



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**  
**PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**JÉSSICA LUANNE DIAS DA SILVA**

**A estética da recordação em *Mémoire de fille* (2016), de Annie Ernaux**

**São Cristóvão/SE**

**2025**

**JÉSSICA LUANNE DIAS DA SILVA**

**A estética da recordação em *Mémoire de fille* (2016), de Annie Ernaux**

Dissertação de Mestrado apresentada ao  
Programa de Pós-graduação em Letras da  
Universidade Federal de Sergipe para  
obtenção do título de Mestre em Letras

Área de concentração: Estudos literários

Linha de pesquisa: Literatura comparada

Orientador: Prof. Dr. Valter Cesar Pinheiro

**São Cristóvão/SE**

**2025**

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

S586e Silva, Jéssica Luane Dias da  
A estética da recordação em Mémoire de fille (2016), de Annie  
Ernaux / Jéssica Luane Dias da Silva ; orientador, Valter Cesar  
Pinheiro.– São Cristóvão, SE, 2025.  
103 f. : il.

Dissertação (mestrado em Letras) – Universidade Federal de  
Sergipe, 2025.

1. Literatura francesa. 2. Escritoras francesas - Biografia. 3.  
Autobiografia. 4. Enaux, Annie, 1940-. Mémoire de fille – Crítica e  
interpretação. I. Pinheiro, Valter Cesar, orient. II. Título.

CDU 821.133.1.09

À minha família: Wasley e Maria Teresa

## **Agradecimentos**

Tenho em meu colo uma bebê que mama enquanto revisito e escrevo tudo aquilo que moldou esta dissertação. É impossível não perceber a conexão entre esse momento e o meu percurso até aqui. Assim como minha filha cresce a cada gota de leite que a alimenta, eu também cresci, sustentada pela literatura, pelo saber que se acumulou ao longo desta jornada.

Este trabalho não é fruto apenas do meu esforço, é um entrelaçar de cuidados de tantas pessoas que, direta ou indiretamente, me atravessaram. A elas, dedico minha gratidão mais profunda. Reconheço que crescer é sempre um ato compartilhado, uma constante troca de conhecimentos, críticas e discussões teóricas, indicações de leituras, ideias e sugestões bibliográficas que instigam nosso repertório acadêmico.

Agradeço a meu orientador, Valter, pela confiança, dedicação e pela leitura atenta – e sem demora –, que sempre me impulsionaram a aprimorar este trabalho. Sua generosidade (intelectual e humana) foram importantíssimas para que eu pudesse avançar na pesquisa. Sou especialmente grata por ter sido ele quem me apresentou a obra de Annie Ernaux ainda na graduação, um encontro que mudou meu olhar para a literatura e que me acompanha até hoje como inspiração.

Aos professores que compuseram a banca examinadora, Fernando e Maria Angélica, pelas valiosas contribuições, críticas e sugestões que enriqueceram este estudo.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal de Sergipe (UFS), aos professores e colegas de curso, pela partilha de saberes, pelas discussões em sala e pelo ambiente de aprendizado que tanto me cativou.

Aos demais professores de francês da graduação que me instigaram a adentrar ao universo acadêmico: Déborah, Maria Aparecida, Vanessa, Wellington, Renilson, Sérgio e Dário.

Aos colegas e amigos que estiveram ao meu lado durante o mestrado, pela amizade, pelas conversas e pelo companheirismo: Grazielle, Carol, Lenise, Viviane, Eidi, Laís, Juliana, Ariani, Vitória, Emily, Antônio, Bruno e Thiago.

A todos os meus familiares e entes queridos, pelo apoio, pela paciência e pelo incentivo constante.

Agradeço às gerações de mulheres que correm em minhas veias: minhas ancestrais. Às mulheres que vieram antes de mim (e aquelas que ainda virão). Pela força, coragem, energia e sensibilidade que nos une, que me inspiram a estudar, refletir e escrever sobre mulheres, e que me lembram da importância de sermos inteligentes.

À tia Salvelina.

Às minhas queridas bisa Maria (*in memoriam*) e vovó Teresa, fontes inesgotáveis de sabedoria, ainda que não tenham aprendido a ler e escrever. Por, dentre outros gestos de carinho, pleitearem a educação formal que hoje me alicerça.

À minha mãe Liliane e ao meu pai Ivanildo, com amor, por serem raiz e também espelho, presenças que me ensinaram, à sua maneira, a florescer.

Aos meus irmãos Vinícius e Gabriel.

A Haku.

Agradeço, com amor incondicional, à minha filha Maria Teresa que, em cada detalhe e em cada dia, partilha comigo o verdadeiro propósito da vida.

Por fim, agradeço, de forma especial, ao meu esposo Wasley, pelo amor, zelo e admiração. Por me ajudar a manter o foco e a acreditar em mim, mesmo durante os momentos difíceis.

*Only you, can make all this world seem right  
Only you can make the darkness bright  
Only you, and you alone, can thrill me like you do  
And fill my heart with love for only you*

*Only you can make all this change in me  
For it's true, you are my destiny  
When you hold my hand, I understand  
The magic that you do  
You're my dream come true  
My one and only you*

*(The Platters)*

*Comment, au début de la vie, tous, nous nous débrouillons de ça, l'obligation de faire quelque chose pour vivre, le moment du choix et, pour finir, la sensation d'être, ou de ne pas être, là où l'on doit être ?*

*(Annie Ernaux)*

*C'est l'absence de sens de ce que l'on vit au moment où on le vit qui multiplie les possibilités d'écriture. Déjà le souvenir de ce que j'ai écrit s'efface. Je ne sais pas ce qu'est ce texte. Même ce que je poursuivais en écrivant le livre s'est dissous. J'ai retrouvé dans mes papiers une sorte de note d'intention : Explorer le gouffre entre l'effarante réalité de ce qui arrive, au moment où ça arrive et l'étrange irréalité que revêt, des années après, ce qui est arrivé.*

*(Annie Ernaux)*

## RESUMO

O presente trabalho tem por objeto de estudo a obra *Mémoire de fille* (2016), de Annie Ernaux. Inserida na tradição da autoria feminina contemporânea, Ernaux propõe uma tessitura estética da memória em que o “eu” se inscreve como instância individual e coletiva. O objetivo geral deste trabalho é explorar a obra *Mémoire de fille* à luz da autossociobiografia, subgênero autobiográfico que entrelaça vivência pessoal e contexto histórico-social, e da éfrase, compreendida como recurso narrativo que produz imagens verbais do passado. Os objetivos específicos incluem: examinar os diálogos entre a obra e os pressupostos da autossociobiografia; refletir sobre a escrita do corpo e da sexualidade feminina, com foco na experiência da perda da virgindade; investigar os dispositivos estéticos de rememoração, em especial a éfrase; e compreender a *écriture plate* – também como escolha estética que permite aos fatos falarem por si, sem muitos ornamentos retóricos ou efeitos poéticos evidentes. Nesse sentido, buscamos entender como Annie Ernaux constrói uma estética da recordação em *Mémoire de fille*, articulando os recursos da autossociobiografia, da éfrase e da *écriture plate* para reinscrever a experiência feminina no discurso autobiográfico. A metodologia baseia-se na análise textual e interpretativa, com abordagem interdisciplinar sustentada por referenciais dos estudos literários, da teoria autobiográfica e dos estudos culturais a partir dos autores: Philippe Lejeune (2008, 2010) e Jacques Lecarme e Éliane Lecarme-Tabone (2015), no campo da autobiografia; para os estudos da escrita de autoria feminina, da identidade e da sexualidade, em Simone de Beauvoir (2016), Michelle Perrot (2017), Stuart Hall (2005), Zygmunt Bauman (2013) e Terry Eagleton (2011); e, no que tange aos estudos da memória e do imagético, em Jacques Le Goff (1996), Henri Bergson (1999), Roland Barthes (2015), João Adolfo Hansen (2025) e Álvaro Cardoso Gomes (2015). O trabalho está organizado em duas partes: a primeira, direcionada às escritas de si, contemplando dois capítulos que têm por eixo as teorias autobiográficas e da sexualidade; e a segunda, que contém três capítulos que tratam dos recursos formais da escrita de Annie Ernaux.

**Palavras-chave:** literatura contemporânea francesa; *Mémoire de fille* (2016); autossociobiografia; éfrase; *écriture plate*.

## ABSTRACT

This dissertation examines *Mémoire de fille* (2016), by Annie Ernaux. Inscribed within the tradition of contemporary female authorship, Ernaux proposes an aesthetic weaving of memory in which the self emerges as both an individual and collective instance. The main objective of this study is to explore *Mémoire de fille* through the lens of autossociobiography – a subgenre of autobiography that intertwines personal experience with historical and social context – and of ekphrasis, understood as a narrative device that produces verbal images of the past. The specific objectives are: to analyze the dialogues between the work and the principles of autossociobiography; to reflect on the writing of the body and female sexuality, with emphasis on the experience of virginity loss; to investigate the aesthetic devices of remembrance, particularly ekphrasis; and to examine *écriture plate* as an aesthetic choice that allows facts to speak for themselves, without rhetorical ornamentation or explicit poetic effects. In this sense, the study seeks to understand how Ernaux constructs an aesthetics of recollection in *Mémoire de fille*, articulating the resources of autossociobiography, ekphrasis, and *écriture plate* to reinscribe female experience within autobiographical discourse. The methodology is based on textual and interpretative analysis, adopting an interdisciplinary approach supported by references from literary studies, autobiographical theory, and cultural studies, drawing on authors such as Philippe Lejeune (2008, 2010) and Jacques Lecarme and Éliane Lecarme-Tabone (2015) in the field of autobiography; Simone de Beauvoir (2016), Michelle Perrot (2017), Stuart Hall (2005), Zygmunt Bauman (2013), and Terry Eagleton (2011) for studies on female authorship, identity, and sexuality; and Jacques Le Goff (1996), Henri Bergson (1999), Roland Barthes (2015), João Adolfo Hansen (2025), and Álvaro Cardoso Gomes (2015) for reflections on memory and imagery. The dissertation is organized into two main parts: the first dedicated to writings of the self, encompassing two chapters on autobiographical and sexual theories; and the second comprising three chapters focused on the formal devices of Ernaux's writing.

**Keywords:** contemporary French literature; *Mémoire de fille* (2016); autossociobiography; ekphrasis; *écriture plate*.

## RÉSUMÉ

Ce travail a pour objet d'étude l'ouvrage *Mémoire de fille* (2016), d'Annie Ernaux. Inscrite dans la tradition de l'écriture féminine contemporaine, Ernaux propose une esthétique de la mémoire où le « je » se constitue à la fois comme instance individuelle et collective. L'objectif général de cette recherche est d'examiner *Mémoire de fille* à la lumière de l'autosociobiographie – sous-genre autobiographique qui entrelace expérience personnelle et contexte historico-social – et de l'ekphrasis, comprise comme procédé narratif produisant des images verbales du passé. Les objectifs spécifiques incluent : analyser les dialogues entre l'œuvre et les fondements de l'autosociobiographie ; réfléchir sur l'écriture du corps et de la sexualité féminine, en particulier l'expérience de la perte de la virginité ; étudier les dispositifs esthétiques de remémoration, notamment l'ekphrasis ; et comprendre l'écriture plate comme choix esthétique qui laisse les faits parler d'eux-mêmes, sans ornements rhétoriques ni effets poétiques évidents. Dans cette perspective, il s'agit de comprendre comment Annie Ernaux construit une esthétique de la remémoration dans *Mémoire de fille*, en articulant les ressources de l'autosociobiographie, de l'ekphrasis et de l'écriture plate afin de réinscrire l'expérience féminine dans le discours autobiographique. La méthodologie adoptée repose sur l'analyse textuelle et interprétative, dans une approche interdisciplinaire soutenue par les études littéraires, la théorie autobiographique et les études culturelles, en s'appuyant sur les travaux de Philippe Lejeune (2008, 2010), Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone (2015) dans le domaine de l'autobiographie ; de Simone de Beauvoir (2016), Michelle Perrot (2017), Stuart Hall (2005), Zygmunt Bauman (2013) et Terry Eagleton (2011) pour les études sur l'écriture féminine, l'identité et la sexualité ; et de Jacques Le Goff (1996), Henri Bergson (1999), Roland Barthes (2015), João Adolfo Hansen (2025) et Álvaro Cardoso Gomes (2015) concernant la mémoire et l'imaginaire. Le travail est structuré en deux parties : la première consacrée aux écritures de soi, comprenant deux chapitres centrés sur les théories autobiographiques et de la sexualité ; la seconde composée de trois chapitres portant sur les dispositifs formels de l'écriture d'Annie Ernaux.

**Mots-clés** : littérature française contemporaine ; *Mémoire de fille* (2016) ; autosociobiographie ; ekphrasis ; écriture plate.

## Sumário

INTRODUÇÃO .....	10
PARTE I – ESCRITAS DE SI .....	17
CAPÍTULO 1 – Autobiografia.....	17
1.1 Memória enquanto gênero literário .....	26
1.2 Autossociobiografia.....	30
CAPÍTULO 2 – Escritas da sexualidade .....	39
2.1 A perda da virgindade em <i>Mémoire de fille</i> (2016).....	45
PARTE II – A ESCRITA ERNAUXIANA .....	54
CAPÍTULO 3 – O recurso memorialístico .....	54
CAPÍTULO 4 – O recurso efrástico .....	67
CAPÍTULO 5 – <i>L’écriture plate</i> .....	83
POSSÍVEIS CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	95
BIBLIOGRAFIA .....	99

## INTRODUÇÃO

Nascida em 1º de setembro de 1940, em Lillebonne, na Normandia, Annie Duchesne<sup>1</sup> cresceu em uma família da classe trabalhadora. Seus pais eram pequenos comerciantes, e as experiências de infância de Annie – as quais formaram a base de muitos de seus escritos – passaram-se em um ambiente socialmente modesto. Ela estudou literatura na Universidade de Rouen e, posteriormente, tornou-se professora. Sua trajetória profissional contribuiu para sua abordagem literária, que combina rigor intelectual com profunda sensibilidade pessoal.

Até o presente ano, Annie Ernaux lançou vinte e três livros, sendo eles: *Les armoires vides* (1974), *Ce qu'ils disent ou rien* (1977), *La femme gelée* (1981), *La place* (1983), *Une femme* (1987), *Passion simple* (1991), *Journal du dehors* (1993), *Je ne suis pas sortie de ma nuit* (1997), *La honte* (1997), *La vie extérieure* (2000), *L'Événement* (2000), *Se perdre* (2001), *L'Occupation* (2002), *L'Écriture comme un couteau* (2003), *L'Usage de la photo* (2005, com Marc Marie), *Les années* (2008), *L'autre fille* (2011), *Écrire la vie* (2011, coletânea), *Retour à Yvetot* (2013), *Regarde les lumières mon amour* (2014), *Mémoire de fille* (2016), *Hôtel Casanova* (2020) e *Le jeune homme* (2022).

Os livros de Annie Ernaux são originalmente publicados na França pelas Éditions Gallimard, uma das mais tradicionais editoras do país, responsáveis por abrigar nomes centrais da literatura francófona. Muitas de suas reedições e edições de bolso são lançadas sob o selo Folio, também pertencente ao grupo Gallimard, voltado especificamente para a divulgação de literatura em formatos acessíveis ao grande público e à difusão de autores consagrados. No Brasil, algumas obras da autora vêm sendo traduzidas e publicadas pela Fósforo Editora.

Entre os títulos já lançados no Brasil, destacam-se os traduzidos por Marília Garcia<sup>2</sup>, *O lugar* (*La place*), *Os anos* (*Les années*), *O jovem* (*Le jeune homme*), *A*

---

<sup>1</sup> A mudança de sobrenome ocorreu após o casamento com Philippe Ernaux, e assim permaneceu mesmo após o divórcio, posto que sua carreira literária já havia se consolidado com esse nome.

<sup>2</sup> Marília Garcia (Rio de Janeiro, 1979) é poeta, artista e tradutora. Com formação acadêmica na área de Letras, lecionou na Escola de Artes e Letras da UNIRIO (RJ) e atualmente leciona na Pós-graduação em Formação do escritor no Instituto Vera Cruz (SP). Trabalha no mercado

*vergonha (La honte)*, *Paixão simples (Passion simple)*, *A outra filha (L'autre fille)* e *Uma mulher (Une femme)*. *O acontecimento (L'Événement)* foi traduzido por Isadora de Araújo Pontes<sup>3</sup>. Além desses, cabe mencionar as traduções de Mariana Delfini<sup>4</sup>: *Olhe para as luzes, meu amor (Regarde les lumières mon amour)* e *A escrita como uma faca e outros textos*, inserido em uma coletânea que reúne três textos de Annie Ernaux, *Vingar minha raça (2022)*, discurso de agradecimento pelo Prêmio Nobel de Literatura; *A escrita como faca (2003)*, entrevista concedida ao escritor Frédéric-Yves Jeannet<sup>5</sup>, na qual Ernaux reflete sobre sua prática narrativa; e *Retorno a Yvetot (2012)*, conferência em que a autora revisita sua infância de volta à Normandia, sua região natal. Delfini também traduziu *O uso da foto (L'Usage de la photo)*, pela revista de fotografia ZUM.

Ao longo de sua trajetória literária, Annie Ernaux foi laureada com diversos prêmios. Em 1977, recebeu o *Prix d'Honneur du roman* por *Ce qu'ils disent ou rien*, seguido do *Prix Renaudot* em 1984 por *La place*. Sua obra mais emblemática, *Les années*, foi reconhecida, recebendo o *Prix Marguerite Duras* e o *Prix François Mauriac*

---

editorial com edição e tradução. Disponível em: <<https://www.mariliagarcia.com/bio-contato>>. Acesso em: 12 abr. 2025.

<sup>3</sup> Doutora em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense, tendo realizado estágio doutoral de um ano na Université Paris 7; mestra em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora e graduada em Letras (Português e Francês) pela mesma instituição. É professora e tradutora de francês língua estrangeira e pesquisadora em literatura de mulheres, escritas de si, literatura francesa, estudos de gênero e feminismo. Disponível em: <<https://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do>>. Acesso em: 12 abr. 2025.

<sup>4</sup> Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Tem graduação em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade de São Paulo, e experiência na área de comunicação, com ênfase em jornalismo cultural; em editoração, atuando como preparadora de textos e revisora freelancer para editoras brasileiras; em artes cênicas, atuando como crítica e dramaturgista. Disponível em: <<https://www.escavador.com/sobre/4921195/mariana-de-toledo-delfini>>. Acesso em 12 abr. 2025.

<sup>5</sup> Frédéric-Yves Jeannet nasceu em Grenoble em 1959. Atualmente, ensina Literatura Comparada no México, onde vive desde 1977. É autor de obras narrativas em francês e castelhano, incluindo *Cyclone* (1997) e *Recouvrance* (2007), e de livros-entrevistas com Michel Butor (1990), Hélène Cixous (2005) e Annie Ernaux (2022). Disponível em: <<https://www.lormaeditore.it/catalogo/autore/234/frederic-yves-jeannet>>. Acesso em: 12 Abr, 2025.

em 2008, além do *Prix Strega européen* em 2016. No mesmo ano de 2008, Ernaux foi homenageada com o *Prix de la langue française* pelo conjunto de sua obra. Em 2014, foi agraciada com o título de *Docteur honoris causa* pela Université de Cergy-Pontoise, e em 2017 recebeu o *Prix Marguerite Yourcenar*. No ano seguinte, conquistou o *Premio Hemingway per la letteratura*, culminando em 2022 com a maior consagração literária internacional: o Prêmio Nobel de Literatura, que reconheceu sua contribuição à literatura contemporânea.

A literatura contemporânea, sobretudo em sua vertente de autoria feminina, tem-se mostrado um território para a experimentação formal na qual se articulam as escritas de si (em dimensões individuais e coletivas). Entre as autoras que mais têm contribuído para a renovação do gênero autobiográfico está Annie Ernaux, cuja obra se caracteriza por uma tessitura planeada na memória e na representação do eu como ocorre em *Mémoire de fille*<sup>6</sup> (2016). A obra propõe a revisitação do verão de 1958 em que a autora passou pela experiência da perda da virgindade e seus desdobramentos subjetivos e sociais. Nesse sentido, ela promove uma reflexão sobre as transformações da identidade ao longo do tempo, a partir da mobilização de recursos estéticos particulares de sua escrita.

Em se tratando da recepção acadêmica da obra em questão na França, destacam-se os trabalhos *Mémoire de fille d'Annie Ernaux : une nouvelle grammaire de l'être*, de Delphine Gachet, publicado em 2018; *Lectures de Mémoire de fille d'Annie Ernaux*, de Isabelle Charpentier, publicado em 2022, e *Mémoire de fille ou la « mémoire pensante » d'Annie Ernaux*, também publicado em 2022 por Giulia Scialpi e Diogo Nóbrega.

No Brasil, a recepção da obra ernauxiana, embora mais recente e ainda em processo de expansão, tem se mostrado sensível à densidade da forma e do conteúdo da narrativa, particularmente após a atribuição do Prêmio Nobel de Literatura à autora, em 2022. A tradução recente de *Memória de menina* inscreve-se nesse movimento de crescente valorização da escrita de Ernaux no contexto nacional.

---

<sup>6</sup> *Mémoire de fille*, publicado originalmente em 2016 pela editora Gallimard, recebeu sua primeira tradução brasileira oficial em maio de 2025, sob o título *Memória de menina*. A tradução é de Mariana Delfini e foi lançada pela editora Fósforo.

Dentre os trabalhos repertoriados, sobressaem a dissertação de mestrado *Arquitetura do indizível: uma análise comparativa entre as obras Les armoires vides, La honte e L'événement de Annie Ernaux*, de Thatiane Oliveira Santana, defendida no presente ano na Universidade Federal de Sergipe (UFS). Esse trabalho analisa, para além das escritas de si, os processos narrativos das três obras de Ernaux – como ordem, duração, frequência dos acontecimentos, ponto de vista e construção da voz narrativa – e busca identificar aproximações e distanciamentos entre elas.

Há também a tese de doutorado *Traduzir o arquivo em Annie Ernaux: análise crítica e proposta de tradução de Mémoire de fille*, de Letícia Campos de Resende, defendida na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), que examina a obra sob o viés da tradução literária e propõe uma leitura de *Mémoire de fille* como um “arquivo”. O trabalho investiga os procedimentos de tradução do arquivo nacional francês a partir de obras de Ernaux para o contexto brasileiro sem perder sua densidade histórica, cultural e linguística. Parte-se da hipótese de que as teorias do arquivo e os Estudos da Tradução compartilham problemáticas comuns, permitindo pensar a tradução como operação linguística e gesto arquivístico de reinscrição da memória em outra realidade nacional. Para tanto, a autora trabalha com o conceito de arquivo, traça um panorama histórico de arquivo na literatura entre os séculos XVIII e XX, para, por fim, examinar as obras de Ernaux. Assim, ela realiza um estudo comparativo das traduções brasileiras de *Les années* e *La place* e propõe uma tradução para *Mémoire de fille*.

Destacamos, ainda, a tese de doutorado de Andrea Castro Bahiense, *Formas de escritas de si em Annie Ernaux*, defendida em 2018 pela Universidade Federal Fluminense (UFF). A proposta do trabalho é trazer à tona uma reflexão sobre os modos contemporâneos de narrar o “eu” a partir de diferentes gêneros de escrita de si (o diário, a autobiografia e a autoficção). *Mémoire de fille* é analisado, nesse contexto, em contraponto à *La femme gelée* (1981). Nessas duas obras, Ernaux constrói retratos contrastantes, porém complementares, da experiência feminina: de um lado, a jovem em processo de iniciação sexual, vulnerável ao imaginário que molda o desejo e o corpo feminino; de outro, a mulher casada, cujos desejos foram congelados sob o peso das expectativas de gênero e da rotina familiar. Assim, a pesquisadora expõe como os dispositivos de controle na construção da feminilidade no século XX atuam de forma contínua e transformada ao longo do tempo.

Este trabalho tem como objetivo geral explorar *Mémoire de fille* à luz da autossociobiografia – subgênero autobiográfico que articula a trajetória pessoal ao contexto social e histórico, conceituado por Ernaux – e da éfrase como recurso narrativo que permite à autora construir imagens do passado por meio da palavra, configurando o que se pode chamar de uma “estética da recordação”. Com isso, pretende-se discutir de que modo Ernaux emprega determinados recursos estilísticos e formais para escrever o corpo, a identidade feminina e a memória, questionando convenções narrativas e formas de representação do eu.

Como objetivos específicos, busca-se examinar o modo como *Mémoire de fille* dialoga com os pressupostos da autossociobiografia, articulando o eu e a coletividade; refletir a escrita de autoria feminina e a experiência do corpo e da sexualidade na narrativa, com ênfase na perda da virgindade como evento liminar; investigar a função da éfrase e de outros dispositivos de rememoração na composição da memória e na tessitura estética da obra; e compreender a *écriture plate* [escrita plana] como uma ferramenta da escrita de Ernaux.

A questão que orienta esta pesquisa é identificar e examinar o modo segundo o qual Annie Ernaux constrói uma estética da recordação em *Mémoire de fille*, articulando os recursos da autossociobiografia, da éfrase e da *écriture plate* para reinscrever a experiência feminina no discurso autobiográfico. A hipótese central é a de que, ao operar um movimento de deslocamento da centralidade do eu para o entrelaçamento entre o pessoal e o social, Ernaux reconstrói criticamente a memória de sua juventude, transformando a escrita de si em um exercício de escuta e visibilidade do corpo feminino e das estruturas sociais que o atravessam.

Metodologicamente, este trabalho apoia-se na análise textual e interpretativa de *Mémoire de fille*, com base em uma perspectiva interdisciplinar que articula os estudos literários, a teoria autobiográfica, a crítica dos recursos memorialístico e efrástico e os estudos culturais. A pesquisa fundamenta-se em autores como Philippe Lejeune (2008, 2010) e Jacques Lecarme e Éliane Lecarme-Tabone (2015), no campo da autobiografia; para os estudos da escrita de autoria feminina, da identidade e da sexualidade, em Simone de Beauvoir (2016), Michelle Perrot (2017), Stuart Hall (2005), Zygmunt Bauman (2013) e Terry Eagleton (2011); e, no que tange aos estudos da memória e do imagético, em Jacques Le Goff (1996), Henri Bergson (1999), Roland Barthes (2015), João Adolfo Hansen (2025) e Álvaro Cardoso Gomes (2015).

O trabalho está organizado em duas partes e contém cinco capítulos, além da introdução e das considerações finais. A primeira parte (“Escritas de si”), de caráter conceitual e contextual, será dedicada à fundamentação teórica e crítica da pesquisa. Nela, serão apresentados e discutidos os principais conceitos operatórios que estruturam a análise posterior (“Escrita ernauxiana”), com atenção especial ao modo como a escrita de Ernaux pode ser situada no interior do subgênero da autossociobiografia a partir da apresentação do corpus analítico em questão – *Mémoire de fille* (2016).

A primeira parte é dividida em dois capítulos. No primeiro capítulo, será traçada uma breve história e definição da autobiografia a partir da abordagem dos modelos clássicos e dos pactos que sustentam a legitimidade do relato autobiográfico. Em seguida, serão exploradas as principais variantes que emergem na contemporaneidade, como a memória enquanto gênero literário e a própria autossociobiografia – termo cunhado por Ernaux e posteriormente desenvolvido pela crítica, que designa uma escrita na qual o sujeito narrativo se reconhece como produto das determinações históricas, sociais e culturais de sua época.

O Capítulo dois (“Escritas da sexualidade”) abordará as construções de identidade e sexualidade em *Mémoire de fille*, a partir do desmembramento das escritas de si, com foco na experiência da perda da virgindade. A esse capítulo será acrescido um subtópico complementar com o intuito de estabelecer um preâmbulo teórico-conceitual sobre cultura, identidade e sexualidade, a começar pela proposição de um mapeamento dos debates sobre o corpo enviesados pela escrita de autoria feminina.

