, por exemplo, com as frases e expressões usadas não apenas no dia do ato violento, como descrito no livro, mas no cotidiano da vida da autora, de seus pais e de seu meio social:

Quase não havia palavras para expressar os sentimentos. *Je me suis trouvé dupe* [Eu me vi boba] para a desilusão, *j'étais mauvaise* [fui má] para o descontentamento. *Ça m'a fait deuil* [Isso me deu luto] se dizia sobre o lamento de deixar bolo no prato e sobre a tristeza de perder um noivo. E *gagner malheur*. A linguagem do sentimento era a das canções de Luis Mariano e de Tino Rossi, dos romances de Delly, dos folhetins *Le Petit Écho de la mode* e *La Vie en fleurs* (p. 74, grifos da autora, tradução minha).

Nesse trecho, além das poucas palavras e expressões *figées* que dão conta exatamente de transmitir certos sentimentos – e cuja especificidade é tanta que não nos passa despercebida a justaposição irônica entre a dor de desperdiçar o bolo e a de perder um namorado –, o mais importante talvez seja a menção ao poder da arte – sobretudo, em suas formas mais populares, i.e., a canção e os folhetins – de despertar um imaginário. A letra da canção, por exemplo, é capaz de expressar e transmitir tão bem o sentimento amoroso porque, de certo modo, ela mesma o cria – ou, ao menos, porque ela, na medida em que se constitui como um modelo cultural de sentimento, acaba ensinando o que é o amor e como ele dever ser vivido⁶. É ela, em outras palavras, tanto a origem quanto a tradução de um sentimento. Aqui, numa inversão irônica da aversão flaubertiana pelo clichê, é precisamente este que dá conta de expressar o vivido porque se trata da forma mais completa de experiência compartilhada, não apenas na medida em que constitui a linguagem – única forma de que dispomos para mediar nossas relações com o outro –, mas na medida em que expressa o que essa linguagem tem de mais popular.

⁶ Aqui, tratando *en passant* da relação entre o arquivo e a ideologia, poderíamos recorrer às considerações de Herbert Marcuse (2015 [1964]) em *O homem unidimensional*, quando, sobretudo, no capítulo 3, intitulado “A conquista da consciência infeliz: dessublimação repressiva”, o teórico marxista faz uma análise da cultura de massas e da arte (ou da “cultura superior”, como ele a chama – *passim*) na sociedade unidimensional, isto é, na sociedade capitalista de alto desenvolvimento tecnológico e industrial, como configurada na década de 1960 nos países do centro do capitalismo, ou países do dito Norte global. Segundo Marcuse, a produção cultural daquela época – alguns anos à frente da época retratada por Ernaux em *La honte* – é incorporada pela ordem estabelecida de modo a que a cultura deixe de constituir uma “outra dimensão da realidade” (p. 86, grifos do autor), passando assim de bidimensional a unidimensional, e passe a ser *consumida* junto com e enquanto mercadoria, esvaziando-se de sentido. No caso do contexto em que os trechos acima são narrados, trata-se de um momento histórico em que a produção cultural já se consolidou como bem de consumo, e nada mais exemplar desse fato do que os mencionados folhetins e canções de rádio, que, juntos, se inserem num arquivo social, coletivo e ideológico e se vendem como o próprio sentimento amoroso em si. Por outro lado, ainda que Marcuse pense essa produção cultural e artística da década de 1960 como sendo produtora de obras alienadas e alienantes que, não obstante, são desprovidas de “alienação artística” (p. 88, grifos do autor), isto é, do potencial de transcender crítica e conscientemente a alienação no sentido marxiano, aquela que, na sociedade burguesa, se dá entre as pessoas e o trabalho, nas obras de Ernaux, a dimensão alienante e comercial dessas produções permanece, como reconstituição do arquivo maior de que fazem parte (inclusive, muitos dos textos da autora, sobretudo *Les années*, poderiam ser estudados do ponto de vista do desenvolvimento histórico da sociedade de consumo europeia na segunda metade do séc. XX), mas também como análise e crítica desse arquivo, buscando resgatar a dimensão, de acordo com Marcuse, perdida.

