

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ

RAQUEL ROSA CARDOSO

**OBLIQUAÇÃO EM ANNIE ERNAUX: A ESCRITA LITERÁRIA COMO PRÁTICA
DE CONSTITUIÇÃO E TRANSFORMAÇÃO SUBJETIVA**

CURITIBA

2026

RAQUEL ROSA CARDOSO

**OBLIQUAÇÃO EM ANNIE ERNAUX: A ESCRITA LITERÁRIA COMO PRÁTICA
DE CONSTITUIÇÃO E TRANSFORMAÇÃO SUBJETIVA**

**OBLIQUITY IN ANNIE ERNAUX: LITERARY WRITING AS A PRACTICE OF
SUBJECTIVE CONSTITUTION AND TRANSFORMATION**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens.

Área de Concentração: Estudos de Linguagens.

Linha de Pesquisa: Estéticas Contemporâneas, Modernidade e Tecnologia.

Orientador: Prof. Dr. Cristiano de Sales

CURITIBA

2026



[4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Esta licença permite compartilhamento, remixe, adaptação e criação a partir do trabalho, mesmo para fins comerciais, desde que sejam atribuídos créditos ao(s) autor(es). Conteúdos elaborados por terceiros, citados e referenciados nesta obra não são cobertos pela licença.



**Ministério da Educação
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Campus Curitiba**



RAQUEL ROSA CARDOSO

OBLIQUAÇÃO EM ANNIE ERNAUX: A ESCRITA LITERÁRIA COMO PRÁTICA DE CONSTITUIÇÃO E TRANSFORMAÇÃO SUBJETIVA

Trabalho de pesquisa de mestrado apresentado como requisito para obtenção do título de Mestre Em Estudos De Linguagens da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Área de concentração: Linguagem E Tecnologia.

Data de aprovação: 06 de Julho de 2026

Dr. Cristiano De Sales, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Dra. Juliana Santini, Doutorado - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp)

Dr. Marcelo Fernando De Lima, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Documento gerado pelo Sistema Acadêmico da UTFPR a partir dos dados da Ata de Defesa em 06/07/2026.

Dedico este trabalho ao meu filho amado, Dante, que me salvou do inferno, e me motivou a ser uma pessoa melhor. À própria Literatura (como se esta pudesse de fato se manifestar enquanto entidade viva), que permite a nós, reles mortais, a criação de mundos possíveis.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, queria agradecer à minha querida mãe, que por todos esses anos - desde a graduação - fez o possível para me ajudar com os cuidados com meu filho enquanto precisei me ausentar em prol do crescimento acadêmico, sendo constantemente minha única rede de apoio nesses momentos. Em segundo lugar, ao Dr. Zama Caixeta Nascentes, que me ensinou, lá no árduo processo do TCC, ao fim da graduação, os caminhos do apreço à escrita acadêmica e os segredos de uma boa assimilação de leitura. Depois, claro que não poderia deixar de agradecer ao Dr. Cristiano de Sales, meu querido orientador - e aquele que sempre trata com leveza o meu desespero - por toda paciência e auxílio dos últimos anos, bem como por ter confiado em mim o ingresso no curso. Também gostaria de frisar a importância da Dra. Juliana Santini (UNESP), que colaborou, não só com sua impecável e dedicada leitura deste trabalho, mas com uma orientação de fato transformadora no que se refere ao resultado final do texto. Por último, mas não menos importante, ressaltar a importância do meu noivo durante todo esse tempo: foi no seu acalanto e em todas as vezes que ele afirmou o quanto eu o inspirava, que mantive a motivação quando o desejo era de, muitas vezes, desistir.

É curioso como, ao chegar nesta página, quando finalmente quase toda a carga da escrita de um trabalho acadêmico parece escorrer dos nossos ombros, tudo parece, finalmente, fazer sentido. Ao pensar naqueles que nos atravessaram durante o percurso, tudo se alinha: desde as pessoas que nos impulsionaram de maneira positiva ou contribuíram para o desenvolvimento do projeto, até aquelas que nos fizeram “perder o rumo” nos dias programados para focar totalmente no trabalho. Isso ocorre porque, penso eu, cada etapa e cada tropeço vai nos construindo paralelamente à construção do texto - que também nos atravessa. Lembro muito bem das palavras do nosso então coordenador de curso, Dr. Márcio Cantarin (a ele, inclusive, meu mais honesto agradecimento por todo acolhimento - sobretudo quanto às burocracias da formação - durante todo esse tempo), nos primeiros dias de aula: “Aproveitem essa etapa. Apesar da exaustão, apesar das exigências... Aproveitem. É uma jornada ótima!”. E eu, apesar de tudo, posso dizer que sim, aproveitei, principalmente pela oportunidade de poder escolher um tema tão caro àquilo que me move na profissão que escolhi: a literatura e as relações que surgem por meio dela.

É sobretudo por isto que sou profundamente grata, pelo fato de que, mesmo não sabendo se este trabalho irá contribuir para o desenvolvimento acadêmico de pesquisa de um outro estudante, em algum momento, ou se vai me render algo mais que o título que a ele cabe (um cargo, uma oportunidade, o que seja), findo essa fase com uma certeza que me preenche e me realiza plenamente: não somente concluí uma etapa de formação, tampouco somente desenvolvi meu potencial profissional; eu me transformei enquanto sujeito através de cada leitura e processo de assimilação dos conteúdos aqui trabalhados, e isso nenhuma intempérie corriqueira do processo burocrático acadêmico ou desavenças da vida pode macular. Por fim, o presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Bolsa CAPES/PROPPG - Código de Financiamento 001.

Como se questionar sobre a vida sem se questionar também sobre a escrita? Sem se perguntar se esta reforça ou perturba as representações aceitas, interiorizadas, sobre os seres e as coisas? (ERNAUX, 2023, p. 15)

RESUMO

Esta dissertação de mestrado investiga a obra da escritora francesa Annie Ernaux, analisando como sua prática literária atua como ferramenta de constituição subjetiva e de relação com a alteridade. O problema central da pesquisa reside em compreender de que maneira a escrita de Ernaux consegue dismantlar a centralidade do “eu” biográfico para dar lugar a uma “antropologia do outro”, transformando o relato da perda e do luto em uma ferramenta de investigação social e ética que evita o tom puramente confessional. A metodologia adotada é de natureza qualitativa e bibliográfica, fundamentada em uma perspectiva crítica que promove o tensionamento entre a materialidade das obras *O Lugar* e *Uma Mulher* e um aporte teórico que cruza a crítica literária contemporânea com a antropologia especulativa. O trabalho utiliza o conceito de obliquação, formulado por Alexandre Nodari, para explicar como a autora se transforma ao narrar a história de seus pais, operando uma reconfiguração de si pela linguagem ao deixar-se afetar pela presença do outro. Os resultados da pesquisa demonstram que o “eu” narrativo em Ernaux está, na verdade, em uma posição relacional que borra as fronteiras entre sociologia e literatura, documento e ficção. A contribuição desta dissertação para os estudos sobre Annie Ernaux reside no preenchimento de uma lacuna crítica: o deslocamento da análise das determinações puramente sociais ou memorialísticas para a compreensão do sujeito como um efeito relacional, constituído pelo atravessamento das alteridades que o conformam. Assim, a pesquisa evidencia que narrar a si mesma implica, necessariamente, passar pelo outro, consolidando a escrita de Ernaux como um gesto ético de restituição e dignificação de trajetórias historicamente marginalizadas.

Palavras-chave: Obliquação; Autoficção; Alteridade; Performance; Literatura.

ABSTRACT

This master's thesis investigates the work of French writer Annie Ernaux, analyzing how her literary practice acts as a tool for subjective constitution and relation with alterity. The central research problem lies in understanding how Ernaux's writing manages to dismantle the centrality of the biographical "I" to make room for an "anthropology of the other," transforming the account of loss and mourning into a tool for social and ethical investigation that avoids a purely confessional tone. The adopted methodology is qualitative and bibliographical in nature, grounded in a critical perspective that promotes a tensioning between the materiality of the works *A Man's Place* and *A Woman's Story* and a theoretical framework that crosses contemporary literary criticism with speculative anthropology. The work utilizes the concept of obliquity (*obliquação*), formulated by Alexandre Nodari, to explain how the author transforms herself while narrating her parents' stories, operating a reconfiguration of herself through language by allowing herself to be affected by the presence of the other. The research results demonstrate that the narrative "I" in Ernaux is, in fact, in a relational position that blurs the boundaries between sociology and literature, document and fiction. The contribution of this thesis to Annie Ernaux studies lies in filling a critical gap: the displacement of the analysis from purely social or memorialistic determinations toward an understanding of the subject as a relational effect, constituted by the intersection of the alterities that shape it. Thus, the research highlights that narrating oneself necessarily implies passing through the other, consolidating Ernaux's writing as an ethical gesture of restitution and dignification of historically marginalized trajectories.

Key-words: Obliquity; Autofiction; Alterity; Performance; Literature.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 REVISÃO DA FORTUNA CRÍTICA.....	13
3 OS LIMITES DA AUTOFICÇÃO: AUTOBIOGRAFIA, AUTOFICÇÃO E AUTOBIOGRAFIA SOCIAL.....	19
4 A ESCRITA COMO FACA: A CONCEPÇÃO DE ESCRITA DE ANNIE ERNAUX, UMA TRÂNSFUGA SOCIAL.....	28
5 ANNIE ERNAUX E A ESCRITA COMO ETNOGRAFIA E PERFORMANCE.....	39
6 OBLIQUAÇÃO.....	47
6.1 Alexandre nodari: a literatura como antropologia especulativa (2024).....	47
6.2 Eu, pronome oblíquo.....	50
6.3 Filozoofia.....	52
6.4 Quase-evento.....	53
6.5 Alterocupar-se - entre mãe e filha: objetos transicionais, cumplicidade e obliquação.....	62
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	67
REFERÊNCIAS.....	73

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho não busca definir a obra de Ernaux em biográfico ou ficcional, mas permear de forma crítica o cruzamento entre essa fronteira, buscando investigar de que modo a escrita literária pode operar como prática de constituição subjetiva e de relação com a alteridade, tomando como corpus as obras *O lugar* (1983) e *Uma mulher* (1987), de Annie Ernaux. Em ambas, a autora transforma o gesto memorialístico em exercício de escuta e de tradução do outro (dos pais), produzindo uma escrita que é, ao mesmo tempo, gesto ético e forma de conhecimento.

A análise parte da hipótese de que a literatura de Ernaux articula uma escrita etnográfica - no sentido proposto por Diana Irene Klinger (2006) - e uma escrita oblíqua, conforme a formulação de Alexandre Nodari (2024). Em diálogo, essas perspectivas permitem compreender a literatura como um campo de atravessamentos, onde o sujeito que escreve se faz e se desfaz ao se deixar afetar pela presença do outro. Ernaux se constitui como sujeito atravessado por vozes, gestos e experiências herdadas, operando uma reconfiguração de si pela linguagem. Isto é, o que reflete na autora não é, nessa leitura, somente a sua própria experiência num contexto de pós-guerra, mas a de seus pais ao se relacionarem com ela nesse contexto. Desse modo, a noção de “atravessamento”, fundamental a este estudo, refere-se ao processo pelo qual ela se constitui a partir das experiências de seus pais e pelas tensões de classe e de linguagem que estruturam suas vidas, transformando o ‘eu’ em algo terceiro (para além do eu e você): não é mais a primeira pessoa que fala, é como se fosse uma segunda, o “me” (pronome oblíquo), que se constitui depois de se relacionar com o outro.

A partir desse cenário, a questão central que orienta esta investigação reside em compreender de que maneira a escrita de Ernaux consegue dismantelar a centralidade do “eu” biográfico para dar lugar a uma “antropologia do outro”. O desafio encontra-se em identificar como o texto literário, ao lidar com a perda e o luto, evita o tom puramente confessional para tornar-se uma ferramenta de investigação social e ética.

A escolha estética de Ernaux permite, desse modo, transformar sua escrita em um rastro de escuta, contando suas histórias de forma a restituir-lhes sua dignidade. Assim, a tese do presente trabalho se sustenta na camada da linguagem

(dos significantes) que é onde se manifesta o atravessamento (o que as reflexões de Nodari permitem a esta leitura chamar de obliquação) de Ernaux para seus pais (e deles para ela) por meio dessa atitude de escuta. Assim, ao aproximar as reflexões de escrita etnográfica de Klinger e as reflexões sobre obliquação de Nodari, pretende-se evidenciar que, na escrita de Ernaux, o gesto de narrar é também um gesto de transformação: uma forma de antropologia especulativa em que a linguagem não apenas descreve, mas cria modos de existência possíveis.

Para dar conta dessa investigação, o presente trabalho adota uma metodologia de natureza qualitativa e bibliográfica, fundamentada em uma perspectiva crítica que reconhece o posicionamento autoral no projeto literário de Annie Ernaux. A análise não se limita à estrutura textual, mas integra as reflexões da própria autora sobre seu fazer literário, explicitada em sua concepção de “escrita como faca” (cujo texto de mesmo nome é abordado no presente trabalho) e sua postura autorreflexiva diante da memória. O procedimento analítico consiste no tensionamento entre a materialidade de *O Lugar e Uma Mulher* e o aporte teórico que cruza a crítica literária contemporânea com a antropologia especulativa. Busca-se, assim, rastrear como essa autorreflexividade orienta os deslocamentos subjetivos e o processo de obliquação, consolidando a escrita como um gesto ético de escuta e de investigação social

Este trabalho, portanto, divide-se em duas partes: A primeira, voltada para o aprofundamento de conceitos como autoficção e escrita etnográfica, mobiliza autores como Diana Klinger, Édouard Louis, Luciene Almeida de Azevedo, Roger Chartier, e da própria autora do corpus, Annie Ernaux, conforme seu conceito de escrita a partir da obra *Escrita como Faca e Outros Textos* (2023). A segunda, busca explorar os eixos temáticos da obliquação, da aproximação entre sujeito e objeto, da autorreflexividade e elaboração de si e, por fim, do luto como motor de subjetividade, com base na teoria de *Literatura Como Antropologia Especulativa* (2024) de Alexandre Nodari. Esta última, por sua vez, divide-se em subtópicos que acompanham a sequência dos estudos de Nodari, conforme ordem presente em sua obra, que fundamentam o conceito de obliquação, encerrando em considerações finais, que retomam os eixos aqui apresentados.