Somado a isso, o capítulo irá concentrar-se na análise do relato da primeira relação sexual da narradora, examinando como esse episódio é descrito sob o signo de uma certa passividade. Assim, esse capítulo buscará evidenciar como a obra de Ernaux articula uma crítica ao patriarcado e à cultura da dominação masculina, ao mesmo tempo em que reinventa os modos de dizer o corpo e de inscrever a experiência no texto literário.

Somente a partir dessa base teórica e conceitual é que se desenvolve a segunda parte do trabalho, dedicada à análise formal de *Mémoire de fille*, apoiada na articulação entre a memória, a estética e a linguagem características da escrita

ernauxiana. Essa parte, então, será composta por três capítulos que pretendem examinar os recursos empregados na construção da memória e da representação do passado: o recurso memorialístico, o recurso efrástico e a *écriture plate*.

O capítulo três estudará como a memória atua como um mecanismo, a partir dos movimentos de aproximação e de recuo da narradora em relação ao eu do passado e ao eu do presente, bem como as marcas que atravessam o processo de rememoração. O capítulo quatro discutirá o uso da éfrase como estratégia de inscrição visual da memória, observando como imagens (fotografias, cenas, gestos) são mobilizadas para sustentar a narrativa e criar camadas de significação do passado. O capítulo cinco, enfim, será dedicado à *écriture plate*, caracterizada pela recusa de ornamentos em prol da construção de uma escrita direta e objetiva.

Por último, as considerações finais retomam as principais reflexões do trabalho, apontando para a relevância de Ernaux no cenário literário contemporâneo e para a potência de sua escrita como espaço de reconfiguração formal e estética.

## PARTE I – ESCRITAS DE SI

### CAPÍTULO 1 – Autobiografia

Entre os teóricos que mais influenciaram a delimitação do gênero autobiográfico está Philippe Lejeune, que propõe uma definição reconhecida e ainda hoje fundamental para a crítica literária. Segundo o autor, “nous appelons autobiographie le récit rétrospectif en prose que quelqu’un fait de sa propre existence, quand il met l’accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité<sup>7</sup>” (Lejeune, 2010, p. 12). Essa formulação estabelece alguns critérios centrais que se articulam em três categorias, sendo elas:

1. La forme du langage :
  - a) récit ;
  - b) en prose.
2. Le sujet traité : vie individuelle, histoire d’une personnalité.
3. La situation de l’auteur :
  - a) identité de l’auteur, du narrateur et du personnage ;
  - b) perspective rétrospective du récit.<sup>8</sup> (*ibidem*).

Nesse sentido, o autor afirma que “est une autobiographie toute œuvre qui remplit à la fois les conditions indiquées pour chacune des catégories”<sup>9</sup> (*ibidem*). Logo, a partir dessa esquematização, é possível compreender a autobiografia como um contrato de escrita baseado na busca da verdade do sujeito sobre si mesmo – uma verdade, contudo, sempre mediada pela linguagem, pela memória e pelos dispositivos narrativos. Desse modo, podemos dizer que a escrita autobiográfica se estrutura a

---

<sup>7</sup> Chamamos de autobiografia a narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade. (Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes).

<sup>8</sup> 1. Forma da linguagem:

- a) narrativa;
- b) em prosa.
2. Assunto tratado: vida individual, história de uma personalidade.
3. Situação do autor:
  - a) identidade do autor, do narrador e do personagem;
  - b) perspectiva retrospectiva da narrativa.

<sup>9</sup> É uma autobiografia toda obra que preenche ao mesmo tempo as condições indicadas em cada uma dessas categorias. (Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes).

partir de um gesto duplo: olhar para si e narrar esse olhar com a intenção de dar forma à própria trajetória (*ibidem*).

Lejeune (2008) apresenta uma análise das origens precursoras da autobiografia na tradição europeia, antes da consolidação do gênero tal como o compreendemos a partir do século XVII, tendo em voga a distinção de duas linhagens principais: a autobiografia religiosa e os textos egotistas da Renascença. Ou seja, embora existam algumas formas de narrativas em primeira pessoa nesse período, nenhuma delas constitui ainda a autobiografia da mesma maneira que será consagrada a partir de Rousseau – com o deslocamento do centro de gravidade da história para a interioridade do sujeito (*ibidem*).

A primeira linhagem abordada por Lejeune é a da autobiografia religiosa, cuja especificidade reside na sua função espiritual, com pouca ou nenhuma atenção à dimensão profana da vida. Publicadas em sua maioria postumamente, essas autobiografias apresentam-se como documentos de fé e, eventualmente, de interesse histórico ou psicológico. Como aponta o autor, “ces textes sont intéressants pour l’histoire de la vie religieuse ; ce sont aussi parfois de curieux documents psychologiques”<sup>10,11</sup> (Lejeune, 2008, p. 52).

Entretanto, para o leitor moderno, essas obras podem parecer decepcionantes, dada a sua estrutura convencional e a ausência de uma construção subjetiva complexa: “le monde extérieur n’y apparaît presque jamais”<sup>12</sup> (*ibidem*). Essa linhagem, segundo ele, forma um conjunto autônomo que não influenciou a gênese da autobiografia moderna, e tampouco foi influenciado por ela posteriormente (*ibidem*, p. 53).

Para o autor, os modelos fundadores da autobiografia religiosa são as *Confissões de Santo Agostinho* e a *Vida de Santa Teresa d’Ávila*. Esses textos

---

<sup>10</sup> Esses textos são interessantes para a história da vida religiosa; eles também são, às vezes, documentos psicológicos curiosos. (Tradução nossa).

<sup>11</sup> As traduções de *L’autobiographie en France*, constantes nos rodapés dessa dissertação, quando não indicadas por Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes, são de nossa responsabilidade.

<sup>12</sup> O mundo exterior quase nunca aparece.

definem-se menos pela construção de uma narrativa pessoal coesa do que pela função moral da escrita, centrada na experiência espiritual. Assim, “la psychologie n’est plus limitée aux cheminements de la grâce dans le processus de conversion”<sup>13</sup>. Em contraste, textos como *Histoire de mes malheurs* de Abélard, por exemplo, embora remontem à Idade Média, se distanciam dessa tradição por apresentarem a vida como destino: “plein d’orgueil, Abélard a su présenter sa vie comme un destin, dans un récit clair, bien structuré, qui se lit comme un roman”<sup>14</sup>. (*ibidem*, p. 49).

Em contraste, o *récit de vocation (non religieuse)* [história de vocação (não religiosa)], como o *Discours de la méthode* de Descartes, já aponta para uma interiorização maior, sendo descrito por Lejeune como um *modèle de l’autobiographie* (*ibidem*, p. 51). Trata-se de um relato de formação intelectual, no qual a trajetória pessoal é colocada como um processo de ruptura e reconstrução do pensamento. Ainda que o autor reconheça o risco de anacronismo ao ler esse texto como autobiografia (*ibidem*, p. 52), ele salienta o papel central do sujeito na construção de seu próprio caminho, algo essencial à autobiografia moderna.

A segunda linhagem, a da crônica de vida privada com acento pessoal, aproxima-se ainda mais da autobiografia. Lejeune (2008) identifica doravante um deslocamento do foco narrativo da história para o indivíduo – embora, como ressalta, esse deslocamento ainda se faça por meio de modelos narrativos tradicionais, como a crônica e as memórias (*ibidem*, p. 49).

Autores como Benvenuto Cellini e Jérôme Cardan partem do eixo da confissão religiosa para o elogio do indivíduo como ideal humanista: “ils veulent démontrer qu’ils ont incarné à la perfection le type d’homme que leur époque admire: l’homme universel, à la fois homme d’action, et créateur intellectuel et artistique”<sup>15</sup> (*ibidem*). Entretanto, Lejeune observa mais uma vez que, apesar da modernidade aparente

---

<sup>13</sup> A psicologia não está mais limitada aos caminhos da graça no processo de conversão.

<sup>14</sup> Cheio de orgulho, Abelardo foi capaz de apresentar sua vida como um destino, em uma narrativa clara e bem estruturada que parece um romance.

<sup>15</sup> Eles queriam demonstrar que haviam encarnado com perfeição o tipo de homem que sua época admirava: o homem universal, tanto um homem de ação quanto um criador intelectual e artístico.

desses textos, eles permanecem fragmentários ou desviantes em relação à autobiografia moderna, ainda submetidos a formas híbridas ou a finalidades que não correspondem plenamente ao projeto autobiográfico tal como se consolidará posteriormente (*ibidem*).

Essa análise culmina na menção aos *Essais* de Montaigne como um exemplo de projeto autobiográfico moderno, mas ainda incompleto segundo os critérios do gênero. Embora Montaigne proponha uma autobiografia ao declarar que seu livro coincide com sua pessoa, o resultado é um “autoportrait plutôt qu’autobiographie”<sup>16</sup> (*ibidem*, p. 49), sem relato sequencial nem desenvolvimento da personalidade.

Diante da leitura histórica que Lejeune faz acerca da autobiografia moderna, podemos perceber que esse gênero literário, conquanto estruturado em torno de um pacto de identidade entre autor, narrador e personagem, não surge de forma espontânea, mas é o produto de um paulatino amadurecimento discursivo. A chamada “pré-história da autobiografia” (como o autor intitula) se desvela, assim, como um campo experimental, no qual formas de introspecção, ao seu modo, buscaram dar forma à subjetividade individual – ora em função da salvação da alma, ora como projeto de uma certa autocelebração humanista.

É nesse contexto que se dá o papel fundamental dos romances em forma de memórias, que, entre 1700 e 1750, segundo Lejeune, abrem caminho para a autobiografia moderna ao habituar os leitores à construção de uma maior introspecção. Ao contrário das obras anteriores, esses textos procuram narrar a experiência vivida de dentro, com atenção à maneira particular como o mundo aparece ao sujeito: “les auteurs de ces récits ne parlaient jamais de leur vie sentimentale intime, et ne se donnaient jamais la peine de dépeindre comment le monde leur était apparu”<sup>17</sup> (*ibidem*, p. 54).

Para Lejeune, o surgimento do gênero autobiográfico está ligado a um fenômeno europeu generalizado que acompanha mudanças na forma como as

---

<sup>16</sup> Mais autorretrato do que autobiografia.

<sup>17</sup> Os autores dessas obras nunca falavam de suas vidas amorosas íntimas, e nunca se preocupavam em demonstrar como o mundo parecia para eles.

peessoas passam a perceber-se. Trata-se de um período em que há uma virada epistêmica no sentido de a subjetividade ganhar centralidade e de a experiência individual começar a ser valorizada como algo digno de registro. Assim, com a ascensão da burguesia e a transformação da noção de pessoa, cresce também o desejo de narrar a vida pessoal e de compreendê-la enquanto história no tempo. A autobiografia, nesse contexto, surge como uma prática literária enraizada em novas maneiras de olhar para o eu e dar sentido à própria existência (*ibidem*, p. 54):

C'est à cette époque qu'on commence à prendre conscience de la valeur et de la singularité de l'expérience que chacun a de lui-même. On s'aperçoit aussi que l'individu a une histoire, qu'il n'est pas né adulte. Cette découverte de l'historicité au sein même de la personnalité prend différentes formes : affectivement, elle peut s'accompagner de nostalgie, du désir de retour aux sources, au paradis perdu de l'enfance, sentiment pratiquement inexistant auparavant ; intellectuellement, elle entraîne une étude génétique de la personnalité. En même temps que l'autobiographie permet d'explorer ces richesses de la vie intérieure, elle remplit une autre fonction importante : elle reconvertit en valeur sociale l'expérience de soi vécue d'une certaine manière en marge de la société, elle extériorise l'intériorité et la manifeste à autrui. D'autre part, elle permet de retrouver l'éternel et la fixité par-delà le passage et l'évolution: en se mirant dans son histoire, l'individu ne cherche pas à établir sa contingence, mais sa nécessité, en assumant et en remodelant son passé. L'autobiographie manifeste donc une nouvelle situation de la personne, mais elle apporte aussi un remède à ce que cette situation pourrait avoir d'angoissant et de dissolvant. Elle remplit une fonction d'équilibre<sup>18</sup>. (*ibidem*, pp. 54-55).

Essa redescoberta da infância como gênese da subjetividade, associada a sentimentos nostálgicos, marca o surgimento de uma literatura que possibilita um

---

<sup>18</sup> Foi nessa época que as pessoas começaram a perceber o valor e a singularidade da experiência que tinham de si mesmas. Também perceberam que o indivíduo tinha uma história, que ele não nasceu adulto. Essa descoberta da historicidade no âmago da personalidade assume diferentes formas: emocionalmente, pode ser acompanhada de nostalgia, pelo desejo de retornar às raízes, ao paraíso perdido da infância, um sentimento que praticamente não existia antes; intelectualmente, leva a um estudo genético da personalidade. Ao mesmo tempo em que a autobiografia possibilita a exploração dessas riquezas da vida interior, ela cumpre outra função importante: reconverte em um valor social a autoexperiência vivida de certa forma à margem da sociedade; exterioriza a interioridade e a manifesta aos outros. Por outro lado, ela nos permite redescobrir o eterno e o fixo além da passagem e da evolução: ao refletir sobre nossa história, não buscamos estabelecer nossa contingência, mas nossa necessidade, assumindo e remodelando nosso passado. A autobiografia, portanto, revela uma nova situação para o indivíduo, mas também oferece um remédio para os aspectos angustiantes e dissolventes dessa situação. Ela cumpre uma função de equilíbrio.

retorno às raízes e transforma a experiência individual em valor social, ao permitir que essa subjetividade seja compartilhada em um pacto comunicativo com o outro. Além disso, ela atua como um recurso de equilíbrio diante da angústia e da fragmentação típicas da experiência moderna, transformando-se em uma comunhão entre autor e leitor, como destaca Lejeune: “le texte n’est plus que l’intermédiaire transparent qui sert à une communication de personne à personne”.<sup>19</sup> (*ibidem*, p. 56).

Por fim, Lejeune insere o nascimento da autobiografia atrelado à instância das transformações sociais e econômicas da modernidade ocidental, ligando-a ao advento da civilização industrial e à ascensão da burguesia. É nesse contexto que Rousseau passa a representar um divisor de águas entre a pré-história e a modernidade autobiográficas, ao realizar de forma inédita as potencialidades do modo da escrita de si.

Ainda que Rousseau não tenha inventado o gênero efetivamente, *Les Confessions* foi considerada a mais *audacieuse* da época, tendo em vista que o autor “a élaboré une problématique de l’autobiographie en même temps qu’il en fondait la pratique”<sup>20</sup> (*ibidem*, p. 57), por exemplo. Além disso, Lejeune realça outros aspectos, totalizando cinco, que tornam Rousseau uma figura fundadora:

<b>Aspecto</b>	<b>Descrição</b>
<b>Estilo narrativo inovador</b>	Uso de técnicas romanescas para recriar o passado, não apenas narrá-lo. Combina recursos do romance e do relato pessoal para envolver o leitor.
<b>Escrita como busca de si</b>	A autobiografia é um ato de autoconhecimento. Rousseau não relata apenas o que já sabe sobre si, mas espera, por meio da escrita, transformar sua própria visão de si mesmo.
<b>Centralidade da origem</b>	Atenção aos inícios da vida, especialmente à infância, como chave para compreender a constituição da personalidade – o que subverte a visão tradicional do papel da infância.

<sup>19</sup> O texto não é mais do que um intermediário transparente para a comunicação pessoa a pessoa.

<sup>20</sup> Desenvolveu uma problemática de autobiografia ao mesmo tempo em que fundou sua prática.

<b>Nova figura de subjetividade</b>	Aborda temas considerados tabu (como a sexualidade infantil e o autoerotismo) com seriedade analítica, mas essa “ousadia” está mais na dimensão intelectual do que na provocação moral.
<b>Fundação teórica do gênero</b>	Enquanto escreve, Rousseau também teoriza a autobiografia, dando ao gênero uma base conceitual sólida. Suas <i>Confessions</i> tornam-se, então, uma referência para os autores futuros.

Em continuidade ao período subsequente a Rousseau, Lejeune, a fim de prosseguir sua análise, propõe uma tipologia de linhagens do discurso autobiográfico, distinguindo grupos de autores segundo sua formação e sua relação com a escrita: escritores, religiosos, artistas e não-especialistas (*ibidem*, p. 57). Essa categorização permite observar que, embora a forma autobiográfica pareça uniforme à primeira vista – um “*récit en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence*”<sup>21</sup> (Lejeune, 2008, p. 14) –, ela se fragmenta em experiências ou motivações distintas conforme o percurso do autor e o seu domínio sobre a linguagem literária.

É a linhagem dos escritores que, para Lejeune, desperta maior interesse crítico, ao considerar a chamada *éthique de la sincérité*, que floresce no século XX, assim como a incorporação de elementos psicanalíticos e o questionamento da identidade, que emergem com mais força entre os autores que dominam o discurso literário. São essas autobiografias que desafiam convenções e escandalizam o público, justamente por colocarem em xeque a promessa do “contar a verdade”.

Essa interseção gera fenômenos curiosos, como o que Lejeune chama de *éditions bilingues*, em que autores como Stendhal e Gide, entre outros, apresentam em paralelo textos romanescos e autobiográficos, permitindo identificar um trânsito entre ficção e verdade factual (*ibidem*, p. 58). A partir disso, é possível pensar a obra de Ernaux utilizando-se desse termo – daquilo que ele chama de edição bilíngue –, considerando que muitos escritores chegaram à autobiografia após experimentarem outras formas de escrita, em especial o romance.

---

<sup>21</sup> Um relato em prosa de uma pessoa real sobre sua própria existência.

No caso de Ernaux, *Les armoires vides* (1974), embora apresentado como romance, narra o episódio do aborto clandestino vivido pela narradora Denise Lesur, figura já próxima da autora. Já em *L'Événement* (2000), essa mesma experiência é retomada sob a forma de autobiografia.

A edição bilíngue de Ernaux realiza-se, portanto, no cruzamento entre essas duas obras: o primeiro texto camufla a experiência sob a máscara do romance, ainda marcada por certa distância ou hesitação diante da exposição do eu; e o segundo assume frontalmente as características do gênero autobiográfico. Essa mudança de registro evidencia uma ruptura com o modelo romanesco inicial, que passou a ser atribuído à obra ernauxiana após a publicação de *La place* (1983), como indica a crítica francesa:

Ce récit marque un tournant dans son œuvre : le livre vaut à Annie Ernaux une reconnaissance officielle (prix Renaudot) ; surtout, elle abandonne, avec lui, la forme romanesque. Dès lors, elle affiche clairement un parti pris autobiographique. L'œuvre subit une mutation stylistique importante. À la langue familière, luxuriante et syncopée des *Armoires vides* et au ton de dérision succède, à partir de *La Place*, une écriture « plate » qui tire ses effets de la sobriété de ses moyens. Annie Ernaux parvient, force d'exactitude et de volonté de dévoilement, à tirer du vécu obscurément subi une épure de mots sobre et sensible, « quelque chose d'intelligible et de general » (*L'Événement*, 2000). Si elle dérange ou bouleverse, c'est qu'elle parvient à faire de l'écriture un instrument de transgression sur le plan social et sexuel<sup>22</sup>. (Simonet-Tenant, 2018, p. 310).

A fim de evidenciar essas características, notemos, a partir da tabela a seguir, tanto as aproximações quanto os deslocamentos entre os cinco aspectos fundamentais que Lejeune identifica como constitutivos da autobiografia moderna a partir da obra de Rousseau, haja vista que, apesar da obra ernauxiana partilhar da

---

<sup>22</sup> Essa história marca um ponto de virada em seu trabalho: o livro rendeu a Annie Ernaux o reconhecimento oficial (Prêmio Renaudot); acima de tudo, com ele ela abandonou a forma romanesca. A partir de então, ela fez uma clara declaração autobiográfica. Sua obra passou por uma grande transformação estilística. A linguagem coloquial, exuberante e sincopada de *Les Armoires vides* e o tom de escárnio deram lugar, a partir de *La Place*, a um estilo *plate* de escrita que extraía seus efeitos da sobriedade de seus meios. Annie Ernaux consegue, por meio da precisão e do desejo de revelar, extrair da experiência obscuramente sofrida uma pureza sóbria e sensível das palavras, “algo inteligível e geral” (*L'Événement*, 2000). Se ela é perturbadora ou incômoda, é porque consegue fazer da escrita um instrumento de transgressão social e sexual. (Tradução nossa).

tradição autobiográfica, esses critérios também podem ser percebidos sob o signo de uma certa reconfiguração:

<b>Aspecto</b>	<b>Descrição</b>
<b>Estilo narrativo inovador</b>	A escrita é marcada pela objetividade, ela é factual, quase documental ao evitar o lirismo e a dramatização.
<b>Escrita como busca de si</b>	A escrita serve não para encontrar um “eu profundo”, mas para expor a opacidade da jovem que foi. A busca é por compreender o abismo entre a mulher que narra e a <i>fille de 58</i> que viveu a experiência da perda da virgindade.
<b>Centralidade da origem</b>	Deslocamento do foco da infância para a juventude, especialmente para o verão de 1958. A origem da subjetividade é localizada em uma experiência de ruptura, ao invés do idílio infantil (embora possamos entendê-los como equivalentes).
<b>Nova figura de subjetividade</b>	Radicalização dessa proposta ao narrar a perda da virgindade de maneira objetiva; ela também aborda com franqueza o desejo e a sexualidade, mas sua escrita não é confessional se considerarmos que ela traz à tona os determinantes sociais e simbólicos que perpassam esses afetos.
<b>Fundação teórica do gênero</b>	Ernaux transforma a autobiografia em <i>autossociobiografia</i> : sua escrita de si é também escrita da sociedade.

Assim, podemos perceber a autobiografia em Ernaux sob o viés de uma reinscrição contemporânea, que é realizada perante o efeito de questionar o próprio fundamento de um eu contínuo. Isso posto, para utilizarmos de uma analogia a Rousseau, seu projeto se torna menos o de confessar e mais o de desentranhar, como se lê em sua recusa a empregar o eu direto em boa parte da narrativa:

Dans ces conditions, dois-je fondre la fille de 58 et la femme de 2014 en un « je »? Ou, ce qui me paraît, non pas le plus juste – évaluation subjective – mais le plus aventureux, dissocier la première de la seconde par l’emploi de « elle » et de « je », pour aller le plus loin possible dans l’exposition des faits et des actes. Et le plus cruellement possible, à la manière de ceux qu’on entend derrière une porte parler

de soi en disant « elle » ou « il » et à ce moment-là on a l'impression de mourir.<sup>23, 24</sup> (Ernaux, 2016, p. 12).

Ou, ainda, no uso da autobiografia para além de uma simples narração do que foi, rumo a uma travessia que projeta o passado como território por vir a ser desbravado, portanto, como futuro:

Je peux dire : elle est moi, je suis elle. Impossible de m'arrêter ici. Je ne le peux pas tant que je n'aurai pas atteint un certain point du passé qui, en ce moment, est l'avenir de mon récit. Tant que je n'aurai pas dépassé les deux années qui suivent la colonie. Ici, devant ma feuille, elles ne sont pas du passé pour moi, mais, profondément, sinon réellement, mon avenir.<sup>25</sup> (Ernaux, 2016, p. 55).

Permanecem, não obstante, algumas questões fundamentais: por que *Mémoire de fille*, apesar de seu título e de sua estrutura voltada à rememoração, não pode ser considerada uma memória no sentido tradicional do termo? Além disso, o que seria essa escrita de si e da coletividade, intitulada como autossociobiografia? Essas questões serão exploradas nos tópicos seguintes, à luz das especificidades formais e das implicações epistemológicas do gesto narrativo em Ernaux.

### 1.1 Memória enquanto gênero literário

Ao refletir sobre a evolução dos gêneros nas escritas de si, Lejeune (2008) observa que, tanto na França quanto na Inglaterra, os relatos sobre a própria vida escritos por figuras da política, da literatura ou das artes foram por longa data denominados memórias. Com o tempo, entretanto, consolidou-se o uso da palavra

---

<sup>23</sup> Nessas condições, devo fundir a menina de 58 e a mulher de 2014 em um “eu”? Ou, apesar de não parecer o mais justo para mim – avaliação subjetiva – mas o mais aventureiro, dissociar a primeira da segunda usando “ela” e “eu”, para ir o mais longe possível na exposição dos fatos e ações. E da forma mais cruel possível, como quando ouvimos alguém atrás de uma porta falando sobre nós dizendo “ela” ou “ele” e, naquele momento, temos a impressão de estar morrendo. (Tradução nossa).

<sup>24</sup> As traduções de *Mémoire de fille*, constantes nos rodapés dessa dissertação, são de nossa responsabilidade.

<sup>25</sup> Posso dizer: ela sou eu, eu sou ela. Impossível parar aqui. Eu não posso parar sem antes ter chegado a um determinado ponto no passado que, no momento, é o futuro da minha história. Até que eu tenha ido além dos dois anos após a colônia. Aqui, em frente à minha folha, eles não são o passado para mim, mas profundamente, se não realmente, o meu futuro.

autobiografia para designar aqueles relatos em que o foco recai menos sobre os acontecimentos históricos e mais sobre a trajetória individual do autor (*ibidem*, p.13).

Desse modo, Lejeune propõe uma distinção entre esses dois gêneros: enquanto nas memórias o autor atua como uma testemunha dos eventos de sua época e oferece um ponto de vista pessoal sobre uma realidade coletiva – "l'objet du discours est quelque chose qui dépasse de beaucoup l'individu, c'est l'histoire des groupes sociaux et historiques auxquels il appartient"<sup>26</sup> (Lejeune, 2008, p.13) –, na autobiografia, ao contrário, "l'objet du discours est l'individu lui-même"<sup>27</sup>, sendo este não apenas o narrador, mas também o núcleo temático da obra.

Essa distinção não se resume a uma questão de proporção entre o conteúdo íntimo e o conteúdo histórico, como aponta o autor ao criticar uma leitura meramente quantitativa dessas obras. Em vez disso, é preciso considerar a intenção do autor, ou seja, seu *projet fundamental* – se ele busca narrar sua própria vida ou a de sua época (*ibidem*, p. 13-14).

Lejeune ressalta que muitas obras contêm elementos tanto autobiográficos quanto memorialísticos, mas o critério decisivo para sua classificação reside em qual desses elementos se subordina ao outro. Assim, um relato que se constrói em torno da figura do eu, mesmo que contextualizado em um tempo histórico mais amplo, configura-se como autobiografia, enquanto um relato centrado nos acontecimentos históricos, com um eu que apenas os testemunha, se alinha à forma das memórias.

Toda a reflexão de Lejeune sobre o surgimento da autobiografia moderna no final do século XVIII situa-se em um momento histórico marcado pelo reconhecimento da singularidade da pessoa e pela consolidação do indivíduo como valor central da experiência humana. Nesse contexto, a autobiografia aparece como forma privilegiada de expressão de uma subjetividade que busca compreender-se a partir de sua origem, sendo a infância e a adolescência consideradas momentos-chave na constituição do sujeito:

---

<sup>26</sup> O objeto do discurso é algo que vai muito além do indivíduo, é a história dos grupos sociais e históricos aos quais ele pertence.

<sup>27</sup> O objeto do discurso é o próprio indivíduo.

Le développement de l'autobiographie à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle correspond à la découverte de la valeur de la personne, mais aussi à une certaine conception de la personne : la personne s'explique par son histoire et en particulier par sa genèse dans l'enfance et l'adolescence. Écrire son autobiographie, c'est essayer de saisir sa personne dans sa totalité, dans un mouvement récapitulatif de synthèse du moi. Un des moyens les plus sûrs pour reconnaître une autobiographie, c'est donc de regarder si le récit d'enfance occupe une place significative, ou d'une manière plus générale si le récit met l'accent sur la genèse de la personnalité<sup>28</sup>. (*ibidem*, p. 16).

