

***Estou apenas correndo atrás de uma sombra aqui:
o uso da imagem fotográfica em A outra filha
(2023), de Annie Ernaux***

*All I'm doing here is chasing after a shadow: the use of the
photographic image in A outra filha (2023), by Annie Ernaux*

Samara Lima

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

samaracdlima@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-1518-5074>

RESUMO

Tomando como base os estudos de teóricos como, por exemplo, Roland Barthes (2018) e Jacques Rancière (2021), sobre a fotografia, o presente artigo busca problematizar as nuances que envolvem o estatuto da imagem fotográfica para investigar o modo como as fotografias aparecem inseridas na obra *A outra filha* (2023), da escritora francesa Annie Ernaux. A partir de imagens reproduzidas materialmente em meio à narrativa e as que emergem a partir de descrições textuais, o objetivo é investigar a maneira como o material fotográfico utilizado pela autora, na mesma medida em que parece lançar mão do caráter documental da imagem para ancorar o texto no mundo real, a desestabiliza e expõe seus limites.

Palavras-chave: fotografia; Annie Ernaux; documento; literatura francesa contemporânea.

ABSTRACT

Based on the studies of traditional and contemporary photography theorists, such as Roland Barthes (2018) and Jacques Rancière (2021), this article seeks to problematize the nuances surrounding the status of the visual image, since its emergence, in order to investigate how they appear in the work *L'Autre fille (The Other Girl)* (2011), by French writer Annie Ernaux, here read by us in its 2023 Brazilian translation. Using images reproduced materially in the middle of the narrative and those that emerge from textual descriptions, our aim is to study how the photographic material used by the author, while seeming to make use of the documentary nature of the image to anchor the text in the real world, destabilizes it and exposes its limits.

Keywords: photography; Annie Ernaux; document; contemporary French literature.

INTRODUÇÃO

A autora francesa Annie Ernaux é bastante conhecida no campo literário contemporâneo por suas obras majoritariamente escritas em primeira pessoa, tendo publicado mais de vinte livros. Suas narrativas, que costumam ser catalogadas como “ficção francesa”, “romance autobiográfico francês”, “photo-socio-biographique” (Arribert-Narce, 2011) ou “autossociobiografia” (Ernaux, 2023), denominação da própria autora, em sua maioria, abordam dados biográficos da artista e acontecimentos importantes de sua vida para trazer à luz indícios de uma condição compartilhada com tantos outros sujeitos.

O uso quase exclusivo da primeira pessoa ao longo de sua trajetória e seu projeto de fazer, da vida, matéria literária, atrelado à sua rejeição aos rótulos “ficção” e “romance”, teve início com a publicação em 1983 do livro *O lugar* (2021), que aborda a morte de seu pai, um operário e comerciante. Diante disso, a autora se questiona como contar a vida, marcada pela fragilidade e “regida pela necessidade” (Ernaux, 2021, p. 14), desse pai *real*, falante do patoá normando que não dominava o francês padrão, pois precisou abandonar a escola cedo para trabalhar. Como narrar a ruptura com o pai, relação que é marcada pela distância cultural, social e comunicacional, depois que a jovem começa a tomar gosto pelos estudos e por uma espécie de sensibilidade burguesa, adotando códigos tão distantes do seu mundo de origem?

Dado que a busca por retratar a “realidade” – social, cultural e histórica – dentro da sua própria experiência tem sido o seu maior objetivo, não é de se surpreender que Ernaux tenha sido atraída pelo dispositivo fotográfico. E é essa relação da autora com a fotografia que eu gostaria de investigar aqui, tendo como objeto de estudo a obra *A outra filha* (2023), originalmente publicada em 2011.

A IMAGEM FOTOGRÁFICA: ENTRE APARÊNCIA E OPACIDADE

No decorrer dos anos, a imagem fotográfica, principalmente de arquivos pessoais, começou a assumir um papel central nos trabalhos de Annie Ernaux (utilizando-a como suporte de construção textual, como em *O lugar* e *A vergonha*, e, mais tarde, inserindo-

as materialmente em meio ao texto, como em *L'usage de la photo*) e a se relacionar com a sua escrita para conferir um “*supplément de réalité*” (Arribert-Narce, 2011) ao relato, mas também para servir como uma fonte de inspiração para a construção textual. Na entrevista concedida ao professor e pesquisador Fabien Arribert-Narce (2011), “Vers une écriture ‘photo-socio-biographique’ du réel”, a autora deixa entrever que sua escrita cada vez mais visa atingir um modo de funcionamento próprio do dispositivo fotográfico: recortar um fragmento de uma vida para fazer disso uma narrativa; marcar o tempo que escapa; escrever de forma objetiva; dar a ver acontecimentos que facilmente poderiam ser esquecidos e passar despercebidos etc.

O interesse de Ernaux pela imagem fotográfica nos lembra o fascínio e obsessão de Roland Barthes (2018) pelo que a fotografia nos provoca enquanto espectadores. Em seu livro *A câmara clara: notas sobre a fotografia*, a partir da foto de sua mãe recentemente falecida (e de tantas outras fotos), ele tece uma reflexão sobre qual seria a essência da fotografia e sobre o que a distingue “da comunidade das imagens” (Barthes, 2018, p. 13). Tal precisão biográfica é importante, pois todo o livro é assombrado pela morte: a da mãe, mas também a morte presente em cada foto, segundo o autor.