Por fim, as obras aqui analisadas, *O Lugar* (1983) e *Uma Mulher* (1987), de Annie Ernaux, organizam-se a partir de um mesmo gesto inaugural: a morte de um dos pais e a necessidade imediata de escrever. Em ambos os casos, o luto não

constitui apenas o ponto de partida narrativo, mas o motor subjetivo que instaura a escrita como prática investigativa. A perda desencadeia um trabalho de memória que ultrapassa a elaboração individual da dor e se converte em investigação das condições sociais que produziram aquelas vidas. A presente análise demonstra que, desse modo, a escrita surge como uma forma de antropologia especulativa: um exercício de observação e reconstrução do outro que, simultaneamente, redefine o próprio sujeito que escreve.

2 REVISÃO DA FORTUNA CRÍTICA

A obra de Annie Ernaux tem se consolidado como um campo fértil para investigações que transcendem a análise literária tradicional, posicionando-se na intersecção entre a literatura, a sociologia e a história. A recepção crítica de sua produção aponta para uma escrita que renuncia ao isolamento da interioridade para se configurar como uma prática de investigação social, capaz de desvelar as tensões que atravessam o sujeito contemporâneo. Nesse cenário, os estudos sobre a autora têm se organizado majoritariamente em torno de três eixos fundamentais: a inscrição social da experiência, a centralidade da memória como ponte entre o individual e o coletivo, e a problematização das fronteiras entre autobiografia, ficção e documento.

No campo das relações sociais, em 2014, Maria Teresa Rabelo Rafael, em sua dissertação de mestrado, *A escrita do eu em La place e Les armoires vides, de Annie Ernaux: entre a história e a sociologia*, dialoga diretamente com a sociologia de Pierre Bourdieu, mobilizando conceitos como violência simbólica, distinção e valores de classe para evidenciar que a experiência narrada é condicionada por estruturas sociais. Ao mesmo tempo, o trabalho aproxima a escrita de Ernaux de perspectivas da historiografia contemporânea (especialmente aquelas influenciadas pela Escola dos Annales) ao destacar o valor das experiências de sujeitos comuns como forma de reconfiguração da narrativa histórica. Para a autora, a escrita do eu deixa de ser uma prática centrada na interioridade para se configurar como uma forma de investigação social, capaz de revelar as tensões que atravessam o sujeito contemporâneo.

Poucos anos depois, *A linguagem entre dois mundos na obra O Lugar, de Annie Ernaux*, de Vanessa Ferreira Vieira (2018), reforça uma perspectiva crítica que entende a literatura como um campo híbrido, capaz de articular dimensões estéticas e sociais de maneira indissociável. Ao analisar a obra de Ernaux a partir da linguagem como marcador de classe, o artigo desloca o foco da análise literária do estilo enquanto categoria formal para uma compreensão que considera suas implicações sociais e políticas. Além disso, ao enfatizar o caráter ético das escolhas estéticas da autora, o estudo contribui para o debate sobre a responsabilidade da escrita, especialmente quando se trata da representação de sujeitos oriundos de classes populares. Embora o artigo, ao mobilizar categorias da sociologia

bourdieusiana, evidencie a centralidade da linguagem como marcador de classe, ele não avança na compreensão da escrita como prática de deslocamento subjetivo, aspecto que o presente trabalho pretende desenvolver

O trabalho mais recente encontrado nessa perspectiva sociológica é *Annie Ernaux e O Lugar: uma escrita entre memória, identidade e classe social*, de Regina Lúcia Gonçalves Pereira Silvestrin (2025). O principal aspecto do trabalho de Silvestrin em relação aos estudos anteriores - com eixos já consolidados pela crítica no aspecto da escrita de Ernaux em um viés coletivo (como classe social, memória ou escrita de si), está na proposta de reformular o modo como esses elementos se articulam, especialmente ao enfatizar o estatuto epistemológico da escrita da autora, ao defender que o corpus analisado se trata de uma autobiografia, conforme o pacto de Philippe Lejeune.

Enquanto os trabalhos anteriores tendem a ler a obra de Annie Ernaux sobretudo a partir da tensão entre linguagem e classe, ou da aproximação com a sociologia bourdieusiana, Silvestrin desloca o foco para a ideia de que essa escrita não apenas representa o social, mas produz conhecimento sobre ele. Em vez de enfatizar apenas o conflito entre mundos (popular e culto) ou a condição de “trânsfuga de classe”, seu trabalho aborda a noção de uma escrita que opera como uma forma de investigação, aproximando-se de um gesto quase metodológico, que atravessa literatura, história e ciências sociais.

Nesse sentido, a autora baseia sua leitura em Philippe Lejeune e a ideia do pacto autobiográfico para afirmar “que Ernaux adota uma abordagem quase documental, recusando artifícios narrativos que possam comprometer a precisão de sua experiência” (SILVESTRIN, 2025, p. 4). Ainda que assumindo a postura de que Ernaux busca ser fiel aos acontecimentos vividos, a autora também levanta a questão do atravessamento das experiências como algo que influencia no resultado de sua escrita:

O ato de rememorar e escrita [sic] sobre si mesmo implica, inevitavelmente, escolhas narrativas e reconfigurações subjetivas do passado. Mesmo em uma narrativa que busca a máxima objetividade, como a de Ernaux, a organização dos eventos, a seleção de momentos específicos e a maneira como são apresentados são filtradas por sua consciência retrospectiva. Ao revisitar para a trajetória de seu pai e para sua própria ascensão social, Ernaux (2021) reinterpreta as experiências vividas a partir de sua posição no presente, influenciada pelo distanciamento temporal em relação aos fatos narrados. (SILVESTRIN, 2025, p. 5)

O que sustenta seu trabalho está na maneira como Silvestrin trata a memória. Diferentemente dos estudos anteriores, que a compreendem principalmente como mediação entre experiência individual e estrutura social, ela enfatiza a memória como um dispositivo crítico e construtivo, capaz de reorganizar o vivido e produzir uma leitura do passado que não é apenas interpretativa, mas também interventiva. Para ela, essa é a “evidência [de] como a teoria da autobiografia se materializa em um exemplo literário” (SILVESTRIN, 2025, p. 7), uma vez que, segundo ela, Ernaux não se limita a registrar, mas reconfigura a experiência, tensionando os limites entre documento e elaboração literária. Para Silvestrin:

Essa escolha estilística reforça seu compromisso com a verdade vivida e com a autenticidade de seu testemunho, sem ignorar, entretanto, o caráter interpretativo e reconstruído da memória. A autobiografia, portanto, não se apresenta como espelho do passado, mas como narrativa construída a partir do presente, reafirmando a tese de Lejeune de que lembrar é também reconfigurar. (SILVESTRIN, 2025, p. 11)

No contexto do presente trabalho - especialmente considerando a noção de obliquação - o texto de Silvestrin corrobora a ideia de que Annie Ernaux se constitui enquanto sujeito, por meio da escrita, a partir das relações e experiências às quais é exposta. Mas, embora Silvestrin enfatize o estatuto epistemológico da escrita, sua leitura não explora plenamente o deslocamento oblíquo do sujeito, que não apenas narra, mas se constitui na relação com o outro — aspecto central deste trabalho.

Dando seguimento, Pedro Gomes Dias Brito, em *Le mort hante le vif. A questão da ficção e o lugar do sujeito na literatura de Annie Ernaux*, artigo publicado na revista Alea: Estudos Neolatinos em 2023, propõe uma reflexão sobre a obra de Annie Ernaux, centrando-se na tensão entre ficção e realidade e, sobretudo, no lugar do sujeito na escrita. O ponto de partida é a ideia de que a escrita de Ernaux é atravessada pelo passado e pelos mortos, de maneira que as experiências vividas continuam a agir no presente da narrativa. A partir disso, o autor argumenta que a obra de Ernaux desafia categorias tradicionais da teoria literária, como a separação entre ficção e autobiografia.

Brito defende que Ernaux constrói uma escrita que busca uma forma de verdade que não busca estabilidade nem objetividade, mas que se situa e se fragmenta na linguagem, bem como é mediada por ela. Assim, o sujeito da escrita aparece como algo instável, atravessado por memórias, discursos sociais e pela própria experiência da perda, como ele pontua:

Nesse sentido, a lente ficcional criada por Ernaux - a distância do ela - é uma lente que visa não a uma total refração do eu em estados de descontrolo da identidade ou de despersonalização, e sim a uma melhor compreensão dos estados de um social individuado. Explora-se a realidade e a história para melhor entender e dar corpo àquilo que Bourdieu diz a respeito do ato de individuação: não existe, de um ponto de vista sociologicamente orientado, o indivíduo; o que existe, e Annie Ernaux nos mostra, é um social incorporado, individuado em um corpo biológico, mortal - ela -, que interage e responde aos estímulos das relações sociais. (BRITO, 2023, p. 340)

Outro ponto central é que essa escrita não se limita ao âmbito individual: ao narrar a própria vida, Ernaux expõe também dimensões coletivas, como classe social, gênero e história. O “eu” se torna, portanto, um lugar de passagem entre o pessoal e o social.

Em síntese, o autor propõe que a obra de Ernaux ocupa um espaço liminar entre ficção, autobiografia e documento, e que é justamente nesse entre-lugar que emerge uma nova forma de pensar o sujeito literário enquanto efeito da memória, da linguagem e da sua história. Com relação ao presente trabalho, a pesquisa de Brito corrobora a teoria da obliquação neste retratado: o sujeito que surge na obra de Annie Ernaux, perpassa por esse atravessamento entre os indivíduos e experiências que a rodeiam. Do mesmo modo, o trabalho de Brito explora o entendimento da ficção e do seu distanciamento da autobiografia na obra, contribuindo para o entendimento do conceito de autoficção do qual discorre o presente estudo.

Em 2024, O Trabalho de Conclusão de Curso de Grazielle Cristini da Silva, *Uma Mulher, de Annie Ernaux: a mãe que vira mulher e a filha que vira narradora*, trabalha a construção da figura da mãe como mulher situada histórica e socialmente e o processo pelo qual a filha se constitui como narradora ao escrever essa história, conforme o próprio título indica.

No primeiro eixo, a autora evidencia como Ernaux se distancia afetivamente da figura materna para reconstruí-la não apenas como mãe, mas como uma mulher inserida em um contexto de classe trabalhadora, marcada por esforços de ascensão social, tensões culturais e internalização de valores dominantes. Essa reconstrução é atravessada por ambivalências: admiração e conflito, proximidade e distanciamento, revelando também os efeitos da mobilidade social na relação entre mãe e filha.

No segundo eixo, o estudo enfatiza o processo de escrita como elemento central. A narradora precisa se afastar de sua posição de filha para conseguir narrar,

buscando uma escrita neutra e precisa, capaz de captar a verdade da experiência. Nesse movimento, a escrita funciona como um dispositivo de elaboração do luto e, ao mesmo tempo, como investigação do real, articulando dimensão individual e coletiva. A memória aparece, portanto, como fragmentária, instável e construída, exigindo da narradora um trabalho constante de organização e interpretação.

Por fim, conclui-se que Ernaux transforma sua experiência pessoal em uma análise social. A obra revela não apenas a trajetória da mãe, mas também o próprio deslocamento da narradora entre classes e mundos simbólicos, evidenciando que narrar a história da mãe é também um modo de compreender a si mesma e sua origem.

No campo da alteridade, tomando Bourdieu como base teórica, Maria Eduarda Freitas Moraes, Eduardo Moll e Cláudio Delanoy publicaram juntos um artigo intitulado *Figurações do luto na linguagem: Evocação e alteridade em Uma Mulher (1987), de Annie Ernaux (2025)*, cuja investigação é sobre como o luto é elaborado por meio da linguagem. Os autores partem da ideia de que a representação do luto envolve uma tensão entre presença e ausência, articulada pela linguagem enquanto prática simbólica e social. Nesse sentido, o estudo mobiliza um diálogo que aproxima as contribuições da linguística estrutural (Saussure), da psicanálise (Lacan) e do pensamento bakhtiniano, sobretudo no que se refere ao dialogismo e à alteridade.

A análise demonstra que o luto não é apenas tematizado, mas formalmente construído por meio de procedimentos discursivos que evocam a figura da mãe como alteridade, conforme expõem os autores: “[...] Seu projeto discursivo envolve o endereçamento de recontar a vida e a morte de sua mãe ao outro – nós, leitores – e, com isso, inscreve e escreve de modo duradouro a presença de sua mãe no mundo exterior, em livro” (DELANOY; MOLL; MORAES, 2025, p. 107). Segundo o texto, a linguagem funciona como espaço de mediação entre o sujeito enunciador e o outro perdido, permitindo uma elaboração apenas parcial da morte — nunca completa, mas constantemente reatualizada no discurso.

Além disso, o artigo expõe “a tensão entre ficção e realidade é presente na história elaborada [...], uma vez que a autora busca falar da própria mãe” (DELANOY; MOLL; MORAES, 2025, p. 102), bem como reforça a centralidade do conceito de auto-sociobiografia na obra de Ernaux, e como a experiência íntima (o luto pela mãe) é indissociável de dimensões sociais e históricas. Assim, a escrita

não apenas registra uma perda individual, mas também reinscreve a trajetória materna em um contexto coletivo, evidenciando a articulação entre subjetividade e mundo social.

Como contribuição à fortuna crítica, o estudo destaca que a obra de Ernaux pode ser compreendida como um espaço em que a linguagem atua simultaneamente como memória, elaboração psíquica e relação com o outro, consolidando sua escrita como um projeto ético e estético de inscrição da experiência vivida, assim como o presente trabalho. No entanto, a base teórica apresentada é psicanalítica, enquanto que este trabalho se sustenta na crítica literária.

Diante desse panorama, observa-se que a fortuna crítica sobre a obra de Annie Ernaux tem se consolidado, majoritariamente, em torno de três eixos fundamentais: a inscrição social da experiência, a centralidade da memória como mediação entre o individual e o coletivo, e a problematização das fronteiras entre autobiografia, ficção e documento. Esses estudos, ainda que diversos em seus enfoques, convergem ao reconhecer na escrita de Ernaux um espaço de articulação entre experiência vivida e estrutura social, bem como um gesto ético de inscrição de trajetórias historicamente marginalizadas.