A autobiografia, segundo o autor, se realiza como um gesto de síntese do eu, um movimento de totalização narrativa que pretende recompor a trajetória pessoal em sua coerência interna, mesmo que por meio de fragmentos ou memórias parciais. Assim, o relato da infância é, para além de um marco temporal, um elemento estruturante que permite ao sujeito narrador dar sentido ao seu presente à luz de sua gênese. Identificar, portanto, a presença da infância em uma narrativa é um dos critérios fundamentais para reconhecer sua inscrição no campo autobiográfico.

Ainda assim, como mostra *Mémoire de fille*, a recuperação da adolescência como momento formador da narrativa permanece central, haja vista que é nesse intervalo entre o fim da infância e o ingresso na vida adulta que a narradora busca os traços fundadores de sua subjetividade, deslocando o ponto de origem tradicionalmente atribuído à infância para um território marcado por rupturas, e o início da consciência de si mesma.

À vista disso, *Mémoire de fille* deve ser classificada como uma obra de cunho autobiográfico e não como uma obra de memórias, embora o título possa sugerir o contrário. Se retornarmos à teoria lejeuniana, veremos que se trata de um “relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, centrado em sua vida individual, em particular na história de sua personalidade” (Lejeune, 2008, p. 14). Nesse sentido, o que distingue a autobiografia, para o autor, não é apenas o conteúdo narrado (experiências pessoais), mas o contrato de identidade entre autor,

---

<sup>28</sup> O desenvolvimento da autobiografia no final do século XVIII corresponde à descoberta do valor da pessoa, mas também a uma certa concepção da pessoa: a pessoa é explicada por sua história e, em particular, por sua gênese na infância e na adolescência. Escrever uma autobiografia é tentar compreender a pessoa como um todo, em um movimento recapitulador de síntese do eu. Uma das maneiras mais seguras de reconhecer uma autobiografia, portanto, é verificar se a narrativa da infância ocupa um lugar significativo ou, de modo mais geral, se a narrativa enfatiza a gênese da personalidade.

narrador e personagem, isto é, os três compartilham o mesmo nome e a mesma identidade de sujeito real.

A fim de argumentar a favor desse ponto de vista, faz-se válido notar que, em *Mémoire de fille*, Ernaux narra uma experiência vivida por ela no verão de 1958. Embora use a terceira pessoa em algumas passagens e se refira à jovem como “ela” (*la fille de 58*), existe claramente um compromisso com a verdade factual e com a própria identidade. Além disso, o nome da autora na capa (Annie Ernaux) é o mesmo da narradora e da protagonista. Ademais, a autora vale-se de um certo esquadrinhamento que faz de si mesma ao recorrer a documentos pessoais, cartas, diários e fotografias como forma de legitimar e sustentar a veracidade de sua narrativa.

Na obra, o interesse é explicitamente voltado para a vivência subjetiva da experiência de iniciação sexual, da vergonha, da identidade e da formação do eu feminino. A escrita de Ernaux busca justamente compreender como aquela jovem de 1958 transformou-se na mulher que escreve o livro no presente. Não se trata, portanto, de um relato de época ou de um testemunho histórico de eventos externos, mas de uma introspecção da experiência pessoal, o que é típico da autobiografia.

Lejeune enfatiza que a autobiografia, especialmente a praticada por escritores, é também um trabalho formal sobre a linguagem e sobre o tempo. Em *Mémoire de fille*, Ernaux articula diferentes tempos narrativos: o tempo da experiência vivida, o tempo da escrita, o tempo da lembrança – o que corresponde à complexidade que Lejeune reconhece nas autobiografias literárias, nas quais as “formes du récit se transforment plus vite, les changements dans la conception de la personnalité se reflètent plus visiblement.”<sup>29</sup> (*ibidem*, p. 61).

Nesse sentido, a obra responde plenamente à definição lejeuniana de autobiografia como um relato de vida, por ela mesma, com foco na formação da identidade, e não como um registro de fatos históricos externos ou de figuras alheias, como seria típico do gênero memórias.

Contudo, classificar *Mémoire de fille* apenas como obra autobiográfica não é suficiente, porque esse termo, embora tecnicamente correto segundo a definição

---

<sup>29</sup> As formas da narrativa mudam mais rapidamente, e as mudanças na concepção da personalidade são refletidas de forma mais visível.

lejeuniana, não dá conta da complexidade do gesto narrativo de Annie Ernaux, que vai além da simples reconstrução da trajetória individual. A escrita de Ernaux insere-se de maneira deliberada no que podemos chamar de autossociobiografia – um subgênero que articula a dimensão pessoal (auto), a dimensão social e histórica (sócio) e a forma narrativa da vida (biografia).

## 1.2 Autossociobiografia

A autobiografia tradicional, tal como definida por Lejeune, parte do compromisso do autor com a verdade sobre sua própria vida, tendo ele mesmo como narrador e personagem. Ernaux cumpre esse pacto, como já argumentado. No entanto, ela não se limita à autorrepresentação subjetiva se considerarmos que seu projeto de escrita é atravessado por uma crítica explícita à noção de indivíduo como entidade isolada. Sob essa ótica, afirma Montémont:

Le terme auto-socio-biographie (que l'on écrit aussi en un seul mot) a été utilisé pour la première fois par Annie Ernaux pour qualifier sa propre pratique (*L'Écriture comme un couteau*, 2002). Au-delà, le mot désigne désormais un courant qui s'est développé dans le dernier quart du XXe siècle et qui consiste à lier étroitement le récit d'un devenir individuel aux conditions sociologiques de l'existence du narrateur, en rendant explicite l'articulation entre les deux. La narration biographique devient ainsi le terrain d'une analyse des mécanismes d'adhésion ou de rejet à son milieu.<sup>30</sup> (Montémont, 2018, p. 99).

Como a própria Ernaux afirma em *Les Années* (discurso que ecoa também em *Mémoire de fille*), “gostaria de poder salvar para sempre [...] salvar alguma coisa deste tempo no qual nós nunca mais estaremos” (Ernaux, 2008, pp. 235, 236). Nesse sentido, ela traz à tona o salvar algo do tempo coletivo, da experiência histórica, que reforça o aspecto (im) pessoal de sua escrita. Para a autora, trata-se de uma memória vivida que é também memória socialmente situada, como afirma em *A escrita como uma faca e outros textos* (2023):

---

<sup>30</sup> O termo auto-socio-biografia (que também pode ser escrito como uma única palavra) foi usado pela primeira vez por Annie Ernaux para descrever sua própria prática (*L'Écriture comme un couteau*, 2002). A palavra passou a designar uma tendência que se desenvolveu no final do século XX, que consiste em vincular intimamente a narrativa do futuro de um indivíduo às condições sociológicas da existência do narrador, tornando explícito o vínculo entre os dois. Dessa forma, a narrativa biográfica torna-se o terreno para uma análise dos mecanismos de adesão ou rejeição do ambiente em que se vive. (Tradução nossa).

Mas não fico satisfeita com essa expressão “narrativa autobiográfica”, porque ela não é suficiente. Ela destaca um aspecto certamente fundamental, uma postura de escrita e de leitura radicalmente oposta à do romancista, mas não diz nada a respeito do intuito do texto, da construção dele. O que é mais complicado ainda é que ela impõe uma imagem redutora: “a autora fala de si”. Bem, *O lugar, Une Femme [Uma mulher], A vergonha* e *O acontecimento* em parte são menos autobiográficos e mais autossociobiográficos. E *Paixão simples, L’Occupation [A ocupação]* são análises da impessoalidade das paixões pessoais. (Ernaux, 2023, p. 31).

O excerto do discurso de Annie Ernaux por ocasião do recebimento do Prêmio Nobel de Literatura (*Venger ma race*) também nos permite perceber uma formulação contundente daquilo que a crítica intitula escrita autossociobiográfica. Quando a autora recupera a frase registrada em seu diário “vou escrever para vingar minha raça”, articula, com nitidez, a intersecção entre experiência individual e o pertencimento coletivo. Assim, a narrativa de si se constrói, para além de um eu isolado, como forma de reivindicação de memória e denúncia de estruturas de exclusão:

Não preciso ir longe para buscar essa frase. Ela se manifestou. Em toda a sua nitidez, sua violência. Lapidar. Irrefutável. Ela foi escrita há sessenta anos em meu diário pessoal. Vou escrever para vingar minha raça. Ela ecoava o grito de Rimbaud: “Sou de raça inferior por toda a eternidade”. Eu tinha 22 anos. Era estudante de Letras em uma faculdade do interior, entre moças e rapazes, em sua maioria oriundos da burguesia local. Eu pensava, orgulhosa e ingenuamente, que escrever livros, tornar-se escritora, ao fim de uma linhagem de camponeses sem terra, operários e pequenos comerciantes, de gente desprezada por suas maneiras, seu sotaque, sua falta de cultura, seria suficiente para reparar a injustiça social de nascença. Que uma vitória individual apagaria séculos de dominação e pobreza, numa ilusão que a escola já tinha alimentado em mim com meu êxito acadêmico. De que modo meu sucesso pessoal poderia redimir quaisquer humilhações ou ofensas sofridas? (*ibidem*, pp. 10,11).

Dessa forma, podemos entender que Ernaux, em sua juventude, nutriu a esperança de que a conquista do espaço literário, marcada pela travessia do percurso entre o meio socialmente modesto em que nasceu e o ambiente universitário burguês, pudesse servir como reparação para sua classe de origem. No entanto, anos à frente se depara com a ilusão meritocrática que sustentou essa ideia, questionando o êxito da ascensão individual como substituto de uma possível justiça social.

Nesse ponto, sua autossociobiografia desestabiliza o mito da emancipação pelo talento. A escrita torna-se, então, uma forma de fazer visíveis os efeitos

persistentes da desigualdade, de inscrever no campo literário as marcas do corpo e da classe, com o objetivo de romper o silêncio histórico sobre as humilhações vividas à margem:

Annie Ernaux a été profondément influencée par la lecture de Pierre Bourdieu : dans *La Place* (1983), elle cherche à « s'arrache[r] du piège de l'individuel » et décrit sa douloureuse « émigr[ation] » du monde des petits commerçants de province vers un monde petit-bourgeois ; toute son œuvre, des *Armoires vides* (1974), jusqu'aux *Années* (2008), utilise les événements de sa propre vie, qu'il s'agisse de l'avortement ou de la maladie, comme grille de lecture de phénomènes collectifs.<sup>31</sup> (Montémont, 2018, p. 99).

Ernaux escreve, portanto, sob uma perspectiva sociológica deliberada. Como ela mesma afirma em entrevistas e paratextos, seu objetivo é produzir um conhecimento do real a partir da experiência individual, mas sem reduzi-la à esfera privada. Nesse sentido, sua escrita inscreve-se no gesto de uma trânsfuga (Ernaux, 2023, p. 12), termo que ela toma emprestado de Pierre Bourdieu a fim de designar aqueles que mudam de classe social – geralmente da classe popular para as classes letradas – e passam a ocupar um lugar de mediação, mas também de conflito:

Ultérieurement, la Sociologie me fournira le terme adéquat pour cette situation précise, celui de « transfuge de classe » ou encore de « déclassée par le haut ». L'année même où j'ai perdu mon père, j'ai été nommée, pour mon premier poste de professeur, dans un lycée avec des classes techniques, et il s'est opéré pour moi un retour au réel. En face de moi, quarante élèves dont la majorité était issue de la classe paysanne et ouvrière de Haute-Savoie. Je mesurais le décalage profond entre leur culture d'origine et la littérature que je leur enseignais. Je constatais aussi l'injustice d'une reproduction des inégalités sociales au travers l'école.<sup>32</sup> (Ernaux, 2013, p. 29).

---

<sup>31</sup> Annie Ernaux foi profundamente influenciada por Pierre Bourdieu: em *La Place* (1983), ela busca “libertar-se da armadilha do indivíduo” e descreve sua dolorosa “emigração” do mundo dos pequenos comerciantes provincianos para um mundo pequeno-burguês; todo o seu trabalho, de *Les Armoires vides* (1974) a *Les Années* (2008), usa os eventos de sua própria vida, seja aborto ou doença, como uma grade para a leitura de fenômenos coletivos. (Tradução nossa).

<sup>32</sup> Posteriormente, a Sociologia me dará a expressão adequada para essa exata situação, “trânsfuga de classe” – ou, ainda, “rebaixada para cima”. No mesmo ano em que perdi meu pai, fui designada, em meu primeiro emprego como professora, para um colégio com cursos técnicos, e vivi um retorno ao real. Diante de mim, quarenta alunos, a maioria oriunda da classe camponesa e operária da Alta-Savoia. Eu percebia a profunda discrepância entre a cultura de origem deles e a literatura que lhes ensinava. Constatava também a injustiça de reproduzir as desigualdades sociais por meio da escola. (Tradução de Mariana Delfini).

Ernaux, filha de pequenos comerciantes e professora universitária, encarna esse deslocamento da condição de trãnsfuga social, que implica um sentimento de desenraizamento, de traição e de inadequação tanto ao meio de origem quanto ao de chegada.

Figura 1: À janela, entre Colette e Francette, outra prima, no verão de 1953, no café-mercearia da família



Fonte: *A escrita como uma faca e outros textos* (2023)

Sobre esse café-mercearia dos pais, Ernaux afirma:

Em casa, vendemos bebidas e comidas e todo tipo de ninharias, a granel, num canto. Perfumes baratos em cima das caixas, dois lenços num sapatinho de Natal de enfeite, espuma de barbear, cadernos de cinquenta páginas. Vendemos tudo o que há de mais comum, vinho da Argélia, patê em blocos de um quilo, biscoitos por unidade, uma ou duas marcas de cada produto, nossos clientes não são exigentes. (Ernaux, 1974 *apud* Ernaux, 2023, p. 174).

A menção ao café-mercearia se faz presente em muitas de suas obras e é sempre ligada a esse lugar de classe operária e a um desejo de trãnsfuga, de mobilização socioeconômica. Em *Une femme*, ela diz:

Comecei a desprezar as convenções sociais, as práticas religiosas, o dinheiro. Copiava os poemas de Rimbaud e Prévert, colava fotos de James Dean na capa dos cadernos, escutava 'La Mauvaise Réputation', de Brassens, sentia tédio. Vivia minha rebeldia adolescente de modo romântico, como se meus pais fossem burgueses. (Ernaux, 1987 *apud* Ernaux, 2023, p. 181).

Podemos considerar, desse modo, que ao apropriar-se daquilo que poderíamos chamar de símbolos de rebeldia cultural, Ernaux, de algum modo, recusa os valores que estruturavam a vida de sua família. No entanto, essa rejeição não se dá a partir de uma leitura sociologicamente fiel de sua condição – afinal, seus pais não eram burgueses, mas pequenos comerciantes enraizados em um meio popular –, mas como uma encenação romântica de aspiração intelectual.

Tal distorção evidencia justamente o mal-estar próprio de quem transita entre dois mundos – a partir da necessidade de romper com o espaço familiar para afirmar-se como sujeito – e a dificuldade de reconhecer-se plenamente no universo burguês e letrado que passa a frequentar (considerando que, anos mais tarde, seu desejo de ascensão tornou-se realidade com sua carreira de professora e escritora).

Ernaux também afirma que foi a partir da experiência com a morte do pai e com suas aulas com alunos que "eram, alguns, uma imagem de mim mesma com aquela idade por sua rudeza, por sua falta de polidez, por seu desconhecimento dos valores dominantes" (Ernaux, 2023, p. 165), que houve o despertar a respeito de sua consciência de classe, moldada tanto por sua origem quanto por sua trajetória educacional.

Podemos dizer, assim, que Ernaux observa esses alunos com um duplo olhar: o de aluna, marcada por uma infância em um meio operário e camponês, e o de professora, já inserida em um novo espaço social e cultural com maiores privilégios. É esse choque de espelhos entre passado e presente que a impulsiona a escrever sobre sua própria realidade e a vincula à promessa do "vingar [sua] raça" (*ibidem*):

Se me volto para a promessa feita há vinte anos, de vingar minha raça, não saberia dizer se a cumpri. Foi dela e dos meus antepassados, homens e mulheres que suportaram a labuta que os levou a morrer cedo, que recebi força e fúria suficientes para ter o desejo e a ambição de criar para eles um espaço na literatura, nesse conjunto de vozes múltiplas que muito cedo me acompanhou, me dando acesso a outros mundos e a outros pensamentos, inclusive o de me revoltar contra ela

e querer modificá-la. Para inscrever minha voz de mulher e de trãnsfuga social naquilo que sempre se apresenta como um lugar de emancipação, a literatura. (Ernaux, 2023, pp.18-19).

Figura 2: 1957, ao lado do Petit-Pont, perto da estação



Fonte: *A escrita como uma faca e outros textos* (2023)

Diante do exposto, apesar de podermos inserir *Mémoire de fille* em um campo mais da análise da impessoalidade das paixões pessoais do que da autossociobiografia, – assim como *Paixão simples* e *L'Occupation* (Ernaux, 2023, p. 31), percebemos também que Ernaux escreve sobre aquilo que normalmente é calado ao politizar a experiência íntima da sexualidade feminina. Não obstante, a partir dessa obra (bebendo da fonte da trãnsfuga), ela retorna a um momento crucial de passagem entre a escola e o ensino superior, bem como entre o ser aluna e o preparar-se para ser professora – considerando sua idade de dezoito anos.

Essa consciência encontra eco no trecho em que Ernaux compara sua própria postura no mundo com a da colega R. Ela, então, endereça uma carta com suas percepções à amiga Marie Claude ao perceber que suas desenvolturas sociais são contrastantes: “R [...] est une fille épatante, sans préjugés, marrante, c’est fou ce qu’elle est optimiste, jamais de problèmes !”<sup>33</sup> (Ernaux, 2016, p. 95). Isso é ilustrado materialmente por detalhes como o pai trabalhando em um escritório, as férias na *Côte d’Azur* e a existência de discos de música clássica em sua casa (*ibidem*, p. 96). Esses elementos acabam por tornar-se marcadores simbólicos de um pertencimento burguês que Ernaux não compartilha e reforçam sua sensação de inadequação:

Dans les mots de cette lettre datant de la mi-mai, six semaines après l’arrivée de R, je lis un étonnement admiratif devant une façon de se comporter dans le monde, une aisance, une légèreté que je ne possède pas, dont j’étais – je suis toujours – aux antipodes. Légèreté que j’attribue aujourd’hui à sa certitude réitérée d’être « adorée » de ses parents, préférée à une sœur plus âgée, mariée et sans emploi, mère de deux enfants, auprès de laquelle elle devait faire figure de petit génie. À son milieu social également, que, sans le connaître, je situais au-dessus du mien à certains détails : père travaillant « dans un bureau » comme dessinateur industriel, mère à la maison, vacances sur la Côte d’Azur, disques de musique classique. C’est peut-être cette insouciance face à l’avenir d’enfant adulée et de milieu petitbourgeois qui l’avait fait me suivre à l’École normale et lui avait permis, ensuite, d’en sortir comme une fleur.<sup>34</sup> (Ernaux, 2016, pp. 95, 96).

Ao considerarmos sua observação a partir do meio escolar, podemos entender a percepção de Ernaux com o distanciamento entre si e aqueles que já detinham as chaves culturais da classe média: a facilidade no trato social, o acesso a bens simbólicos (como a música clássica), o capital familiar afetivo e econômico. Como afirma em *Os anos*, p. 58: “Agora ela sabe o lugar que ocupa na escala social – sua

---

<sup>33</sup> R [...] é uma garota incrível, sem preconceitos, divertida, é incrível como ela é otimista, nunca tem problemas!

<sup>34</sup> Nas palavras dessa carta datada de meados de maio, seis semanas após a chegada de R, leio um espanto admirador diante de uma maneira de se comportar no mundo, uma desenvoltura, uma leveza que não possuo, da qual eu estava – e ainda estou – nos antípodas. Leveza que hoje atribuo à sua certeza reiterada de ser “adorada” pelos pais, a preferida em relação a uma irmã mais velha, casada e sem emprego, mãe de dois filhos, diante da qual ela devia parecer uma pequena gênio. Também ao seu meio social, que, sem conhecê-lo, eu situava acima do meu em certos detalhes: pai trabalhando “em um escritório” como desenhista industrial, mãe em casa, férias na Côte d’Azur, discos de música clássica. Talvez fosse essa indiferença face ao futuro, de criança adulada e de um meio pequeno-burguês, que a levou a me seguir para a Escola Normal e lhe permitiu, depois, sair de lá como uma flor. (Ernaux, 2016, pp. 95, 96).

casa não tem geladeira nem banheiro, a privada fica no quintal e ela nunca foi a Paris –, abaixo de suas colegas de turma”.

Essa distância produz um sentimento de exclusão e inferioridade, não necessariamente por falta de capacidade, mas por ausência de familiaridade com os códigos dominantes. E é, nesse sentido que, ao tornar-se professora e deparar-se com alunos que lhe lembravam sua infância, ela revê sua própria trajetória – como cita em *Retorno a Yvetot* (2023).

Figura 3: 1957, no pátio, na frente do café



Fonte: *A escrita como uma faca e outros textos* (2023)

Para além de um recorte autossociobiográfico no sentido da materialidade, *Mémoire de fille* inscreve-se sob outros códigos relativos às paixões pessoais, como veremos no capítulo a seguir.

## CAPÍTULO 2 – Escritas da sexualidade

A abordagem da escrita autobiográfica feminina não pode furtar-se à questão da sexualidade, pois interage com a construção subjetiva do eu narrador. Como discutimos no capítulo anterior, as escritas de si dizem respeito não apenas ao relato factual da vida do narrador/ personagem, mas à construção de uma identidade que se inscreve na linguagem e que é mediada por estruturas de poder ou pertencimentos sociais (como inserida na escrita de Ernaux). Veremos adiante que a autobiografia também está intimamente ligada ao campo do gênero sexual.

Com efeito, quando essa escrita é empreendida por mulheres, o relato da sexualidade torna-se um eixo estruturante da narrativa, dado o modo como o corpo feminino é historicamente codificado (Lecarme; Lecarme-Tabone, 2015, pp. 93-94). Lecarme e Lecarme-Tabone enfatizam sobre o risco do essencialismo ao abordar a autobiografia feminina. Ao mesmo tempo, reconhecem que a experiência da mulher é marcada por condicionantes históricos e sociais que inevitavelmente atravessam a narrativa autobiográfica:

Tout d'abord : certes, une femme qui raconte sa vie est amenée à relater des expériences semblables à celles des hommes ; le rapport aux livres ou à la nature, par exemple, ne relève pas clairement du sexe, du moins pour les dernières décennies. En revanche, une fillette n'entretient pas avec son corps des relations identiques à celles d'un garçon, ne serait-ce que parce que son existence biologique est scandée par des événements particuliers. On peut aussi penser, si l'on adhère aux concepts psychanalytiques, que la petite fille établit avec ses parents des relations spécifiques qui modèlent et différencient sa relation à l'Autre. Le rapport au monde de la fillette est structuré par la représentation de la féminité que la société dans laquelle elle vit véhicule et par la place que celle-ci réserve à la femme<sup>35</sup>. (*ibidem*).

A sexualidade, nesse contexto, assume um papel central como parte da experiência individual e como ponto de interrogação da identidade. A fim de

---

<sup>35</sup> Em primeiro lugar: é claro que uma mulher que conta sua vida é levada a relatar experiências semelhantes às dos homens; a relação com os livros ou com a natureza, por exemplo, não é claramente uma questão de gênero, pelo menos nas últimas décadas. Por outro lado, uma menina não mantém com seu corpo relações idênticas às de um menino, mesmo que seja apenas pelo fato de que sua existência biológica é marcada por eventos específicos. Também se pode pensar, se aderirmos aos conceitos psicanalíticos, que a menina estabelece com seus pais relações específicas que moldam e diferenciam sua relação com o Outro. A relação da menina com o mundo é estruturada pela representação da feminilidade que a sociedade em que ela vive veicula e pelo lugar que esta reserva para a mulher. (Tradução nossa).

exemplificar como o corpo feminino é especialmente marcado por eventos biológicos e culturais de diferenciação, pensemos na menstruação, na gravidez, no aborto, na menopausa, na repressão, na vigilância e na erotização. Essas vicissitudes acabam por inevitavelmente compor as narrativas. Conforme os autores indicam, a experiência do corpo e, portanto, da sexualidade, é vivida de maneira a refletir que os papéis não são iguais entre os gêneros.

Esse diferencial de experiência, no entanto, não se traduz automaticamente em um estilo ou conteúdo específico na escrita autobiográfica. Lecarme e Lecarme-Tabone (2015) observam que não se trata de propor uma escrita feminina no sentido estrito – o que levaria a novos essencialismos: “on peut se demander, plus modestement, si la mise en scène de soi, inhérente au geste autobiographique, n'est pas elle aussi marquée par le sexe de l'autobiographe dans la mesure où elle est tributaire du rapport à soi et au monde.<sup>36</sup>” (Lecarme, 2018, p. 5). Assim, podemos entender o porquê de o eu feminino narrar sua sexualidade envolvendo necessariamente alguns aspectos específicos.

Ainda, segundo os autores, o gênero do leitor influencia a recepção das narrativas autobiográficas. Conforme aponta Béatrice Didier<sup>37</sup>, há uma curiosidade exacerbada dirigida às autobiografias escritas por mulheres, especialmente no que tange a aspectos sentimentais e sexuais, o que denota uma expectativa de exposição emocional que não costuma ser exigida com a mesma intensidade de escritores homens.

Essa assimetria articula-se com um sistema de leitura que reforça papéis de gênero, uma vez que à mulher é reservado o lugar da confissão íntima e, ao homem, o da experiência com valor total. Tal estrutura, como indicam certas feministas, impõe à mulher que escreve o impasse entre apagar sua diferença ou assumi-la em termos de resistência, dando origem à chamada dialética de luta emancipatória. Este impasse atravessa também o ato de leitura, pois a identificação entre leitora e autora é mediada

---

<sup>36</sup> Podemos nos perguntar, mais modestamente, se a encenação de si mesmo, inerente ao gesto autobiográfico, não é também marcada pelo sexo do autobiógrafo, na medida em que depende da relação consigo mesmo e com o mundo. (Tradução nossa).

<sup>37</sup> Voir *L'Écriture-femme*, op. cit., p. 187 apud Lecarme; Lecarme-Tabone, p. 94.

por um desejo de reconhecimento e legitimação de experiências historicamente silenciadas.

Nesse viés, as narradoras femininas parecem compelidas a abordar o próprio corpo, diferentemente dos homens, que o fazem com menor frequência ou com menor preocupação estética (*ibidem*, p. 95). Tal constatação aponta para uma estrutura de vigilância sobre o corpo feminino, uma vigilância que se infiltra também na escrita:

La plupart des femmes qui racontent leur vie se montrent conscientes de leur degré de beauté ou de laideur, ce qui est moins fréquent chez les hommes. Elles mentionnent aussi souvent les vêtements qu'elles portaient en telle ou telle occasion mémorable ainsi que l'impression esthétique qu'elles pensent produire sur les autres.<sup>38</sup> (*ibidem*).

Esse processo de exteriorização do corpo e de submissão ao olhar do outro é também tematizado pelas autobiografias clássicas citadas por Lecarme e Lecarme-Tabone (2015). Ao recuperar essas vozes, os autores apontam para uma genealogia da escrita feminina do corpo a partir de escritoras como Simone de Beauvoir: “interdite de coquetterie par une éducation puritaine, sait et dit discrètement quand sa propre image la séduit.<sup>39</sup>” (Lecarme, 2015, p. 95); e Violette Leduc, que encarna o drama da inadequação através de um corpo dissonante: “Je voyais mes petits yeux, ma grande bouche, mon gros nez sur le glacié du col de la chemise.<sup>40</sup>” (Leduc, 1972, p. 166 *apud* Lecarme, 2015, p. 95).