No decorrer do livro, questionando as fotos de que mais gosta sem motivo aparente, ou seja, partindo do caminhar individual em direção ao universal para pensar a Fotografia em maiúsculo, o autor afirma que, ao contrário de qualquer outro meio, a foto sempre “traz consigo seu referente” (Barthes, 2018, p. 15). Para Barthes, o trabalho do fotógrafo é ratificar o que foi realmente um passado efetivo diante da câmera: é o que ele chama de “isso-foi”. Esse é um dos fascínios que a fotografia provoca: o fato de a imagem reproduzir mecanicamente um momento que jamais se reeditará existencialmente e não se distinguir do que ela representa.

Da mesma forma, no ensaio “Na caverna de Platão”, Susan Sontag (2004, p. 16) comenta que a fotografia sempre parte do “pressuposto de que algo existe, ou existiu, e era semelhante ao que está na imagem”. Ou seja, como o próprio Barthes aponta, tratando-se da fotografia, “um cachimbo, nela, é sempre um cachimbo, intransigentemente” (Barthes, 2018, p. 14).

O curioso na citação acima do teórico francês é que vários estudiosos hoje buscam repensar esse estatuto referencial da fotografia. Philippe Dubois (2017), por exemplo, em seu texto “Da imagem-traço à imagem-ficção: o movimento das teorias da fotografia de

1980 aos nossos dias”, aponta que a imagem visual contemporânea (também chamada de “pós-fotografia”) não deve mais ser pensada como um “ter-ali-estado” (Dubois, 2017, p. 45), isto é, como algo que esteve no mundo e diante da câmera, mas como um “está aqui”. Por meio da visualidade que se apresenta para nós, a fotografia não aceita mais ser lida como o traço do que foi, pois o que ela almeja é mostrar justamente o que se é. A foto, assim, abandona o caráter tradicionalmente referencial e passa a flutuar no mundo atual, podendo ser pensada “como um universo de ficção” (Dubois, 2017, p. 45) e criadora de mundos possíveis.

Outro estudioso importante que busca repensar o estatuto da imagem contemporânea é Jacques Rancière (2021). Em *O trabalho das imagens: conversações com Andrea Soto Calderón*, o autor comenta que não devemos pensar a imagem fotográfica como uma mera produção de semelhança, reproduções passivas e degradantes de uma ideia (concepção platônica), ou, ainda, como “uma operação intencional de um ato de fabricação” (Rancière, 2021, p. 30), mas, sim, como algo que resiste e opera diferenças. Por este motivo, ele aponta que devemos apreender as imagens em sua atividade, em seu *trabalho*, que é também um trabalho de sabotagem, pois o que elas visam é uma disrupção entre o sensível e o dizível, na tentativa de repensar a forma assumida pela aparência.

Essas considerações parecem ter um contato interessante com o texto “Sete elos da afirmação”, de Michel Foucault (1988), o qual parte para o campo das artes plásticas, em especial para a análise das obras de René Magritte, para mostrar de que maneira o artista dissocia as noções de semelhança e similitude. A primeira noção está atrelada a um certo padrão e elemento original que funda todas as outras reproduções, como se estivesse sempre em dívida com o que veio primeiro, e “comporta uma única asserção, sempre a mesma: isto, aquilo” (Foucault, 1988, p. 63); ela está atrelada à representação, ao modelo platônico, que acreditava haver um modelo próprio a ser seguido. A segunda, por sua vez, a noção de similitude, não deve nada ao original e pressupõe sempre uma diferença e múltiplas afirmações – ela serve à repetição e está atrelada ao simulacro, que Platão considerava como sendo tudo aquilo que estava fora do padrão representativo por ser um disfarce da realidade.

Tomando como base obras como “Representação” (1962), “Decalcomania” (1966) e um desenho de Magritte de um cachimbo flutuante em cima do desenho da obra

“Isto não é um cachimbo”, que dá nome ao título do livro, Foucault analisa a maneira com que o artista rompe a equivalência entre semelhança e afirmação (e sua negação, afirmando a similitude) nos fazendo questionar o que está diante dos nossos olhos ao apostar nas suas obras menos na reprodução de semelhanças e mais na propagação “de pequenas diferenças em pequenas diferenças” (Foucault, 1988, p. 60).

Neste sentido, assim como o desenho e a pintura do cachimbo de Magritte é e não é um cachimbo, poderíamos dizer que a fotografia de um cachimbo, pensando na citação e proposição de Barthes, não necessariamente é “sempre um cachimbo” (Barthes, 2018, p. 14). Fato é que as imagens fotográficas não se resumem ao que está visível, como também não “remetem a uma origem” (Rancière, 2021, p. 35); elas, assim como no jogo de similitude presente nos quadros de Magritte, não podem mais ser definidas “como semelhanças, mas como alterações” (Rancière, 2021, p. 45), já que confundem a positividade da aparência e buscam se deslocar “sempre em direção a outra imagem” (Rancière, 2021, p. 31).