No entanto, apesar da consistência dessas abordagens, percebe-se que ainda há uma lacuna no que diz respeito à compreensão do sujeito enquanto efeito relacional, constituído não apenas pelas determinações sociais ou pela memória, mas também pelo atravessamento das alteridades que o conformam. Nesse sentido, a noção de obliquação permite deslocar o foco da análise para os modos pelos quais o sujeito se constrói na e pela relação com o outro, tensionando os limites entre interioridade e exterioridade, experiência e linguagem. É precisamente nesse intervalo (ainda pouco explorado pela crítica) que o presente trabalho se insere, propondo uma leitura que compreende a escrita de Ernaux como um espaço de constituição oblíqua do sujeito, em que narrar a si implica, necessariamente, passar pelo outro.

3 OS LIMITES DA AUTOFICÇÃO: AUTOBIOGRAFIA, AUTOFICÇÃO E AUTOBIOGRAFIA SOCIAL

Em tempos de intensificação do debate crítico em torno da autoficção — modelo particularmente expressivo na contemporaneidade, tanto na literatura quanto em outras formas discursivas —, torna-se necessário não apenas traçar uma genealogia dos termos que a sustentam, mas também problematizar as próprias bases que definem o literário. Afinal, o que há de específico no texto literário? O que distingue um romance de um texto etnográfico, de uma reflexão antropológica ou de uma análise sociológica, especialmente quando essas formas passam a compartilhar procedimentos, vozes e modos de observação?

Mais do que delimitar categorias, o presente trabalho se inscreve justamente na tensão entre elas, habitando seus limites sem se fixar em nenhum. Ao evocar noções como autoficção ou autobiografia, supõe-se, de partida, uma relação entre texto e autor — mas essa suposição exige ser interrogada: o que é, afinal, o autor? Onde se traça — se é que ainda se traça — a fronteira entre autor e narrador, entre documento e literatura, entre uma instância ficcional reconhecida pela tradição teórica e uma voz autoral que se apresenta como tal? A problematização dessa possível “não separação”, central em autoras como Annie Ernaux, revela não apenas uma inflexão formal, mas também uma tomada de posição política, especialmente no que diz respeito à observação das estruturas sociais e de classe.

É nesse horizonte de indistinção e questionamento que o presente capítulo faz uma breve retomada conceitual, tomando como ponto de partida o texto *O que é um autor? Revisão de uma genealogia* (2012), de Roger Chartier, que propõe uma reavaliação histórica e conceitual da noção de autor, abrindo caminho para pensar essas fronteiras — ou sua dissolução — na literatura contemporânea; passando pela crítica de Luciene Azevedo e uma leitura sobre o conceito de autoficção de Édouard Louis.

Chartier retoma a ideia de que o autor deve ser compreendido como uma função, e não como a simples origem individual de um texto, sendo que, desse modo, a autoria não funciona apenas como identificação biográfica, mas como um marcador que organiza expectativas de leitura, critérios de legitimidade e regimes de verdade. A base daquilo que Chartier discute é esta, conforme expressa em suas próprias palavras: “a função autor é característica do modo de existência, de

circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade" (CHARTIER, 2012, p. 27). Isto é, para Chartier, a autoria é uma construção histórica, vinculada a práticas sociais, jurídicas, editoriais e discursivas específicas. Para ele, "trata-se, portanto, de considerar o autor como uma função variável e complexa do discurso" (CHARTIER, 2012, p. 27) - isto é, depende de vários critérios e não deve ser engessado em sua definição.

Ao longo da análise, o crítico demonstra que durante longos períodos da história, muitos textos circularam sem a necessidade de um autor identificado, por exemplo. Em certos contextos, a ausência de autoria levava a autoridade do texto a residir na tradição, na coletividade ou na repetição. A emergência do autor moderno está ligada, portanto, a transformações específicas, como o desenvolvimento da imprensa, a consolidação do direito de propriedade intelectual e a individualização crescente do sujeito na modernidade ocidental. Além disso, a atribuição de autoria cumpre funções jurídicas e morais fundamentais, sobretudo no que diz respeito à responsabilidade pelo texto. A identificação do autor permite tanto a valorização econômica da obra quanto permitia, num passado de censura, a punição de discursos considerados transgressores, dotados de heresia ou subversivos. Nesse sentido, a autoria não apenas consagrava o texto, mas também o submetia a mecanismos de vigilância e controle, revelando seu caráter ambivalente, uma vez que "há de fato uma ligação estabelecida entre a 'função autor' e o direito de vigiar, censurar, julgar e punir, exercido por uma autoridade ou um poder" (CHARTIER, 2012, p. 37).

Chartier também chama atenção para a instabilidade da figura do autor, mesmo na modernidade. A noção de autoria se transforma conforme os suportes materiais do texto, os modos de leitura e as práticas editoriais. O autor não é apenas quem escreve, mas quem é reconhecido como tal por um conjunto de instituições como editoras, universidades, sistemas jurídicos, crítica literária, etc. Assim, a autoria é menos um dado originário do texto e mais um efeito de práticas discursivas e sociais que devem considerar suas condições materiais de produção, circulação e recepção. Essa abordagem permite pensar o autor não como essência, mas como posição ocupada em um campo de forças simbólicas.

Por fim, sua fala sugere um deslocamento do foco da análise do indivíduo empírico para os modos de funcionamento do discurso (subjetividade). Com isso, abre-se espaço para compreender práticas como a autoficção, a escrita de si e

outras formas híbridas não como exceções ou desvios, mas como manifestações de uma autoria que se constrói, se fragmenta e se negocia no interior da própria linguagem - isto é, textos que habitam na margem entre um e outro, nas fissuras que existem de um campo a outro. Isso se dá, também, conforme aponta Chartier:

uma vez que estamos vivenciando a textualidade eletrônica, em suas práticas e seus usos até agora, insistimos em categorias que são essas da mobilidade, maleabilidade, abertura, uma vez que o leitor intervém [...] no texto, deslocando-o, fragmentando-o, reescrevendo-o ao se sobrepor à sua primeira literalidade (CHARTIER, 2012, p. 88).

Nesse sentido, a crítica literária de Luciene Azevedo, ao mencionar essa perspectiva tecnológica (2016), enfatiza que há algo que vai além de novas plataformas e gêneros, essencial a essa problemática (que ela discorre dentro de uma perspectiva de expansão, conforme o presente trabalho discorre na sequência), que habita o próprio conceito de literatura e suas modificações diante do tempo.

Para chegar na ideia de autoficção dentro do conceito da literatura em expansão na contemporaneidade, Luciene Almeida de Azevedo parte da ideia de escrita como prática e transformação de mundo. Em seu trabalho intitulado *Autoficção e literatura contemporânea* (2008), a autora analisa a autoficção como uma das formas centrais da literatura contemporânea, entendendo-a como uma prática narrativa que responde a transformações históricas, culturais e estéticas na maneira como o sujeito se representa pela escrita. A autoficção surge, assim, como um espaço de tensão permanente entre vida e linguagem, realidade e invenção, experiência e forma literária. Para Azevedo, o conceito de autoficção é entendido como uma

[...] estratégia da literatura contemporânea capaz de eludir a própria incidência do autobiográfico na ficção e tornar híbridas as fronteiras entre o real e o ficcional, colocando no centro das discussões novamente a possibilidade do retorno do autor, não mais como instância capaz de controlar o dito, mas como referência fundamental para performar a própria imagem de si autoral que surge nos textos. (p. 31)

A autora compreende a autoficção contemporânea como um conceito marcado pela instabilidade e pelo paradoxo, funcionando menos como um gênero fixo e mais como um dispositivo estratégico de representação do eu. Inserida em um contexto de exacerbada exposição da intimidade — especialmente visível em ambientes como os blogs —, a autoficção surge como uma forma de “driblar a

espetacularização do eu” (p. 34), apropriando-se dessa visibilidade para encenar, e não simplesmente revelar, a subjetividade.

Partindo da formulação inicial de Serge Doubrovsky, que cria o termo em resposta às reflexões de Philippe Lejeune sobre o pacto autobiográfico, a autoficção se estabelece na constatação de que todo relato de si é inevitavelmente ficcionalizante. Nesse sentido, o desejo de sinceridade é entendido como um “trompe-oeil” (p. 35), isto é, uma ilusão: o sujeito nunca coincide plenamente consigo mesmo — “eu me falto ao longo... de mim” (p. 35). Essa concepção leva à ideia de um eu descentralizado, que não preexiste à narrativa, mas se constitui no próprio ato de escrever-se, preenchendo lacunas por meio de “sinceridades forjadas” (p. 35).

Ao discutir as reformulações do conceito, Azevedo evidencia a tensão entre a perspectiva de Doubrovsky, que enfatiza o esvaziamento do autor em favor da escrita, e a de Vincent Colonna, que insiste na permanência de uma referência autoral, ainda que ficcionalizada. Essa tensão revela um dos núcleos do problema: a autoficção se constrói justamente no entre-lugar entre ficção e autobiografia, produzindo um híbrido em que o leitor se vê diante de uma asserção “cuja veracidade é indecível” (p. 38). Assim, o texto exige simultaneamente duas leituras incompatíveis (como ficção e como relato de vida), sem permitir sua síntese.

Azevedo cita a fala de Diana Klinger sobre a autoficção operar como uma “máquina produtora de mitos do escritor” (p. 37), no sentido de encenar figuras autorais que são ao mesmo tempo referenciais e inventadas. O autor assume, então, um estatuto contraditório: é simultaneamente um “lugar vazio” (p. 39), incapaz de garantir a verdade do relato, e uma presença performática que se inscreve no texto como personagem de si mesmo. Dessa forma, o “eu de papel” (p. 38) torna-se apenas uma entre várias figurações possíveis, sustentado por uma referência que é, paradoxalmente, onipresente e impotente (p. 39).

Azevedo também destaca que a autoficção se define pela violação das condições tradicionais da ficcionalidade. Em vez de estabelecer um pacto claro com o leitor, como propõe Jean-Marie Schaeffer, ela investe deliberadamente no engodo, borrando as fronteiras entre o real e o inventado (p. 40). Essa estratégia se intensifica em formas como os blogs, que simulam diários íntimos e sugerem transparência, mas, na prática, produzem uma oscilação constante entre exposição e encenação. Assim, a escrita de si se torna simultaneamente uma “evasão de

privacidade” (p. 45) e uma ocultação do sujeito, que desaparece atrás de suas próprias performances.

Nesse contexto, a autoficção propõe um novo pacto de leitura, baseado não na confiança, mas na incerteza. O leitor é colocado em uma posição instável, sem saber “a quem ou a que confiar sua competência de leitura” (p. 46), participando de um jogo em que o sentido vacila continuamente. A ficção deixa de ser uma “fantasia lúdica compartilhada” (segundo a perspectiva de Schaeffer, conforme destacado na página 41 do texto) claramente delimitada e passa a operar no limite do engano, contaminando-se com o referencial e colocando em xeque suas próprias condições de existência.

Em última instância, a autoficção radicaliza a crise do sujeito e da representação, aprofundando a desconfiança tanto em relação à transparência do eu quanto à separação entre realidade e ficção. Como sintetiza o próprio texto, trata-se de uma escrita em que se evidencia que o eu é sempre uma construção ficcional, ao mesmo tempo dependente e independente da experiência vivida. Assim, a autoficção contemporânea se afirma como um campo de indeterminação, em que a identidade, a autoria e a verdade são continuamente encenadas, deslocadas e problematizadas.

Posteriormente, Luciene Almeida de Azevedo continua a discussão e discorre, em 2016, em um trabalho intitulado *Literatura expandida: autoficção*, para a Revista Alere, sobre uma certa tensão no estatuto da literatura contemporânea, especialmente diante da ascensão da autoficção. De um lado, há um conjunto de leituras pessimistas que enxergam nas narrativas em primeira pessoa (a exposição do eu, a incorporação do biográfico, a aproximação com o documental) um sintoma de enfraquecimento do literário. Nessa perspectiva, autores como Tzvetan Todorov, David Shields e Beatriz Sarlo interpretam tais tendências como sinais de uma crise: uma “desliteraturização” (AZEVEDO, 2016, p. 157), um esgotamento da ficção ou até mesmo a ameaça de sua morte.

De outro lado, Azevedo propõe uma leitura alternativa: em vez de representar uma redução ou fragilização da literatura, esses movimentos indicariam justamente sua capacidade de transformação. Ao incorporar elementos da não-literatura (como o biográfico, o documental e o testemunhal) a literatura não estaria se dissolvendo, mas se expandindo, reinventando suas formas e renovando a relação entre vida e obra:

Pensando nesse impasse crítico, redução ou expansão da literatura?, é que gostaria de defender aqui a hipótese de que se é verdade que as fronteiras da literatura sempre foram porosas, não é possível deixar de perceber que na cena literária contemporânea muitos livros publicados nesse início de século acolhem calorosamente o gênero biográfico e, ainda assim, parecem negociar uma acomodação no terreno da ficção, renovando-o, expandindo-o. (AZEVEDO, 2016, p. 159)

Assim, para a autora, seu “entendimento é de que a literatura está se expandindo, se modificando na direção de outros valores, outras formas” (AZEVEDO, 2016, p. 161).

Partindo da noção de “campo expandido” formulada por Rosalind Krauss para pensar a literatura contemporânea, Azevedo busca explorar o sentido de expansão apresentado em seu trabalho. Assim como a escultura, no pós-guerra, teria sido “amassada, estirada e retorcida” (AZEVEDO, 2016, p. 162), perdendo seus contornos tradicionais, a literatura também atravessa um processo de transformação que torna instável sua própria definição: também no campo literário cada vez mais ouvimos falar na palavra narrativa para nomear determinadas produções contemporâneas, escamoteando o termo literário” (AZEVEDO, 2016, p. 162). Isso acontece como forma de dar conta de objetos híbridos e difíceis de classificar.

Nesse contexto, é evidente que a ideia de literatura expandida ganha força especialmente com o impacto das tecnologias digitais, que promovem formas narrativas híbridas, interativas e multimodais, mas para Azevedo “a ideia de literatura expandida pela inovação tecnológica, me interessa apenas como mote para pensar a transformação das formas de narrar e, mais especificamente, do objeto que chamamos de literatura” (AZEVEDO, 2016, p. 163).