Em *L'événement*, a escrita de laboratório se intensifica, entrecortando com mais frequência o fluxo da narração. Os cortes, com efeito, se manifestam até graficamente, graças ao uso recorrente de parênteses para isolar do resto da narrativa as interposições autorais. Num trecho emblemático, a autora tenta oferecer uma interpretação para o estilo e a forma da narrativa:

(Sinto que a narrativa me arrasta e, sem eu saber, impõe um sentido, o da infelicidade inelutavelmente em marcha. Me obriga a resistir ao desejo de passar rapidamente pelos dias e semanas, tratando de conservar por qualquer meio – a busca e a anotação dos detalhes, o emprego do imperfeito, a análise dos fatos – a interminável lentidão de um tempo que se tornava mais denso sem avançar, como o tempo dos sonhos) (2007 [2001], p. 48, tradução minha).

A interrupção constante com comentários metalinguísticos se justifica no próprio comentário destacado acima, como um modo de adiar o máximo possível o infortúnio do ocorrido. Ao contrário de *La honte*, em que o infortúnio abre a narrativa, e o que se segue a ela é justamente a tentativa de interpretá-lo não a partir dos códigos de um conhecimento adquirido *a posteriori*, mas a partir da materialidade da vida passada em Y., em *L'événement*, as intervenções de Ernaux se constituem, acima de tudo, como um modo de reproduzir na forma da narrativa a lentidão dos dias que antecedem o acontecimento do aborto, dias esses vividos com extrema angústia pela narradora/personagem. A interpretação oferecida pela autora se baseia na descrição, em forma de inventário – trabalho que, a princípio, seria da crítica –, dos recursos por meio dos quais o efeito intentado pode ser obtido. Detecta-se assim uma verdadeira qualidade ensaística no gesto metarreflexivo de Ernaux, uma vez que, construídas enquanto fragmentos montados uns em relação aos outros, as interposições se dão como parte do processo de seleção, deslocamento e realocação próprio, segundo Didi-Huberman (2018), da construção ensaística que “extrai uma coisa de outra” (p. 112).

Por esse mesmo gesto, ainda em *L'événement* – um gesto que, nesse caso, extrai correspondências entre imagens –, a autora, ao tentar produzir semelhanças entre diferentes eventos do seu passado pessoal, acaba usando, num dado momento, a própria linguagem da reprodução textual ou imagética (original e cópia)⁷ para fazê-lo:

([...] E o homem que eu vira na cozinha da Sra. P.-R., sem dúvidas, companheiro dela, eu o vi de novo, anos depois, num armazém de costura em Annecy, na praça de Notre-Dame: um italiano com um sotaque forte e uma boina enfiada na cabeça. Ao ponto de hoje em dia não poder mais distinguir a cópia do original e de situar na travessa Cardinet, num sábado glacial de janeiro, o homem que me vendia, nos anos 1970, ao lado de uma senhora ágil e sem idade, forro e botões) (p. 93, tradução minha).

Esse excerto faz parte do segundo parágrafo de uma “digressão” metarreflexiva um pouco mais longa, composta, ao todo, por dois parágrafos e, como muitas outras, isolada do estilo narrativo usual por parênteses. O episódio que ele sucede trata da segunda ida da personagem ao apartamento da “fazedora de anjos” (a senhora P.-R. mencionada acima), onde a jovem se depara com um homem estranho, que ela supõe ser marido ou companheiro da enfermeira. Há

⁷ Uma linguagem que se aproxima também da linguagem da tradução, da citação e do próprio arquivo.

dois momentos distintos na citação transcrita anteriormente: o primeiro nos leva a acreditar que a autora, de fato, reencontrou, anos mais tarde, o homem do apartamento; e o segundo esclarece não se tratar do mesmo homem, mas de alguém fisicamente muito parecido. Um seria, portanto, o “original”, e o outro a “cópia”. Esse critério de classificação metafórica se dá, obviamente, pela cronologia dos encontros: quem vem primeiro e quem vem depois, mas é semelhante ao antecessor. Apesar da separação, ambos se misturam, formando uma única e perene imagem: a de um homem sentado na cozinha do apartamento. Dessa imagem, contudo, não se desprende uma só temporalidade: o início da vida adulta e o episódio do aborto se associam imageticamente a um tempo posterior, de avanço na vida adulta e de mudança de estatuto social (é significativa, por exemplo, a menção aos objetos de costura quando a narradora fala do segundo homem. Em *Annecy*, dez anos depois, ela já não é mais a menina que fez um aborto, mas uma dona de casa e mãe de família socialmente respeitada).