Há muito o que tratar sobre a teoria da fotografia contemporânea e sua tentativa de repensar o que tradicionalmente compreendemos como imagem, mas o que me intriga é como essas discussões põem em xeque o uso da foto na produção de Annie Ernaux. Se a autora abole a “ficção” em benefício de um compromisso com a verdade e “realidade”, afirmando seu desejo de fazer da escrita um referente, “*un signe plus réel du temps que le reste*” (Ernaux, 2005, p. 87), e, para isso, lança mão constantemente de imagens fotográficas, quais são as tensões que tais teorias provocam na compreensão de sua obra?

“ASSIM COMO UMA FOTO, A CENA DESSA HISTÓRIA NÃO SE ALTEROU”

L’usage de la photo foi publicado em 2005 e é o primeiro livro de Annie Ernaux que contém imagens fotográficas reproduzidas materialmente em meio ao texto. São quinze imagens, no total, contando com a foto da capa (versão de bolso folio Gallimard). O livro, escrito em parceria com seu ex-companheiro e fotógrafo, Marc Marie, registra os acontecimentos de 2003 na vida da escritora em uma série de textos escritos alternadamente por ela e pelo fotógrafo. Os textos são inspirados por um conjunto de imagens das roupas do casal espalhadas pelo chão durante o sexo. Tiradas em diferentes

cômodos da casa da autora e em quartos de hotel, elas às vezes capturam os restos de um jantar ou de um café da manhã.

O uso da imagem fotográfica por parte dos autores parece servir como prova. O registro da “*paysage*” (Ernaux, 2005, p. 11), como os autores se referem às cenas representadas nas fotos, funciona como uma “*représentation matérielle*” (Ernaux, 2005, p. 12) do prazer do casal, que seria inapreensível, irrepresentável e não repetível (“isso-foi”) – algo que eles buscam salvar do futuro esquecimento.

Esse uso da prática fotográfica como “*degré de réalité*” (Ernaux, 2005, p. 17) é problemático em sua produção, pois o que parece estar em jogo no livro (até mesmo para o leitor), na verdade, é um trabalho experimental de duas versões narrativas que emergem a partir das fotos e que, muitas vezes, são tensionadas. Penso que aí não há mais referência com o mundo exterior, mas, sim, com a criação de outras histórias que superam a dos momentos amorosos, como a luta contra o câncer de mama vivenciado pela autora e sua angústia diante da possibilidade da morte; ou como uma certa história da performance sexual do casal apresentada nas imagens e construída a partir delas.

Dessa forma, é como se fosse negado o caráter de espontaneidade objetiva da fotografia que Ernaux procura proteger, e que é garantido pelas regras que ela e Marie impõem um ao outro desde o início do projeto (não alterar a posição das roupas e objetos, por exemplo), uma vez que as fotos quebram a “relação estabelecida” (Rancière, 2021, p. 33) ao rejeitarem a pura ideia de semelhança e participarem da fabulação de outras narrativas.

Se as observações anteriores parecem apressadas, é porque, neste texto, gostaria de investigar o uso da fotografia em um dos mais recentes livros da autora, lançados no Brasil pela Editora Fósforo, *A outra filha* (2023). A obra foi encomendada e publicada inicialmente pela NiL Éditions, pela coleção chamada *Les affranchis (Os libertos)*, que convida autores a escrever uma carta jamais escrita. O livro de Ernaux é, então, uma carta dirigida à sua irmã mais velha, Ginette, falecida em 1938 de difteria, dois anos antes do nascimento da autora. A carta descreve o impacto causado pela (perda da) irmã em seus pais e “o que a dor deles causa à criança que está viva” (Ernaux, 2023, p. 40). A etnografia das relações familiares que começou com *O lugar* (2021) ganha uma extensão aqui.

No decorrer do livro, lemos que a escrita da carta constitui para Ernaux uma verdadeira transgressão da “lei do silêncio” (Ernaux, 2023, p. 36) imposta pelos pais, que

nunca mencionaram o nome da primeira filha na sua frente e nem compartilharam suas memórias com ela. Desde o momento em que descobriu a história, quando tinha apenas 10 anos e ouviu sua mãe relatar a perda da criança para uma cliente, Ernaux foi envolvida pela figura fantasmagórica da irmã. E, por causa dessa nebulosidade em torno da “menininha morta” (Ernaux, 2023, p. 45), o silêncio familiar fez da irmã uma personagem imaterial e etérea que só pode ser representada em negativo e por meio de expressões que evocam a ausência e o vazio.

Não é, portanto, surpreendente que a autora use diversos qualificadores, uns mais vagos do que outros, na sua tentativa de agarrar-se ao informe. Dessa maneira, na carta, Ginette é aquela que “não tem corpo nem voz” (Ernaux, 2023, p. 10), é “o segredo” (Ernaux, 2023, p. 10), é “invisível” (Ernaux, 2023, p. 16), é “um mito” (Ernaux, 2023, p. 41) e “uma imagem abstrata” (Ernaux, 2023, p. 45).