Assim, apesar da questão das mídias, o problema levantado por Azevedo é mais essencial: como pensar a literatura sem recorrer nem a uma definição rígida - “essencialista” (2016, p. 163) - nem a uma dissolução completa de suas fronteiras. A autora propõe, então, compreender a expansão como um processo de transformação interna da literatura moderna, como afirma:

Muito mais do que considerar o avanço da literatura na direção de outras artes ou outros discursos não-literários, como marca característica de seu desfazimento, de sua desrealização discursiva, apostando na indistinção total entre a ficção e a realidade ou na impossibilidade de circunscrever zonas de operação artísticas, acredito que esse movimento de expansão opera uma transformação das características modernas que comumente, há mais de 300 anos, associamos à literatura, como a autorreferencialidade ou o estrito rigor da construção formal do objeto, por exemplo. (AZEVEDO, 2016, p. 164)

Nesse sentido, a literatura expandida representa uma reconfiguração de suas margens, incorporando elementos considerados exteriores (como o lixo, o resto, o não-literário), para redefinir seu funcionamento (AZEVEDO, 2016, p. 164). Esse movimento leva à hipótese de uma “saída da ficção” (AZEVEDO, 2016, p. 164), em que a literatura abandona a ideia moderna de forma como “unidade estrutural que imita um mundo” (2009, Bourriaud apud AZEVEDO, 2016, p. 164) e passa a operar em um regime de precariedade e experimentação. É nesse contexto que surge a autoficção como um caso exemplar de literatura expandida.

Funcionando, assim, como um dispositivo de experimentação, a autoficção, ao se apropriar da forma do romance, constrói uma voz que se apresenta como autobiográfica, mas que simultaneamente se reconhece como elaboração e encenação de si. É aí que entra o “pacto ambíguo” (AZEVEDO, 2016, p. 165), termo cunhado por Manuel Alberca. Isto é, o leitor é colocado diante de um texto que oscila entre verdade e invenção, sem que possa estabilizá-lo plenamente em nenhum dos dois pólos. A identidade entre autor, narrador e personagem - a homonímia (AZEVEDO, 2016, p. 165) - sugere uma leitura biográfica que contém elementos de ficção.

Dentro da lógica da literatura expandida, isso significa que a autoficção não apenas mistura gêneros, mas os faz colidir de modo crítico. A consequência é uma desestabilização das fronteiras entre o literário e o não literário. A autoficção, nesse quadro, expande a literatura porque a obriga a confrontar seus próprios limites e mecanismos: ao mesmo tempo em que reivindica a etiqueta de romance, ela a subverte, falsificando “a moeda literária” (AZEVEDO, 2016, p. 165) e criando pequenos núcleos ensaísticos, diarísticos ou autobiográficos atravessados pela ficção. Essa nebulosidade de forma e atravessamento de conceitos, fortemente presentes no corpus do presente trabalho por meio da escrita de Annie Ernaux, desafiam as classificações estáveis e evidenciam o caráter expandido da literatura contemporânea.

Para explorar ainda mais a fundo a noção de autoficção que o presente trabalho elabora, o escritor Édouard Louis contribui com uma perspectiva ativa do tema. Autor de obras que estão entre os líderes de venda no Brasil em 2014, como *Mudar: Método, Lutas e metamorfoses de uma mulher*, *Monique se liberta* e *Quem matou meu pai*, Louis se posiciona de forma muito semelhante à Annie Ernaux por

meio de sua perspectiva de que a literatura permite, para ele, a manifestação de ideais políticos e de luta. Em entrevista para a revista Bravo! da Editora Abril, em 2024, o autor afirma:

Tenho um compromisso político com a autobiografia. Esse é o núcleo do meu projeto literário. E acredito que a autobiografia, seja na literatura, filosofia ou política, tem uma maneira particular de confrontar as coisas. Tenho a impressão de que a ficção oferece um colete salva-vidas que a autobiografia não permite.

Assim, a autoficção, para Édouard Louis, é justamente esse cruzamento entre as formas já existentes de conceituar a literatura, conforme o presente trabalho elabora: mais que uma ruptura com a forma, um atravessamento dela.

O programa Roda Viva, da TV Cultura, entrevistou Édouard Louis em 21 de outubro de 2024. A entrevista começa retomando sua história de vida, as questões que o levaram a escrever, relação com a família e toda essa perspectiva. A partir do minuto dezoito do tempo de entrevista, a jornalista e tradutora Marina Della Valle o questiona sobre o termo *trânsfuga de classe* e o autor cita Annie Ernaux. Em resumo, ele enfatiza a diferença do que seria o termo em ambos os casos, mas o que interessa ao presente trabalho é como ele fala sobre a escrita dentro dessa perspectiva:

Essas pessoas abriram uma porta para mim. Elas me permitiram escrever — sem elas, eu nunca teria escrito. Mas a questão que eu me coloquei foi: o que mudou hoje? E, de fato, a solidariedade de classe desapareceu. E como podemos recriá-la, de outra forma, de maneira diferente? Essa é a questão. (s00:21:30.279)

Seria, então, a autoficção, uma forma de escrita que permite viver essas mudanças, conforme ele mesmo defende, como um “colete salva-vidas” que permite alterar formas que a autobiografia não permitiria.

Ao ser questionado se “a literatura é capaz de chegar onde vive a violência” (s00:22:25.679), o autor responde que para ele isso é uma questão ética: “a cada vez que escrevo, penso em como encontrar o tom, o estilo, a forma de escrita que faça com que, mesmo quando conto uma história alegre, se sinta a raiva” (s00:23:00.159). A partir da questão “como criar raiva a partir da beleza?” (s00:23:37.679) que Louis levanta, ele enfatiza que essa literatura que gera revolta tem o objetivo de não tornar-se “uma história de autossatisfação” (s00:24:07.039), mas algo que cause revolta em quem lê. Essa necessidade de mobilizar a estética da escrita para fomentar um sentimento no leitor só é possível por meio da ficção,

uma vez que a autobiografia se limitaria a relatar a situação da forma mais verossímil possível, sem pender a uma intenção literária.

4 A ESCRITA COMO FACA: A CONCEPÇÃO DE ESCRITA DE ANNIE ERNAUX, UMA TRÂNSFUGA SOCIAL

A entrevista intitulada *A escrita como faca*, conduzida por Frédéric-Yves Jeannet, é resultado de uma troca de correspondências eletrônicas entre ele e Annie Ernaux, que durou cerca de um ano. O texto, retirado do livro *A escrita como faca e outros textos*, publicado pela Editora Fósforo, em 2023, constitui um espaço de reflexão que antecede e fundamenta a exploração da concepção de literatura e escrita de Annie Ernaux, deslocando o foco da ideia de “obra” acabada para a escrita entendida como prática em processo. O diálogo nasce do reconhecimento, por parte do entrevistador, de uma escrita marcada pela radicalidade formal, pela recusa de ornamentos e pela busca rigorosa de verdade, capaz de extrair, com extrema condensação, a essência de experiências individuais e coletivas. A entrevista é concebida não como explicação retrospectiva da produção literária, mas como um território paralelo à própria escrita, um espaço dialógico capaz de tornar visíveis motivações, tensões e contradições que permanecem implícitas nos livros. Tornou-se imprescindível para o presente trabalho, explorar a visão da própria autora acerca de seus escritos, uma vez que nesse espaço habita justamente a nebulosidade da fronteira entre literatura e ficção, autoficção, autobiografia e os demais conceitos que ainda permeiam discussões acerca de uma escrita que coloca o autor como sujeito na obra.

Desde o início, Ernaux evidencia sua desconfiança diante de qualquer tentativa de sistematizar retrospectivamente o gesto de escrever, recusando termos como “obra” ou “escritora”, que lhe parecem fixar e encerrar aquilo que, para ela, permanece movimento, prática e experiência viva. Segundo ela mesma descreve, “são quase palavras de obituário, ou ao menos de livros didáticos, quando tudo já chegou ao fim. São palavras fechadas. Prefiro “escrita”, “escrever”, “fazer livros”, que se referem a uma atividade em processo” (ERNAUX, 2023, p. 27). Para a autora, falar da escrita implica enfrentar os limites da memória e o risco da racionalização posterior, já que o processo de criação é atravessado por hesitações, desvios e pela ação contínua da vida no presente. Ainda assim, a autora aceita o exercício como uma tentativa de alcançar uma verdade provisória sobre os motivos que a levam a escrever, reconhecendo que a escrita escapa em grande parte à consciência e não pode ser plenamente explicada, apenas circundada, colocada

“em ordem” (ERNAUX, 2023, p. 27). Assim, frente à recusa da autora diante do termo “obra” e/ou enquanto “escritora”, é necessário enfatizar que configura-se enquanto “obra” - aqui tantas vezes mencionada -, os objetos *O Lugar e Uma Mulher* enquanto categoria analítica, lembrando que para a autora, a escrita não se resume na ideia de obra (produto final ou resultado de uma reflexão), mas enquanto prática, enquanto processo.

O próprio formato da entrevista — realizado à distância, ao longo do tempo, por meio da escrita — favorece essa investigação, permitindo que as respostas surjam lentamente, a partir de um esforço de precisão e sinceridade semelhante ao do trabalho literário. Nesse contexto, a escrita aparece menos como identidade profissional do que como necessidade vital: Ernaux se descreve como alguém que escreve e precisa escrever: “eu escrevia para mim mesma, para me libertar das emoções secretas” (ERNAUX, 2023, p. 33). Assim, Ernaux inaugura um percurso reflexivo que coloca em primeiro plano a escrita como experiência ética e existencial, orientada pela busca de uma verdade e pela tentativa de transpor a realidade vivida para o universo das palavras, estabelecendo o horizonte conceitual a partir do qual se compreende sua concepção de literatura.

Em primeiro lugar, Ernaux entende sua obra como um movimento de continuidade, apesar das mudanças formais. Ao afirmar que tem a sensação de “estar sempre cavando o mesmo buraco” (ERNAUX, 2023, p. 31), ela sugere que a escrita constitui uma investigação persistente sobre um mesmo núcleo existencial e social, uma mesma “coisa” que leva a outras “coisas” (como camadas). As diferentes fases — romances iniciais, narrativas autobiográficas e diários — não representam rupturas temáticas, mas modos distintos de abordagem de uma mesma busca, que é a de compreender a experiência individual em uma relação com o mundo. A passagem da ficção para aquilo que ela chama, de maneira ainda insatisfeita, de “narrativa autobiográfica” (ERNAUX, 2023, p. 32) marca um ponto decisivo em sua concepção de escrita. Ao abandonar a ficcionalização, ela assume um compromisso com a veracidade dos acontecimentos: o “eu” narrativo coincide com a pessoa empírica autora, e os fatos poderiam ser verificados. Isto é, a veracidade factual não garante a verdade — esta só emerge como efeito formal da escrita. Contudo, essa escolha não visa reforçar uma identidade pessoal estável. Pelo contrário, ela insiste que esses textos não procuram afirmar ou descobrir o “eu”, mas perdê-lo em uma realidade mais ampla — social, cultural e histórica. Daí

sua definição de parte da obra como “autossociobiográfica” (ERNAUX, 2023, p. 32): a escrita torna-se um lugar onde a experiência individual funciona como ponto de acesso a estruturas coletivas, como classe social, cultura e formas de sofrimento compartilhadas:

De modo geral, os textos desse segundo período são, antes de tudo, “explorações” em que se trata menos de afirmar o “eu” ou de “encontrá-lo” e mais de perdê-lo em uma realidade mais ampla, uma cultura, uma situação, uma dor etc. (ERNAUX, 2023, p. 33)

Assim, a escrita é concebida menos como introspecção e mais como deslocamento do sujeito. O “eu” deixa de ser centro psicológico e passa a ser um instrumento de investigação. Essa mudança lhe proporciona, segundo suas próprias palavras, uma liberdade “imensa e terrível” (ERNAUX, 2023, p. 32): ao recusar a ficção, todas as possibilidades formais se abrem, e a escrita deixa de obedecer às convenções do romance para construir novas formas adequadas ao real. Ernaux introduz sua percepção acerca da escrita:

Para mim, a escrita tem duas formas. De um lado, os textos elaborados (dentre os quais, *Journal du dehors* e *La Vie extérieure*) e, de outro, em paralelo, uma atividade de diarista, antiga, multiforme. (Assim, junto aos cadernos de diário pessoal, tenho, desde 1982, um “diário de escrita”, com dúvidas, problemas com que me deparo ao escrever, redigido sem esforço, com elipses, abreviações). No meu entendimento, esses dois modos de escrita representam um pouco uma oposição entre “público” e “privado”, literatura e vida, totalidade e incompletude. Ação e passividade. Anaïs Nin escreveu no seu Diário: “Quero desfrutar, não transformar”. Eu diria que o diário pessoal me parece ser o lugar da fruição e que os outros textos são o lugar da transformação. Tenho mais necessidade de transformar que de desfrutar. (ERNAUX, 2023, p. 34)

Assim, o “eu” que coincide com a autora empírica, o “eu” que não expressa identidade e ao mesmo tempo o “eu” que é uma voz (posição enunciativa); quando na verdade, o que acontece é que há uma coincidência referencial no nível factual mas não há transparência subjetiva no nível discursivo. Desse modo, o diário ocupa, nessa concepção, um lugar particular. Ernaux estabelece uma distinção clara entre o diário pessoal e os textos destinados à publicação. O diário nasce como prática íntima, anterior ao projeto literário, funcionando como confidência e liberação emocional. Nele não há preocupação estética nem antecipação do leitor; trata-se de um registro imediato da existência, determinado pelo fluxo do tempo e não por um projeto de construção narrativa. Diferentemente dos livros, que implicam decisões formais orientadas por um intuito, o diário apenas deixa “um rastro da existência”

(ERNAUX, 2023, p. 33), um testemunho do presente sem finalidade definida. Para ela, o diário é mobilizado para captar a realidade coletiva: o fragmento e a cronologia tornam-se estratégias para produzir uma espécie de “fotografia” (ERNAUX, 2023, p. 33) do cotidiano urbano, deslocando novamente o foco do interior do sujeito para o social. A essa altura, o diário pode surgir como uma possibilidade confusa entre algo que é privado e pré-literário, algo que torna-se instrumento de leitura do social, quando verdadeiramente, o que ocorre é que o privado funciona como via de acesso ao coletivo, e não como oposição a ele.