Marguerite Yourcenar, por sua vez, manifesta uma recusa em descrever-se fisicamente (*ibidem*), o que pode ser lido como gesto de resistência à lógica identitária centrada na aparência. Do mesmo modo, George Sand critica o automatismo do autorretrato físico, propondo uma espécie de descrição neutra: “J'ai parlé de ma figure, afin de n'avoir plus du tout à en parler. Dans le récit de la vie d'une femme, ce chapitre,

---

<sup>38</sup> A maioria das mulheres que contam suas vidas demonstra estar consciente do seu grau de beleza ou feiura, o que é menos frequente entre os homens. Elas também mencionam frequentemente as roupas que usavam em tal ocasião memorável, bem como a impressão estética que creem causar nos outros. (Tradução nossa).

<sup>39</sup> Proibida de ser *coquette* por uma educação puritana, ela sabe e diz discretamente quando sua própria imagem a seduz. (Tradução nossa).

<sup>40</sup> Eu via meus olhos pequenos, minha boca grande, meu nariz grande no colarinho da camisa. (Tradução nossa).

menaçant de se prolonger indéfiniment, pourrait effrayer le lecteur<sup>41</sup> (Sand, 2013, p. 467 *apud* Lecarme, 2015, p. 95), como forma de contestar a expectativa de que a mulher se defina pela imagem.

Ernaux também demonstra ter consciência do olhar que pesa sobre seu próprio corpo. Em *La femme gelée*, ela afirma que “ser uma menininha significava de início ser eu: sempre muito grande para a idade, por sorte robusta apesar da fisionomia pálida, uma pancinha saliente, nenhuma cintura até os doze anos”<sup>42</sup>. Percebe-se, assim, que desde a infância Ernaux esteve sob o crivo das expectativas sociais para com sua feminilidade.

Figura 4: No jardim com Colette, sua prima, verão de 1949



Fonte: *A escrita como uma faca e outros textos* (2023)

---

<sup>41</sup> Falei sobre minha aparência para não ter mais que falar sobre isso. Na história da vida de uma mulher, esse capítulo, que ameaça prolongar-se indefinidamente, pode assustar o leitor. (Tradução nossa).

<sup>42</sup> Ernaux, 1981 *apud* Ernaux, 2023, p. 173. Tradução de Mariana Delfini.

Figura 5: Verão de 1946, Rue de l'École, atrás de casa, aos seis anos



Fonte: *A escrita como uma faca e outros textos* (2023)

No caso de *Mémoire de fille*, essa consciência é potencializada pelo intervalo temporal entre o momento vivido (passado) e o momento da escrita (presente). A narradora adulta olha para a jovem de dezoito anos com um misto de empatia e estranhamento, o que reforça a cisão entre sujeito e imagem ao tratar de um corpo que não coincide com o ideal desejado (e nem se reduz a ele):

Je regarde la photo d'identité en noir et blanc, collée à l'intérieur du livret scolaire établi par le pensionnat Saint-Michel d'Yvetot pour le bac, Section Classique C. Je vois, pris de trois quarts, un visage d'un ovale régulier, nez droit, pommettes discrètes, grand front sur lequel – sans doute pour en réduire la hauteur – retombent curieusement un bout de frange frisottée d'un côté et une mèche en forme d'accroche-cœur de l'autre. Le reste des cheveux, châtain foncé, est relevé et ramené derrière la tête en un chignon. Les lèvres esquissent un sourire qui peut être qualifié de doux, ou de triste, ou les deux. Un pull sombre, à col officier et manches raglan, donne un effet austère et plat de soutane. Au total une jolie fille mal coiffée, dégageant une impression de douceur, ou d'indolence, à qui aujourd'hui on donnerait davantage que ses dix-sept ans<sup>43</sup>. (Ernaux, 2016, pp. 10-11).

Figura 6: Foto do documento de identidade, 1957



Fonte: *A escrita como uma faca e outros textos* (2023)

<sup>43</sup> Olho para a foto em preto e branco colada no interior do boletim escolar elaborado pelo internato Saint-Michel d'Yvetot para o exame de ensino secundário (*bac*), Seção Clássica C. Vejo, numa foto 3x4, um rosto oval regular, nariz reto, maçãs do rosto discretas, testa grande sobre a qual – sem dúvida para reduzir a altura – caem curiosamente uma mecha de cabelo crespo de um lado e uma mecha em forma de coração do outro. O resto do cabelo, castanho escuro, está preso e penteado para trás da cabeça num coque. Os lábios esboçam um sorriso que pode ser qualificado como doce, ou triste, ou ambos. Um suéter escuro, com gola militar e mangas *raglan*, dá um efeito austero de batina. Enfim, uma garota bonita, mal penteada, que transmite uma impressão de doçura, ou indolência, a quem hoje daríamos mais do que seus dezessete anos.

Nesse sentido, podemos entender que Ernaux reafirma o papel do corpo como mediador da identidade e da memória, haja vista que o corpo observado na fotografia é construído entre os discursos normativos e a subjetividade em formação da autora. É através dele que Ernaux inicia sua investigação de si. Ou seja, em meio à sua inscrição nas mudanças e expectativas, o corpo aparece como um texto a ser decifrado. Em *Mémoire de fille*, o corpo surge como epicentro da experiência da narradora que se entrelaça intimamente à sexualidade e à perda da virgindade.

### 2.1 A perda da virgindade em *Mémoire de fille* (2016)

A perda da virgindade constitui um dos momentos centrais na construção da subjetividade feminina em *Mémoire de fille*. Longe de representar uma passagem simbólica para a vida adulta ou uma abertura para o prazer e a autonomia sexual, o episódio é narrado sob o signo da vergonha. Como já dito anteriormente, Ernaux revisita essa experiência num processo de rememoração.

Contudo, nessa passagem do tempo, a sexualidade se revela atravessada por normas sociais, censuras morais e idealizações que, de algum modo, dificultam a apropriação subjetiva da personagem. Como afirmam Lecarme e Lecarme-Tabone, Ernaux situa-se nitidamente no chamado “segundo polo”, em que o puritanismo do meio social recobre de culpa toda manifestação do desejo e aprisiona o corpo feminino em narrativas de sujeição:

Les réactions de l'adolescente du passé, comme le regard de la femme mûre qui raconte, sont modelées par l'époque mais surtout par le rapport au corps et à la féminité propre à chacune: joie pour celles qui vivent leur féminité avec plaisir et qui peuvent y voir une « initiation dans la classe des grandes personnes », la préparation normale à une future maternité ou la première étape dans l'accomplissement voluptueux d'une vie sensuelle ; honte, lorsqu'un puritanisme excessif entache de culpabilité tout ce qui a trait au corps (c'est le cas de Simone de Beauvoir qui dénonce rétrospectivement les erreurs de son milieu) ; dédain, lorsque la différence sexuelle est pratiquement objet de dénégation (pour Marguerite Yourcenar, par exemple).<sup>44</sup> (Lecarme ; Lecarme-Tabone, 2015, pp. 96-97).

---

<sup>44</sup> As reações da adolescente do passado, assim como o olhar da mulher madura que narra, são moldadas pela época, mas sobretudo pela relação com o corpo e a feminilidade própria de cada uma: alegria para aquelas que vivem sua feminilidade com prazer e que podem ver nisso uma “iniciação na classe dos adultos”, a preparação normal para uma futura maternidade ou o primeiro passo na realização voluptuosa de uma vida sensual; vergonha, quando um puritanismo excessivo mancha de culpa tudo o que diz respeito ao corpo (é o caso

De resto, é importante ressaltar o peso do contexto do pós-guerra francês na formação de uma geração de mulheres. De acordo com Charpentier (2022), as jovens oriundas de pequenas cidades provincianas, frequentemente marcadas pela religiosidade e pela vigilância familiar, encontravam na colônia de férias um espaço de suspensão temporária dessas restrições. É nesse ambiente que se tornava possível experimentar tanto a sexualidade quanto a convivência mista com rapazes, algo que só viria a ser institucionalizado de maneira mais ampla a partir da lei Haby, em 1976 (*ibidem*).

Dresser la liste de ses ignorances sociales serait interminable. Elle ne sait pas téléphoner, n'a jamais pris de douche ni de bain. Elle n'a aucune pratique d'autres milieux que le sien, populaire d'origine paysanne, catholique. À cette distance de temps, elle m'apparaît gauche et empruntée, voire mal embouchée, dans une grande insécurité de langage et de manières.<sup>45</sup> (Ernaux, 2016, p. 16).

O caráter de novidade, e até de estranhamento, que a mixidade provocava em jovens mulheres socialmente pouco preparadas para interações que não fossem marcadas pela sedução ou pelo confronto era constante em seus imaginários (Charpentier, 2022). À vista disso, Ernaux afirma:

La mixité la déconcerte. Elle n'est pas préparée à des relations de simple camaraderie entre garçons et filles engagés dans le même travail. C'est une situation neuve. Au fond elle ne connaît pour parler aux garçons que le mode de la joute populaire, à la fois défensive et encourageante, faite d'aguicherie et de moquerie dans les rues où ils suivent les filles. À la réunion qui précède l'arrivée des enfants, parcourant des yeux la quinzaine de garçons, elle n'en a sélectionné aucun correspondant à son rêve d'une histoire d'amour.<sup>46</sup> (Ernaux, 2016, p. 26).

---

de Simone de Beauvoir, que denuncia retrospectivamente os erros de seu meio); desdém, quando a diferença sexual é praticamente objeto de negação (para Marguerite Yourcenar, por exemplo). (Tradução nossa).

<sup>45</sup> Fazer uma lista de suas ignorâncias sociais seria interminável. Ela não sabe telefonar, nunca tomou banho de ducha. Ela não tem nenhuma experiência com outros ambientes além do seu, popular, de origem camponesa e católica. Com o distanciamento do tempo, ela me parece desajeitada e constrangida, até mesmo mal-educada, com grande insegurança na linguagem e nos modos. (Tradução nossa).

<sup>46</sup> A mixidade a desconcerta. Ela não está preparada para relações de simples camaradagem entre meninos e meninas envolvidos na mesma tarefa. É uma situação nova. No fundo, ela só sabe falar com os meninos no estilo das brincadeiras populares, ao mesmo tempo defensivas e encorajadoras, feitas de provocação e zombaria nas ruas onde eles seguem as meninas. Na reunião que antecede a chegada das crianças, olhando para os quinze meninos,

Outro aspecto importante é a ênfase na dimensão de classe. Ernaux sublinha sua origem popular, camponesa e católica, associada à insegurança de sua linguagem e de suas maneiras. Essa inscrição social acaba por tornar-se um elemento determinante para compreender a forma como as experiências de gênero eram vividas.

Se considerarmos que as jovens provenientes desses meios carregavam a marca da vigilância moral – sobretudo religiosa –, bem como a ausência de domínio dos códigos de sociabilidade que permitiam circular em outros espaços sociais, chegaremos à conclusão de que a desigualdade de classe também estrutura a descoberta da sexualidade.

Nesse cenário, a sexualidade aparece menos como experiência íntima espontânea do que como aprendizado social rigidamente enquadrado. As relações entre rapazes e moças, segundo Ernaux, estavam limitadas ao repertório da *joute populaire* – um jogo popular de sedução e provocação, simultaneamente defensivo e incentivador. O fato de a narradora declarar que não conhecia outra forma de relação senão essa indica o quanto a afetividade entre os gêneros estava condicionada a um horizonte socialmente prescrito.

As diferentes reações das mulheres diante da sexualidade, do corpo e da feminilidade (sejam elas de aceitação, vergonha, recusa ou indiferença) nos revelam que elas não aceitam de maneira uniforme ou passiva os estigmas e mitos ancestrais ligados à condição feminina. Esses mitos são frequentemente construídos e reforçados pelo imaginário e pelos discursos masculinos, que tendem a representar a mulher como um ser frágil ou destinado à submissão. Cada mulher, ao narrar seu corpo e sua sexualidade, afirma uma experiência singular, que escapa ao modelo normativo imposto pela tradição patriarcal.

A teoria de Stuart Hall em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006) precisamente nos ajuda a compreender a permanência e a transformação nas formas como a sexualidade feminina é construída socialmente. Hall assevera que a

---

ela não selecionou nenhum que correspondesse ao seu sonho de uma história de amor. (Tradução nossa).

identidade não é algo fixo, mas uma construção histórica e cultural, sempre em processo, moldada por discursos, instituições e relações de poder:

A questão da identidade está sendo extensamente discutida na teoria social. Em essência, o argumento é o seguinte: as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim chamada "crise de identidade" é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. (Hall, 2006, p. 7).

Logo, ao analisar a experiência da perda da virgindade narrada por Ernaux, bem como os modos contemporâneos de inscrição do corpo feminino, vemos como essas identidades de gênero são produzidas dentro de regimes discursivos que ora reprimem, ora renegociam sentidos. A passagem do ideal de pureza da década de 1950 à possibilidade de enunciar criticamente essas experiências, atualmente, pode ser compreendida pelo que Hall chama de deslocamento dos quadros de referência identitários.

Contudo, como ele também aponta, esses deslocamentos não significam a dissolução completa das estruturas normativas, mas antes a sua rearticulação em novas formas culturais – razão pela qual os estigmas em torno da sexualidade feminina persistem, ainda que sob novas roupagens. Tal instabilidade gera uma abertura, tendo em vista que é nesse deslocamento que emergem vozes antes silenciadas e narrativas capazes de problematizar os modos tradicionais de pertencimento e/ou de representação, como percebido nos estudos genealógicos da literatura de autoria feminina realizados por Lecarme e Lecarme-Tabone (2015).

Segundo Perrot (2017), o corpo feminino foi e é constantemente vigiado e controlado, bem como a história das mulheres foi e é marcada pelo estigma da repressão. A perda da virgindade, por exemplo, é amiúde considerada um rito de passagem importante, uma experiência carregada de significados culturais.

Pensando por um viés antropológico, atualmente a cultura compõe tanto um eu quanto um outro (Eagleton, 2005). Associada à definição do antropólogo Edward B. Tylor, cultura é “aquele todo complexo que inclui conhecimento, crença, arte, moral, lei, costume e quaisquer outras capacidades e hábitos adquiridos pelo ser humano como um membro da sociedade” (Tylor, apud Eagleton, 2005, p. 54). No entanto,

houve uma mudança de paradigma ocorrida a partir da década de 1960 para sua definição:

Desde a década de 1960, entretanto, a palavra “cultura” foi girando sobre seu eixo até significar quase exatamente o oposto. Ela agora significa a afirmação de uma identidade específica- nacional, sexual, étnica, regional – em vez da transcendência desta. E já que essas identidades todas veem a si mesmas como oprimidas, aquilo que era antes concebido como um reino de consenso foi transformado em um terreno de conflito. Cultura, em resumo, deixou de ser parte da solução para ser parte do problema (Eagleton, 2005, p. 54).

Em paralelo, Hall (2006) afirma que uma cultura em trânsito resulta em identidades também em trânsito. Ainda para Hall (2006, p. 12), “a identidade, então, costura (ou, para usar uma metáfora médica, "sutura") o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados”. Os sujeitos se deparam com saberes, estereótipos e clichês da cultura em que se inserem, pois estão imersos no campo social e não somente no campo individual.

Em correlação, Bauman (2013) observa que, no período do Iluminismo, prevalecia a ideia de uma única cultura para ser compartilhada, o que difere da atualidade, haja vista que ocorre o advento de culturas ou, ainda, do multiculturalismo. Bourdieu (2011), por sua vez, evidencia que, nesse momento, a cultura age como um mecanismo de reforço nas dessemelhanças sociais.

Logo, podemos entender que o sujeito é parte do meio em que se aloca e, quando o sujeito diverge desse meio ou age em oposição àquilo que é esperado do meio, é submetido a diversas formas de repressão. De tal maneira, o patriarcalismo apresenta-se como uma máquina de dominação simbólica e produz também violências simbólicas a partir dele (Bourdieu, 2001).

Por isso, uma mulher que se apropria ou assume uma identidade dominada pelo espaço masculino está agindo na contramão do que é esperado e lida com as expectativas frustradas da máquina patriarcal. E o patriarcalismo, enquanto instância social, não pretende conceber a relação sexual das mulheres antes do casamento, pois isso descentraliza a masculinidade do seu poder.

A vigilância sobre o corpo feminino, apontada por Perrot (2017), nos indica como a sexualidade das mulheres sempre foi submetida a normas patriarcais que restringem sua autonomia. A perda da virgindade, nesse contexto, passa a ser

regulada por expectativas culturais que vinculam o valor feminino à pureza. Nesse cenário, a mulher que reivindica seu corpo e sua sexualidade fora dos moldes tradicionais acaba por desafiar diretamente essa lógica de dominação.

Lecarme e Lecarme-Tabone (2015) observaram que muitas autoras deixam às claras o embate entre a culpa internalizada e a busca por uma linguagem emancipadora para narrar a experiência feminina. Pensando em *Mémoire de fille*, Ernaux exemplifica esse embate ao expor a violência implícita na vivência de sua primeira relação sexual que, à época, ela não soube como nomear, e a consciência desse fato, adquirida pela leitura de Simone de Beauvoir:

Je ne sais pas si elle reconnaît sa première nuit avec H dans la description dramatique que fait Simone de Beauvoir de la perte de la virginité. Si elle est d'accord avec: « La première pénétration est toujours un viol. » Mon impossibilité encore aujourd'hui d'utiliser le mot viol au sujet de H signifie peut-être que non. Et qu'en est-il de la honte d'avoir été amoureuse folle d'un homme, de l'avoir attendu derrière une porte qu'il n'a pas ouverte, d'avoir été traitée de siphonnée et de putain sur les bords? En ai-je été nettoyée par *Le deuxième sexe* ou au contraire submergée? J'opte pour l'indécision: d'avoir reçu les clés pour comprendre la honte ne donne pas le pouvoir de l'effacer.<sup>47</sup> (Ernaux, 2016, p. 79).

Essa ambivalência reaparece na pergunta subsequente:

De toute façon, en avril 1959, ce qui compte, c'est l'avenir. Certitude que l'élève de philo a fait sienne l'intimation à choisir de Simone de Beauvoir dans la dernière page : « Nous pensons qu'elle [la femme] a à choisir entre l'affirmation de sa transcendance et son aliénation en objet. » Elle a reçu la réponse à sa question – qui est plus ou moins celle des filles de l'époque – comment faut-il se conduire ? En sujet libre.<sup>48</sup> (Ernaux, 2016, p. 79).

---

<sup>47</sup> Não sei se ela reconhece sua primeira noite com H na descrição dramática que Simone de Beauvoir faz da perda da virgindade. Se ela concorda com: “A primeira penetração é sempre um estupro”. A minha impossibilidade, ainda hoje, de usar a palavra estupro em relação a H talvez signifique que não. E quanto à vergonha de ter sido loucamente apaixonada por um homem, de tê-lo esperado atrás de uma porta que ele não abriu, de ter sido chamada de maluca e de puta? Fui purificada por *O segundo sexo* ou, pelo contrário, submergida? Opto pela indecisão: ter recebido as chaves para compreender a vergonha não dá o poder de apagá-la.

<sup>48</sup> De qualquer forma, em abril de 1959, o que importa é o futuro. E a certeza de que a aluna de filosofia escolheu a citação de Simone de Beauvoir na última página: “Acreditamos que ela [a mulher] tem que escolher entre a afirmação de sua transcendência e sua alienação como objeto”. Ela recebeu a resposta à sua pergunta – que é mais ou menos a mesma das meninas da época – como devemos nos comportar? Como um ser livre.

Aqui, Ernaux dissocia a reflexão da realidade efetiva, considerando que é a partir da leitura de Beauvoir que ela obtém a chave interpretativa para compreender o lugar estrutural da vergonha em sua iniciação sexual, mas tal compreensão não é suficiente para dissipá-la. Ainda assim, ela recupera a mobilização que *Le deuxième sexe* teve sobre seu imaginário, especialmente na proposição de que a mulher deve escolher entre “a afirmação de sua transcendência e sua alienação como objeto.” (Beauvoir, *apud* Ernaux, 2016, p. 79), aceitando a liberdade como maneira de se comportar.

O trecho em que Ernaux rememora sua primeira relação sexual com H é marcado por uma narrativa seca e quase clínica:

Ils sont dans sa chambre à elle, dans le noir. Elle ne voit pas ce qu'il fait. À cette minute, elle croit toujours qu'ils vont continuer de s'embrasser et de se caresser au travers des vêtements sur le lit. Il dit « Déshabille-toi ». Depuis qu'il l'a invitée à danser, elle a fait tout ce qu'il lui a demandé. Entre ce qui lui arrive et ce qu'elle fait, il n'y a pas de différence. Elle se couche à côté de lui sur le lit étroit, nue. Elle n'a pas le temps de s'habituer à sa nudité entière, son corps d'homme nu, elle sent aussitôt l'énormité et la rigidité du membre qu'il pousse entre ses cuisses. Il force. Elle a mal. Elle dit qu'elle est vierge, comme une défense ou une explication. Elle crie. Il la houspille: « J'aimerais mieux que tu jouisses plutôt que tu gueules ! » Elle voudrait être ailleurs mais elle ne part pas. Elle a froid. Elle pourrait se lever, rallumer, lui dire de se rhabiller et de s'en aller. Ou elle, se rhabiller, le planter là et retourner à la sur-pat. Elle aurait pu. Je sais que l'idée ne lui en est pas venue. C'est comme s'il était trop tard pour revenir en arrière, que les choses doivent suivre leur cours. Qu'elle n'ait pas le droit d'abandonner cet homme dans cet état qu'elle déclenche en lui. Avec ce désir furieux qu'il a d'elle. Elle ne peut pas imaginer qu'il ne l'ait pas choisie – élue – entre toutes les autres. La suite se déroule comme un film X où la partenaire de l'homme est à contretemps, ne sait pas quoi faire parce qu'elle ne connaît pas la suite. Lui seul en est le maître. Il a toujours un temps d'avance. Il la fait glisser au bas de son ventre, la bouche sur sa queue. Elle reçoit aussitôt la déflagration d'un flot gras de sperme qui l'éclabousse jusque dans les narines. Il n'y a pas plus de cinq minutes qu'ils sont entrés dans la chambre.<sup>49</sup> (Ernaux, 2016, pp. 27-28).

---

<sup>49</sup> Eles estão em seu quarto, no escuro. Ela não consegue ver o que ele está fazendo. Nesse momento, ela ainda acha que eles continuarão a se beijar e a se acariciar, vestidos, em cima da cama. Ele diz “tire a roupa”. Desde que ele a convidou para dançar, ela fez tudo o que ele lhe pediu. Entre o que ele pede e o que ela faz não há diferença. Ela se deita ao lado dele na cama estreita, nua. Ela não tem tempo para se acostumar com a nudez total dele, ao seu corpo de homem nu, sente imediatamente o tamanho e a rigidez do membro que ele empurra entre suas coxas. Ele força. Ela sente dor. Ela diz que é virgem, como defesa ou explicação. Ela grita. Ele a repreende: “Prefiro que você tenha prazer do que grite!” Ela quer estar em outro lugar, mas não vai embora. Ela está com frio. Ela poderia se levantar, acender a luz novamente, dizer a ele para se vestir e ir embora. Ou ela poderia se vestir, deixá-lo lá e voltar

A cena é narrada majoritariamente na terceira pessoa – *elle*, e não *je* –, o que cria uma distância entre a narradora e a jovem que viveu a experiência. Essa estratégia de despersonalização funciona como um gesto de autoestranhamento: a narradora não revisita o passado a partir de uma identificação afetiva, mas o analisa como se observasse um outro corpo, alheio, dissociado do seu eu no presente.

A comparação com um filme pornográfico explicita ainda mais esse desalinhamento, a personagem não sabe o que fazer, está *à contretemps* [em desvantagem], enquanto o parceiro conduz a cena com domínio e antecipação. Podemos dizer que a alusão à pornografia, nesse caso, não funciona como um artifício erótico, mas como uma metáfora do apagamento da subjetividade feminina no ato sexual.

Isso é reforçado pelo sentimento de inevitabilidade que atravessa toda a cena. A personagem não reage, não foge. Ernaux explicita essa passividade com a clareza de quem compreende que o poder também é exercido por estruturas internalizadas de obediência, de desejo, de aceitação: *depuis qu'il l'a invitée à danser, elle a fait tout ce qu'il lui a demandé. Entre ce qui lui arrive et ce qu'elle fait, il n'y a pas de différence* [desde que ele a convidou para dançar, ela fez tudo o que ele lhe pediu. Entre o que ele pede e o que ela faz não há diferença]. A ausência de agência é absoluta, ela apenas segue o curso dos acontecimentos.

Os últimos parágrafos de *Mémoire de fille* se encerram com uma reflexão da tentativa de apreender a experiência vivida pela perda da virgindade através de uma significação que permanece em constante deslocamento. Por essa razão, o passado é sempre reconfigurado pelo presente da enunciação:

J'ai avancé dans l'écriture de ce texte sans me retourner.

---

para a festa. Ela poderia ter feito isso. Sei que isso não ocorreu a ela. É como se fosse tarde demais para voltar atrás, como se as coisas tivessem que seguir seu curso. Que ela não tivesse o direito de abandonar aquele homem naquele estado que ela desencadeou. Com o desejo ardente que ele sente por ela. Ela não consegue imaginar que ele não a tenha escolhido - eleito - entre todas as outras. O que acontece em seguida é como um filme X em que a parceira do homem está em desvantagem e não sabe o que fazer porque não conhece o que vem em seguida. Nisso, só ele é mestre. Ele está sempre um passo à frente. Ele a desliza por sua barriga, com a boca em seu pau. Ela imediatamente recebe a explosão de um jato espesso de esperma que respinga em suas narinas. Não passaram mais de cinco minutos desde que entraram no quarto.

Il me vient l'impression que tout cela aurait pu être écrit autrement, comme un rapport de faits bruts par exemple. Ou bien à partir des détails [...]

C'est l'absence de sens de ce que l'on vit au moment où on le vit qui multiplie les possibilités d'écriture.

Déjà le souvenir de ce que j'ai écrit s'efface. Je ne sais pas ce qu'est ce texte. Même ce que je poursuivais en écrivant le livre s'est dissous. J'ai retrouvé dans mes papiers une sorte de note d'intention :

Explorer le gouffre entre l'effarante réalité de ce qui arrive, au moment où ça arrive et l'étrange irréalité que revêt, des années après, ce qui est arrivé<sup>50</sup>. (Ernaux, 2016, p. 109).

Até aqui consideramos o conteúdo em *Mémoire de fille*. A partir deste ponto, voltaremos o olhar para os aspectos propriamente formais da escrita ernauxiana, examinando os recursos que a autora articula para construir sua autossociobiografia – com ênfase no recurso memorialístico, na *écfrase* e na *écriture plate*.

---

<sup>50</sup> Avancei na escrita desse livro sem olhar para trás.

Tenho a impressão de que tudo isso poderia ter sido escrito de outra forma, como um relato de fatos brutos, por exemplo. Ou a partir dos detalhes [...]

É a ausência de sentido do que vivemos no momento em que o vivemos que multiplica as possibilidades de escrita.

A lembrança do que escrevi já está se apagando. Não sei o que é este texto. Até mesmo o que eu buscava ao escrever o livro se dissolveu. Encontrei em meus papéis uma espécie de nota de intenção:

Explorar o abismo entre a realidade assustadora do que acontece, no momento em que acontece, e a estranha irrealidade que reveste, anos depois, o que aconteceu.

## PARTE II – A ESCRITA ERNAUXIANA

### CAPÍTULO 3 – O recurso memorialístico

Segundo Leroi-Gourhan (1964-65, *apud* LE GOFF, 1990), a memória é concebida em um sentido expandido, indo além de uma função puramente intelectual, e é compreendida como a base fundamental da reprodução dos atos, tanto no nível biológico quanto no cultural e tecnológico. Ele propõe uma distinção entre três formas de memória: específica, étnica e artificial. Para ele, a memória “não é uma propriedade da inteligência, mas a base, seja ela qual for, sobre a qual se inscrevem as concatenações de atos”. (Leroi-Gourhan, 1964-65, p. 269 *apud* LE GOFF, 1990, p. 368).