É realmente um desafio escrever sobre essa figura espectral, e as declarações metatextuais da narradora demonstram isso. Em um determinado momento, ela confidencia que tem “a impressão de não ter língua para [ela]” (Ernaux, 2023, p. 42) e descreve a irmã como “antilinguagem” (Ernaux, 2023, p. 42). Como escrever um texto sobre quem é apenas uma “forma vazia impossível de ser preenchida com a escrita” (Ernaux, 2023, p. 43)?

Acredito que Annie Ernaux, ainda que de forma tateante, consegue usar a linguagem para dar uma existência textual para aquela criatura enigmática. Ou seja, para narrar sobre quem representa um grande desafio à própria representação. Ao fazê-lo, ela realiza um verdadeiro ressurgimento da figura da irmã, se não para matá-la outra vez e se libertar de sua sombra, poderíamos dizer que para sepultá-la definitivamente e deixá-la viver “a longa vida dos mortos” (Ernaux, 2023, p. 61).

Ao contrário de *L’usage*, *A outra filha* contém apenas duas imagens reproduzidas: uma foto da casa dos pais da narradora em Yvetot, quando a casa era ainda uma pequena mercearia, e a outra da casa onde Ernaux nasceu, em Lillebonne, transformada em um prédio residencial. Por outro lado, há uma boa quantidade de imagens fotográficas que só existem como texto, principalmente as fotos de sua irmã.

Comentando sobre a cena da descoberta, a narradora afirma que, em sua memória, o momento está paralisado como uma fotografia: “Assim como uma foto, a cena dessa história não se alterou. Consigo ver o lugar exato das duas mulheres na rua, a posição de

uma em relação à outra. Minha mãe com o jaleco branco secando os olhos de vez em quando com um lenço” (Ernaux, 2023, p. 13).

A cena ocorreu na Rue de l’École, uma rua estreita nos fundos da mercearia e café dos pais da narradora. A citação acima vem acompanhada da primeira foto reproduzida no livro, mas não mencionada no texto:

Imagem 1: Rue de l’École.



Fonte: Annie Ernaux (2023).

A foto (Imagem 1), que é creditada na ficha catalográfica (“p. 13 Rue de l’École”), faz referência ao local onde a narradora ouviu o segredo. Ernaux descreve a estrada que passa atrás da casa da família e a própria construção do imóvel, protegido por “uma grade alta” (Ernaux, 2023, p. 11) e acompanhado por “muro sobre um declive cheio de mato” (Ernaux, 2023, p. 11). O nome da rua, que parece estar na placa fixada ao lado do estabelecimento, mas que não conseguimos visualizar nitidamente, somente inferir ou simplesmente acreditar na narradora, também é analisado: a rua é chamada dessa maneira por causa de uma escola particular que teria existido ali no início do século XX. O nome da rua e, em última instância, a escrita (vamos lembrar que a autora acredita no caráter referencial da palavra), mas também a foto, parecem funcionar como prova de que a estrada e a casa realmente existiram, conferindo concretude à “cena dessa história” (Ernaux, 2023, p. 10).

A própria Ernaux relata uma sensação de “realidade” quando confrontada com a memória: “[...] a realidade da cena me é confirmada por uma espécie de alucinação física, eu *sinto* que estou correndo em círculos perto das duas mulheres, eu vejo as pedras da Rue de l’École [...]” (Ernaux, 2023, p. 14). Para a autora, a memória é dotada de materialidade e lembrar é procurar com precisão o que foi visto, escutado e vivido. A sensação é, nesse sentido, um elemento importante, pois é ela que confere critério de verdade ao acontecimento.

Como mencionei anteriormente, há diversas imagens descritas na carta/livro, em sua maioria de Ginette:

Nessas fotos, exceto a de bebê, você deve ter entre quatro e seis anos [...]. Quase sempre, você abaixa a cabeça fazendo caretas ou protege os olhos com um braço, como se a luz fosse um incômodo e você não a suportasse. Numa carta recente, minha prima G., que também observou a mesma coisa, conclui: ‘Ela não parece gostar muito de si mesma’ (Ernaux, 2023, p. 28).

Podemos nos perguntar: por que reproduzir fotos de lugares junto ao texto que as comenta e não fazer o mesmo com as fotos da irmã? Uma hipótese possível é que, ao contrário dos espaços que são palpáveis e contêm uma certa exatidão no contexto do relato, já que a narradora se lembra do local em que ouviu a história, as fotografias da irmã não são suficientes para conferir sua existência, uma vez que a escritora nunca a conheceu. E, por isso, não conta com um estoque sensível de sentimentos e lembranças que conferem materialidade à irmã: não “tenho nada que possa te fazer existir, exceto a imagem congelada das fotos” (Ernaux, 2023, p. 42).

Por esse motivo, as fotos (não reproduzidas juntas ao texto) de Ginette são descritas com imprecisão: “você deve ter entre quatro e seis anos” (2023, p. 28). Vista como uma figura sublime, uma santinha enquanto estava viva, que “flutua no alto, na luz eterna” (2023, p. 16), a irmã da autora parece incorporar o mistério: ela abaixa a cabeça na foto, parecendo evitar a câmera e ser, assim, apreendida.