A percepção de escrita de Annie Ernaux se aprofunda e complexifica o que já se anunciava anteriormente: sua relação com a literatura passa por uma transformação radical que envolve não apenas mudanças formais, mas uma revisão da própria ideia de literatura e de seu papel diante do real. Nesse sentido, ao se falar de virada epistemológica, ruptura ou transformação radical, é necessário frisar que se trata de uma ruptura formal e estratégica, e não de uma ruptura com a ideia de continuidade (ou progressão) temática. O ponto de partida é decisivo: no início de sua trajetória, literatura e romance eram praticamente sinônimos. Quando começa a escrever, o horizonte disponível é o do romance entendido como transfiguração da realidade. Para ela, a “ideia de transfigurar a realidade — portanto, de “fazer literatura” — tinha muito mais importância aos meus olhos que a possibilidade dada pela ficção de se proteger, se ocultar dizendo ‘inventei tudo’” (ERNAUX, 2023, p. 35). Assim, seus primeiros livros são romances não apenas por classificação editorial, mas por intenção estética: ela escreve dentro de um modelo que pressupõe construção ficcional, personagens e reorganização da experiência.

Essa adesão inicial ao romance, porém, não nasce do desejo de ocultação autobiográfica. A ficção não funcionava como proteção. A ideia de conferir forma literária à experiência era mais importante do que se esconder atrás da invenção. Mesmo dentro do enquadramento romanesco, ela se aproxima diretamente da realidade vivida. A ficção aparece menos como invenção livre e mais como dispositivo formal que autorizava escrever sobre experiências social e intimamente violentas, como o aborto e a dilaceração de classe.

Essa tensão revela um traço central: desde o início, o impulso não é ficcionalizante, mas investigativo. O romance funciona como forma disponível para dizer o real, ainda que insuficiente para contê-lo plenamente. Por isso, mesmo nos primeiros livros, o “eu” surge quase inevitavelmente. A primeira pessoa decorre da

necessidade de analisar uma experiência social específica — mobilidade de classe, vergonha, deslocamento cultural — que não poderia ser totalmente exteriorizada em personagens distantes. Ao expressar que, na escrita de *Ce Qu'ils Disent ou Rien* (1977), teve “a sensação de desaparecer por detrás de uma história, de me tornar (de novo) aquela adolescente, combinando coisas da minha própria juventude com a experiência que tinha com adolescentes enquanto professora” (ERNAUX, 2023, p. 37), Ernaux demonstra como utilizava o recurso da ficção com essa função analítica sobre enxergar a si mesma de fora.

Ainda relembrando as próprias obras, a autora identifica *La Femme Gelée* (1981) como obra de transição. Nele, o romance começa a se dissolver e a escrita se aproxima de uma postura autobiográfica. O deslocamento ocorre quando ela deixa de identificar literatura com transfiguração do real. Trata-se de uma virada epistemológica: literatura deixa de ser definida por um gênero e passa a ser prática aberta, cuja definição ela já não deseja fixar.

Outro ponto essencial é sua reflexão sobre verdade e escrita. Ernaux recusa a oposição tradicional entre romance e autobiografia. O grau de verdade não depende do uso do “eu” nem do estatuto ficcional do texto, mas da escrita enquanto operação formal. A verdade não é garantida pelo gênero; é algo que a escrita procura continuamente sem jamais capturar plenamente. A literatura não transmite uma verdade estável, mas organiza uma busca.

Essa ideia se articula à distinção entre voz e personagem. O “eu” não garante autenticidade nem expressa diretamente a pessoa empírica; é, antes de tudo, uma voz. Enquanto “ele” e “ela” produzem personagens, o “eu” instaura uma posição enunciativa capaz de assumir múltiplos tons. Isso fica explícito no excerto:

Voltando à questão do “eu”: antes de tudo, é uma voz, enquanto o “ele” ou o “ela” são, criam, personagens. A voz pode ter todos os tipos de tons: pode ser violenta, gritante, irônica, histriônica, sedutora (textos eróticos) etc. Ela pode se impor, se destacar ou se apagar diante dos fatos que narra, brincar com diferentes registros ou permanecer na monofonia. Eu realmente não tenho a mesma voz em *Les Armoires vides* e *O acontecimento*. A mudança acontece com *O lugar*. Mudança não apenas da voz, mas da postura do ato de escrever como um todo. (ERNAUX, 2023, p. 39)

Desse modo, a mudança decisiva não é a passagem da ficção à autobiografia, mas a transformação da voz e da postura do ato de escrever. A escrita deixa de construir histórias para assumir uma posição de observação e investigação do real. Essa mudança de postura não consiste em abandonar o

romance por maior sinceridade, mas em deslocar a função da literatura: de transfigurar a realidade para enfrentá-la; de criar personagens para produzir uma voz; de definir literatura por um gênero para concebê-la como prática de busca, isto é, uma verdade sempre móvel, que só existe como processo de escrita.

Ao afirmar que sente “a escrita como faca” (ERNAUX, 2023, p. 40), expressão que dá nome ao livro, a concepção de escrita atinge um ponto decisivo para Ernaux: ela deixa de ser entendida como forma estética ou pertencimento a um gênero e passa a ser concebida como instrumento ético e cognitivo, prática de precisão voltada para o real. A expressão sintetiza essa transformação e esclarece o estatuto assumido a partir de *O Lugar* (1983).

Para Ernaux, a escrita nasce da dor — social antes de ser apenas afetiva. O livro surge da dilaceração provocada pelo afastamento entre autora e pai, consequência da ascensão social pela educação. Escrever não aparece como escolha estética prévia, mas como resposta a um conflito entre pertencimentos distintos: “Eu precisava escrever sobre o meu pai, sobre sua trajetória de camponês que se tornou pequeno comerciante, sua maneira de viver, mas precisava fazer um livro justo, que correspondesse à lembrança vibrante dessa dor” (ERNAUX, 2023, p. 40). Assim, a forma não precede o conteúdo, mas é produzida pela exigência ética da experiência. Durante anos, Ernaux tenta escrever sob a forma do romance, mas sente uma “falsidade”. O problema não estava na técnica, mas na inadequação do romance para aquela realidade. Ao reorganizar o vivido, o romance correria o risco de apagar a existência concreta do pai e do mundo popular. A mudança formal nasce de uma pergunta moral: como escrever sem trair?

A resposta é a invenção de uma escrita “neutra”. Neutralidade aqui não significa frieza, mas tentativa de justiça narrativa. Para não estetizar nem sentimentalizar a vida do pai, ela adota precisão factual, restituição de falas reais e recusa de efeitos estilísticos que estabeleçam cumplicidade cultural com o leitor erudito. A escrita aproxima-se de uma investigação quase antropológica, deslocando a literatura da expressão subjetiva para um método de conhecimento social. Essa escolha está ligada à consciência de classe. Ao escrever na língua da cultura dominante, ela reconhece o risco de trair o mundo de origem. A escrita neutra torna-se tentativa de atravessar essa violência simbólica, incorporando à literatura a economia verbal e a materialidade da linguagem popular. A forma torna-se gesto político inseparável da experiência:

Foi isso que chamei, em O lugar, de “escrita neutra, a mesma escrita que eu usava em outros tempos nas cartas que enviava a meus pais contando as novidades”. Essas cartas que menciono eram sempre concisas, no limite do despojamento, sem efeitos estilísticos, sem humor — coisas que eles veriam como “floreado”, “dúbio”. 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. 42)

Isto é, essa “neutralidade” é, na verdade, a maneira com a qual a autora potencializa a violência do conteúdo a ser tratado. Ao rejeitar rótulos como “escrita branca” ou minimalismo, Ernaux enfatiza que antes do texto existe um material informe — lembranças, imagens, sensações — que exige precisão. Escrever não é representar algo já conhecido, mas encontrar a frase capaz de fazer existir o que ainda não possui forma inteligível. A escrita não representa o real: produz experiência compreensível, numa “escrita do real” (ERNAUX, 2023, p. 42), baseada na tentativa de vê-lo novamente. A metáfora da faca condensa essa concepção. A escrita é instrumento de corte e análise; arma para enfrentar o que dói; gesto ativo, não contemplativo. A escrita “clínica” corresponde a intensidade concentrada, em que o despojamento estilístico busca precisão e verdade. Forma e investigação tornam-se inseparáveis.

Ainda no campo da analogia, ao abordar sua escrita com uma imagem simbólica que ela denomina como “canteiro de obras” (ERNAUX, 2023, p. 52), é visível como sua percepção da escrita desloca-se para o plano do processo, revelando-a menos como obra acabada do que como movimento contínuo de elaboração. Segundo Ernaux,

[...] a depender do suporte, a depender do tipo de diário, nunca escrevo da mesma maneira sobre assuntos idênticos. Se nos diários existe um futuro “literário” — uma finalização, uma publicação —, isso acontece à sua revelia. O canteiro de obras é, pelo contrário, a projeção dentro de uma totalidade, ainda que em duas ou três páginas. É nisso que penso em termos de trabalho, projeto, pesquisa; não penso em gênero, de modo algum. (ERNAUX, 2023, p. 52)

A imagem do “canteiro de obras” explicita uma concepção dinâmica da criação: escrever não é executar um projeto previamente definido nem escolher conscientemente um gênero, mas acompanhar a formação progressiva de um objeto ainda informe, que ganha forma a partir de materiais dispersos. A distinção

fundamental não é entre gêneros, mas entre dois regimes temporais: o presente do diário e a construção dos textos elaborados.

Os diários definem-se pela apreensão do presente. Independentemente da variedade — pessoal, público ou circunstancial — compartilham a mesma função: registrar o que atravessa o sujeito no instante em que ocorre. Funcionam como reservatório da fugacidade, onde emoções e pensamentos são depositados sem finalidade literária consciente. Não há planejamento estético; o gesto inaugural determina um modo de relação com a linguagem antes mesmo de qualquer intenção literária. Assim, para a autora, a obra nasce da tensão entre espontaneidade e construção, entre registro imediato e organização retrospectiva. A literatura deixa de ser forma estável para existir como trabalho contínuo, no qual o texto emerge lentamente até tornar-se inevitável: o diário expõe a opacidade do presente; o texto literário a reorganiza.

Ao mencionar a escrita como “algo perigoso”, Ernaux explica:

Eu estava entrando “mal”, de maneira incorreta, suja, na literatura, com um texto que negava os valores literários, zombava de tudo, machucaria minha mãe. Não era um primeiro romance simpático, que me traria o respeito da região onde eu morava, os parabéns da família. Mas no fundo eu sabia que não teria conseguido escrever qualquer coisa diferente daquilo. Desde o princípio, sem uma intenção clara, me coloquei numa zona perigosa, escrevia “contra”, contra inclusive a literatura que eu ensinava. (ERNAUX, 2023, p. 52)

Assim, forma e conteúdo tornam-se inseparáveis em sua obra. O risco não reside primordialmente no tema, mas na maneira de escrever. Qualquer assunto pode ser neutralizado por formas convencionais; o verdadeiro risco está em recusar dispositivos que suavizam o real. A evolução formal decorre da necessidade de encontrar modos adequados a experiências que resistem às narrativas tradicionais. A matéria impõe sua forma. O objeto aparece como “nebulosa” (ERNAUX, 2023, p. 56) que exige investigação até que emergja a estrutura adequada. Cada livro demanda dispositivo próprio. A transformação progressiva — frases mais curtas, recusa do *pathos*, escrita neutra — nasce da exigência de precisão.

A literatura torna-se, para a autora, prática de risco contínuo: deslocar-se contra expectativas, expor conflitos e aceitar que a forma seja redefinida por aquilo que precisa ser dito. Desse modo, a literatura de Ernaux se desloca definitivamente do campo dos gêneros para o da necessidade interna da forma. Ernaux afirma seu caráter interdisciplinar enquanto projeto de escrita, afirmando que “essa aspiração de quinze anos atrás, de escrever algo ‘entre a literatura, a sociologia e a história’,

ainda é o cerne do meu intuito, mesmo que alguns textos — apenas três — se afastem disso” (ERNAUX, 2023, p. 60). Buscar formas novas não significa ruptura estética deliberada, mas fidelidade ao real (daí a escrita etnográfica explorada neste trabalho). A novidade formal surge como consequência dessa exigência.

Para que, finalmente, este trabalho aborde a questão de trânsfuga social do qual discorre Annie Ernaux, expõe-se, antes, o apontamento que a autora levanta acerca da culpa como força motriz de sua escrita. Assim, em suas palavras:

Jean Genet diz algo como: “A culpa é um excelente motor para a escrita”, e não foi à toa que usei justamente uma frase dele como epígrafe no início de *O lugar*. Acredito que essa culpa é definitiva e que, se ela está na base da minha escrita, é também a escrita que mais me liberta dela. A imagem de um “dom reverso”, no fim de *Paixão simples*, se aplica a tudo isso que escrevo. Tenho a impressão de que a escrita é aquilo que, no meu caso, na minha condição de trânsfuga, consigo fazer de melhor como ato político e como “dádiva”. (ERNAUX, 2023, p. 62)

Desse modo, para articular toda a ideia de trabalhar sua experiência e culpa por meio da literatura, surge o que ela denomina como noção de “trânsfuga de classe”, que articula experiência social e projeto de escrita, de modo que essa consciência política nasce da imersão precoce nas desigualdades, vividas corporalmente (na memória) antes de serem conceituadas (na literatura). Isso acontece, então, por meio da transição que Ernaux faz da sua realidade de nascença (filha de um casal de operários), para uma vida escolar (e posteriormente universitária) privilegiada. Ao adentrar um universo que não pertence à realidade de seus pais e à realidade que estaria premeditada a viver, ela afasta-se das suas origens e portanto, da classe que lhe foi imposta ao nascer. Segundo ela expõe:

Mas talvez tenha sido ao frequentar a escola particular — até o fim do ensino médio — que descobri, na vergonha e na humilhação que me atingiam, numa época em que se consegue apenas sentir, e não pensar claramente, as diferenças entre os alunos. Diferenças que, de início, não são associadas explicitamente à origem social, ao dinheiro e à cultura de que os pais dispõem, e que são vividas como falta de dignidade pessoal, inferioridade e solidão. O próprio êxito escolar, nesse caso, não é visto como uma vitória, mas como um acaso frágil, esquisito, uma espécie de anomalia, de todo modo você está em um mundo ao qual não pertence. Como uma criança que vivia em um ambiente dominado, tive uma experiência precoce e permanente da realidade das lutas de classe. Em algum lugar Bourdieu cita “o excesso de memória daqueles que são estigmatizados”, uma memória indelével. Vou ter isso para sempre. (ERNAUX, 2023, p. 68)

A escolarização intensifica o sentimento de deslocamento, uma vez que o êxito não integra, mas acentua a estranheiridade. A escrita nasce dessa memória

persistente, transformando percepção social em forma narrativa: ela sabe que não pertence mais à classe de seus pais, mas apesar de agora estar inserida em espaços pertencentes à burguesia¹, sente que algo lhe falta. Assim, por meio das próprias formações teóricas de sua experiência acadêmica, ela adquire os instrumentos para pensar a experiência. Literatura e política tornam-se inseparáveis não por programa ideológico, mas pela necessidade de tornar o real escrevível, ou, no caso da autora, reviver o passado por meio da consciência adquirida, reescrevendo-o enquanto posicionamento combativo. Isto é, a figura da trânsfuga sintetiza a posição intermediária que permite transformar experiência individual em instrumento crítico e o momento decisivo ocorre quando a escrita assume a tarefa de compreender a experiência da ascensão social: esse impulso decisivo vem da articulação entre literatura e sociologia.