A memória específica refere-se aos comportamentos fixados pelas espécies animais ao longo do tempo, guiados por instintos e padrões biológicos. A memória étnica diz respeito à herança cultural transmitida entre gerações humanas, sendo responsável pela conservação e reprodução de práticas sociais, costumes, saberes e técnicas – uma forma de memória coletiva que molda identidades culturais. Por fim, a memória artificial, que em sua forma mais recente se apresenta como memória eletrônica, é aquela que reproduz atos de forma mecânica, “sem recurso ao instinto ou à reflexão”, destacando o papel da tecnologia como uma extensão da memória humana. (Leroi-Gourhan, 1964-65 *apud* Le Goff, 1990).

Essa concepção tripartida evidencia a compreensão sobre a evolução da memória como elemento estrutural do comportamento e da cultura, em que cada forma de memória atua como suporte de diferentes tipos de saberes e ações, desde os mais orgânicos até os mais tecnologicamente mediados.

No contexto da literatura contemporânea, o recurso memorialístico atua como um dispositivo central na obra de Annie Ernaux, cuja escrita está ancorada na experiência pessoal e na reconstrução do passado. Em Ernaux, esse gesto de rememoração é também um ato político: ao transformar episódios íntimos em narrativa, ela preserva suas lembranças e as insere em um horizonte coletivo, como postulado por Leroi-Gourhan (1964) através da chamada “memória étnica”.

A partir disso, podemos inferir que o elo entre memória e literatura está na capacidade de ambas resistirem ao esquecimento, darem forma ao invisível e criarem sentido para aquilo que foi vivido – especialmente quando a memória individual se cruza com a memória coletiva, como ocorre nas narrativas que documentam experiências. Nesse sentido, a memória, segundo Jacques Le Goff (1996, p. 11), é fundamental “nos modos de organização da identidade humana”, pois resulta da articulação entre suas dimensões individual e coletiva.

Essa perspectiva é particularmente pertinente para a análise de *Mémoire de fille*, em que a autora utiliza lembranças pessoais como forma de compreender a formação de sua identidade em diálogo com os discursos sociais de sua época. Assim, a obra exemplifica o que Le Goff (1996) identifica como o cruzamento entre memória individual e coletiva, uma vez que a trajetória pessoal da autora é constantemente atravessada por referências históricas, culturais e de classe, mostrando que lembrar, em Ernaux, é também um modo de compreender o lugar do sujeito inserido na esfera social.

As epígrafes que Ernaux utilizou nessa obra são justificadas por esse fato – tendo a memória como ponto central – haja vista o questionamento à fidelidade das lembranças e como elas moldam sua identidade. Nesse sentido, há uma exploração de como as memórias podem ser fragmentadas e (re)contextualizadas com o tempo, influenciadas pelas experiências subsequentes e pelo amadurecimento. Ernaux tenta, então, fazer uma espécie de reconciliação entre a jovem que foi um dia com a mulher que se tornou – uma busca que ressoa em qualquer leitor que já tenha refletido sobre seu próprio passado –, o que gera facilmente uma autoidentificação, como um efeito dominó que se integra: Annie se espelha em Rosamond<sup>51</sup>; as leitoras, em Annie.

Segundo Genette (2009), a epígrafe é um elemento paratextual que tem por papel entregar um certo “norte” à leitura de uma obra, permitindo que se façam construções prévias de significados, ou seja, que se oriente o leitor em relação à atmosfera da obra. À vista disso, a epígrafe também serve como meio de estabelecer uma conexão intertextual entre o texto principal e outras obras, pois, ao referenciar

---

<sup>51</sup> Autora do texto utilizado na segunda epígrafe de *Mémoire de fille*.

outra obra, o autor pode situar seu trabalho dentro de um diálogo literário, enriquecendo a leitura, o que pode adicionar camadas de sentido ao texto.

Segundo Genette (2009), “epigrafar é sempre um gesto mudo cuja interpretação fica a cargo do leitor” (p. 141), e ele atribui à epígrafe dois tipos de funções “mais ou menos diretas”:

A prática da epígrafe como anexo justificativo do título impõe-se quase desde o tempo em que o próprio título é constituído de um empréstimo, de uma alusão ou de uma deformação paródica. [...] A segunda função possível da epígrafe é, certamente, a mais canônica: consiste num comentário do texto, cujo significado ela precisa ou ressalta indiretamente. Esse comentário pode ser claríssimo, como na autoepígrafe [...] (pp. 141; 142).

Ainda, para o autor, uma epígrafe alógrafa é uma citação de outro autor (que não o próprio autor da obra em questão), servindo como inserção da obra em uma literatura que cria diálogos entre diferentes textos e autores (Genette, 2009).

Em *Mémoire de fille*, nos são apresentadas duas epígrafes alógrafas. A primeira, “*I know it sounds absurd but please tell me who I am*”<sup>52</sup>, é um excerto da canção *The Logical Song*, lançada em 1979 no álbum *Breakfast in America*, do Supertramp, banda britânica formada uma década antes, em 1969. Essa canção é uma crítica à educação moderna e à sociedade que prioriza a lógica em detrimento daquilo que é mais particular de cada um.

A letra traz o olhar de um jovem que inicialmente vê o mundo cheio de maravilhas. No entanto, conforme cresce e passa pelo sistema educacional, ele sente que sua personalidade é moldada e, de certa forma, sufocada pelas expectativas sociais. Há, então, a perda da identidade pessoal, e esse eu-lírico questiona o que realmente significa ser “lógico” ou quem ele realmente é (seria alguém ilógico), o que explica o refrão “*who I am?*” [quem sou eu?].

A segunda epígrafe é de um excerto do livro *Dusty Answer* (traduzido para o francês como *Poussière*), primeiro romance da britânica Rosamond Lehmann, publicado em 1927. A obra em questão segue a vida da jovem Judith Earle, e sua

---

<sup>52</sup> Eu sei, parece absurdo, mas, por favor, diga-me quem eu sou.

narrativa sobre a infância e a juventude de Judith, tratando de suas relações e experiências com o amor e com a desilusão:

Une chose encore, dit-elle. Je n'ai honte de rien de ce que j'ai fait. Il n'y a pas de honte à aimer et à le dire. Ce n'était pas vrai. La honte de sa faiblesse, de sa lettre, de son amour, continuerait de la dévorer, de la consumer jusqu'à la fin de sa vie. Après tout, cela ne faisait pas tellement mal ! pas au point de ne pas pouvoir le supporter en secret, sans rien en montrer. Tout cela, c'était expérience. C'était une chose salutaire. Elle pourrait écrire un livre maintenant, Roddy serait un des personnages, ou bien se mettre sérieusement à la musique ; ou bien se tuer.<sup>53</sup>

Isso posto, podemos dizer que ambas as epígrafes utilizadas por Ernaux em *Mémoire de fille* fornecem chaves interpretativas para a obra, funcionando tanto como justificativas do título quanto como uma prévia sobre sua narrativa. A primeira, retirada da canção, evidencia o questionamento identitário que atravessa o livro, na busca por uma possível resignificação de algumas passagens de sua vida – como a perda de sua virgindade.

A segunda epígrafe, por sua vez, extraída de Rosamond Lehmann, complementa essa busca ao abordar a vulnerabilidade e o impacto das primeiras experiências sexuais, sendo o trecho escolhido uma maneira de enfatizar a tensão entre o desejo de afirmar-se sem arrependimentos e a realidade da vergonha persistente, que consome a personagem. Esse dilema reflete o próprio projeto de Ernaux, que revisita sua juventude para lidar com os sentimentos ambíguos que eles ainda despertam.

Nas primeiras páginas de *Mémoire de fille*, fica clara a existência de um conflito entre o desejo de esquecer a “menina de 58” e a impossibilidade de escapar das memórias que moldam a experiência dessa mesma mulher décadas mais tarde. Alguns dos trechos iniciais da obra soam como uma luta interna em relação a uma figura do passado, que Ernaux tenta deixar de lado, mas da qual nunca consegue se desvincular completamente:

---

<sup>53</sup> Mais uma coisa, ela disse. Não tenho vergonha de nada que fiz. Não há vergonha em amar e dizer isso. Não era verdade. A vergonha da sua fraqueza, da sua carta, do seu amor, continuaria a devorá-la, a consumi-la até o fim da sua vida. Afinal, não doeu tanto! Não a ponto de não poder suportar isso em segredo, sem nada revelar. Foi tudo experiência. Foi uma coisa benéfica. Ela poderia escrever um livro agora, Roddy seria um dos personagens, ou levar a música a sério; ou se matar.

J'ai voulu l'oublier aussi cette fille. L'oublier vraiment, c'est-à-dire ne plus avoir envie d'écrire sur elle. Ne plus penser que je dois écrire sur elle, son désir, sa folie, son idiotie et son orgueil, sa faim et son sang tari. Je n'y suis jamais parvenue. Toujours des phrases dans mon journal, des allusions à « la fille de S », « la fille de 58 ». Depuis vingt ans, je note « 58 » dans mes projets de livre. C'est le texte toujours manquant. Toujours remis. Le trou inqualifiable.<sup>54</sup> (Ernaux, 2016, pp. 6 - 7).

Mesmo sem desejar escrever sobre essa figura referida pelos termos *sa folie* (sua loucura), *son idiotie* (sua idiotice) e *son orgueil* (seu orgulho), Ernaux vê-se compelida a mencioná-la – bem como os sentimentos associados a ela –, haja vista o fato de aquela fase, passada, também fazer parte de si e de sua história presente.

Assim sendo, pode-se dizer que a memória na obra de Ernaux também está ligada à escrita como uma forma de preservação e de resistência ao esquecimento: “De tous ceux qui l'ont côtoyée cet été 1958 à la colonie de S dans l'Orne, est-ce qu'il y en a qui se souviennent d'elle, cette fille ? Sans doute personne”<sup>55</sup> (Ernaux, 2016, p. 6). Ainda em um outro excerto, Annie afirma:

Le temps devant moi se raccourcit. Il y aura forcément un dernier livre, comme il y a un dernier amant, un dernier printemps, mais aucun signe pour le savoir. L'idée que je pourrais mourir sans avoir écrit sur celle que très tôt j'ai nommée « la fille de 58 » me hante. Un jour il n'y aura plus personne pour se souvenir. Ce qui a été vécu par cette fille, nulle autre, restera inexplicé, vécu pour rien.<sup>56</sup> (Ernaux, 2016, p. 8).

A repetição de "a menina de 58" perdurou até 16 de agosto de 2003 (Ernaux, 2016), quando Ernaux tentou, de fato, elaborar quem era aquela menina e o que aconteceu com ela, numa tentativa de aceitação do seu próprio trajeto, de suas próprias escolhas na vida. Por isso, ela menciona que, por décadas, "58" tem

---

<sup>54</sup> Eu quis também esquecer aquela menina. Esquecê-la de verdade, em outras palavras, não querer mais escrever sobre ela. Parar de pensar que eu deveria escrever sobre ela, seu desejo, sua loucura, sua idiotice e seu orgulho, sua fome e seu sangue seco. Nunca consegui fazer isso. Sempre há frases em meu diário, alusões à “menina de S”, “a menina de 58”. Nos últimos vinte anos, tenho anotado “58” em meus projetos de livros. É o texto que está sempre faltando. Sempre adiado. A lacuna indescritível.

<sup>55</sup> De todas as pessoas que a conheceram naquele verão de 1958 no acampamento S, em Orne, há alguém que se lembre dela, daquela menina? Provavelmente ninguém.

<sup>56</sup> À minha frente, o tempo se encurta. Haverá forçosamente um último livro, assim como há um último amante, uma última primavera, mas nenhum sinal que permita conhecê-lo. A ideia de que eu possa morrer sem ter escrito sobre aquela que bem cedo nomeei como “a menina de 58” me assombra. Um dia não restará ninguém para se lembrar. O que foi vivido por essa menina, e por nenhuma outra, permanecerá inexplicado, vivido em vão.

aparecido em seus *projets de livre* (projetos de livro), o que revela que essa memória nunca é definitivamente superada, mas apenas adiada.

Existe, então, uma relação ambígua com o tempo e com a escrita, em que a tentativa de fechar um capítulo do passado nunca resulta em um fechamento real, mas em uma espera contínua, uma escrita sempre adiada. Finalmente, dez anos após essa última tentativa de retomada da escrita ou, ainda, cinquenta e cinco anos após o acontecimento de “58”, em 2013, a autora inicia a escrita de *Mémoire de fille*, que seria lançado três anos depois.

A partir desse processo de recordação, ocorre o confronto com essas memórias – e sua reinterpretação –, geralmente com um olhar crítico em relação às transformações do tempo. A memória torna-se, nesse sentido, um veículo para a reflexão sobre a identidade individual e coletiva, sobre o modo como o passado se imbrica com o presente.

Ernaux lida com a questão de como a memória, por vezes, distorce ou altera a realidade, e a escrita torna-se o espaço onde é possível organizar essas lembranças de maneira mais controlada e consciente. Assim, a memória também funciona como uma ferramenta narrativa e analítica, um modo de compreender e de dialogar com a realidade, ao mesmo tempo em que a autora se compromete com a reflexão do que foi vivido.

Henri Bergson (1999), ao refletir sobre os modos de funcionamento da memória, propõe uma distinção entre três níveis interligados: a lembrança pura, a lembrança-imagem e a percepção. Para o filósofo, esses elementos não se manifestam de maneira isolada, mas atuam em constante interação. A percepção, por exemplo, não representa “um simples contato do espírito com o objeto presente”, pois está sempre impregnada pelas lembranças-imagens, que a complementam e interpretam (Bergson, 1999, p. 155).

A lembrança-imagem, por sua vez, é apresentada como um elo entre o passado e o presente: ela participa da lembrança pura, pois dela se origina, e da percepção, à qual tende a incorporar-se, podendo ser compreendida como uma “percepção nascente”:

Distinguimos três termos, a lembrança pura, a lembrança-imagem e a percepção, dos quais nenhum se produz, na realidade, isoladamente. A percepção não é jamais um simples contato do espírito com o objeto presente; está inteiramente impregnada das lembranças-imagens que a completam, interpretando-a. A lembrança-imagem, por sua vez, participa da “lembrança pura” que ela começa a materializar e da percepção na qual tende a se encarnar: considerada desse último ponto de vista, ela poderia ser definida como uma percepção nascente (Bergson, 1999, p. 155).

A partir do confronto das diversas versões de si mesma, o “eu de 1958”, o “eu que escreve em 2013”, e até mesmo o “eu que observa a distância entre esses dois”, podemos observar a tentativa de Ernaux em reconstituir a lembrança pura (o passado em si), passando por lembranças-imagens (fotos, cartas, diários) que servem de mediação, e as mistura à percepção presente, ou seja, ao modo como hoje ela enxerga aquela jovem de 1958.

Esse entrelaçamento de temporalidades e camadas de consciência é como um movimento contínuo entre o recordar e o reinterpretar, muito próximo da concepção bergsoniana (1999). Consoante a isso, podemos perceber que a narradora não busca exatamente uma verdade objetiva do passado, mas uma percepção que está sempre em transformação, contaminada pelas imagens que restaram e pela forma como elas afetam seu presente. Isso fica claro, por exemplo, na constante entre o desejo de aproximar-se daquela jovem e a impossibilidade de compreendê-la plenamente, que evidencia a distância entre as lembranças (imagens) e a memória pura (inacessível).

A narrativa de *Mémoire de fille*, portanto, ancora-se numa memória que está entrelaçada à experiência emocional, o que nos remete à ideia de memória involuntária, em que o passado retorna de maneira não planejada, como se emergisse de um inconsciente afetivo – exatamente como Proust descreve a experiência da *madeleine*. Em se tratando do aspecto mnemônico atrelado às emoções, pensemos em *À la recherche du temps perdu*:

[...] E de súbito a lembrança me apareceu. Aquele gosto era o do pedacinho de madeleine que minha tia Léonie me dava aos domingos pela manhã em Combray (porque nesse dia eu não saía antes da hora da missa), quando ia lhe dar bom-dia no seu quarto, depois de mergulhá-lo em sua infusão de chá ou de tília. [...] E logo que reconheci o gosto do pedaço da madeleine mergulhado no chá que me dava minha tia (embora não soubesse ainda e devesse deixar para bem mais tarde a descoberta de por que essa lembrança me fazia tão feliz), logo a velha casa cinzenta que dava para a rua, onde estava o quarto dela, veio como um cenário de teatro se colar ao pequeno pavilhão, que dava para o jardim, construído pela família nos fundos

(o lanço truncado que era o único que recordara até então); e com a casa, a cidade, da manhã à noite e em todos os tempos, a praça para onde me mandavam antes do almoço, as ruas aonde eu ia correr, os caminhos por onde se passeava quando fazia bom tempo. (Proust, 1913, pp. 28-29, tradução de Fernando Py).

Para Walter Benjamin:

Já de início Proust identifica terminologicamente a sua opinião divergente. A memória pura – a *mémoire pure* – da teoria bergsoniana se transforma, em Proust, na *mémoire involontaire*. Ato contínuo, confronta esta memória involuntária com a voluntária, sujeita à tutela do intelecto. As primeiras páginas de sua grande obra se incumbem de esclarecer esta relação. (Benjamin, 1989, p. 106).

De acordo com Catão, Lazzarini e Maesso (2020), em Proust a memória involuntária não é fruto de um esforço consciente, mas emerge intuitivamente a partir de um “gatilho” sensível, muitas vezes ligado ao corpo ou a um objeto cotidiano – o famoso exemplo da *madeleine*. Essa memória, embora inspirada por Bergson, é reformulada de maneira artística, abrindo espaço para uma rememoração que não depende do intelecto, mas da experiência vivida e do inconsciente.

Essa perspectiva aproxima-se da prática narrativa de Ernaux em *Mémoire de fille*, especialmente na forma como certos episódios se impõem à consciência da narradora sem que ela os convoque deliberadamente. A perda da virgindade e o episódio de submissão a H. ressurgem ao longo da obra como feridas que ainda pulsam, com traços da memória involuntária (Benjamin, 1989). Ernaux, ao revisitar esses acontecimentos, o faz de maneira não-linear, muitas vezes rememorando a corporeidade, o espaço (a colônia de férias, o quarto) ou mesmo certas palavras ou objetos que a atravessaram.

Diante dessa reflexão, conjecturamos que, ao inserir sua memória pessoal em um horizonte coletivo, Ernaux realiza o que Leroi-Gourhan chama de “memória étnica”. Ela também articula tanto a memória involuntária (sensível, não controlada, subjetiva) quanto a memória-imagem (organizada, materializada). Indo mais além, existe uma ultrapassagem dessas categorias ao tornar sua escrita um gesto político, considerando que escrever, em Ernaux, é, além de lembrar, inscrever-se na história coletiva de um tempo e de um grupo.

Pode-se dizer, então, que a memória funciona como um mecanismo dentro da escrita de Ernaux, que utiliza um estilo de narração que, muitas vezes, se distancia do tradicional, utilizando a escrita do presente para acessar e reconstruir memórias –

o que implica um processo quase científico de investigação do passado. Nesse processo, ela serve-se de diários, fotos, cartas e outros documentos como instrumentos para reconstituir e analisar suas próprias experiências. Esse mecanismo de descrever as lembranças não se limita à nostalgia ou à reconstrução subjetiva, mas é uma tentativa de entender como a memória é construída e reconstruída ao longo do tempo:

Plus je fixe la fille de la photo, plus il me semble que c'est elle qui me regarde. Est-ce qu'elle est moi, cette fille ? Suis-je elle ? Pour que je sois elle, il faudrait que  
je sois capable de résoudre un problème de physique et une équation du second degré  
je lise le roman complet inséré dans les pages des *Bonnes soirées* toutes les semaines  
je rêve d'aller enfin en « sur-pat »  
je sois pour le maintien de l'Algérie Française  
je sente les yeux gris de ma mère me suivre partout  
je n'aie lu ni Beauvoir ni Proust ni Virginia Woolf ni etc.  
je m'appelle Annie Duchesne.<sup>57</sup> (Ernaux, 2016, p. 10).

Nesse excerto, Ernaux reflete sobre sua identidade a partir da memória e da influência do contexto social entre a narradora e a fotografia que observa, evidenciando o questionamento existencial que perpassa toda a sua obra. A repetição dos pronomes *elle* e *je* (ela e eu) cria um jogo de alteridade e de identificação, no qual a narradora se pergunta até que ponto a figura da foto é uma outra pessoa ou uma versão de si mesma. Esse deslocamento do sujeito é uma estratégia que permite explorar a construção da identidade como algo moldado pelas experiências externas (Hall, 2006).

A partir da enumeração de condições que definiriam essa identidade – como a capacidade de resolver problemas matemáticos, a leitura de certos romances e a adesão a determinadas ideologias políticas –, a narradora explicita como as normas

---

<sup>57</sup> Quanto mais eu olho para a menina na foto, mais me parece que é ela quem está olhando para mim. Será que ela sou eu, essa menina? Eu sou ela? Para que eu seja ela, será preciso que  
eu seja capaz de resolver um problema de física e uma equação do segundo grau  
eu leia o romance completo inserido nas páginas de *Bonnes soirées* toda semana  
eu sonhe em finalmente ir para uma “festa-surpresa”  
eu seja a favor da manutenção da Argélia Francesa  
eu sinta os olhos cinzentos de minha mãe me seguindo por toda parte  
eu não tenha lido nem Beauvoir nem Proust nem Virginia Woolf nem etc.  
eu me chame Annie Duchesne.

sociais e culturais influenciam a formação do "eu". Além disso, a referência a autores como Simone de Beauvoir, Marcel Proust e Virginia Woolf destaca a ausência de certas leituras feministas e clássicas da literatura e sugere que a personagem da foto pertence a um contexto anterior ao despertar de uma consciência crítica sobre seu papel na sociedade – eis o contraste entre a jovem (Duchesne) moldada por valores diferentes da mulher (Ernaux) que, mais tarde, revisita sua história a partir de uma perspectiva de apreciação.

Outro elemento presente no trecho (e em toda a obra) é o jogo entre identidade e imagem, característico da relação da autora com a fotografia. O olhar fixo na foto, que, por sua vez, parece encará-la de volta, representa um questionamento sobre a construção do sujeito. A fotografia, tradicionalmente considerada um meio de preservação da memória, aqui funciona como um espelho que desafia a narradora a reconhecer-se e a interrogar-se sobre sua própria trajetória.

Roland Barthes, em *A câmara clara* (1980), aponta para a natureza paradoxal da fotografia: ela eterniza um instante único e irrecuperável. Ao afirmar que o “que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (Barthes, 1980b, p. 14), Barthes traça um discurso entre a repetição técnica da imagem e a existência única do momento capturado.

A fotografia, nesse sentido, age como um testemunho silencioso de algo que já não existe – um vestígio do real que se fixou no tempo, mas que já passou. Em Ernaux, esse mesmo princípio é operado literariamente: ao inserir em seu texto, sob forma verbal, imagens como fotografias, recortes ou descrições visuais, ela confere materialidade à memória, ancorando suas narrativas no concreto. Assim como em Barthes, as imagens em Ernaux funcionam como prova do vivido.

Em *A escrita como uma faca e outros textos* (2023), há uma entrevista que Ernaux concedeu a Marguerite Cornier. Nas perguntas abertas ao público, alguém da plateia questiona a autora sobre a relação entre sua escrita e a fotografia. Em sua resposta, Ernaux reconhece a importância que a fotografia exerce em sua escrita, não apenas como um suporte de lembrança, mas como um verdadeiro "ativador da escrita", capaz de impulsionar o gesto narrativo para além da memória pessoal. Ernaux afirma:

[...] A fotografia desempenha um papel cada vez mais importante no meu trabalho, inclusive fotos que não têm relação comigo, que não são íntimas. A foto constitui um ativador da escrita, talvez mais que da memória. Diante de uma foto, sinto imediatamente vontade de decifrá-la, isto é, de buscar sobretudo o que ela significa ou pode significar, sabendo que talvez eu me engane. (Ernaux, 2023, p. 234).

A imagem, nesse sentido, ultrapassa o registro individual e torna-se um ponto de partida para a interpretação e o questionamento do real. Segundo a autora, ao deparar-se com uma fotografia ela sente "imediatamente vontade de decifrá-la", ou seja, de explorar seus possíveis sentidos, ciente de que a interpretação pode ser falha ou subjetiva. Tal impulso está ligado ao conceito barthesiano de *punctum*, que Ernaux retoma como "o tempo apreendido exatamente ali, o instante, sem passado nem futuro" (Ernaux, 2023, p. 234). A fotografia, assim, capturaria o presente de maneira abrupta, condensando uma temporalidade que intriga Ernaux:

Não sei se é a vida ou a morte que vemos em uma foto. Talvez ambas simultaneamente. As pessoas que estão ali na foto nos dizem "estou vivo". Mas ao mesmo tempo, sabemos que, ainda que não tenham morrido, elas não são mais quem eram no momento em que a foto foi feita. (Ernaux, 2023, p. 235).

Nesse viés, a memória em Annie Ernaux pode ser entendida como um espelhamento infinito de camadas, como as portas sucessivas no quadro *Birthday* (1942), da artista surrealista Dorothea Tanning. No quadro, vemos uma mulher que abre uma porta e revela outras portas abertas, funcionando como passagens contínuas entre quartos: cada lembrança evocada abre caminho para outra, em um movimento que nunca se encerra, refletindo o caráter expansivo da memória (Bergson, 1999).

A memória, em Annie Ernaux, configura-se como uma construção estratificada, na qual o passado não se apresenta de forma linear, mas como um tecido de camadas sobrepostas que se reativam mutuamente. Nesse sentido, ela afirma que "a memória dos lugares que temos em nós se assemelha a um palimpsesto, esse manuscrito raspado no qual existem diversas camadas de escrita e em que às vezes é possível ler as antigas, que reaparecem." (Ernaux, 2023, p. 152).

Podemos dizer, então, que toda rememoração carrega vestígios de experiências anteriores, que não desaparecem por completo, mas subsistem sob novas interpretações. A memória, por esse ângulo, torna-se um labirinto habitado pela narradora, que percorre os cômodos de si mesma e de sua história, conduzindo o

leitor por corredores de lembranças compartilhadas – cada espaço aberto corresponde a uma nova camada de subjetividade.

Figura 7: *Birthday* (1942), de Dorothea Tanning.



Fonte: <<https://www.countrylife.co.uk/luxury/art-and-antiques/focus-dorothea-tannings-birthday-paradoxical-self-portrait-challenged-redefined-surrealism-195322>>. Acesso em: 13 abr. 2025.

Podemos perceber uma função efrástica, como referência visual e como elemento estruturante do gesto narrativo, a partir do quadro de Tanning<sup>58</sup> - mencionado pela própria Ernaux em diversos textos, especialmente em *Les Années*.

---

<sup>58</sup> Dorothea Tanning (1910–2012) foi uma artista norte-americana, cuja trajetória abrangeu pintura, escultura e literatura. Inicialmente ligada ao movimento surrealista – como revelam obras emblemáticas como *Eine Kleine Nachtmusik* –, Tanning expandiu sua linguagem ao longo das décadas, transitando entre o figurativo e o abstrato. Também criou objetos escultóricos notáveis, como *Emma* e *Nue Couchée*, explorando materiais e formas inusitadas. Na literatura, destacou-se com poesias e o romance *Chasm: A Weekend*. Sua obra, marcada por imaginação, erotismo e ambiguidade, expressa uma inquietação constante e um desejo de liberdade criativa que a acompanhou até sua morte, aos 101 anos. Fonte: <<https://portalurania.com.br/dorothea-tanning/>>. Acesso em: 03, jun. 2025.

#### CAPÍTULO 4 – O recurso efrástico

A *ekphrasis*, termo de origem grega, evoluiu ao longo do tempo para designar um tipo específico de descrição. Etimologicamente, sua raiz provém de *ek* (até o fim) e *phrazô* (fazer compreender, mostrar, explicar), o que remete à ideia de uma exposição detalhada e esclarecedora (Gomes, 2015). Conforme aponta Françoise Desbordes, a *ekphrasis* "faz ver pessoas, acontecimentos, momentos, lugares, animais, plantas, de acordo com regras específicas sobre as questões a serem abordadas e a ordem nas quais as examina", destacando-se pela *enargeia* (no latim, *evidentia*), ou seja, pela capacidade de tornar vívida a descrição (Desbordes, 1996, p. 135 *apud* Gomes, 2015, p. 19).