Da mesma forma, por não ter conhecido em carne e osso Ginette, a narradora não é capaz de reconhecer com a precisão necessária a garota nas imagens. Não à toa, durante muito tempo, ela acreditou que a foto do “bebê de corpo interior” (Ernaux, 2023, p. 7) e “um pouco gorducho” (Ernaux, 2023, p. 7) fosse, na verdade, ela. Essa confusão é interessante, pois, de certa maneira, a existência das duas personagens se cruza no decorrer do texto, principalmente quando a narradora afirma ter crescido com a crença de

que sua irmã precisou morrer, “[ser] sacrificada” (Ernaux, 2023, p. 29), para que ela pudesse vir ao mundo, enxergando a si mesma como um ser fictício.

Em outro momento, Ernaux relata sua quase morte quando tinha cinco anos. A narradora, que não era vista como *boazinha* nem pelos pais (ou aos olhos da mãe, pois é ela quem revela o segredo e confere o julgamento) nem pelos diretores das escolas que frequentou, ao contrário da irmã, foi “tocada por um milagre” (Ernaux, 2023, p. 27) e escolhida para viver e escrever. O texto, então, é também uma reflexão sobre a identidade da narradora que, já no final, se percebe como “a outra filha”: aquela que fugiu para longe dos pais, “para outro canto” (Ernaux, 2023, p. 81), e que não será enterrada junto à família. Diante disso, as fotografias da irmã não podem funcionar como prova, por mais tentador que seja acreditar nelas ao nos depararmos com a reprodução da imagem da casa em Yvetot.

No texto “Usos da fotografia: para Susan Sontag”, John Berger (2017) distingue dois usos da imagem fotográfica: as fotografias que são usadas publicamente e as que fazem parte da experiência privada. O autor comenta que a fotografia pública costuma apresentar um evento que não tem nada a ver conosco, muito menos com o significado original do qual ela foi recortada, podendo assumir usos arbitrários. Já a imagem privada, objeto do nosso interesse aqui, já que Ernaux manipula em sua obra fotos retiradas de seus arquivos familiares, é apreciada a partir do contexto da captura e permanece rodeada do significado do qual foi retirada. Essa categoria de imagem, segundo Berger, funciona como um poderoso instrumento à memória viva.

Com isso, o que estou querendo dizer é que, no livro *A outra filha*, as imagens da irmã da narradora não servem à rememoração, pois aí não houve “uma vida sendo vivida” (Berger, 2017, p. 78), e, sem a memória e as sensações necessárias, Annie Ernaux não consegue conferir uma existência a Ginette: ela permanece sendo “uma imagem chapada em algumas fotos em preto e branco” (Ernaux, 2023, p. 10).

É como se as fotografias tivessem imprimido o que esteve diante da objetiva, mas como elas não preservam um significado e dependem da “faculdade de compreensão” (Berger, 2017, p. 77), uma faculdade que a autora não possui, continuam sem dizer nada sobre este alguém que partiu, abrindo-se para um vazio doloroso. Essas fotos parecem transitar entre o “isso foi” barthesiano e, principalmente, o “isso será” (Barthes, 2018, p. 81), que faz parte da classificação na qual Barthes insere o retrato de Lewis Payne (1985)

antes da sua execução e diz respeito à emoção que sente ao ver a foto de sua mãe ainda criança: “Isso está morto e isso vai morrer” (Barthes, 2018, p. 83).

A dicotomia proposta por Berger faz lembrar as noções clássicas de *punctum* e *studium* formuladas por Barthes (2018) também no livro *A câmera clara*. O primeiro conceito vem do verbo *studare*, que é o estudo do mundo, e refere-se ao que está no enquadramento da fotografia. Reconhecer o *studium* da foto é tomá-la como um terreno do saber e da cultura, em que participamos da interrogação “das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações” (Barthes, 2018, p. 29) presentes no primeiro plano da imagem. Segundo o autor, essas fotos são perigosas, pois podem servir a diferentes usos, como a publicidade, já que são dotadas da função de “informar, representar, surpreender, fazer significar” (Barthes, 2018, p. 21).

O *punctum* numa foto, por outro lado, é aquilo que fala ao corpo, aquilo que fere e mortifica o espectador, e cujo intelecto é incapaz de apreender. Na segunda parte do livro, Barthes comenta a difícil tarefa de organizar as fotos privadas de sua mãe, após sua morte, pois não esperava reencontrá-las. É nesse gesto que ele se depara com a foto no Jardim de Inverno. O ato de “revistar as fotos” tinha como única tarefa fazer o real aparecer, através da convocação das experiências cotidianas, comuns a todos os homens, na vivência do luto. Entretanto, o que ele encontra nessa foto é o elemento revelador que tanto buscara, a essência da foto comentada inicialmente.