Aqui surge um aspecto importante da sua literatura: a forma que ela escolhe para agir de forma combativa. Segundo suas reflexões sobre isso, Ernaux considera

[...] difícil destrinchar as influências muito específicas dos escritores, ao menos no nível da frase, no que chamamos de estilo, de modo geral. Também seria muito importante saber contra quem, contra qual forma de literatura se escreve. Isso é uma coisa que importou muito, e por muito tempo, para mim. E que ainda deve importar. Por outro lado, estou convencida de que a sintaxe, o ritmo, a escolha das palavras refletem algo muito profundo, em que se combinam as marcas de múltiplos aprendizados (textos clássicos estudados por muitos anos na escola, descobertas sucessivas, pessoais, de autores) e aquilo que não pertence à literatura, que está relacionado à história de quem escreve. No que me diz respeito, sinto que a violência em primeiro lugar, apresentada nos primeiros livros e depois contida, comprimida ao extremo, vem da minha infância. Sei que em mim persiste uma língua com um código restrito, concreto, a língua original, cuja força tento recriar através da língua elaborada que adquiri. Meu imaginário das palavras, como disse, são a pedra e a faca. (ERNAUX, 2023, p. 84)

Assim, seu projeto prevalece sobre o estilo. A forma decorre da história social incorporada na linguagem e as influências são definidas mais pela natureza investigativa do projeto do que por afinidade estilística. Há, portanto, uma relação entre escrita, identidade e experiência histórica. Por exemplo, a pergunta sobre ser “escritora mulher” ou simplesmente “escritora” permite a Ernaux formular uma

¹ O uso do termo “burguesia” adotado neste trabalho não busca discutir seu conceito de forma profunda, nem definir o *status* da autora, mas surge da menção que a própria autora faz em sua entrevista publicada em *A Escrita Como Faca*, em 2023. Conforme a autora aponta: “Foi nos primeiros anos do meu casamento que senti mais culpa, quando deixei completamente meu meio, fui morar em Alta-Saboia, me tornei professora e me vi vivendo como a burguesia cultural. Foi um pouco antes de 1968” (p. 62).

posição coerente com todo o seu projeto: recusar a noção de “escrita feminina” (ERNAUX, 2023, p. 91) como categoria estética essencial, sem dissociar a escrita da história concreta de quem escreve. Isto é, a frase “minha história é a de uma mulher” condensa uma tensão que não se trata de escrever “como mulher”, mas partir de uma existência moldada por condições sociais e simbólicas específicas. A escrita torna legível essa historicidade e a maneira de dizê-la coloca em circulação uma postura de desestabilização das convenções naturalizadas.

Como síntese, a concepção de escrita de Annie Ernaux delineada na entrevista desloca definitivamente a literatura do campo da obra acabada para o de uma prática contínua, ética e investigativa, na qual forma e experiência tornam-se indissociáveis. Ao recusar categorias estabilizadoras e tensionar os limites entre ficção e autobiografia, Ernaux afirma uma escrita que não busca representar o real, mas torná-lo inteligível por meio de um trabalho rigoroso de linguagem. Nesse movimento, o “eu” deixa de ser expressão identitária para operar como instrumento de acesso ao social, enquanto a noção de trãnsfuga de classe condensa a dimensão política de seu projeto: escrever torna-se uma forma de elaborar a memória, enfrentar a violência simbólica e produzir conhecimento. Assim, sua literatura se constitui como prática de risco e precisão, orientada por uma exigência de verdade que só pode existir no próprio processo de escrita.

5 ANNIE ERNAUX E A ESCRITA COMO ETNOGRAFIA E PERFORMANCE

Uma vez que o presente trabalho busca explorar de que maneira, por meio da escrita, enquanto autoficção, a autora se transforma a partir do atravessamento das suas relações, cabe questionar o status de “escrita neutra” que a autora defende rigorosamente em seu posicionamento. O fato de que a sua estética não possui metáforas e analogias fantásticas ou ornamentadas no sentido de uma escrita romântica, não assegura uma neutralidade, pelo contrário: a escrita não ornamentada que busca ser fiel à vida nada luxuosa de seus pais, tem como intenção expressar a dor que a autora sente e tudo que isso significa no âmbito do coletivo. Desse modo, a neutralidade de Ernaux é a performance que ela abraça para o desenvolvimento da obra, isto é, não é uma ausência de estilo, mas uma escolha deliberada que gera uma aproximação com o que ela relata (uma realidade “crua”, sem luxo). Essa performance será analisada a partir da perspectiva de escrita etnográfica, de Diana Klinger.

Diana Irene Klinger, em sua tese de doutorado intitulada *Escritas de si, escritas do outro: Autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea* (2006), parte da reflexão do conceito de “auto-ficção junto com o de performance”, sob a hipótese de que “a auto-ficção se inscreve no coração do paradoxo deste final de século XX: entre o desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma ‘verdade’ na escrita” (KLINGER, 2006, p. 22). Partindo da escrita de si e caminhando rumo à ideia de alteridade, explorando, ainda, o contexto da antropologia no mundo contemporâneo (amplamente estudada atualmente no campo da literatura), os estudos de Klinger dão suporte para a leitura de que há uma forma de escrita etnográfica na obra de Annie Ernaux. É claro que esta não pertence a uma coletânea latino-americana, mas os conceitos conversam com a leitura das obras presentes neste trabalho, como demonstra a sequência.

Analisando os conceitos de Klinger em conversa com o discurso da própria Ernaux ao receber o Nobel de literatura em 2022 (*Vingar Minha Raça*), é possível compreender melhor de que maneira a antropologia se manifesta na obra de Ernaux, bem como de que forma a autora se posiciona diante de uma literatura que necessita de um novo posicionamento de si mesma para produzir o sentido desejado, isto é, o da performance. Segundo a própria autora afirma: “Eu precisava

romper com o “escrever bem”, a frase bonita — a mesma que eu ensinava para meus alunos —, a fim de extirpar, exhibir e entender a dilaceração que me atravessava” (ERNAUX, 2023, p. 14). Isto é, ela afirma essa ruptura, essa mudança no seu próprio “modus operandi”: assumiria uma postura específica para a mensagem que queria transmitir através daquela forma de escrita.

Nesse sentido, Klinger discute a hipótese de “renascimento do autor” defendida por Hal Foster, sob uma perspectiva de que esse conceito, dentro da ideia de auto-ficção “é capaz de dar conta do retorno do autor depois da crítica filosófica da noção de sujeito” (p. 23) e, por isso, parte diante da retomada da ideia da escrita de si, de Foucault. Há, para início da discussão, a “passagem da cultura pagã à cultura cristã”, em que o “‘conhece-te a ti mesmo’ passou a modelar o pensamento de ocidente, eclipsando o ‘cuida de ti mesmo’” (KLINGER, 2006, p. 26). Assim, se na antiguidade, a escrita se manifestava como cuidado e formação de si; no cristianismo, a escrita se manifestava como confissão e renúncia de si. Já na modernidade, com o afastamento da transcendência, o homem pode voltar a se olhar sem culpa: “Somente com a desintegração dos dogmas [...] começa o interesse do homem em se ver tal como ele é” (KLINGER, 2006, p. 27). Assim, no Renascimento, “os ensaios de Montaigne [...] consagram o direito de o sujeito individual expressar sua experiência pessoalizada do mundo” (KLINGER, 2006, p. 27); enquanto “no Romantismo, a virtude da individualidade se completa com a da sinceridade, que Rousseau retoma de Montaigne” (KLINGER, 2006, p. 27). Desse modo, Rousseau radicaliza o ideal de autenticidade: “Para Rousseau, a sinceridade tinha de ser o axioma, o ponto atrás do qual nada mais se depositaria” (KLINGER, 2006, p. 27), mas Costa Lima, conforme expõe Klinger, observa uma problemática nesse ideal de transparência: “[...] a vontade de destruir todas as máscaras pode alimentar outra máscara” (KLINGER, 2006, p. 28). Isso tudo abre espaço para retomar Nietzsche e a desconstrução do sujeito transparente.

A desconstrução da categoria do sujeito cartesiano, iniciada por Nietzsche, instaura, então, um movimento para a concepção de verdade, autoria e subjetividade na escrita. Ao negar o “eu” como causa do pensamento, Nietzsche defende o sujeito como ficção criada pela moral. Essa ruptura inaugura uma linhagem que atravessa o século XX, chegando ao estruturalismo e ao pós-estruturalismo. Segundo Klinger, essa ruptura interessa à análise devido à descentralização do sujeito, “pois a desconstrução da categoria do sujeito

cartesiano terá um efeito profundo na concepção da relação entre subjetividade e escritura” (KLINGER, 2006, p. 29).

Partindo de Lacan e indo até a afirmação de Barthes de que “o sujeito é apenas um efeito da linguagem” (KLINGER, 2006, p. 30), culmina-se na ideia da “morte do autor”. Foucault propõe que o autor não é uma origem, mas uma “função” que organiza e classifica os discursos, um papel cultural que garante unidade e estatuto à obra. Barthes, por sua vez, define a escrita como “a destruição de toda voz, de toda origem”, um espaço neutro em que desaparece “a identidade do corpo que escreve” (KLINGER, 2006, p. 32-33). Contudo, essa concepção modernista da escritura como apagamento do sujeito é problematizada no final do texto: “No entanto, será que a destruição “da identidade do corpo que escreve” não é menos um produto da “escritura” do que de uma concepção modernista da escritura?” (KLINGER, 2006, p. 33). Assim, o “retorno do autor” seria, segundo Klinger, uma reaparição do recalcado, um questionamento do ideal de impessoalidade e autonomia da arte. Nesse sentido, Annie Ernaux defende:

[...] estou convencida de que somos produto da nossa história e de que ela está presente na escrita. Assim, o mito familiar, o ambiente de origem, as influências culturais e, obviamente, a condição ligada ao sexo [*no sentido de falar de uma escrita que expõe violências específicas de gênero*] são relevantes. (ERNAUX, 2023, p. 92, grifo meu).

Desse modo, na cultura de massas contemporânea, o autor volta a se afirmar como figura midiática, estratégica e pública, desafiando a indiferença estruturalista de que “não importa quem fala” (KLINGER, 2006, p. 33). Nesse sentido, o apagamento do sujeito – que Foucault e Barthes haviam proclamado – revela-se insuficiente diante da realidade atual, em que o autor e sua imagem participam ativamente da circulação simbólica e mercadológica da literatura. Segundo Klinger, como observa Huyssen, negar o sujeito é reproduzir, no campo estético, a mesma negação da subjetividade operada pelo capitalismo (KLINGER, 2006, p. 33). Assim, os debates pós-estruturalistas, feministas e pós-coloniais reabrem a questão do “lugar da fala”, deslocando a antiga “morte do autor” para um novo horizonte ético e político da escrita. Ao que interessa a este trabalho, compreende-se, então, que há uma importância fundamental na ideia do “quem fala”, entretanto, não podemos assumir que tudo “o que se fala” é absolutamente verdade: há ficção na escrita de si, assim como há escrita de si naquilo que se configura como ficção. Klinger aborda, a partir disso, o conceito de autoficção e performance.

Segundo Klinger discorre, “quando o homem determina tudo o que existe como representável, ele mesmo se põe em cena, no círculo do representável”. É a partir dessa ideia que o conceito que a autora estabelece por autoficção é discutido posteriormente ao de representação, mais especificamente “a partir da crítica à noção de representação (Derrida) e de sujeito (Nietzsche)” (KLINGER, 2006, p. 51). Portanto, inicialmente apresentando o conceito de representação, Klinger, ao juntar algumas ideias de Heidegger, Derrida e Lacan, afirma: “Assim se remete da representação em relação com o objeto à representação como delegação, substituição de sujeitos identificáveis uns com os outros” (KLINGER, 2006, p. 51).

A partir da ideia de Derrida (quando tudo é pensado como representável, o sujeito entra na cena da representação: ele próprio vira algo a ser “re-apresentado”) e de Lacan (pensa o *eu* como construído, não originário: o sujeito não é um núcleo pré-linguístico mas sim uma entidade produzida pela cadeia de significantes), Klinger expõe ainda a ideia do fim da origem estável, baseada nos conceitos de *geschick* e *différance* de Derrida. O filósofo francês substitui a ideia de representação por um movimento de envio/remissão (*Geschick*): um *envio* não tem origem estável, isto é, o sentido circula e remete sempre a algo que por sua vez remete adiante: o “jogo” da *différance*. Assim, não há condição transcendente, nem um centro originário do sentido ou do sujeito. Isso permite conceber a “autoficção como ‘envio’”, como explica Klinger: “remissão sem origem, sem substrato transcendente” (KLINGER, 2006, p. 52). Ou seja, na autoficção, o “eu” não é origem do discurso, mas um efeito da escrita. Isto é, não há “presença” anterior ao texto, apenas *traços* (*différance*). O texto não representa uma essência prévia; ele produz a ilusão de um sujeito e de um sentido.