A descrição, para ser eficaz, deve possuir qualidades essenciais que impactem o destinatário. Segundo o sofista alexandrino Élio Téon, a *ekphrasis* exige "clareza, sobretudo, a visibilidade que faz quase ver o que se expõe"<sup>59</sup>, sugerindo que a comunicação verbal tem o poder de tornar perceptível aquilo que, fisicamente, está distante do receptor. Assim, ela não se limita a enumerar elementos do mundo natural, mas visa a proporcionar uma experiência sensorial ao leitor, aproximando-o do objeto descrito.

No entanto, se reduzimos a *ekphrasis* à mera descrição, sua real significação se perde (Gomes, 2015). Embora envolva a enumeração de elementos, seu papel transcende essa função, pois busca estabelecer um vínculo entre a expressão verbal e a visual. Conforme indica Gomes (2015, p. 20), a *ekphrasis* utiliza "expedientes retóricos que possuem os mesmos expedientes técnicos utilizados pelos pintores na composição de suas telas", aproximando-se, assim, das artes visuais. Dessa forma, sua essência não reside apenas na imitação do mundo natural, mas na construção de imagens mentais vívidas.

A *ekphrasis*, conforme apresentada por Hansen (2006), está diretamente relacionada aos conceitos aristotélicos de retórica, poética e verossimilhança, funcionando como um recurso discursivo que equilibra realidade e ficção. Fundamentada na tradição clássica, a *ekphrasis* se insere na lógica do "Tópicos I" da Retórica e da Poética, segundo as quais historiadores e poetas devem construir seus

---

<sup>59</sup> Élio Téon, *Exercices préliminaires*, *apud* Álvaro Cardoso Gomes, *op. cit.*, p. 20.

discursos a partir das opiniões tidas como verdadeiras, seja pelos sábios, seja pela maioria das pessoas (*ibidem*). Dessa forma, a verossimilhança surge como um elemento essencial, pois confere credibilidade ao discurso, tornando-o aceitável ao público mesmo quando trata de elementos ficcionais (*ibidem*):

As opiniões tidas por verdadeiras fornecem causas e explicações que tornam o discurso verossímil ou semelhante ao verdadeiro da opinião. A verossimilhança é uma relação de semelhança entre discursos e, na *ekphrasis*, decorre da relação da imagem fictícia da pintura que é descrita com discursos do costume antigo que fornecem causas e explicações do que é narrado sobre ela, tornando-o semelhante àquilo que se considera habitual e natural. A *ekphrasis* é falsa *fictio*, pois narra o que não é; sua audiência sabe disso e a ouve bem justamente porque a ouve como artifício cujos preceitos são críveis, pois aptos para narrar o incrível. (*ibidem*, p. 86).

Sendo assim, a *écfrase* pode ser entendida como uma falsa *fictio*, pois descreve algo que não existe, mas que, pela sua construção discursiva, é aceito pela audiência. Essa aceitação ocorre porque a narrativa *ecfrásica* segue preceitos já estabelecidos, ancorando-se em causas e explicações que tornam seu efeito semelhante ao habitual e ao natural. Assim, o público ouvinte ou leitor compreende a *écfrase* não como uma verdade absoluta, mas como um artifício retórico que faz uso de elementos reconhecíveis para narrar o incrível (*ibidem*).

Hansen (2006) também conceitua a *écfrase* como um discurso que produz um efeito de *enargeia* ou *evidentia*, ou seja, a capacidade de gerar presença no aspecto, tornando algo ausente perceptível à mente. Segundo o autor, esse efeito não se restringe à mera reprodução empírica da realidade, mas à construção intelectual da imagem, que se dirige aos "olhos incorpóreos" da imaginação, conceito que remonta a Aristóteles e Quintiliano e é reforçado por Rufiniano.

Essa visão incorpórea está ligada ao pensamento grego sobre a contemplação e a verdade, na medida em que a palavra *theoria* se associa à apreensão do *eidos*, a essência intelectual da coisa vista:

O efeito da *enargeia* ou *evidentia* é o da imagem que põe sob os olhos incorporais da mente um topos retórico semelhante à opinião considerada verdadeira sobre o *eidos*. Descrito verbalmente, o *topos* também pode ser pintado ou esculpido, pois o fundamental nessa visão não é a reprodução de coisas empíricas, mas a imagem intelectualmente construída como (des)proporção do *logos* – razão e discurso – referido ao *eidos*. No ato da apreensão da *ekphrasis*, o juízo verifica se é semelhante às tópicos do costume antigo consideradas

verdadeiras (*endoxa*), para julgar se o efeito de presença de coisas ausentes é verossímil. (Hansen, 2006, pp. 93-94).

A referência à lógica aristotélica evidencia que a eficácia da *ekphrasis* (enquanto discurso retórico que orienta o juízo intelectual) depende de sua verossimilhança em relação às opiniões consideradas verdadeiras pela tradição (*endoxa*). Assim, a recepção da *ekphrasis* se dá pela imaginação sensível, bem como pelo intelecto, que avalia tanto a aplicação adequada do preceito retórico quanto a fidelidade do discurso ao *topos* imitado (Hansen, 2006).

O autor também apresenta uma interpretação platônica da *ekphrasis*, destacando seu caráter plural. De um lado, ela pode ser vista como *demiurgia*, isto é, uma produção artificial da realidade; de outro, como uma *mímesis de mímesis*, uma duplicação da cópia, alinhando-se à ideia platônica de que a arte é uma reprodução imperfeita das formas ideais (*ibidem*).

Nessa perspectiva, a *ekphrasis* torna-se uma *tekhné phantastiké*, uma técnica baseada na ilusão, que se manifesta tanto na escrita (*graphein*) quanto na pintura, produzindo simulacros (*eidolon*), ou seja, imagens que se afastam do *eidos* original e geram múltiplas distorções da realidade (*ibidem*):

Evidentemente, há outras interpretações. Por exemplo, platonicamente avaliado, o efeito da *ekphrasis* como descrição de obra de arte inexistente pode ser entendido como *demiurgia*, mas também como *mímesis de mímesis* de uma *tekhné phantastiké* que é “gráfica” – nos dois significados simultâneos de *graphein*, “escrever” e “pintar” – que deforma o *eidos* na aparência ilusória do efeito como *eidolon*, imagenzinha de imagem ou simulacro, indefinidamente. (*ibidem*, p. 94)

Além disso, a *ekphrasis*, conforme Hansen (2006), é apresentada como um exercício de eloquência, ou seja, um instrumento pragmático que evidencia a habilidade do orador ou escritor em construir uma ilusão convincente. Seu efeito persuasivo manifesta-se na capacidade de causar espanto na audiência, que se envolve na narrativa ao reconhecer elementos compartilhados da memória coletiva.

Logo, a *ekphrasis* atua como um mecanismo persuasivo que se ancora na tradição retórica e na memória partilhada, criando um efeito de credibilidade mesmo ao narrar o que não é real. Existe, então, um vínculo que permeia a técnica ecrásica na construção de uma ilusão verossímil, que acaba por tornar-se um meio sofisticado de envolver e de convencer a audiência mediante a evocação de referências culturais familiares.

O conceito de *ekphrasis*, para além de seu sentido retórico clássico, atualmente abrange diversas áreas do conhecimento e adquiriu novos significados. Tradicionalmente associada à descrição verbal de imagens ou obras de arte na Antiguidade, a *ekphrasis*, para Hansen (2006), sofreu um processo de desistoricização, isto é, foi dissociada de seu contexto original e passou a ser empregada de maneira mais ampla, englobando qualquer efeito visual ou sensorial:

Hoje, em tempos de desistoricização, o termo *ekphrasis* é usado para significar qualquer efeito visual. Da biologia à música, passando pela arqueologia, pela física, pela história literária, pela informática e por estudos culturais de gênero, o termo é usado fora dos seus usos retóricos antigos, significando “efeito sensorial”, “visualização”, “iconização”, “espetacularização”, “realidade virtual” e mais coisas. Interpretando seus usos na crítica de arte, Mitchell propôs que, na medida em que a história da arte é representação verbal da representação visual, a *ekphrasis* teria sido elevada a princípio disciplinar. (*ibidem*, p. 87).

A partir da transcendência da éfrase enquanto técnica literária descritiva em uma ferramenta conceitual para discutir a relação entre imagem e palavra, Mitchell (1994) argumenta que, uma vez que a história da arte consiste essencialmente na representação verbal de representações visuais, a éfrase teria se transformado em um princípio disciplinar, ou seja, em um elemento fundamental para a análise e interpretação das imagens dentro do campo artístico (Mitchell, 1994, *apud* Hansen, 2006). Para Gomes (2015), a éfrase pode ser entendida em dois níveis:

No sentido mais amplo das descrições, o poeta “copia” os objetos e seres do mundo real por meio das palavras, de maneira a colocá-los diante de nossos olhos; no sentido mais restrito, o poeta, por meio da expressão verbal, visa a imitar procedimentos pictóricos. (Gomes, 2015, p. 20).

Assim, podemos afirmar que a éfrase não é apenas uma descrição detalhada, mas um mecanismo retórico que confere às palavras uma dimensão pictórica a qual intensifica sua expressividade e seu impacto estético. Ainda no tocante ao conceito de descrição na tradição retórica e literária, houve uma evolução ao longo dos séculos à medida que os modelos de representação foram se alterando (Moisés, 2004 *apud* Gomes, 2015). Essa ampliação do sentido descritivo expressa diversas perspectivas sobre a relação entre a linguagem e o mundo, assim como diferentes formas de representar a realidade por meio da palavra:

No contexto da Segunda Sofística (séculos III-IV a.C.), e posteriormente com Aelius Théon e Hermógenes, observa-se um

alargamento do conceito de descrição, que passa a abarcar tanto a *descriptio* latina quanto a relação com a pintura evocada pelo princípio horaciano *ut pictura poesis*. (Moisés, 2004, pp. 135-136, *apud* Gomes, 2015, p. 21).

No primeiro caso, a descrição se relaciona com a *descriptio* latina, que se refere à capacidade da linguagem de representar o mundo material. Aqui, a mimese se apresenta de forma direta: os objetos, cenários e personagens são traduzidos em palavras, permitindo ao leitor formar uma imagem mental da realidade descrita (Moisés, 2004 *apud* Gomes, 2015).

A literatura, nesse sentido, age como um espelho do mundo, convertendo a experiência sensível em discurso. Essa concepção está intimamente ligada às teorias clássicas da imitação, conforme formuladas por Aristóteles, para quem a arte, incluindo a literatura, é essencialmente uma representação do real (Gomes, 2015). Por outro lado, a aproximação entre descrição verbal e imagem pictórica, sustentada pelo *ut pictura poesis*, sugere uma abordagem mais elaborada da representação:

[...] há que se observar que esta "reprodução do mundo natural" levará em conta não a natureza bruta em si, mas a natureza melhorada, vista em seus aspectos mais aprazíveis, para não só causar prazer no auditório, mas também para educá-lo com a visão do que é belo. (Gomes, 2015, p. 21).

Nessa perspectiva, não basta à linguagem descrever o real; ela atuaria como imitação da estrutura e dos efeitos da pintura, buscando uma simetria entre a representação literária e a visual. Assim, essa concepção resulta em uma descrição de segundo grau ou uma dupla descrição, pois o texto não apenas representa um objeto, mas tenta replicar a maneira como ele seria representado plasticamente (Gomes, 2015).

Se, na primeira abordagem, a descrição é um meio de tornar o mundo inteligível por meio da linguagem, na segunda ela adquire um caráter metalinguístico, na medida em que dialoga com outro sistema semiótico (a pintura) e busca transpor seus efeitos para o campo verbal. Sob a ótica efrástica pictórica, se faz válido ressaltar que:

A poesia imita não o real, mas conteúdos, qualidades, tendências ou formas seletos que estão dentro ou por detrás do real, elementos verídicos da constituição do universo, que são de valor mais alto que a realidade mesma, grosseira e indiscriminada. Ao refleti-la, o espelho posto frente à natureza reflete o que, por oposição à "natureza", os críticos ingleses amiúde chamam de "natureza melhorada", ou "realçada", ou "refinada", ou com a expressão francesa *la belle nature*. (M. H. Abrams, 1962, p. 57, *apud* Gomes, 2015, pp. 21-22).

A arte poética, portanto, envolve um trabalho seletivo, no qual o poeta abstrai os elementos essenciais do mundo real e os reorganiza de forma a criar um efeito estético. Isso remete à concepção clássica de *mimesis* vista em Platão, que enxerga a imitação artística não como um espelho literal da realidade, mas como uma reconstrução interpretativa (Reynaud & Echevarría, 2001 *apud* Gomes, 2015).

Dessa forma, a evolução do conceito de descrição ao longo da história literária ilustra a interseção entre texto e imagem, o que reforça a noção de que a literatura cumpre o papel da representação da realidade e, para além disso, dialoga com outras formas de expressão artística (nesse caso, com a pintura) a partir de estratégias discursivas utilizadas pelos escritores para construir efeitos visuais na escrita.

Na chamada descrição efrástica de segundo grau, há a reprodução da pintura por meio da transposição de recursos visuais para a linguagem verbal (Gomes, 2015), como presente no poema arcadista de Bocage:

Já se afastou de nós o Inverno agreste  
 Envolto nos seus úmidos vapores;  
 A fértil Primavera, a mãe das flores,  
 O prado ameno de boninas veste.

Varrendo os ares, o sutil Nordeste  
 Os torna azuis; as aves de mil cores  
 Adejam entre Zéfiros e amores  
 E toma o fresco Tejo a cor celeste.

(Bocage, 1974, pp. 23-24, *apud* Gomes, 2015, pp. 22-23).

As expressões "prado ameno de boninas veste", "aves de mil cores" e "Tejo a cor celeste" remetem a uma paleta de muitos tons como em uma pintura bucólica. Além disso, o poema anima a paisagem com elementos dinâmicos, "varrendo os ares, o sutil Nordeste", que sugerem o vento purificando o céu. Da mesma forma, as aves "adejam entre Zéfiros e amores", conferindo movimento à cena e reforçando uma sensação harmônica.

Outro aspecto fundamental é a idealização da natureza, coerente com a estética arcada. A primavera é personificada como uma figura generosa e criadora, evidenciada na expressão "a fértil Primavera, a mãe das flores". Dessa forma, a éfrase no poema de Bocage recria uma cena pictórica detalhada, explorando cores, luz e movimento, tornando a experiência do leitor similar à contemplação de uma pintura. Essa transposição de elementos visuais para a linguagem poética evidencia

a fusão entre poesia e artes plásticas que caracteriza a *écfrase* de segundo grau, conceituada por Álvaro Cardoso Gomes. Ainda para o autor:

A descrição *ecfrástica* também é um expediente muito comum da prosa de ficção. Com efeito, nota-se que a *ekphrasis* abunda em contos e romances, constituindo-se num de seus esteios fundamentais, junto com a narração e a dissertação. Mas, em alguns casos, sua função é diversa daquela da poesia, pois, em vez de se prestar à reprodução das imagens de um mundo ideal, que se tornará modelar para um interlocutor, serve para criar a ilusão de realidade e, ao mesmo tempo, indiciar aspectos psicológicos das personagens. (Gomes, 2015, p. 26).

Em conformidade com o que foi até aqui exposto, podemos dizer que é por meio da técnica *ecfrástica* que Ernaux perfaz o mecanismo da memória e da identidade em sua obra, especificamente em *Mémoire de fille*. A *écfrase* vinculada à escrita de Ernaux está resignada à categoria de primeiro grau – conceituada por Gomes, 2015 –, haja vista que se entremeia a uma outra técnica chamada de *écriture plate*<sup>60</sup>.

Sendo assim, a *écfrase* em Ernaux não se aprofunda em camadas de interpretação simbólica, mas se mantém em uma descrição sem excessos retóricos. Isso ocorre porque a *écriture plate* busca um registro cru da realidade. Essa característica pode ser observada na forma como a autora retrata cenas do cotidiano ou experiências pessoais, em que a descrição muitas vezes se restringe ao essencial, deixando que a potência do realismo fale por si. Dessa forma, a *écfrase* não se expande para interpretações poéticas, mas se mantém fiel a uma representação direta, coerente com a estética da *écriture plate*.

Tomemos como exemplo o excerto a seguir: “Samedi 16 août 1958. J’ai un jean racheté 5 000 francs à Marie-Claude qui l’avait eu chez Elda à Rouen pour 10 000, et un pull sans manches bleu et blanc à rayures horizontales. C’est la dernière fois que j’ai mon corps.<sup>61</sup>” (Ernaux, 2016, p. 8). Aqui, podemos observar que a *écfrase* aparece na descrição visual dos elementos concretos: a calça jeans, o preço pago, a origem

---

<sup>60</sup> Esse conceito será explanado no capítulo 5 desse trabalho.

<sup>61</sup> Sábado, 16 de agosto de 1958. Estou vestida com um jeans comprado por 5.000 francos de Marie-Claude, que o havia comprado na loja Chez Elda, em Rouen, por 10.000, e um pulôver azul e branco sem mangas com listras horizontais. Esta é a última vez que sou eu neste corpo.

da peça e o suéter listrado azul e branco. Esses detalhes conferem um caráter quase fotográfico à cena, como se Ernaux estivesse registrando um momento de sua vida com exatidão documental.

No entanto, essa *écfrase* se mantém no que foi chamado de primeiro grau (Gomes, 2015), ou seja, sem grandes digressões metafóricas, pois a descrição se limita a uma observação objetiva. A última frase "*C'est la dernière fois que j'ai mon corps*" [É a última vez que sou eu neste corpo], por exemplo, é uma construção objetiva, sem apelo à dramatização da perda da juventude ou da inocência – que serve justamente para transmitir esse momento de transição de forma seca.

Embora a carga emocional não seja imposta pela linguagem, essa neutralidade estilística não diminui o impacto do trecho ao emergir naturalmente da frieza da constatação, isso porque ela permite que o realismo seja a própria simplicidade da narrativa. A escrita mediada pelo recurso *ecfrástico*, então, soa como um mergulho nas nuances das imagens, conectando-as com as memórias e experiências pessoais da autora em direção a um contexto coletivo, criando um mosaico de lembranças pessoais e históricas.

Muito dessa técnica pode ser vislumbrada quando ela descreve uma fotografia, pois ela detalha o cenário, as pessoas na imagem, além de evocar lembranças associadas àquele momento específico. A fotografia torna-se um portal para o passado, permitindo que o leitor compreenda a experiência vivida pela narradora com muitos detalhes.

Em *Les années* (2008), por exemplo, a narrativa acontece a partir da descrição de fotografias, filmes, lugares, eventos nacionais e mundiais, memórias que marcaram diferentes períodos da vida da autora desde o início da década de 1940 até o final do século XX, se estendendo ao início dos anos 2000 – respectivamente, período do nascimento da autora e publicação da obra em questão.

O uso da fotografia em *Les années* se dá de maneira descritiva e visual, e participa da construção de uma autobiografia que parte do plano pessoal para o impessoal. Isso acontece porque Ernaux situa com precisão seu próprio estado emocional ao passo que permite ao leitor o vislumbre de um contexto social.

Consoante a isso, a obra de Ernaux apresenta um caráter efrástico com tons memorialísticos, tendo em vista que a éfrase se dá de maneira a preservar a efemeridade das imagens, quer sejam aquelas captadas pela experiência concreta, quer sejam aquelas que surgem na subjetividade, pois todas elas potencialmente estão destinadas a desaparecer. Para Ernaux (2008):

Les images réelles ou imaginaires, celles qui suivent jusque dans le sommeil  
 les images d'un moment baignées d'une lumière qui n'appartient qu'à elles  
 Elles s'évanouiront toutes d'un seul coup comme l'ont fait les millions d'images qui étaient derrière les fronts des grands-parents morts il y a un demi-siècle, des parents morts eux aussi. Des images où l'on figurait en gamine au milieu d'autres êtres déjà disparus avant qu'on soit né, de même que dans notre mémoire sont présents nos enfants petits aux côtés de nos parents et de nos camarades d'école. Et l'on sera un jour dans le souvenir de nos enfants au milieu de petits-enfants et de gens qui ne sont pas encore nés. Comme le désir sexuel, la mémoire ne s'arrête jamais. Elle apparie les morts aux vivants, les êtres réels aux imaginaires, le rêve à l'histoire.<sup>62</sup> (Ernaux, 2008, posição 3-4/7).

Nesse trecho, podemos notar um elo entre o passado pessoal e o passado coletivo pelas menções aos avós e aos pais. Isso sugere que a memória em questão não é somente a individual, mas também aquela compartilhada entre gerações. No entanto, ela se destina a passar pelo crivo do esquecimento, pois, quando as pessoas que guardam essas imagens desaparecem, suas memórias desaparecem com elas.

A escrita de Ernaux busca, então, resistir a esse apagamento inevitável, funcionando como um arquivo de lembranças a partir da preservação de imagens fugazes da vida cotidiana em elementos narrativos. Ou seja, ela confere a permanência da imagem por meio da palavra escrita.

---

<sup>62</sup> [...] as imagens reais ou imaginárias, que permanecem conosco durante o sono as imagens de um único instante tocadas por uma luz que só pertence a elas Vão se acabar todas de uma só vez, assim como as milhares de imagens que estavam na cabeça dos avós mortos há meio século e dos pais também mortos. Nessas imagens ainda somos criancinhas e estamos no meio de outras imagens de pessoas desaparecidas antes mesmo de termos nascido, do mesmo modo que na memória estão presentes nossos filhos pequenos ao lado de nossos pais e colegas da escola. E, um dia, nós estaremos na lembrança de nossos filhos no meio de netos e de gente que ainda não nasceu. Assim como o desejo sexual, a memória nunca se interrompe. Ela equipara mortos e vivos, pessoas reais e imaginárias, sonho e história. (Ernaux, p. 5, tradução de Marília Garcia).

A precisão das descrições ao longo de toda ontologia literária de Annie Ernaux cria uma sensação de intimidade entre a autora e o leitor. O leitor é convidado a ver e a sentir através dos olhos da autora, compartilhando de suas reflexões e emoções. Por essa técnica, Ernaux consegue ampliar o significado das imagens e objetos descritos, pois, ao detalhar obras de arte, fotografias e ambientes, ela tece um artefato repleto de memórias e intimidades.

Assim, a técnica efrástica também serve como uma ferramenta narrativa que enriquece suas obras como uma pintura da linha do tempo em que o passado molda o presente, e em que as experiências pessoais se entrelaçam com a história coletiva.

No sentido de categorização daquilo que está sendo descrito, Hansen (2006) destaca a aplicabilidade das tópicas epidíticas e das categorias elocutivas da *ekphrasis*, evidenciando sua presença em diversos gêneros descritivos. Segundo o autor (2006, p. 89), os mesmos princípios que regem a descrição de pintura podem ser empregados em outras formas narrativas, como a *pragmatografia*, por exemplo:

As mesmas tópicas epidíticas e as categorias elocutivas do gênero “descrição de pintura” podem ser imitadas descritivamente em gêneros diversos, como *pragmatografia*, descrição de coisas, como a colcha no poema 64, de Catulo, sobre as núpcias de Tétis e Peleu; *prosopografia*, descrição de pessoas; *etopeia*, descrição de paixões e caracteres, como na obra de Teofrasto, nas *ekphraseis* de Filóstrato e Luciano, e, no século XVII, na obra de La Bruyère; como *topografia*, descrição de lugares reais; como *topotesia*, descrição de lugares imaginários, como os lugares-amenos da bucólica e as cenas das *ekphraseis* de Filóstrato e Luciano; *chronografia*, descrição de tempo, como o das estações do ano, etc. (*ibidem*, p. 89).

A diversidade da *ekphrasis* descrita por Hansen (2006) encontra reflexos na obra de Ernaux, especialmente em sua forma de mobilizar descrições detalhadas para reconstruir memórias. Em seus textos, a éfrase se expande para elementos da *pragmatografia* (objetos do cotidiano, como fotografias e cartazes publicitários); *prosopografia* (retrato detalhado de familiares); *etopeia* (expressão das emoções e traços psicológicos de si e dos outros); e *chronografia* (recriação de períodos históricos e culturais por meio de marcas temporais).

Ainda quanto à presença da éfrase na literatura, Cardoso (2024) destaca a obra de W. G. Sebald como exemplo de escrita em que a éfrase é elemento estruturante da poética, conferindo à imagem um papel central na experiência literária. A análise aponta que, além de funcionar como adorno visual, a imagem em Sebald

cumpra múltiplas funções: ela “altera a experiência visual do leitor, sugere modificações no seu percurso de leitura, propõe motivos, provoca desvios de enredo, instaura ambiências, provoca reflexões” (Cardoso, 2024, p. 5), entre outras operações que expandem o potencial do texto verbal:

Uma leitura pormenorizada e sistemática da obra do autor permite-nos, igualmente, reconhecer que a escolha das imagens ocorre de maneira cuidadosa e exige, de Sebald, o mesmo zelo artístico com que escolhe as palavras. Tais imagens, que frequentemente trazem fotografias, feitas pelo autor ou por outras pessoas, recortes de jornal, fólios, páginas de livros, reproduções de telas e artefatos construídos à mão, no entanto, entram para as páginas do livro acomodadas às condições de impressão que, no mínimo, sugerem a redução pictórica da experiência visual dos leitores: objetos do mundo passam à segunda dimensão, fotografias antigas perdem ainda mais definição, telas pintadas a óleo entram para a escala de cinza e são reproduzidas em porções muito pequenas. (*ibidem*, p. 5).

As imagens utilizadas, muitas vezes fotografias, recortes, fólios ou reproduções pictóricas, são cuidadosamente escolhidas com o mesmo rigor reservado à linguagem verbal. Isso evidencia uma intenção estética e composicional e reforça a ideia de que a *écfrase* em Sebald interage com o suporte material do livro, afeta o ritmo da leitura e contribui para a constituição do sentido narrativo (*ibidem*, p. 5).

Contudo, Cardoso (2024) observa que a inserção dessas imagens impressas no livro implica também em uma “redução pictórica da experiência visual”, dado que elementos tridimensionais ou coloridos do mundo real são convertidos em imagens planas, em escala de cinza, muitas vezes de baixa definição (*ibidem*, p. 5).

Nesse sentido, ao mesmo tempo em que a imagem amplia o campo de significados da narrativa, ela também carrega em si a marca da perda – daquilo que foi comprimido na transposição para o livro. Em Sebald, portanto, a *écfrase* é ao mesmo tempo evocativa e lacunar, operando como uma forma de lembrar e de sugerir o que não está completamente presente. Trata-se, em última instância, de um dispositivo que expande os limites do literário, transformando o texto em uma espécie de palimpsesto (Ernaux, 2023) em que palavra e imagem dialogam constantemente.

Em *Mémoire de fille*, Annie utiliza a *écfrase* para descrever objetos, cenários e momentos. Um caderno de anotações ou uma peça de roupa específica é descrito em detalhes, desde a textura do papel ou tecido até as cores e marcas de uso. Os objetos descritos funcionam como portas de entrada para descarregar memórias e

sentimentos da própria Annie e capturam tanto a ação quanto a carga emocional de quando as histórias são narradas.

Dessa forma, uma festa ou um encontro com alguém pode ser descrito com atenção aos detalhes visuais e sensoriais – as expressões faciais das pessoas, a música tocando ao fundo, a sensação do calor ou do frio. Essas descrições aprofundam a compreensão do leitor sobre o emocional e psicológico da narradora (que também é personagem).