O curioso é que justamente essa foto, que mobilizou a reflexão de Barthes sobre uma filosofia da imagem fotográfica e sua relação com o amor e a morte, não é reproduzida para o leitor. Da mesma forma, é nessa segunda parte da obra que o autor parece lançar-se ao imaginário e à tentativa de sentir a pungência da imagem, refletindo sobre o fotográfico (o que é a foto para mim?) e mesmo sobre a possibilidade literária da imagem (como falar sobre a minha mãe?). O paralelo que me ocorreu é que as fotos de Ginette, que não são inseridas em meio ao relato, também parecem ter emergido de uma experiência com o *punctum*, que fez a autora questionar quem poderia ter sido essa irmã que nunca conheceu.

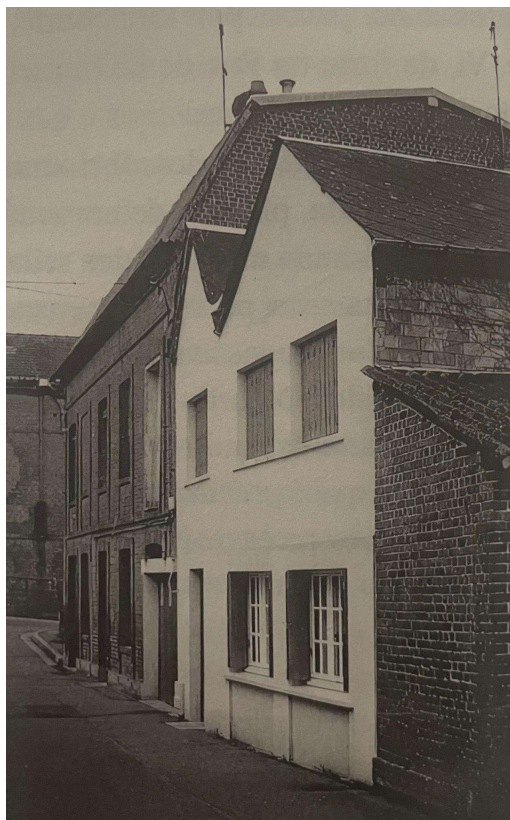
Nesse sentido, a decisão de Ernaux em não mostrar a foto, mas trazê-la através das palavras, talvez esteja atrelada à tentativa de não suplantiar a própria imagem da irmã da narradora que se constrói na mente do leitor, para incitar-nos a pensar a imagem não meramente como prova, mas como uma ferramenta que flerta com o imaginário e nos faz

interrogar a própria evidência da fotografia: “É essa foto perdida que eu gostaria que figurasse no meio destas páginas. Sua foto de santa, a do meu imaginário” (Ernaux, 2023, p. 41).

Além disso, se o *punctum* é o que “parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar” (Barthes, 2018, p. 29), ou seja, o que exige uma relação afetiva e pessoal com a imagem fotográfica, podemos considerar que não faria sentido algum para o leitor a autora reproduzir materialmente a foto da sua irmã, já que a narradora afirma que a ausência de Ginette é perturbadora para ela, mas “ilegível para todos os outros” (Ernaux, 2023, p. 50).

A próxima foto materialmente presente no texto que gostaria de comentar é a foto da casa em Lillebonne, como afirmam os créditos na ficha catalográfica (“p. 58 Lillebonne”). Ali a escritora morou quando criança e, antes dela, Ginette, nos seus poucos anos de vida:

Imagem 2: Casa de Lillebonne



Fonte: Annie Ernaux (2023).

A fotografia parece funcionar, novamente, como prova do passado e, principalmente, como registro de algo que não existe mais. Porém, ao contrário da foto anterior (foto 1), em que o texto se imbrica com a imagem e se mescla à lembrança, a casa que vemos não se assemelha à casa que Ernaux conhecia. Em certo sentido, essa fotografia é mais a negação da primeira casa e menos uma fotografia da velha casa em ruínas. O fato é que a versão mais recente do imóvel, que deixou de ser o café e mercearia dos pais, para se tornar simplesmente uma residência, parece substituir ou deslocar o antigo, criando uma certa tensão com a memória anterior da narradora, que ela acreditava ser tão precisa.

Diante da casa, a narradora relata seu receio de rever o imóvel por dentro com medo do que a reforma e os móveis dos atuais residentes pudessem “infligir à sua memória” (Ernaux, 2023, p. 57). Entretanto, em 2009, um ano antes de iniciar a escrita da carta, Ernaux acessa o interior da residência e descobre que, apesar de ela ter sido transformada, no primeiro andar, o ambiente parece inalterado: “Tudo correspondia, em menor escala, à minha lembrança” (Ernaux, 2023, p. 59).

O pouco de semelhança que encontra é o suficiente para que o reconhecimento ocorra e que a narradora consiga rememorar a vida transcorrida nos outros tempos e o quarto dos seus pais, com sua “caminha de jacarandá-rosa” (Ernaux, 2023, p. 59), em que dormiu, ao lado da deles, durante os dias que esteve doente. Comentando sobre a contemplação do “quarto em que tudo começou para uma e para a outra” (Ernaux, 2023, p. 59) – pois Ginette ocupou o mesmo cômodo onde a autora, anos depois, irá dormir, adoecer e sobreviver –, uma única sensação ocorre a Ernaux: “é aqui” (Ernaux, 2023, p. 59).