Desse modo, no lugar de buscar a verdade da vida do autor, a autoficção propõe uma reflexão sobre o gesto de se narrar, sobre o próprio ato de se escrever. Não tendo a intenção de representar fielmente uma vida real, esse modelo cria uma figura literária do autor, uma imagem simbólica de si, que é o *mito do escritor*. Esse “mito” é o resultado da transformação da vida em narrativa, em forma simbólica. Assim, o “eu” que fala não é o sujeito empírico, mas uma figura construída pela linguagem. Em resumo, Klinger explica que a autoficção transforma a biografia em mito, o autor em personagem e a verdade em performance. Inspirada na teoria de Barthes, ela mostra que o “eu” é uma construção simbólica, um signo que se reinterpreta dentro do próprio texto. Assim, o “mito do escritor” não é a vida real,

mas a forma estética e cultural que o autor cria de si mesmo — uma inflexão entre a confissão e a invenção (KLINGER, 2006, p. 53). Assim, no corpus aqui analisado, Ernaux, por meio da performance, manifesta seu desejo de “vingar sua raça” (conforme este trabalho apresenta posteriormente): sua intenção é utilizar da narrativa para manifestar um posicionamento real sobre diferenças de classes. A respeito disso a autora afirma:

Então, em primeiro lugar foi para despistar esse olhar sobre meu pai — cuja vida eu queria contar —, o qual teria sido insuportável e, eu sentia, uma traição, que adotei a partir do meu quarto livro uma escrita neutra, objetiva, “simples”, nesse sentido de não conter nem metáforas, nem sinais de emoção. A violência não era mais exibida, ela vinha dos próprios fatos, e não da escrita. Encontrar as palavras que contemplassem tanto a realidade quanto a sensação proporcionada pela realidade se tornaria, como é até hoje, minha preocupação constante ao escrever, qualquer que seja o objeto. (ERNAUX, 2023, p. 15)

Esse posicionamento aparece - dentro do corpus aqui analisado - primeiramente em *O lugar*, Ernaux expõe seu empreendimento inicial de escrever um romance, segundo o trecho: “No meio da narrativa, tive uma sensação de mal-estar. Só há pouco percebi que escrever o romance é impossível” (ERNAUX, 1983, p. 13), mas conclui que entende a necessidade de uma escrita que explore a realidade de seu pai. Assim, continua: “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” (ERNAUX, 1983, p. 13). Do mesmo modo, em *Uma mulher*, ela expressa a busca por ir além da ficção: “O que eu espero escrever de mais exato se situa, sem dúvida, na articulação entre o familiar e o social, o mito e a história” (ERNAUX, 1987, p. 13). Nos dois livros, evidencia-se a sua vontade de buscar essa verdade por meio da história narrada, performando neutralidade enquanto, na verdade, sua escrita se debruça nas fronteiras entre autobiografia, autoficção e autobiografia social.

A autora, ao falar sobre si mesma e sobre a própria história, desenvolve-se a partir da morte de seus pais, remontando, num primeiro momento, suas vidas, antes de seu nascimento; com o intuito de compreender sua relação com eles e como a vivência dos pais contribui na sua formação como sujeito. Assim, sua literatura pode ser compreendida como um espaço de escrita etnográfica na medida em que ela compartilha com a antropologia contemporânea (especialmente após o que Klinger chama de virada etnográfica) uma preocupação central com a representação do outro, com os modos de enunciação e com a reflexividade da escrita. Segundo

Klinger, “na ‘agenda’ intelectual contemporânea aparece insistentemente o problema da identidade e da diferença, do multiculturalismo, da exclusão social, das minorias, enfim: da ‘outridade’ (KLINGER, 2006, p. 69). Desse modo, as obras aqui analisadas funcionam como um lugar de tensão entre o familiar e o estranho, um espaço onde as diferenças não são anuladas, mas aprofundadas.

Conforme expõe Klinger em seu trabalho, Hal Foster e James Clifford mostram que a arte e a literatura dos séculos XX e XXI assumem uma “atitude etnográfica” (KLINGER, 2006, p. 73): o artista ou o escritor se colocam como observadores participantes da realidade cultural, borrando a fronteira entre sujeito e objeto. Indo até tempos mais atuais, Klinger menciona a literatura sob uma “relação entre autoria artística e posicionamento político” (KLINGER, 2006, p. 74) reafirmando Foster e adicionando Walter Benjamin. Foster, segundo Klinger, afirma que alguns pressupostos dessa premissa continuam funcionando na literatura da atualidade, dos quais interessa a este trabalho a ideia de “que o artista deve ser percebido (e perceber a si próprio) como outro para ter acesso a essa alteridade transformadora” (KLINGER, 2006, p. 74). Há um problema nessa premissa, no entanto, conforme discorre Klinger:

No entanto, diferente de Foster, acho que assistimos na atualidade não ao retorno e sim ao apagamento da fantasia primitivista, e à reformulação da categoria do “outro”. Reformulação que se dá principalmente por duas razões: primeiro, porque o outro excluído socialmente (o pobre, o preso, o índio) tem começado a falar - e inclusive a escrever - por si mesmo. (KLINGER, 2006, p. 76)

Desse modo, tendo espaço para falar de si mesmo, a minoria não precisa mais dessa representação. Segundo Klinger, “a partir dos anos oitenta, estas evidências levaram à antropologia a questionar sua própria autoridade em produzir representações válidas sobre o outro, e assim começou-se a insinuar que a prática etnográfica tinha algo a ver com a ficção” (KLINGER, 2006, p. 79). Isso implica no que Klinger chama de virada etnográfica, do qual a autora discorre a partir da percepção do antropólogo Clifford Geertz.

A partir de Clifford Geertz, a escrita etnográfica passa a ser, então, uma construção, um modo de organizar a experiência, no qual “o sujeito e o objeto se modificam simultaneamente” (KLINGER, 2006, p. 80), uma vez que “tornou-se evidente que a experiência antropológica não era uma trivial “coleta de dados”, mas o entrógrafo [sic] também resulta modificado por ela” (KLINGER, 2006, p. 84). Klinger traz, para essa reflexão, o *Diário de Malinowski* (1967), exemplificando como

o antropólogo, ao narrar sua experiência (em um diário sem a intenção de ser publicado), é atravessado pela observação:

A publicação póstuma do Diário produziu um forte impacto no âmbito da antropologia porque nele Malinowski se revelava não como o observador participante dos Argonautas, tentando “aprender o ponto de vista do nativo”, compreensivo, escrupuloso e generoso com o outro (Clifford, 1985, p. 138), um novo tipo de intelectual que acabaria com as distorções sobre os povos afastados (Canclini, 2004, p. 104), e sim como um sujeito atravessado por ambivalências em relação aos trobriandeses, de empatia misturada com desejo e aversão. (KLINGER, 2006, p. 84)

É nesse sentido, principalmente, que a teoria de Klinger conversa com a leitura do presente trabalho, uma vez que a literatura de Ernaux, por sua vez, assume plenamente esse caráter construtivo da escrita, tornando visível o processo de mediação, uma vez que “a experiência etnográfica não só constrói o objeto, mas também o sujeito da etnografia, que se vê por ela modificado no confronto com o outro (KLINGER, 2006, p. 85). O Diário de Malinowski demonstra uma experiência mediada pela linguagem, em que o sentido é produzido no encontro entre sujeitos, como nas obras analisadas, onde habita uma prática discursiva que observa, interpreta e reescreve o mundo, consciente de sua própria parcialidade e ficcionalidade. Conforme descreve Klinger:

Os textos da antropologia pós-moderna coincidem então com certa literatura [...] não porque sejam “falsos”, e também não porque eles sejam “ficções”, nem por serem “construídos” (o que não deixa de ser uma obviedade aplicável a qualquer discurso), mas porque a “outridade” implica – para ambos – um dilema de representação. (KLINGER, 2006, p. 86)

Isto é, só é possível compreender o outro a partir daquilo que existe a partir de si mesmo, dentro da sua própria vivência e entendimento de mundo: não lê-se o outro pelo que ele é de fato, mas pelo que é possível enxergar nele e pela maneira com a qual ele atravessa quem busca compreendê-lo. Nesse sentido, a própria autora se posiciona da seguinte forma:

Para mim não se trata de contar a história da minha vida, nem de me livrar dos segredos dela, e sim de decifrar uma situação vivida, um acontecimento, uma relação amorosa, e desvelar assim algo que apenas a escrita pode fazer existir e acontecer, talvez, em outras consciências, em outras memórias. (ERNAUX, 2023, p. 16)

Desse modo, em suma, a literatura de Ernaux apresenta uma escrita etnográfica ao expor a consciência do ato de representar - bem como a importância que há para a autora, de materializar o tempo e expõe o processo de construção da alteridade, transformando a relação com o outro em um exercício de reflexão sobre si mesma, sobre a linguagem e sobre os modos de conhecer e narrar o mundo, uma vez que,

segundo Klinger “o romance (pós) etnográfico se definiria então como aquela narrativa que se constrói no interstício entre o relato de si e o relato sobre o outro, entre a ficção e o real, no espaço intermediário entre o centro e as margens” (KLINGER, 2006, p. 117).

Mas, se todas as coisas são inexoravelmente vividas de modo individual — “é comigo que isso está acontecendo” —, elas só podem ser lidas da mesma maneira se o “eu” do livro de certa forma se tornar transparente, e o do leitor ou da leitora vier ocupá-lo. Que esse Eu seja, em suma, transpessoal, que o singular atinja o universal. (ERNAUX, 2023, p. 16)

6 OBLIQUAÇÃO

6.1 Alexandre Nodari: *A literatura como antropologia especulativa* (2024)

A obra de Alexandre Nodari parte de um primeiro artigo (parte de um compilado que o dá corpo), intitulado *A literatura como antropologia especulativa* (2024), que desenvolve uma leitura do conceito de antropologia especulativa. Essa noção não é nova, pois já havia sido abordada por Saer (2002) para descrever a sua percepção sobre a ficção. Saer entendia a literatura (ficção) como uma forma de conhecimento e investigação do mundo e do humano - caracterizando-a, essencialmente, como uma forma de antropologia. Nodari, a partir de suas próprias leituras, investiga essa compreensão da literatura como antropologia utilizando o conceito que ele desenvolve: a obliquação (um dos conceitos que sustenta a leitura presente neste trabalho). Para Nodari, a literatura não só pode ser lida como antropologia especulativa de mundos existentes, como também de mundos inexistentes - aqueles que surgem a partir dos mundos criados por meio da ficção.

Sua ideia parte do princípio de que vivemos uma crise do Humano, e não apenas das humanidades. O Antropoceno (época em que o ser humano se torna uma força geológica) revela que o Homem não tem mais controle sobre seu mundo nem sobre si:

A proposta (que poderia também ser o ano de 1492) indica que a uniformização ambiental do mundo como casa do homem moderno (“cosmopolita” ou “universal”, esse habitante de shopping centers e hotéis padronizados mundo afora) é indissociável da destruição de formas humanas e não-humanas de vida, ou seja, de um empobrecimento existencial (de possibilidades) prévio: o homem moderno não cria mundos, ele empobrece o mundo para estandarizá-lo – em um processo que, para usar um fragmento do romance *A famosa revista*, de Pagu e Geraldo Ferraz, vai do vestuário às emoções e ideias e se consubstancia na “estandardização do homo sapiens”. (NODARI, 2024, p. 32)

Essa crise exige que as humanidades deixem de apenas estudar o homem e passem a especular novas formas de ser humano e de mundo, ou seja, imaginar e construir outras possibilidades. É justamente a partir disso que Nodari propõe que a literatura, por sua capacidade de invenção e fabulação, funciona como uma forma de antropologia especulativa, isto é, um modo de investigar outras humanidades possíveis e impossíveis, conforme esclarece: “Essa encruzilhada (crise) transparece, de outro modo, naquela esfera que por muito tempo foi tida como exclusiva da espécie humana e da qual as ciências do homem seriam as guardiãs: a linguagem” (NODARI, 2024, p 32-3). Assim, nesta leitura, a linguagem manifesta por meio da literatura é que viabiliza essa possível solução.