Essa convergência de tempos para um mesmo acontecimento ou imagem ocorre também no escopo mais geral e amplo da História, quando se põe em jogo a contemporaneidade de diferentes eventos não em termos de uma simultaneidade temporal, mas a partir da possível relação que se estabelece entre “ocorridos” – de ordem pessoal e histórica – afastados no tempo:

(No momento em que escrevo, refugiados do Kosovo, em Calais, tentam passar clandestinamente para a Inglaterra. Os passadores exigem quantias exorbitantes e, às vezes, desaparecem antes da travessia. Mas isso não detém os kosovares, nem tampouco os outros migrantes de países pobres: eles não têm outra via de salvação. Perseguem-se os passadores, deplora-se a existência deles como se fazia há trinta anos com as abortadeiras. Não se põem em questão as leis e a ordem mundial que os levam a isso. E deve haver, entre os passadores de imigrantes, assim como, em outro tempo, havia entre as passadoras de crianças, uns mais honestos que outros [...]) (p. 92, tradução minha).

A comparação é feita entre os “passadores” de kosovares fugindo da guerra e o papel da “fazedora de anjos” *como* (uma comparação encaixada na outra) “passadora” de mulheres e meninas também em condições desesperadoras. O emprego de uma translação como figura de linguagem reflete diretamente o movimento de translação feito pelos *passeurs* e *panseuses*, assim como o movimento de aproximação, por montagem, de tempos distintos que transformam – transladam – uma realidade e uma compreensão “do sofrimento do mundo [...] em uma forma explicativa, implicativa e alternativa” (Didi-Huberman, 2018, p. 203).

5 Considerações finais

Ao longo deste texto, tentamos demonstrar como se encena o arquivo – por meio de que figuras e de que procedimentos – na obra de Annie Ernaux, e, mais especificamente, como cada um dos procedimentos estéticos e narrativos (a *écfrase*, as citações e a montagem literária, a “escrita de laboratório”) empregados pela autora se opera, a um só tempo, individualmente e em conjunto.

Com efeito, cada uma das técnicas e operações listadas entre parênteses se constitui tanto como parte de um gesto de arquivamento mais amplo quanto como arquivamento em si mesma. A *écfrase*, por exemplo, sobretudo quando empregada com o fim de substituir a

fotografia, é elemento constituinte de um álbum de família que ultrapassa os limites do relato de si, do relato da história pessoal, alcançando a representação de uma coletividade que se enxerga, seja por um *habitus* de classe, seja pela época histórica que uma fotografia pode evocar, nas imagens da autora. A colagem de citações e a montagem, por sua vez, com todas as questões que suscitam sobre a origem, o deslocamento, a constituição de um inventário e o confronto de diferentes temporalidades no espaço e no próprio tempo do texto, cumprem, respectivamente, um papel polifônico e organizativo, sem que se possa, contudo, separá-las uma da outra (afinal, é pelo processo de montagem que se deslocam e realocam as citações). A “escrita de laboratório”, finalmente, é a costura ou o remendo que se deixa aparente no emprego desses procedimentos, embora ela mesma se constitua como um procedimento narrativo e literário em si; é ela, em suma, que encena o “ateliê” da escritora, em cujo interior se produzem arquivos, mas cuja totalidade do espaço, com tudo que se armazena ali dentro, também constitui um arquivo por si só.

De fato, à primeira vista, o espaço de um artigo parece limitado e inadequado para que se trate da variedade de questões aqui apresentadas. Talvez a/o leitor/a conteste, e com razão, a necessidade de abordarmos todas elas num único texto, em vez de dedicarmos a cada uma delas um estudo individual. E, de fato, o tópico da produção ecrástica, o da montagem literária, o da “escrita de laboratório” correspondem a totalidades em si mesmas, que poderiam, enquanto tais, ser consideradas separadamente. Tal abordagem, contudo, não serve aos propósitos deste artigo, que deseja, mais do que analisar cada um desses pontos, bem como os conceitos que com eles se relacionam, demonstrar como os três funcionam como partes de um todo maior. Esse todo poderíamos caracterizar como o movimento da obra ernausiana: um movimento que se constitui pela interação entre os elementos aqui analisados. Por isso, precisamente, nomeamos as seções como diferentes estágios num mesmo processo de escrita. Diferentes estágios, entretanto, que se imbricam, ainda que a sucessividade de cada item possa sugerir tratar-se de compartimentos estanques.