Se a fotografia do exterior da casa, com o interior ocultado, é utilizada como comprovação do relato e da visita da autora à antiga residência, não seria a foto, assim como o quarto que a narradora descreve como o “enigma do acaso” (Ernaux, 2023, p. 59), menos um “isso-foi” e mais um artifício desestabilizador da verdade que se pretende construir textualmente? Afinal, como a narradora aponta, “a realidade não se conserva por si só” (Ernaux, 2023, p. 57). Ela é, acima de tudo, “uma questão de palavras” (Ernaux, 2023, p. 16).

Mas a carta não é somente uma tentativa de direcionamento para essa irmã. No decorrer da narrativa, há a presença esmagadora de uma outra figura: a mãe de Ernaux, a

mãe das duas personagens. É curioso notar que, ao contrário da versão publicada pela NiL, em que a capa do livro é construída como uma espécie de carta, simulando o formato e a cor parda do papel, e inclui o nome da coleção reproduzido como um selo, a capa brasileira reproduz uma fotografia de Ernaux ao lado de sua mãe:

Imagem 3: Foto da capa brasileira



Fonte: Annie Ernaux (2023).

Em sua investida para criar uma vinculação com a irmã, na última parte da carta, quando a narradora retorna a Lillebonne, ela se debruça sobre sinais tangíveis para se convencer de que ela e Ginette, mesmo que por alguns meses ou anos, compartilharam o mesmo mundo e a “memória das pessoas” (Ernaux, 2023, p. 54). É nessa parte, então, que a narradora reproduz a foto da casa – comentada acima (foto 2) –, onde sua irmã morreu e a narradora sobreviveu; que ela fala sobre “o quarto em que tudo começou para uma e para a outra” (Ernaux, 2023, p 59) e cita os nomes das ruas e lugares que as duas supostamente ouviram, das pessoas que conheceram, bem como das canções com as quais provavelmente foram ninadas. Acima de tudo, é ali que ela trata do corpo de que as duas nasceram. E é por terem compartilhado o mesmo útero que, desde o início, para falar da e com a irmã, faz-se necessário:

[...] falar dela o tempo todo, ela, a detentora da história, a que profere o julgamento, com quem o combate nunca cessou, exceto no fim, quando ela estava tão miserável, tão perdida em seu desatino, que, então, eu não queria ela morresse.” (Ernaux, 2023, p. 31).

Assim, também podemos considerar que estamos diante de um relato sobre o relacionamento entre mãe e filha. Um relacionamento que, durante muito tempo, foi conturbado, pois a mesma mãe que lhe comprava agasalhos no inverno e pagava por consultas médicas caríssimas, era também a mãe que dizia que “a sua sobrevivência lhe custava caro” (Ernaux, 2023, p.31). Do mesmo modo, a filha que às vezes a odiava, cerrando “o punho diante do espelho do armário desejando que ela morresse” (Ernaux, 2023, p. 31), quando sua mãe estava “tão miserável” (Ernaux, 2023, p. 31) devido ao Alzheimer, já não almejava mais o seu falecimento: “Entre mim e minha mãe, duas palavras. Eu a fiz pagar por elas. Escrevi contra ela. Para ela. No lugar dela, operária orgulhosa e humilhada” (Ernaux, 2023, p. 16-17). O que nos faz interrogar sobre qual é a sombra atrás da qual a narradora está “correndo” (Ernaux, 2023, p. 50).

É pensando nessas questões que a capa brasileira ganha (mais) um sentido para sua reprodução – para além de uma estratégia comercial, instigando um certo voyeurismo do público, ao permitir que os leitores coloquem rosto nas pessoas que povoam as histórias de uma autora célebre, e da união entre “author, name, and *body*” (Rugg *apud* Edwards, 2011, p. 81), reforçando que a história que estamos lendo é a da personagem retratada.

Na imagem da capa, podemos ver Ernaux ainda criança, com um vestido branco e um laço na cintura. Ela está ao lado da mãe, que usa um vestido longo e listrado e sustenta um aspecto sério diante da objetiva. É impossível não associarmos essa face severa àquela que é “a detentora da história” (Ernaux, 2023, p. 31) e “que profere o julgamento” (Ernaux, 2023, p. 31). Mas, acima de tudo, o que nos chama a atenção nessa foto é o espaço sobrando no lado esquerdo da imagem e, em especial, o punho cerrado, na mão direita da mãe. Depois de lermos a carta, poderíamos imaginar que o espaço vazio é ocupado pela “menininha invisível” (Ernaux, 2023, p. 10) e ausente das conversas. E é para essa menina que a mãe fecha a mão direita, enquanto a esquerda está aberta e abraça Ernaux, “a escolhida para viver” (Ernaux, 2023, p. 27) que sorri para a câmera.