Logo, podemos dizer que a *écrase* presente em *Mémoire de fille* ocorre na contramão do que é postulado por Cardoso (2024, p. 5), haja vista que, integralmente, Ernaux descreve imagens que não são mostradas ao leitor, fazendo com que a palavra substitua a visualidade. Isso gera um efeito de deslocamento e subjetividade, permitindo que a memória e a interpretação da autora preencham as lacunas deixadas pela imagem ausente.

Em contrapartida, existe, ainda assim, um elo que permeia a justificativa ecrástica nos dois autores, pois, assim como Sebald, Ernaux demonstra um cuidado minucioso com as imagens que constrói – não necessariamente visuais, mas imagens mentais, afetivas, sociais –, que evocam, nas palavras de Cardoso (2024), uma “presença no aspecto” dirigida ao intelecto e à sensibilidade do leitor.

Tomemos por exemplo o excerto a seguir, no qual não há a inserção efetiva da obra de arte mencionada, mas há a descrição da imagem e a justificativa pela qual ela se apresenta ali:

Je la sais dans la certitude intrépide de son intelligence, de sa puissance manifestée par son mètre soixante-dix, son corps charpenté tout en fesses et en cuisses. Dans une foi abstraite de son avenir, figuré pour elle par *L'escalier rouge* de Soutine dont elle a découpé la reproduction dans *Lectures pour tous*. (Ernaux, 2016, p. 17).<sup>63</sup>

O excerto apresenta o recurso ecrástico ao conjugar uma descrição do corpo e da postura emocional da narradora jovem com uma imagem pictórica externa, que passa a representar simbolicamente seu estado de espírito e seu imaginário sobre o

---

<sup>63</sup> Eu a conheço na certeza intrépida de sua inteligência, de seu poder que se manifesta em seu corpo de 1,70 m, suas coxas e nádegas bem-feitas. Em uma fé abstrata em seu futuro, representada por ela no quadro *L'escalier rouge*, de Soutine, cuja ilustração recortou de uma publicação das *Lectures pour tous*.

futuro. O quadro *L'escalier rouge*, de Chaïm Soutine<sup>64</sup>, mencionado diretamente, funciona como um símbolo visual encapsulador de um sentimento subjetivo.

Ao afirmar: “Eu a conheço na certeza intrépida de sua inteligência, de seu poder que se manifesta em seu corpo de 1,70 m, suas coxas e nádegas bem-feitas”, Ernaux conjura uma imagem vívida, quase escultórica, de si mesma na juventude, marcada de maneira intelectual e física.

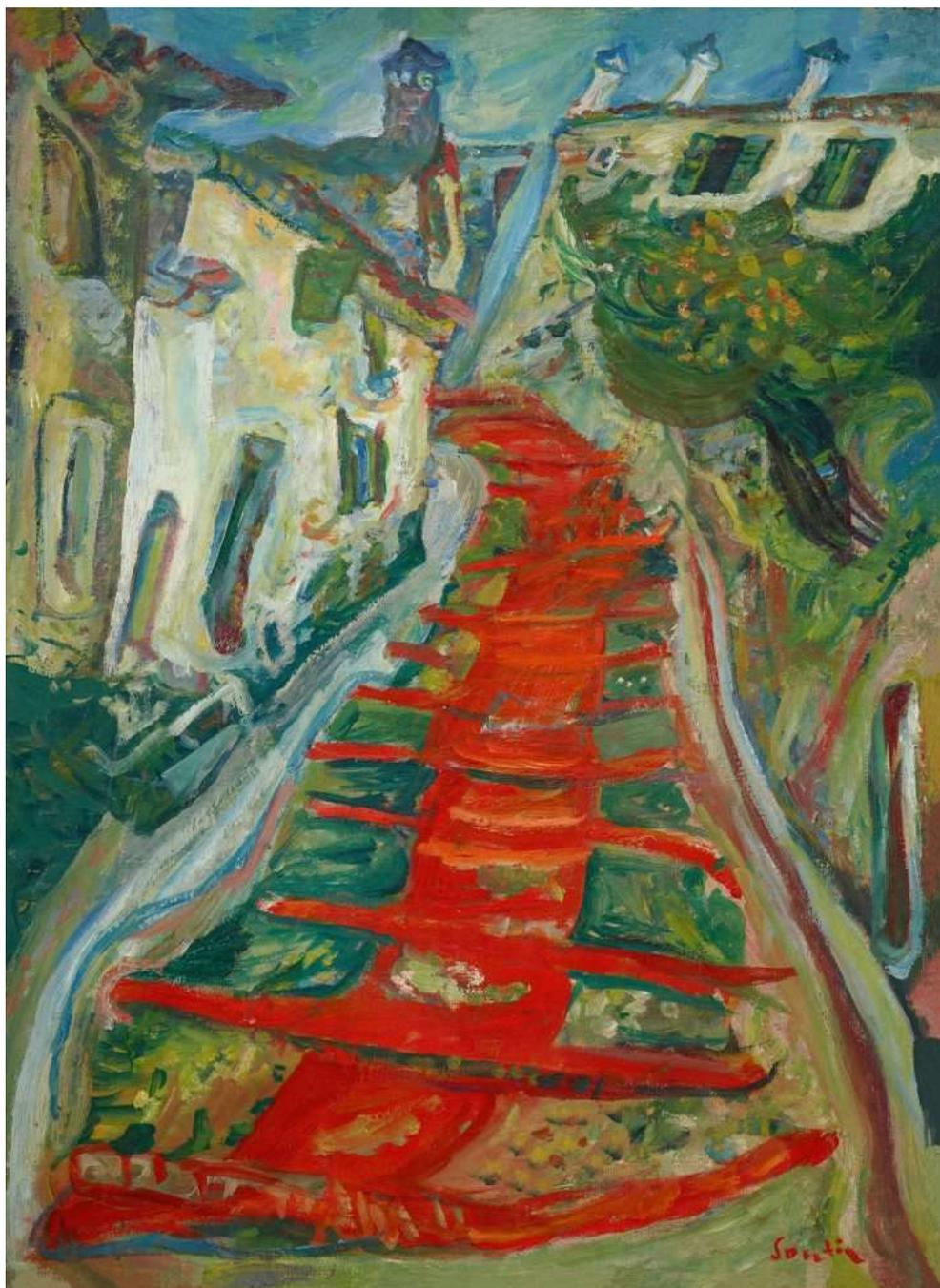
Essa descrição poderia ser, por si só, uma forma de prosopografia – uma figura tradicional da *écrase* que se volta à descrição de pessoas (Hansen, 2006). No entanto, o movimento mais significativo se dá na segunda parte do excerto, quando ela afirma que essa fé em seu futuro é “representada por ela no quadro *L'escalier rouge*, de Soutine”.

Esse gesto é essencialmente ecfástico, pois Ernaux não descreve o quadro em si, mas seu efeito simbólico – ou seja, como essa obra visual passa a operar como metáfora da própria jovem que ela foi, de sua crença abstrata em um futuro promissor, ainda que indefinido. A imagem torna-se um ícone interiorizado, uma espécie de espelho emocional e mental que a acompanha, funcionando como condensação visual de um estado de espírito.

---

<sup>64</sup> Chaim Soutine (1893–1943) foi um pintor bielorrusso-francês de origem judaica cuja obra se destacou no expressionismo europeu do início do século XX. Formado na Academia de Arte de Vilnius, mudou-se jovem para Paris, onde foi profundamente influenciado por mestres como Cézanne, Van Gogh e Rembrandt. Conhecido por suas pinceladas intensas, retratos distorcidos e paisagens carregadas de emoção, atingiu notoriedade ao ser descoberto por colecionadores como Albert C. Barnes. Sua produção, marcada por tensões entre violência expressiva e melancolia, evoluiu do expressionismo para formas mais contidas, até sua morte em Paris, em 1943. Fonte: <<https://www.meisterdrucke.pt/artista/Chaim-Soutine.html>>. Acesso em: 03 jun. 2025.

Figura 8: L'escalier rouge (1923), de Soutine.



Fonte: <<https://www.christies.com/en/lot/lot-4935421>>. Acesso em: 14 abr. 2025.

Além disso, o fato de a imagem ter sido recortada de uma publicação popular, *Lectures pour tous*, reforça um traço típico da escrita de Ernaux: a forma como objetos e imagens do cotidiano – mesmo os aparentemente banais – ganham estatuto de emblemas pessoais e atuam como dispositivos de memória. Nesse sentido, a *écfrase* não está a serviço de uma descrição estética da obra de arte, mas de sua capacidade

de inscrever-se na subjetividade da narradora, funcionando como memória visual, como signo afetivo e como representação íntima de uma identidade em formação.

Diante de uma escrita pautada na descrição de cenários que evocam memórias e reflexões do passado e que acabam ressoando no presente da narradora, deparamo-nos, muitas vezes, com representações bastante íntimas. T tamanha intimidade nos convida, inclusive, a conhecer o espaço-quarto. Nesse sentido, podemos fazer uma leitura que ecoa a intimidade da narradora e personagens envolvidos nesse ambiente, uma vez que se trata de um cenário tradicionalmente ligado aos momentos de descanso ou intimidade sexual – no sentido de desacelerar do mundo externo para refletir um mundo interno.

Em *Mémoire de fille* nos deparamos com um cenário de colônia de férias. Esse quarto é descrito como um ambiente simples, desconfortável – o que reflete a natureza temporária da estadia. Não há muita decoração ou objetos pessoais. Essa simplicidade enfatiza a sensação de ser aquele um espaço de passagem, um lugar onde a jovem Ernaux, aos 18 anos, experimenta a vida fora da casa dos seus pais e se relaciona sexualmente pela primeira vez.

Assim, em se tratando de descrever a intimidade, a cena que compõe o marco da perda da virgindade de Annie é minuciosamente detalhada. A narrativa é construída a partir de uma sequência visual quase cinematográfica:

En dansant, il recule vers le mur en continuant de la fixer. La lumière s'éteint. Il l'attire violemment contre son torse, écrase sa bouche sur la sienne. Dans le noir des protestations fusent, quelqu'un rallume. Elle comprend que c'est lui qui a appuyé sur le bouton électrique. Elle est incapable de lever les yeux sur lui, dans un affolement délicieux. Elle n'en revient pas de ce qui lui arrive. Il chuchote, on sort ? Elle dit oui, ils ne peuvent pas flirter devant les autres. Ils sont dehors, longent les murs de l'aérium enlacés. Il fait froid. Près du réfectoire, devant le parc obscur, il la plaque contre le mur, il se frotte contre elle, elle sent son sexe contre son ventre au travers du jean. Il va trop vite, elle n'est pas prête pour tant de rapidité, de fougue. Elle ne ressent rien. Elle est subjuguée par ce désir qu'il a d'elle, un désir d'homme sans retenue, sauvage, sans rapport avec celui de son flirt lent et précautionneux du printemps. Elle ne demande pas où ils vont. À quel moment a-t-elle compris qu'il l'emmenait dans une chambre, peut-être l'a-t-il dit ? (Ernaux, 2016, p. 27).<sup>65</sup>

---

<sup>65</sup> Enquanto dançam, ele recua até a parede, continuando a fixá-la. A luz se apaga. Ele a puxa violentamente contra o peito e aperta sua boca contra a dela. Protestos irrompem na escuridão e alguém acende a luz novamente. Ela percebe que foi ele quem apertou o interruptor. Ela é incapaz de olhar para ele, em um desconforto delicioso. Ela não podia acreditar no que estava

Essa construção imagética da cena – em que o corpo da personagem é olhado, puxado, pressionado – remete à *écfrase* como representação vívida do ausente, funcionando como uma *mise en scène* memorialística, onde o olhar do leitor é convocado a “ver” a cena com os “olhos da mente” (os *oculi mentis* da tradição retórica). O “desconforto delicioso” e o “desejo selvagem” capturam visualmente a experiência da invasão e da confusão emocional. Como em uma tela, o tempo parece suspenso, e a memória fixa-se nas imagens sensíveis: o frio, o contato, a parede, o jeans – todos elementos que compõem uma descrição plástica e sensorial.

Em se tratando de utilizar a *écfrase* para aproximar o leitor de sua intimidade, Ernaux também utiliza citações literárias. A exemplo disso, a passagem retirada de *Les Misérables*, em que a cena entre Cosette e Marius transforma o sexo em um ato sagrado. Com isso, Ernaux tem seu desejo sexual, mas condicionado ao ideal do amor romântico, ao adotar essa imagem como modelo para sua própria experiência:

Elle crève d’envie de faire l’amour mais par amour seulement. Elle connaît par cœur le passage des *Misérables* sur la première nuit de Cosette et Marius : « Sur le seuil des nuits de noce un ange est debout, souriant, un doigt sur la bouche. L’âme entre en contemplation devant ce sanctuaire où se fait la célébration de l’amour. » (Ernaux, 2016, p. 18).<sup>66</sup>

Nesse trecho fica clara a combinação que Ernaux faz entre imagens vívidas e escrita objetiva. Essa junção da visualidade e da simplicidade demonstra uma escolha narrativa consciente de representar a memória de forma imagética, mas sem idealizá-la, mantendo-a ligada à realidade bruta da experiência, o que remete à chamada *écriture plate*. Vejamos mais acerca dessa técnica no tópico a seguir.

---

acontecendo com ela. Ele sussurra, vamos sair? Ela diz que sim, eles não podem flertar na frente dos outros. Eles estão do lado de fora, abraçados ao longo das paredes do acampamento. É um dia frio. Perto do refeitório, em frente ao parque escuro, ele a pressiona contra a parede, se esfrega nela, ela sente o sexo dele contra seu ventre através do jeans. Ele está indo rápido demais, ela não está preparada para tanta velocidade e paixão. Ela não sente nada. Ela é dominada pelo desejo dele por ela, o desejo de um homem sem restrições, um desejo selvagem que não tem nenhuma relação com o flerte lento e cauteloso dele na primavera. Ela não perguntou para onde eles estavam indo. Em que momento ela percebeu que ele a estava levando para um quarto, talvez ele tenha dito isso?

<sup>66</sup> Ela está morrendo de vontade de fazer amor, mas apenas por amor. Ela sabe de cor a passagem de *Os Miseráveis* sobre a primeira noite de Cosette e Marius: “No limiar das noites de núpcias, um anjo está sorrindo, com um dedo na boca. A alma entra em contemplação diante desse santuário onde ocorre a celebração do amor.”

## CAPÍTULO 5 – *L'écriture plate*

*La place* (1983) marcou um ponto crucial na trajetória literária de Annie Ernaux, especialmente no que tange à forma de narrar e aos recursos estéticos empregados. Se em seus dois primeiros livros – *Les Armoires vides* (1974) e *La Femme gelée* (1981) – ela optou por uma escrita violenta, marcada pela influência de Louis-Ferdinand Céline (Ernaux, 2023), é a partir da escrita sobre a vida de seu pai, em *La place*, que começa a vislumbrar uma resposta àquilo que atravessa sua obra: a dilaceração entre o pertencimento à classe trabalhadora e a inserção no campo intelectual e literário.

A escrita, nesse momento, torna-se uma tentativa de resolução simbólica dessa clivagem identitária, e Ernaux opta por uma linguagem despojada, objetiva e justa (Ernaux, 2023), como ela mesma define, afastando-se da carga afetiva e esteticamente marcada de seus textos anteriores. A escolha por uma escrita neutra evidencia o desejo de fazer justiça ao real vivido, sem romantizações nem dramatizações, que passa a orientar toda a sua produção posterior:

Para contar a história de uma vida regida pela necessidade, não posso assumir, de saída, um ponto de vista artístico, nem tentar fazer alguma coisa “cativante” ou “comovente”. Vou recolher as falas, os gestos, os gostos do meu pai, os fatos mais marcantes de sua vida, todos os indícios objetivos de uma existência que também compartilhei. Nada de memória poética, nem de ironia grandiloquente. Percebo que começa a vir com naturalidade uma escrita neutra, a mesma escrita que eu usava em outros tempos nas cartas que enviava aos meus pais contando as novidades. (Ernaux, *O lugar*, op. cit., p. 14. *apud* Ernaux, 2023, p. 167).

Ernaux parte de uma postura crítica em relação aos gêneros tradicionais da ficção – como o romance – e às convenções estilísticas que poderiam estetizar ou distorcer a realidade vivida. O projeto de rememorar a vida aparentemente ordinária de seu pai (Ernaux, 2023) suscitou nela uma forma de escrita que fosse capaz de preservar a dignidade da experiência sem recorrer à idealização. Assim, ela opta por uma linguagem objetivadora, sem afetos, desprovida de ornamentos – uma linguagem que ela mesma denomina de *escrita neutra* (Ernaux, 2023).

Essa *écriture plate*, como também é chamada por Ernaux em outros textos, ancora-se na representação: ao invés de traduzir a emoção por meio de recursos retóricos, ela transforma a precisão em forma de respeito ao vivido e à classe social de origem. A escrita torna-se uma espécie de gesto político, como deixa entrever em

*Elementos para uma etnologia familiar* – nome dado ao projeto que precedeu a forma lançada ao público, *La place* (Ernaux, 2023). Sua escrita é influenciada pela linguagem simples das cartas que escrevia aos pais, como uma maneira de afirmar sua identidade de origem e enfrentar sua dilaceração cultural:

Acho que na escolha dessa escrita, e por tê-la feito, eu assumo e ultrapasso a dilaceração cultural: a de ser uma “migrante do interior” da sociedade francesa. Levo para a literatura algo de duro, pesado, até violento, ligado às condições de vida, à língua do mundo que, até os meus dezoito anos, tinha sido completamente aquele em que vivi, um mundo operário e camponês. Algo real até hoje. (Ernaux, 2023, p. 41).

Ao mencionar a dilaceração cultural de ser uma migrante do interior da sociedade francesa, Ernaux explicita sua consciência de classe, sua posição intermediária entre dois mundos – o da origem operária e o da intelectualidade. Assim, ela não escreve sobre esse mundo de fora, mas a partir dele, em uma escrita que busca ser fiel à experiência, não ao cânone.

Ela rejeita qualquer categorização prévia da sua escrita como pertencente ao minimalismo ou à *écriture blanche* barthesiana (Ernaux, 2023). Para ela, o ato de escrever é anterior a qualquer teoria ou classificação. Escrever é construir sentido a partir de um material informe, como memória, visões e sentimentos, e só encontra legitimidade no esforço de dar existência àquilo que foi vivido. Trata-se, assim, de uma escrita do real (Ernaux, 2023). Como afirma a própria autora:

Todo esse desafio consiste em encontrar as palavras e as frases mais precisas, que farão as coisas existirem, consiste em “ver” esquecendo as palavras, em existir no que penso ser uma escrita do real. Ainda que essa formulação possa soar vaga ou duvidosa, se ela não fizesse sentido no momento em que escrevo eu com certeza não passaria horas no mesmo parágrafo... (Ernaux, 2023, p. 41).

Essa escrita do real encontra uma de suas expressões mais contundentes na narração da noite em que a narradora perde a virgindade, descrita no excerto de *Mémoire de fille* com uma crueza desconcertante. Ao relatar esse momento, Ernaux utiliza a *écriture plate* como forma de resistência à estetização do trauma e à idealização da sexualidade feminina. Retornemos, então, à essa passagem inserida no capítulo dois desse trabalho.

O desconforto gerado pela cena não decorre de descrições gráficas, mas da forma como ela é apresentada: sem adornos, sem mediações, sem explicações que

redimam o parceiro ou suavizem a violência do ato. O vocabulário é cru, direto, até mesmo vulgar – *la bouche sur sa queue* [a boca em seu pau], *un flot gras de sperme* [um jato espesso de esperma] – e rompe com qualquer tentativa de idealização da experiência sexual.

A escrita plana, ao esvaziar o texto de emoção explícita, permite que o leitor sinta o peso do silêncio sem que a narradora precise nomeá-lo. Não há juízo de valor, julgamento moral, tampouco catarse. A cena se impõe como um fato bruto, cuja violência está justamente na naturalização com que se desenrola. Ernaux não procura fazer com que o leitor sinta com a personagem, mas que compreenda, por meio da frieza do relato, a lógica que estrutura aquela relação.

A partir da característica da *écriture plate*, Ernaux acaba por sugerir que certas experiências não devem ser embelezadas pela linguagem; elas devem ser ditas como foram, com todas as suas ambiguidades, silêncios e desconfortos. E é justamente por isso que sua escrita, ao parecer fria, mostra-se humana, pois não busca consolar, mas revelar uma verdade muitas vezes invisibilizada: a de que o trauma, especialmente o feminino, nem sempre se apresenta com estardalhaço. Às vezes, ele se instala no corpo como algo banal, como indicado no texto: *Il n'y a pas plus de cinq minutes qu'ils sont entrés dans la chambre*. [Não passaram mais de cinco minutos desde que entraram no quarto].

A frieza do relato, no entanto, não implica ausência de dor – ao contrário, ela a intensifica. A linguagem seca, composta por frases curtas e diretas, impede o leitor de se refugiar em interpretações românticas. Tomemos por exemplo: *Il force. Elle a mal. Elle dit qu'elle est vierge*. [Ele força. Ela sente dor. Ela diz que é virgem]. Em poucas palavras, nos deparamos com uma carga de desconforto que, em um outro tipo de escrita convencional, poderia ser diluída em construções a partir da utilização de figuras de linguagem (metafóricas e/ ou eufemísticas). A dor é, então, trazida à tona de maneira quase mecânica como uma sequência de ações irrefreáveis.

Embora *Mémoire de fille*, em sua maior parte, tenha sido tecida em prosa, Ernaux nos revela ali um dos poucos poemas que já escreveu e traz à tona uma outra possibilidade de expressão dentro da mesma lógica de contenção – mesmo ao recorrer à poesia:

Parmi les quelques poèmes que j'ai écrits un an après, j'ai retrouvé celui-ci, qui commence ainsi :  
 C'était à Tottenham Court Road  
 Dans la glace impérieuse  
 Mon visage suintait la peur  
 Le tea-house filait vers le soir  
 C'était dans un autre monde  
 Gris et froid comme l'éternité.<sup>67</sup> (Ernaux, 2016, pp. 98-99).

Pensem os em uma análise formal para o poema: ele é composto por seis versos livres, ou seja, não obedece a uma métrica fixa nem a uma estrutura poética tradicional. Nenhum desses versos termina com palavras que formam pares rimados, quer sejam assonantes quer sejam consoantes. Analisando os sons finais, temos:

<i>Road</i> [ʁoʊd] (anglicismo, sem par sonoro)
<i>impérieuse</i> [ɛ̃.pe.ʁjøz]
<i>peur</i> [pœʁ]
<i>soir</i> [swaʁ]
<i>monde</i> [mɔ̃d]
<i>éternité</i> [e.tɛʁ.ni.te]

Quanto à medida dos versos, temos a seguinte estrutura:

Verso	Texto	Rima	Métrica
1	C'était à Tottenham Court Road	X	8
2	Dans la glace impérieuse	X	7
3	Mon visage suintait la peur	X	8
4	Le tea-house filait vers le soir	X	9
5	C'était dans un autre monde	X	7
6	Gris et froid comme l'éternité	X	9

O poema nos apresenta elementos de cunho sensorial (o medo, o frio, o gelo). No entanto, eles não se articulam por meio de um *pathos* exacerbado (para tomar

<sup>67</sup> Entre os poucos poemas que escrevi um ano depois, encontrei este que começa assim:  
 Foi em Tottenham Court Road  
 No gelo imperioso  
 Meu rosto exalava medo  
 A casa de chá avançava em direção à noite  
 Foi em outro mundo  
 Cinza e frio como a eternidade.

empréstimo da retórica). Podemos perceber que Ernaux articula, em poucos versos, uma cena com carga emocional, mas contida formalmente, tensionada entre a experiência subjetiva e a objetividade da linguagem.

O início situacional – *C'était à Tottenham Court Road* [Foi em Tottenham Court Road] – cria ancoragem num espaço cotidiano, e o uso de um tempo do passado indica uma lembrança distante, resgatada com certa frieza, sem apelo nostálgico. O gelo soa como representação de um espelho num olhar exteriorizado sobre o eu, como se houvesse a imposição de algo ao sujeito, que domina o enfrentamento de uma imagem que causa desconforto. Essa exterioridade visual é logo seguida pela sensação do medo que se expressa no rosto do eu-lírico.

O movimento do mundo ao redor acentua o contraste entre a imobilidade da personagem diante do gelo e o fluxo indiferente da vida urbana. Toda essa representação imagética sugere uma espécie de deslizar do tempo, um crepúsculo simbólico, tanto literal quanto existencial. Nos dois últimos versos, essa dissociação entre o sujeito e o mundo se intensifica: *C'était dans un autre monde / Gris et froid comme l'éternité*. [Foi em outro mundo / Cinza e frio como a eternidade]. A comparação com a eternidade não carrega aqui nenhuma transcendência; pelo contrário, remete a um tempo, de fato, imóvel.

A brevidade dos versos e a escolha por imagens concretas, sem ornamentos, evidenciam a *écriture plate* de Ernaux, em que a experiência é transmitida de forma crua. O efeito, por sua vez, não é o apagamento da emoção, mas sua intensificação pela via do real. Além disso, o poema pode ser lido sob a ótica efrástica interna à própria memória, numa descrição imagética mental (o rosto no espelho, a cena urbana) que ganha materialidade na escrita. Poderíamos entendê-lo como uma espécie de fotografia afetiva (Barthes, 1980), que ressurgue no corpo da linguagem e reativa o fato ocorrido, mas sempre sob o controle formal da contenção estética.

O pensamento de Alfredo Bosi em *O ser e o tempo da poesia* (1972) nos oferece uma chave de leitura para compreender o modo como Ernaux elabora o poema. Segundo Bosi, a linguagem poética se constitui a partir de um "princípio da expansão do significante" e de um "princípio da articulação" (*ibidem*, p. 164), os quais se originam da experiência sensível, coletada e reorganizada pela memória. A poesia,

assim, nasce da necessidade humana de transformar as impressões imediatas em símbolos mais agrupados (como uma estrela e uma constelação).

Apesar de sua obra ser caracterizada pela *écriture plate*, no poema, Ernaux adota figuras de linguagem. Observemos, por exemplo, a metáfora *la glace impérieuse* [o gelo imperioso] e a personificação *le tea-house filait vers le soir* [a casa de chá avançava em direção à noite]. Tais recursos resgatam, mesmo que de forma contida, a dimensão sensível e fabulatória que Bosi (1972) associa à idade heroica da linguagem:

Esse mínimo de mediação, que se faz graças a uma combinatória sensível, basta para a expressão analógica, por fábulas e poemas; mas não bastará à linguagem racional, "inteiramente humana", que redistribui os universais fantásticos em categorias ou universais lógicos. Despegando-se da função poética, das redes sensoriais de afinidades, a linguagem convencional instaura o domínio das relações por ideias gerais. O nível mais alto de abstração alarga a distância entre formações sensíveis e enunciados lógicos, concentrando nestes o poder de fixar e controlar significados. (*ibidem*, pp. 164-165).

A introdução dessas imagens configura, portanto, uma reaproximação da função poética, instaurando um momento de suspensão temporal que, como aponta Todorov (1939), diferencia a poesia da prosa ao construir sua própria sucessão atemporal:

Quanto mais um discurso for prosaico, mais ele perde sua entonação musical, e articula-se apenas de maneira brusca. A tendência da poesia é exatamente inversa e, por conseguinte, pelo fato de anunciar que ela é um discurso que tem seu fim em si mesma, que não serve a nenhuma causa externa e que intervirá, portanto, em uma sucessão temporal determinada em outro lugar, ela deve formar sua própria sucessão atemporal. (*ibidem*, pp. 31-32).<sup>68</sup>

Essa aparição de figuras retóricas no poema de Ernaux, todavia, não rompe com a tonalidade típica de sua *écriture plate*. Pelo contrário, a presença de imagens sensoriais (frio, medo, noite) é resgatada de modo a configurar um breve desvio controlado no interior de uma escrita majoritariamente plana.

Aspecto	Bosi: Sistemas de Expressão	Ernaux: Poema em <i>Mémoire de fille</i>
---------	-----------------------------	--

<sup>68</sup> Tradução de Maria Angélica Deângeli publicada em 2015.