Assim, justamente porque se tratou de analisar o todo em que se constitui o processo literário ernausiano, conceitos e aspectos mais comumente associados à obra da autora francesa (a figura da *passseuse*; a prática da *écriture plate*; a definição de iconotexto, de montagem literária etc.) não foram abordados de forma exaustiva. Claro, um artigo inteiro, ou qualquer outra produção acadêmica de fôlego muito maior, poderia ser dedicado – como, muitas vezes, o foi – a cada um dos aspectos vistos acima. Aqui, no entanto, preferimos tratá-los *en passant* porque consideramos que eles constituem uma peça num mosaico mais amplo. Digamos, em conclusão, que o caráter arquivístico está para a obra ernausiana, assim como um impulso enciclopédico está para este artigo. Um impulso enciclopédico crítico que, mais do que revisar conceitos para aplicá-los a uma análise literária, busca concretamente decompor a materialidade de uma obra – ou, no caso, do conjunto de uma obra –, a fim de dar um salto à abstração e contribuir, ainda que minimamente, para a produção teórica sobre o tema discutido.

REFERÊNCIAS

- ARBEX-ENRICO, Márcia; LAGO, Izabela Baptista do. *Espaços de criação: do ateliê do pintor à mesa do escritor*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2015.
- BARTHES, Roland. *La chambre claire: note sur la photographie*. Paris: Éditions de l'Étoile/Gallimard/Seuil, 1980.
- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: *Linguagem, tradução, literatura: filosofia, teoria e crítica*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018 [1923]. p. 87-100.
- BENJAMIN, Walter. Teoria do conhecimento, teoria do progresso. In: *Passagens*. Tradução Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2019 [1982]. p. 759-807. V. 2.
- BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: *Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993 [1934]. p. 120-136.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993 [1940]. p. 222-234.
- BERTHO, Sophie. Dominando a imagem: funções da pintura na narrativa. Tradução Márcia Arbex e Izabela B. do Lago. In: *Caligrama*, v. 20, n. 1, p. 109-124, 2015 [1990].
- BURTON, Antoinette (ed.). *Archive Stories: Facts, Fictions, and the Writing of History*. Durham: Duke University Press, 2006. p. 1-24.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontagens do tempo sofrido*. Tradução Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: UFMG, 2018 [2010].
- ERNAUX, Annie. *Journal du dehors*. Paris: Gallimard, 2012 [1993].
- ERNAUX, Annie. *La honte*. Paris: Gallimard, 2013 [1997].
- ERNAUX, Annie. *La place*. Paris: Gallimard, 2010 [1983].
- ERNAUX, Annie. *Les années*. Paris: Gallimard, 2008.
- ERNAUX, Annie. *L'événement*. Paris: Gallimard, 2007 [2000].
- ERNAUX, Annie. *Mémoire de fille*. Paris: Gallimard, 2020 [2016].
- ERNAUX, Annie. Photojournal. In: *Écrire la vie*. Paris: Gallimard, 2011.
- ERNAUX, Annie. *Une femme*. Paris: Gallimard, 2007 [1987].
- GUIBERT, Hervé. *L'Image fantôme*. Paris: Minuit, 2014 [1981]. [Ebook].
- HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Tradução Andréa Souza de Menezes et al. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- LADDAGA, Reinaldo. *Estética de laboratório*. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Martins Editora, 2013.
- LOUVEL, Liliane. A descrição "pictural": por uma poética do iconotexto. Tradução Luiz Cláudio Vieira de Oliveira. In: ARBEX, Márcia. *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: UFMG, 2006 [1997]. p. 191-220.

- LOUVEL, Liliane. *Poetics of the Iconotext*. Surrey: Ashgate, 2011. [Ebook].
- MARCUSE, Herbert. *O homem unidimensional: estudos da ideologia da sociedade industrial avançada*. Tradução Robespierre de Oliveira; Deborah Cristina Antunes; Rafael Cordeiro Silva. São Paulo: Edipro, 2015 [1964].
- MARQUES, Reinaldo Martiniano. Ficções do arquivo: o literário e o contemporâneo. In: COELHO, Haydée Ribeiro; VIEIRA, Elisa Amorim (org.). *Modos de arquivo: literatura, crítica, cultura*. Rio de Janeiro: Batel, 2018. p. 465-483.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique Éditions, 2008.
- RESENDE, Letícia Campos de. A montagem literária em *Journal du dehors*, de Annie Ernaux. *Caligrama: Revista de Estudos Românicos*, v. 26, n. 3, p. 41-63, 2021.
- RICCEUR, Paul. *Sobre a tradução*. Tradução Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: UFMG, 2012 [2004].
- SCHLEIERMACHER, Friedrich. Sobre os diferentes métodos de traduzir. *Princípios*, v. 14, n. 21, p. 233-265, jan.-jun. 2007 [1813].
- VIART, Dominique. Le silence des pères au principe du « récit de filiation ». *Études françaises*, v. 45, n. 3, p. 95-112, 2009.