Ali, a foto não só atesta o fato de o livro ser um relato sobre relações familiares, mas reforça o mote narrativo da substituição de uma filha pela outra. Em outras palavras:

a fotografia joga com a própria reflexão da narradora de que a irmã precisou morrer para que ela viesse ao mundo, já que os pais não teriam condições financeiras de manter duas crianças. Pois, se é verdade que a realidade é uma questão de palavras, a narradora igualmente afirma que a realidade é “um sistema de exclusões” (Ernaux, 2023, p. 16): “Não consigo pôr você ali onde eu estive. Substituir minha existência pela sua. Existe a morte e existe a vida. Você ou eu” (Ernaux, 2023, p. 56).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No artigo “O duplo pacto representativo: porosidades e enganos do real em Tijuana, de Gabino Rodríguez”, Júlia Morena Costa (2019) analisa a peça *Tijuana*, baseada no romance colombiano, *6 meses con el salario mínimo*, de Andrés Solano, para comentar sobre a tendência da apropriação do real por parte das práticas teatrais do presente que, com pouco ou nenhum tratamento estético, tensionam as fronteiras da ficção e da realidade. Para além da discussão sobre a incidência do uso de documentos como a fotografia na arte contemporânea, o texto me interessa pela possibilidade de pensarmos a realidade não como um fato dado, mas como algo que pode ser construído e que não precisa se restringir à experiência direta, pois está relacionado a um pacto de leitura “sobre a natureza do que será apresentado” (Costa, 2019, p. 44) para o leitor/espectador.

Pouco a pouco, Costa nos mostra como a realidade pode ser elaborada “por uma série de elementos que reafirmam esse lugar de entendimento e de trato” (Costa, 2019, p. 44), inclusive em espaços associados à ficção, para atingir o efeito de real desejado por quem está produzindo a peça (poderíamos também pensar em outros projetos artísticos). E como o espectador, muitas vezes levado justamente pelo desejo de encontrar a realidade nas produções, por causa da “perda da credibilidade de espaços geralmente dados aos discursos que se pretendem documentais” (Costa, 2019, p. 45), pode facilmente aceitar o pacto e até mesmo negar que está diante de um espaço inventado.

Será que a produção de Annie Ernaux, muitas vezes, não se aproveita do “pacto da realidade” (Costa, 2019, p. 45), uma vez que ela afirma escrever a vida da forma como foi vivida, e da nossa ânsia atual de apreender a realidade, para convencer o leitor a aceitar o uso da foto menos como fabulação e mais como documentação?

Por outro lado, talvez seja mais interessante pensar de que maneira a autora, mais do que escolher entre uma condição ou outra, investe na relação lacunar da imagem fotográfica e lança mão desse duplo regime, fazendo dela ao mesmo tempo um documento e um “objeto de sonho” (Didi-Huberman, 2012, p. 209), um “não saber e objeto de ciência” (Didi-Huberman, 2012, p. 209), em sua busca de não só conferir um corpo à sua irmã morta, mas também encontrar na morte de Ginette o princípio de sua existência.

REFERÊNCIAS

ARRIBERT-NARCE, Fabien. Vers une écriture « photo-socio-biographique » du réel. *Roman 20-50*, n. 51, p. 151-166, 2011.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

BERGER, John. Usos da fotografia: para Susan Sontag. In: BERGER, John. *Para entender uma fotografia*. Tradução de Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 74-86.

COSTA, Júlia Morena. O duplo pacto representativo: porosidades e enganos do real em Tijuana, de Gabino Rodríguez. *Revista Aletria*, Belo Horizonte, v. 29, n. 1, p. 37-51, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18832>. Acesso em: 24 abr. 2026.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. *Pós*, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, 2012.

DUBOIS, Philippe. Da imagem-traço à imagem-ficção: o movimento das teorias da fotografia de 1980 aos nossos dias. *Discursos Fotográficos*, v. 13, n. 22, p. 31-51, 2017. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/30295>. Acesso em: 24 abr. 2026.

EDWARDS, Natalie. The absent body: photography and autobiography in Hélène Cixous's *Photos de racines* and Annie Ernaux and Marc Marie's *L'usage de la photo*. In: EDWARDS, Natalie. *Textual and visual selves: photography, film and comic art in french autobiography*. University of Nebraska Press: Lincoln and London, 2011.

ERNAUX, Annie. *A outra filha*. Tradução de Marília Garcia. São Paulo: Fósforo, 2023.

ERNAUX, Annie. *O lugar*. Tradução de Marília Garcia. São Paulo: Fósforo, 2021.

ERNAUX, Annie. *L'usage de la photo*. Paris: Éditions Gallimard, 2005.

FOUCAULT, Michel. Os sete selos da afirmação. In: FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Tradução de Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p. 33-41.

RANCIÈRE, Jacques. *O trabalho das imagens: conversações com Andrea Soto Calderón*. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2021.

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

Recebido em: 08/09/2024

Aceito em: 12/11/2025

Samara Lima: doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, na linha de pesquisa Literaturas, outras artes e mídias, onde desenvolvo pesquisa sobre as relações entre literatura e fotografia. Realizei o mestrado em Literatura e Cultura na Universidade Federal da Bahia, com pesquisa sobre o uso da imagem fotográfica na produção de Annie Ernaux, e sou licenciada em Língua Estrangeira (Inglês) pela mesma instituição. Meus principais interesses de investigação são: narrativas contemporâneas, inespecificidade, expansão dos campos artísticos no presente e a relação entre literatura e imagem fotográfica.