Origem da linguagem	Experiência sensível, articulada pela memória	Experiência emocional de medo e deslocamento
Operação principal	Expansão do significante e articulação simbólica	Uso comedido de metáforas e personificações
Forma dominante	Linguagem poética	Escrita neutra com breves irrupções poéticas
Articulação simbólica	Analogias e "universais fantásticos"	Imagens sensoriais associadas à alienação e solidão

Assim, podemos interpretar que o poema de Annie Ernaux realiza aquilo que Bosi descreve como a "convivência de sistemas assimétricos de expressão" (Bosi, 1972, p. 165). A autora não se entrega plenamente ao lirismo tradicional, mas permite que a memória sensível organize signos de forte carga emocional – um processo que lembra a "articulação por similaridades" própria do sistema poético segundo Giambattista Vico<sup>69</sup> (Vico, 1744, *apud* Bosi, 1972).

<b>Plano semântico</b>	<b>Bosi</b>	<b>Ernaux</b>
Significado único (racional)	Ouro = metal amarelo	Tottenham Court Road = local objetivo
Polissemia simbólica	Ouro = luz, alegria, glória	Tottenham Court Road = outro mundo, frieza, eternidade
Correspondências sensoriais	Ouro / touro / mouro	Gelo / medo / noite / eternidade

Nesse sentido, o poema de Ernaux encarna o fenômeno que Bosi (1972) aponta como plurissignificação, que só é possível porque a experiência sensível se projeta num espaço simbólico que ultrapassa o dado imediato. Isso acaba por despertar a sensação de infinito, e resgata, ainda que discretamente, o poder analógico da palavra (*ibidem*).

<sup>69</sup> "Da tutto ciò sembra essersi dimostrato la locuzion poetica esser nata permnecessità di natura umana prima della prosaica; come per necessità di natura umana nacquero, esse favole, universali fantastici, prima degli universali ragionati o sieno filosofici, i quali nacquero per mezzo di essi parlari prosaici. Perocché, essendo i poeti, innanzi, andati a formare la favella poetica con la composizione dell'idee particolari, da essa vennero poi i popoli a formare i parlari da prosa con contrarre in ciascheduna voce, come in un genere, le parti ch'aveva composte la favella poetica" (Livro II, Secção 2a., Cap. V, pp. 195-196).

Em se tratando de distinguir e/ou conciliar as linguagens prática e poética, Todorov (1934) estabelece a distinção entre os termos heterotélico e autotélico:

Isso parece simples e claro: a linguagem prática encontra sua justificativa fora de si mesma, na transmissão do pensamento ou na comunicação inter-humana; ela é o meio e não o fim; ela é, para empregar um termo erudito, heterotélica. A linguagem poética, em contrapartida, encontra sua justificativa (e, portanto, seu valor) em si mesma; ela é seu próprio fim e não mais um meio. Ela é, então, autônoma, ou, ainda, autotélica. (*ibidem*, pp. 21-22).

Jakobson (1971), *apud* Todorov (1934)<sup>70</sup>, propõe uma tentativa de conciliar as duas visões em seu estudo *Qu'est-ce que la poésie?* [O que é poesia?]:

Mas como a poeticidade se manifesta? No fato de a palavra ser experimentada como palavra e não como simples representante do objeto nomeado, nem como explosão de emoção. No fato de que as palavras e sua sintaxe, sua significação, sua forma externa e interna não serem indícios indiferentes da realidade, mas possuírem seu próprio peso e seu próprio valor. (*ibidem*, p.22).

Nos excertos de Chklóvski (1917), *apud* Todorov (1934), a poesia é definida como um tipo de linguagem que se opõe à linguagem prática não apenas por sua finalidade autônoma (autotelismo), mas também por sua natureza sensível e concreta, em contraste com o abstrato e o geral (*ibidem*). A língua da poesia, segundo o formalista, é "difícil, obscura, cheia de obstáculos" (Chklóvski, 1917, p. 4 *apud* Todorov, 1934, p. 22), e "a finalidade da imagem não é aproximar de nossa compreensão a significação que carrega, mas criar uma percepção particular do objeto, criar a sua visão, e não o seu reconhecimento" (*ibidem*, p. 18).

Como propõe Chklóvski (1917), *apud* Todorov (1934)<sup>71</sup>, a imagem poética, nesse caso, não visa ao reconhecimento imediato, mas ao estranhamento (*ostranenie*) e à renovação da percepção. Assim, mesmo ancorada numa escrita predominantemente plana, Ernaux, nesse breve momento lírico, mobiliza uma linguagem difícil, obscura e com obstáculos (*ibidem*, p. 22), cuja função é abrir um espaço de experiência distinta – próxima da tradição poética formalista que privilegia a percepção sobre a comunicação imediata.

---

<sup>70</sup> Jakobson, *La nouvelle poésie russe*, p.10-11.

<sup>71</sup> Chklóvski, Potebnja, *Poëtika*, p.4.

A comparação entre a prosa e o poema presentes em *Mémoire de fille* entoa dois movimentos distintos no interior da escrita de Ernaux. Enquanto a narrativa prosaica adota uma linguagem alinhada à *écriture plate*, percebemos no poema, ainda que de maneira contida, recursos sensoriais que aproximam sua construção da concepção formalista de poesia defendida por Chklovski (1917), *apud* Todorov (1934):

<b>Aspecto</b>	Prosa de <i>Mémoire de fille</i> ( <i>écriture plate</i> )	Poema em <i>Mémoire de fille</i> (Perspectiva formalista)
<b>Finalidade</b>	Narrar experiências com objetividade	Criar uma percepção sensível, (apesar de haver uma certa descrição direta)
<b>Estilo linguístico</b>	Frases curtas, diretas, sem figuras retóricas marcantes	Uso comedido da metáfora e da personificação
<b>Temporalidade</b>	Sujeita à (con)sequência da memória	Forma uma sucessão atemporal, baseada em impressões sensoriais
<b>Relação com o leitor</b>	Comunicação direta dos fatos	Provocação do estranhamento e da renovação da percepção
<b>Exemplo principal</b>	<i>Il force. Elle a mal. Elle dit qu'elle est vierge.</i>	<i>La glace impérieuse; Le tea-house filait vers le soir.</i>

Como a tabela demonstra, o breve exercício lírico de Ernaux torna sua escrita próxima da ideia de estranhamento e da percepção sensível proposta pelos formalistas russos, sem, no entanto, abandonar completamente a contenção estética da *écriture plate*, característica de sua voz literária. Como diz a autora: “[...] *Mais cette scansion régulière du temps qu’on pouvait maintenir jusqu’à la mort nous rassurait.*”<sup>72</sup> (Ernaux, 2008, p. 152).

Nesse sentido, mesmo que ela rejeite explicitamente a ideia de uma filiação à escritura branca barthesiana, certos aspectos de sua obra em prosa – a recusa ao artifício literário e o apagamento da subjetividade lírica – parecem dialogar, ainda que lateralmente, com o que Barthes descreveu em sua teoria. Essa recusa, no entanto,

<sup>72</sup> [...] mas essa escanção regular do tempo, que podia ser mantida até a morte, nos dava segurança. [Tradução de Marília Garcia (2016)].

parece menos uma negação do vínculo e mais uma consequência coerente de seu projeto de uma escrita fora da literatura, voltada para o real vivido. Assim, longe de uma adesão teórica, a aproximação entre Ernaux e Barthes se dá por uma espécie de convergência crítico-formal.

Ao refletir sobre a possibilidade de uma libertação da linguagem literária, Roland Barthes propõe a noção de *écriture blanche*, ou escritura de grau zero. Esse conceito, formulado originalmente em sua obra *Le degré zéro de l'écriture* (1953), designa uma forma de escrita neutra em relação às características tradicionalmente enraizadas à literatura.

Barthes compara essa escritura neutra a uma categoria linguística intermediária, a partir do conceito de termo-zero utilizado por certos linguistas: “sabe-se que certos linguistas estabelecem entre os dois termos de uma polaridade [...] a existência de um terceiro termo, termo neutro ou termo-zero” (Barthes, 1974, p. 160). Essa comparação busca demonstrar como a escritura de grau zero ocupa uma posição medial entre modos de linguagem mais marcados emocionalmente – como o subjuntivo ou o imperativo – e um modo mais desprovido de carga afetiva, análogo ao indicativo. É nesse ponto que Barthes afirma que tal escrita se assemelha, à primeira vista, à do jornalismo, por seu aparente despojamento:

Seria justo dizer que é uma escritura de jornalista, se precisamente o jornalismo não desenvolvesse em geral formas optativas ou imperativas (isto é: patéticas). A nova escritura neutra coloca-se no meio desses gritos e desses julgamentos, sem participar de nenhum deles; ela é feita precisamente da ausência deles; mas essa ausência é total, não implica nenhum refúgio, nenhum segredo; não se pode dizer, portanto, que seja uma escritura impassível: é antes uma escritura inocente. Trata-se, no caso, de ultrapassar a Literatura, confiando numa espécie de língua básica, distanciada por igual das linguagens vivas e da linguagem literária propriamente dita. (*ibidem*, pp. 160-161).

O modelo dessa escritura, para Barthes, teria sido inaugurado com *L'Étranger*, de Albert Camus, obra que realiza “um estilo da ausência que é quase uma ausência ideal do estilo” (*ibidem*, p. 161). A neutralidade transforma-se, então, em um gesto de resistência à codificação ideológica da forma, permitindo que o pensamento se expresse sem que a linguagem se torne um instrumento de poder:

[...] o pensamento conserva assim toda a sua responsabilidade, sem revestir-se de engajamento acessório da forma numa História que não lhe pertence. Se a escritura de Flaubert contém uma Lei, se a de

Mallarmé postula um silêncio, se outras, as de Proust, de Céline, de Queneau, de Prévert, cada qual à sua maneira, se baseiam na existência de uma natureza social, se todas essas escrituras implicam uma opacidade da forma, supõem uma problemática da linguagem e da sociedade, estabelecendo a fala como um objeto que deve ser tratado por um artesão, um mágico ou um *scripteur*, mas não por um intelectual, a escritura neutra reencontra realmente a condição primeira da arte clássica: a instrumentalidade. (*ibidem*, p. 161).

A crítica de Barthes, no entanto, não é inteiramente entusiástica. Ele reconhece que a escritura branca está sujeita ao risco de fossilização, de transformação em novo automatismo. “Nada é mais infiel do que uma escritura branca”, afirma o autor (*ibidem*, p. 161), advertindo que, no momento em que se cristaliza como estilo, a neutralidade desejada converte-se em forma rígida, reproduzindo os mesmos mecanismos que inicialmente buscava superar. O escritor, então, “[...] com chegar ao clássico, torna-se o epígono de sua criação primitiva; a sociedade faz da escritura uma maneira e o manda de volta, prisioneiro de seus próprios mitos formais.” (*ibidem*, p. 161).

Barthes, ao examinar a evolução da linguagem literária, identifica dois movimentos distintos que marcam a relação entre o escritor e a forma. De um lado, encontra-se a escritura artesanal, vinculada ao patrimônio burguês, cuja preocupação principal é o *parto da forma* (*ibidem*): “Essa grande escritura tradicional, a de Gide, Valéry, Montherlant, e mesmo Breton, significa que a forma, com sua pesadez, sua roupagem excepcional, é um valor que transcende a História, como pode transcender a linguagem ritual dos padres” (*ibidem*, p. 159).

Por outro lado, Barthes destaca a tentativa de certos escritores – notadamente os surrealistas – de romper com essa liturgia da forma por meio da destruição deliberada da linguagem tradicional. No entanto, essa ruptura, ao instaurar novas convenções e formas próprias, acaba também por institucionalizar-se:

Mas essas perturbações acabam por abrir suas próprias trilhas, por criar suas próprias leis. As Belas-Letras ameaçam qualquer linguagem que não esteja puramente baseada na fala social. Fugindo cada vez mais de uma sintaxe da desordem, a desintegração da linguagem só pode levar a um silêncio da escritura. (*ibidem*, p. 159).

O gesto revolucionário da linguagem, portanto, não se sustenta indefinidamente, pois “não há escritura que se mantenha revolucionária”: qualquer tentativa de silêncio formal, para escapar à impostura, só poderia culminar em um “mutismo completo”. A exemplo disso, Mallarmé, segundo Barthes, representa o ápice

dessa tensão, uma vez que seu projeto poético instaura um “vácuo” em torno da palavra, tentando libertá-la dos automatismos da linguagem social:

Essa arte tem a estrutura mesma do suicídio: nela, o silêncio é um tempo poético homogêneo, que aperta a palavra entre duas camadas e a faz explodir não como fragmento de um criptograma, mas sim como uma luz, um vazio, um assassinio, uma liberdade. (Sabe-se o quanto tal hipótese de um Mallarmé assassino da linguagem deve a Maurice Blanchot.) Essa linguagem mallarmeana é Orfeu que só pode salvar o que ama renunciando a ele, mas que assim mesmo olha um pouco para trás; é a Literatura levada às portas da Terra prometida, ou seja, às portas de um mundo sem Literatura, mas do qual caberia aos escritores darem testemunho. (*ibidem*, p. 160).

A escrita de Ernaux se configura, portanto, como uma forma de insurgência ao que Barthes chamou de “escritura artesanal, vinculada ao patrimônio burguês” (*ibidem*, p. 159), haja vista que ela opta por uma linguagem que abdica conscientemente do parto da forma como valor literário (*ibidem*). Essa escolha é enviesada pela sua condição de transfuga social. Ao assumi-la, Ernaux qualifica o deslocamento entre classes (operária a intelectual) e o incorpora materialmente em sua linguagem, subvertendo o pacto estético que sustenta a autoridade simbólica da literatura canônica. Eis o desejo de vingança: “*venger ma race*”, como afirma em *Retour à Yvetot*.

A *écriture plate* de Ernaux dialoga com a *écriture blanche* formulada por Barthes, na medida em que ambas recusam o ornamento formal e qualquer mediação que mitifique o real. Trata-se de uma escrita que busca dizer o mundo como ele é, sem véus. Nesse sentido, ao abdicar da língua rica e mortal dos escritores legitimados pelas instâncias literárias tradicionais, Ernaux dá voz a experiências atravessadas pela própria vivência do eu, reinscrevendo o literário no terreno da experiência comum. Sua escrita é um testemunho de si que rompe com a herança sacerdotal da literatura (*ibidem*).

Desse modo, Ernaux não se propõe a fazer da escrita um altar, mas um espelho: não para refletir uma imagem idealizada do mundo, mas para expor suas fissuras, suas marcas, suas violências. A recusa da literatura como forma sagrada, nesse caso, não conduz ao silêncio mallarmeano: Ernaux escreve para mostrar que o real pode ser dito, linha por linha, na nudez da linguagem.

## POSSÍVEIS CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, percorremos os caminhos sinuosos da memória tal como traçados por Annie Ernaux em *Mémoire de fille*. Descobrimos que sua escrita é um espelho que, longe de devolver imagens planas, reflete em camadas; em apagamentos e reaparições.

Nesse espelho da palavra, o passado entoa como uma superfície que tremula sob a reverberação do peso da história e da experiência, dos ecos da vergonha. É nele que a memória se projeta como imagem e se esculpe em linguagem, num gesto que busca escutá-lo em sua vibração inacabada.

Chegamos, então, às considerações finais para reunir os fragmentos observados até aqui e lançar sobre eles um último olhar – um olhar que não busca encerrar, mas abrir frestas.

A autossociobiografia, nesse jogo de espelhos, rompe os limites da interioridade e deixa ver os contornos de uma juventude atravessada por marcas sociais. A partir da construção de uma estética da recordação que se ancora na reinscrição do vivido pelo discurso autobiográfico em *Mémoire de fille*, percebemos, em certa medida, o movimento empreendido por Rousseau em suas *Confissões* – que marcou um ponto de inflexão na tradição autobiográfica ao propor uma exposição franca do eu.

Ernaux, de maneira análoga a Rousseau, evoca uma certa radicalização na tradição autobiográfica ao deslocar o foco do eu individual para o entrelaçamento entre o pessoal e o coletivo – uma reinvenção do gênero a partir de sua perspectiva contemporânea. Seu eu narrativo é continuamente descentralizado, atravessado por questões de gênero e sexualidade, classe social e linguagem. Como em Rousseau, há a vontade de expor um eu verdadeiro; no entanto, na autoria ernauxiana, esse eu se constrói para além de sua singularidade absoluta, por sua condição de ser social – comum, compartilhável.

A experiência da perda da virgindade, como ponto central em *Mémoire de fille*, torna-se um espaço de denúncia das estruturas de dominação que moldavam o imaginário feminino no final da década de 1950. A juventude feminina daquele período era vigiada por um ideal de pureza que associava valor e respeito à integridade física, condicionando o desejo à culpa e a sexualidade ao silêncio. A narrativa, então, deixa

de ser apenas um dado biográfico e passa a configurar um sintoma de uma cultura patriarcal. É nesse sentido que Ernaux não escreve apenas sobre si mesma, mas sobre uma geração de mulheres silenciadas – eis sua escrita enquanto potência coletiva.

Aquele período era, ainda, envolto pela repressão moral, marcada pela ausência de educação sexual, pelo tabu em torno do prazer feminino e pela inexistência de recursos acessíveis à prevenção da gravidez. Assim, o casamento era concebido como destino natural da mulher, e o aborto, criminalizado e clandestino, impunha riscos físicos e morais àquelas que ousassem romper com os papéis prescritos.

Atualmente, ainda que os discursos sobre sexualidade feminina tenham ganhado maiores proporções e a autonomia sobre o próprio corpo seja juridicamente mais assegurada, em muitos contextos persistem resquícios das mesmas estruturas normativas que regulamentam esses corpos.

O aborto, embora legalizado em diversos países, ainda é alvo de estigmas; a maternidade continua a ser romantizada e compulsória; e os ciclos biológicos femininos (menstruação, parto, menopausa, envelhecimento) seguem cercados por silenciamentos. O que se transforma, sobretudo, é a possibilidade de inscrever essas experiências em narrativas de modo a desafiar seus apagamentos.

Ernaux, ao revisitar essa experiência sob o crivo da memória e da escrita, nos permite conceber um testemunho de sua época, o que nos fez pensar que a memória, exercida na obra, pode ser compreendida tanto como um mecanismo de reativação de lembranças quanto como um princípio estruturante do texto literário. Enquanto operação psíquica, a memória aparece marcada por lacunas e retornos afetivos, como um processo quase fragmentário.

A memória, então, torna-se matéria estética ao organizar a narrativa em torno de imagens que constroem uma temporalidade disjuntiva, onde o passado é reconfigurado à luz da escrita no presente, que podemos entender como *écfrase*. Essa, por sua vez, desempenha um papel fundamental na tessitura da memória e na construção das imagens do passado. Isso porque, à medida que Ernaux evoca cenas,

fotografias, lugares e gestos com minúcias, transforma a palavra em imagem e torna visível tudo aquilo que, iminentemente, permaneceria obscuro.

A *écphrase*, assim, atua como um dispositivo de rememoração ao possibilitar a visualização imagética de elementos como um cenário, o interior de um quarto ou uma expressão facial esboçada em uma determinada situação. Em *Mémoire de fille*, o gesto descritivo de Ernaux não busca cristalizar o real, mas torná-lo acessível por meio da sugestão da imagem mental que convoca a participação interpretativa do leitor. Expandir o estudo desse recurso na narrativa ou a partir de outras obras inseridas no contexto da autobiografia pode iluminar o modo como as imagens rememoradas atuam na construção da linguagem textual. Trata-se, portanto, de também investigar como a literatura pode construir uma visualidade da memória, ou ainda, como pode mediar o visível e o invisível, tornando o texto um espaço onde o passado se reconfigura.

Essa capacidade de fazer da linguagem um espaço de visibilidade do vivido encontra eco também na *écriture plate*, posto que a recusa ao excesso de ornamentação abre espaço ao que realmente importa: o acontecimento cru. Como também vimos, essa recusa à ficcionalização é uma tentativa de não desviar o olhar do que dói, do que humilha, do que persiste. Annie Ernaux, com sua *écriture comme un couteau* [escrita como uma faca], escreve o tempo que não se fecha, o corpo que não se cala, e a memória, que, ao invés de se fixar, reinventa-se, sempre à procura de uma palavra justa, que espelhe sem distorcer e que transforme sem apagar.

Essas reflexões permitem entrever o quanto *Mémoire de fille* permanece um campo fértil para investigações futuras, seja no interior da obra de Annie Ernaux, seja em diálogo com outras vozes. Entre os possíveis desdobramentos, podemos pensar em comparações com outros textos da autora, a fim de ressoar com aquilo que Lejeune (2010) nomeou por “edição bilíngue”, isto é, de examinar como se articulam a forma e o conteúdo na ontologia literária de Ernaux sob a ótica de diferentes gêneros e abordagens e em diferentes registros narrativos (o romance autobiográfico, os diários, as notas sobre o processo criativo e a escrita).

Pode-se, ainda, vislumbrar trabalhos que tenham por objeto as traduções brasileiras de sua obra. Nesse horizonte, pesquisas que articulem Ernaux à teoria da tradução e ao debate sobre transferências culturais podem expandir a compreensão

de sua escrita e de sua recepção fora da França e trazer à tona novas perspectivas tanto para os estudos literários quanto para os estudos da tradução.

Não podemos deixar de mencionar que já houve, no Brasil, muitas iniciativas que evidenciam o crescente interesse acadêmico e literário pela obra de Ernaux no Brasil, de que servem de exemplo os inúmeros cursos, oficinas e eventos dedicados à sua escrita, abordando temas como autobiografia, escrita criativa e análise literária. Aos estudos da obra ernauxiana realizados nas universidades, em programas de pós-graduação, acrescentam-se, assim, as discussões e debates que têm lugar em espaços como o Centro Cultural Escrevedeira, que recentemente promoveu o curso "Simone de Beauvoir, Marguerite Duras, Annie Ernaux: biografia, autobiografia, ficção". Mencionamos particularmente esse curso como exemplo de que, para além das obras da autora, abrem-se ainda perspectivas de análise comparativa com títulos de outras escritoras, que, ainda que situadas em contextos distintos, exploram o eu feminino como eixo estruturante de suas obras.

Nessas intersecções, torna-se possível investigar como a escrita autobiográfica contemporânea, atravessada por vozes femininas, reinventa os pactos de leitura e propõe novas formas de dizer o eu.

## BIBLIOGRAFIA

BAHIENSE, Andrea de Castro Martins. **Formas de escritas de si em Annie Ernaux**. Tese de doutorado – UFF. Niterói, 167 p. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/9669>. Acesso em: 15 jun. 2025.

BARTHES, Roland. (1980). **A câmara clara**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escritura**. In: Novos ensaios críticos e O grau zero da escritura. 2. ed. Tradução de Heloysa de Lima Dantas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1974. p. 115-167.

BAUMAN, Zygmunt. **A cultura no mundo líquido moderno**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

BEAUVOIR, Simone de. **Memórias de uma moça bem-comportada**. São Paulo: Círculo do Livro,s/d.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: a experiência vivida, volume 2**. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BENJAMIN, Walter. **Sobre alguns temas em Baudelaire**. In: Obras escolhidas (Vol. III). Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. Tradução de J. Carlos Barbosa e Hemerson Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BLANCHOT, Maurice. O diário íntimo e a narrativa. **O livro por vir**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. Discurso, São Paulo, Brasil, v. 3, n. 3, p. 155–174, 1972. DOI: 10.11606/issn.2318-8863.discurso.1972.37739. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37739>>. Acesso em: 26 abr. 2025.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. Porto Alegre: Zouk, 2011.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

CARDOSO, Luis Gustavo. **Imagem e corrosão**: a écfrase crítica na narrativa de W. G. Sebald. *Jangada*, v. 12, n. 1, e120103, p. 1-22, mai-out/2024, ISSN 2317-4722. Disponível em: <<https://www.revistajangada.ufv.br/Jangada/article/view/550/413>>. Acesso em: 22 fev. 2025.

CATÃO, Alvinan Magno; LAZZARINI, Eliana Rigotto e MAESSO, Márcia Cristina. A subversão proustiana da memória: uma leitura entre a inspiração da teoria de Bergson e as formulações freudianas. **Psicanálise & Barroco em revista**, v.18, n. 01, julho de 2020.

CHARPENTIER, Isabelle. Lectures de Mémoire de fille d'Annie Ernaux. **Cahiers de L'Herne. Cahier Annie Ernaux**, p. 223-227, 2022. Disponível em: <https://hal.science/hal-03680889>. Acesso em: 15 jun. 2025.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. São Paulo: UNESP, 2011.

ERNAUX, Annie. **A escrita como faca e outros textos**. Trad. Mariana Delfini. São Paulo: Fósforo, 2023b.

ERNAUX, Annie. **Les années**. Paris: Gallimard, 2008, ISBN 9782070779222.

ERNAUX, Annie. **Mémoire de fille**. Paris: Gallimard, 2016, ISBN 9782072549458.

ERNAUX, Annie. **O Jovem**. Trad. Marília Garcia. São Paulo: Fósforo. Edição do Kindle.

ERNAUX, Annie. **Retour à Yvetot**. Paris : Editions du Mau-conduit, 2013.

GACHET, Delphine. **Mémoire de fille d'Annie Ernaux, une nouvelle grammaire de l'être**. *Mnemosyne o la costruzione del senso*, v. 11, p. 143-155, 2018. Disponível em: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02453798>. Acesso em: 15 jun. 2025.

GENETTE, Gérard. **Paratextos Editoriais**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, 376 p.

GOLDENBERG, Mirian. **O corpo como capital**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2007.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A poesia como pintura e Ekphrasis em Albano Martins**. 1. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 11ª edição, 2006.

HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da ekphrasis. **Revista USP**, São Paulo, Brasil, n. 71, p. 85–105, 2006. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i71p85-105. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13554>>. Acesso em: 22 fev. 2025.

LECARME, Jacques & LECARME-TABONE, Éliane. **L'autobiographie**. Paris: Armand Colin, 2015.

LE GOFF, Jacques. **Enciclopédia Enaudi**. Memória-História. Lisboa: Imprensa Nacional. Casa da Moeda, 1996.

LEJEUNE, Philippe. **L'autobiographie en France**. 3. ed. Paris: Armand Colin, 2010.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2017.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido no caminho de Swann** – Combray. Volume 1. ISBN 8571107572. Livro em português. Tradução Fernando Py. Título original: Du côté de chez Swann (1913).

RESENDE, Letícia Campos de. **Traduzir o arquivo em Annie Ernaux: análise crítica e proposta de tradução de Mémoire de fille**. 2023. 334 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2023. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/61518>. Acesso em: 15 jun. 2025.

SANTANA, Thatiane Oliveira. **Arquitetura do indizível: uma análise comparativa entre as obras Les armoires vides, La honte e L'événement de Annie Ernaux**. 2025. 92 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2025. Disponível em: <https://ri.ufs.br/jspui/handle/riufs/21519>. Acesso em: 15 jun. 2025.

SCIALPI, Giulia; NÓBREGA, Diogo. Mémoire de fille ou la « mémoire pensante » d'Annie Ernaux. **Quêtes littéraires**, Lublin, v. 12, p. 210-222, 2022. Disponível em: <https://hal.science/hal-04319792>. Acesso em: 15 jun. 2025.

SIMONET-TENANT, Françoise (dir.); BRAUD, Michel; JEANNELLE, Jean-Louis; LEJEUNE, Philippe; MONTÉMONT, Véronique. **Dictionnaire de l'autobiographie** :

écritures de soi de langue française. Collection Champion Classiques – Dictionnaire. Paris : Honoré Champion, 13 de setembro de 2018. 844 p. ISBN 978-2-7453-5103-6.

TODOROV, Tzvetan. Título original: **Critique de la critique**: un roman d'apprentissage (1934). Crítica da crítica: um romance de aprendizagem. Tradução Maria Angélica Deângeli, Norma Wimmer. - 1.ed. - São Paulo: Editora Unesp, 2015.