O que permite relacionar a leitura das obras realizadas neste trabalho com a teoria de Nodari é, primeiramente, a própria problemática da ‘standardização’ de que fala o teórico, uma vez que a obra de Ernaux fala de seu afastamento originário em detrimento de uma ascensão burguesa. Depois, os conceitos de obliquação e perspectivismo que Nodari articula em sua leitura acerca da literatura como antropologia especulativa, conforme será lido na sequência. Num primeiro momento, no entanto, é necessário compreender, a partir do texto, o entendimento de que a antropologia clássica cartografa mundos possíveis (variações do humano), mas a literatura vai além: ela cartografa mundos inexistentes, mundos que só existem na ficção. Compreender que toda escrita de si é também ficção é importante nesse sentido, uma vez que escrever é o que permite transpor o que a “vida real” limita, conforme expressa:

Se há, como afirma Tiago Pinheiro (2014:322), “uma dimensão da perspectiva que só se dá quando há a passagem de um discurso entre diferentes meios”, ou seja, quando a perspectiva é *traduzida, transladada, transferida*. Essa dimensão talvez constitua o núcleo de toda antropologia, seja ela social seja ela especulativa. Pois a objetivação, o fracionamento do sujeito como objeto, já é um deslocamento desse gênero, em que a perspectiva do sujeito se desdobra: o saber antropológico brota desta dimensão intersticial em que a perspectiva se transfere de um meio (subjetivo) a outro (objetivo). (NODARI, 2024, p. 45)

Assim, se esses mundos inexistentes também produzem efeitos reais, transformam nosso modo de ver o mundo e a nós mesmos; também o oposto é verdade, como o presente trabalho demonstra. O teórico continua:

[...] E, nesse sentido, talvez toda antropologia seja especulativa, isto é, imaginária, mas não menos real por isso, pois depende do ser situar-se como se fosse outro: o sujeito como se fosse objeto, o possível como se fosse atual, o inexistente como se fosse existente. Tendemos a encarar esse como se enquanto via de mão única: o estabelecimento de uma identificação entre os termos ou de uma postura falsária e embusteira que quer estabelecer uma relação onde esta não existe. Verdade e falsidade, objetividade e subjetividade: justamente as antinomias que, cada qual a seu modo, Saer e Lévi-Strauss quiseram desmontar. [...] Se a obliquação possibilitada pelo como se (pela ficção) possui um estatuto ontológico, se esse entrecruzamento entre eu e outro é real e existe, então ele designa uma via recíproca, de mão dupla, uma ponte entre mundos, em que tanto a identidade quanto a diferença se afirmam ao mesmo tempo e se reconfiguram mutuamente: eu como outro, princípio da contradição. (NODARI, 2024, p. 46)

No trecho em questão, Alexandre Nodari propõe uma releitura do “como se” — expressão própria da ficção e do pensamento especulativo — como um operador ontológico real e produtivo, e não como mera simulação ou falsidade. Para ele, tanto a antropologia quanto a literatura compartilham esse movimento de obliquação, em que o sujeito se desloca de sua posição para experimentar o mundo a partir da perspectiva de um outro. Essa operação, longe de ser ilusória, funda uma ponte entre mundos, uma via de mão dupla em que identidade e diferença coexistem e se reconfiguram mutuamente. Assim, “eu como outro” torna-se uma condição ontológica essencial: a de que todo sujeito só se constitui em relação com aquilo que não é (e que estaria no outro). Desse modo, tanto a literatura quanto a antropologia são concebidas como práticas que exploram esse entre-lugar, onde o real e o possível colidem, abrindo espaço para a invenção de novas formas de existência, de mundo e de subjetividade. Assim como o “me” - como veremos mais adiante - expressa a obliquação para Nodari, o “como se”, aqui, expressa a possibilidade; especificamente nas obras aqui analisadas, esse conceito aparece na forma como Ernaux fala sobre os sentimentos da mãe com tanta propriedade **como se** ela os sentisse: o “como se” da teoria não é dito literalmente, mas atua (no sentido de agir) em sua escrita.

Para Nodari, a obliquação (posição transversal entre sujeito e objeto) é fundamental tanto na experiência antropológica quanto na literária. Inspirado em Lévi-Strauss e Viveiros de Castro, Nodari afirma que ser sujeito é estar sempre em relação com o outro, diferir de si, como no perspectivismo ameríndio. A literatura é o espaço que permite essa troca de perspectivas: o autor se transforma nos personagens, e o leitor vive a experiência deles — é um processo de experimentação do outro. No caso de Ernaux, essa obliquação acontece entre a

personagem-narradora e seus pais, por meio dos dois livros aqui analisados. Nas palavras de Nodari:

“o observador é ele próprio uma parte de sua observação”, ou seja, o sujeito da investigação é também parcialmente seu objeto, mas, além disso, também o “caráter intrínseco” do objeto do cientista social possui uma ambiguidade constitutiva: o seu objeto, as sociedades humanas, são “ao mesmo tempo objeto e sujeito”. (NODARI, 2024, p. 34)

Segundo Nodari, “para dar conta de um objeto que é um sujeito, é preciso que o sujeito da investigação se ‘transforme’ ele próprio nesse objeto, i.e., que ele se ‘objetive’ como um outro sujeito” (NODARI, 2024, p. 34); e é por isso que ao objetivar os pais em literatura, Ernaux se transforma também em ficção; esse resultado nos permite analisar o processo de obliquação na obra, a partir dos personagens pai, mãe e filha.

6.2 Eu, pronome oblíquo

Se a literatura pode ser compreendida como um espaço privilegiado de interlocução — não apenas entre personagens, autor e leitor, mas entre mundos, subjetividades e formas de existência, o trabalho agora parte da perspectiva de que a interlocução é mais do que troca de mensagens — sendo, antes, uma troca de posições de fala, como propõe o ensaio teórico em questão — tornando possível ler o texto literário como um campo de atravessamentos: lugar onde o “eu” se descentraliza e se deixa afetar pelo outro. Nesse sentido, citando diretamente Alexandre Nodari:

Lévi-Strauss identificou na existência do inconsciente, i.e., de um outro que nos habita e constitui, a condição de possibilidade de passagem a um outro mundo onde se é objeto - o que estamos chamando de *obliquação* (cf. caps. 1 e 6). O encontro com um outro eu e mesmo a interlocução – a troca posicional de quem diz “eu” –, e, por conseguinte, a tradução, começa em casa: todo ego é um *oikos*, a casa de um inconsciente que não cessa de tomar a posição do ego na forma do equívoco (os lapsos, os atos falhos). Não só quem diz eu é sempre outro, como também todo eu ecoa um outro. Ou melhor: outros. Pois, cada ego humano é também uma multiplicidade, um mundo: “nosso” corpo é formado por (é a casa de) infinitos corpos alheios. [...] (NODARI, 2024, p. 55)

Nesse sentido, a noção de tradução como processo ontológico, em que um mundo fala através de outro mundo, permite deslocar a leitura literária do eixo da representação para o da transformação. A leitura se torna, assim, um exercício de tradução intersubjetiva, em que o leitor (e, nesse caso, o autor) também se coloca

em risco — um risco criativo, em que sua posição de enunciação pode ser desestabilizada pela alteridade que o texto propõe. Uma vez que a leitura de Nodari tem como foco o leitor nesse processo de obliquação, e o presente trabalho apresenta a experiência de escrita de Ernaux como ato de obliquação, é possível afirmar que por meio de sua escrita, ela se torna leitora de sua própria história (torna-se sujeito e objeto). Desse modo, o “eu” funciona como um pronome oblíquo (-me): não ocupa uma posição central e autossuficiente, mas aparece sempre atravessado pelo outro, pela tradução e pelo encontro entre perspectivas diferentes.

Nodari propõe que toda relação com o outro é instável e potencialmente perigosa, porque desestabiliza a identidade própria. Falar implica expor-se à transformação, já que a palavra nunca pertence inteiramente a quem a enuncia. Assim, o sujeito emerge como efeito de circulação discursiva, não como origem do discurso. Ao longo do ensaio, Nodari aproxima interlocução, tradução e experiência estética para mostrar que o eu é sempre relacional: somos constituídos por ecos, vozes e enunciados que nos atravessam. O “eu” não é quem escreve, mas aquilo que se escreve — uma posição móvel produzida no próprio ato de linguagem (performance).

É possível, ainda, enxergar o termo “oblíquo”, para além da função vetorial expressa neste trabalho: há, no termo, um significado que pende para a ideia de dissimulação. Não é sobre Ernaux ser hipócrita (no sentido pejorativo da palavra “dissimulada”, mas sobre pensar a obliquação na chave da performance, nesse sentido. Por definição, o termo “dissimular” significa, segundo o Oxford Languages, “esconder os próprios sentimentos, intenções; tornar invisível ou pouco perceptível; ocultar, disfarçar” - isto é, uma vez que Ernaux está atravessada pelo luto nesses dois momentos em que escreve as obras que compõem o presente corpus, ela performa uma “cruza” de emoções (especialmente em *O Lugar*) que visa representar a dureza da vida que levaram seus pais. Sobretudo quando Ernaux diz que está abaixo da literatura, ela está sendo completamente oblíqua em sua performance - o que ela faz é justamente o oposto, e não há absolutamente nada de “neutro” em sua escrita, que é totalmente atravessada por todas as emoções que envolvem o momento e o luto.

A escrita, nesse contexto, assume caráter oblíquo. Ao tentar narrar o pai, Ernaux desloca o foco da interioridade individual para as estruturas sociais que moldaram sua existência. O pai torna-se simultaneamente objeto de observação e

ponto de inflexão através do qual a autora passa a olhar a si mesma. Essa obliquação — olhar para si a partir do outro — transforma a narrativa em um espaço relacional, no qual sujeito e objeto deixam de ocupar posições fixas. O gesto de escrever não consiste em representar uma vida alheia, mas em produzir um campo de encontro entre experiências sociais distintas que coexistem no interior de Ernaux.

6.3 Filozoofia

Ao introduzir suas falas sobre como vivenciou os primeiros momentos - tanto na morte do pai em *O lugar*, quanto na morte da mãe em *Uma mulher*, Annie Ernaux apoia sua escrita a objetos. Respectivamente, descreve: “minha mãe apareceu no alto da escada” (ERNAUX, 1983, p. 8) e “pela primeira vez a porta do quarto dela estava fechada” (ERNAUX, 1987, p. 7). A narradora, em ambas as obras descreve minuciosamente tudo aquilo que pode lembrar do dia da morte dos pais.

Como a própria autora expõe em sua entrevista (já abordada no presente trabalho), o detalhe desempenha papel decisivo: um objeto ou gesto pode cristalizar toda uma experiência. Fotografias, canções e fragmentos culturais ligam a memória individual e coletiva. O passado não é reconstruído como narrativa contínua, mas reativado por elementos que concentram tempo e história. Em suas palavras:

Escrevi que “a memória é material”; talvez ela não o seja para todo mundo, para mim ela é concreta ao extremo, restituindo com a maior precisão coisas que vi, escutei (um catálogo de frases, frequentemente isoladas, fulgurantes), gestos, cenas. Essas “epifanias” constantes são o material de que são feitos meus livros, também as “provas” da realidade. Não consigo escrever sem “ver” nem “escutar”, mas para mim é “rever” e “reescutar”. Não se trata de usar aquelas imagens, falas, como elas são, de escrevê-las ou citá-las. Preciso “aluciná-las”, repisá-las (como explico no começo de *O acontecimento*, que é o texto em que fui mais fundo em meu trabalho de escrita), e depois me esforço para “produzir” — e não contar — a sensação que a cena, o detalhe, a frase me transmitem, por meio da narrativa ou da descrição da cena, do detalhe. Preciso da sensação (ou da lembrança da sensação), preciso desse momento em que, desprovida de tudo, nua, a sensação surge. Só então procuro as palavras. Isso significa que a sensação é um critério de escrita, um critério da verdade. (ERNAUX, 2023, p. 47)

Para Nodari, “ao fazer tudo falar, a literatura dota tudo de subjetividade: prosopon não indica apenas máscara, mas também “pessoa”, de modo que prosopon poiein significa fazer pessoas, dar vida, fazer viver” (NODARI, 2024, p. 67). O texto de Nodari propõe uma leitura da literatura como uma forma de interlocução ontológica, na qual a linguagem é atravessada por vozes não humanas, sendo a prosopopeia (fazer falar o inanimado ou o não humano) o tropo central

dessa experiência. A literatura, nesse sentido, anima o mundo: tudo nela pode falar, desde animais até objetos ou atmosferas, devolvendo voz àquilo que, por tradição, foi silenciado pela linguagem humana. Essa fala, no entanto, não é unidirecional – há uma troca, uma corrente de animação, em que o próprio poeta é animado por forças externas e se torna meio de expressão do outro.

Em *O lugar*, a narradora descreve a fisionomia do pai mudando o clima - “o Sol deslizava pelo piso de linóleo através das persianas” (ERNAUX, 1983, p. 10), menciona os convites e a pompas fúnebres, bem como o mau cheiro. Em *Uma mulher*, descreve até mesmo como “estavam erguidas de cada lado da cama barras que a impediam de se levantar” (ERNAUX, 1987, p. 7); e a narradora faz isso ao longo de todo o texto. Para Ernaux,

[...] há sempre um detalhe que ‘crispa’ a lembrança, que provoca esse congelamento da imagem, a sensação e tudo que ela desencadeia. Um objeto — o guardanapo que minha mãe segurava nas mãos quando meu pai morreu. Uma frase — “ele ganhou forças”, que a aborteira disse, referindo-se ao feto na minha barriga” (ERNAUX, 2023, p. 47).

A importância dessa observação está no fato de que ela remonta todos esses lugares (sempre nas duas obras) - como ao voltar ao dia específico do enterro ou alguns dias antes da morte em si, como relembra a configuração da loja de seus pais (disposição dos móveis, cores), às histórias de guerra que viveu e que seus pais contavam a ela e aos lugares em que viveu ao longo da vida - tanto na companhia de seus pais, como quando viveu sozinha (para estudos e depois de casada) - com muita riqueza de detalhes.

6.4 Quase-evento

Para pensar o termo “quase-evento”, cunhado por Alexandre Nodari, este trabalho sugere retomar a ideia de autoficção elaborada a partir da resposta de Serge Doubrovsky à questão levantada em 1975 por Philippe Lejeune, teórico do pacto autobiográfico, que dizia ser impossível o autor ter o mesmo nome do herói sem se comprometer com a verdade². Doubrovsky quebra o pacto autobiográfico tradicional e utiliza o “eu” (nome do autor/personagem), mas se liberta da obrigação de fidelidade histórica estrita, permitindo que a ficção preencha as lacunas da memória ou da vida. Segundo ele, a personalidade e a existência em questão são

² “Le héros d'un roman déclaré tel, peut-il avoir le même nom que l'auteur?” (LEJEUNE, 1975, p. 31)

as dele e a de pessoas que compartilham a vida com ele³. É isso que Ernaux faz ao trabalhar o texto de maneira não linear, conforme corrobora a teoria de Nodari, explorada na sequência: rompe o pacto da autobiografia ao trabalhar o tempo de maneira não completamente fiel aos acontecimentos históricos, isto é, não da maneira documental como promete, mas de maneira a incluir a ficção no processo de elaboração de si mesma, no tempo da memória e não dos fatos. Mais do que isso, ela dá continuidade à ideia de Lejeune ao se posicionar como uma autora que mergulha “no indizível de uma memória reprimida e revelar a maneira de existir daqueles que eram próximos a mim” (ERNAUX, 2023, p. 13). Este último, possível somente por meio dessa ruptura do tempo presente, uma vez que é a autora quem revive e que volta ao passado.

No capítulo que trata desse tema, Nodari desenvolve uma reflexão sobre a experiência literária a partir de uma reconfiguração radical da temporalidade. O problema central não é apenas quando a literatura acontece, mas que tipo de tempo a experiência literária torna possível. O ponto de partida é a ideia de que a enunciação literária não pode ser localizada em um momento histórico único. Diferentemente de um acontecimento empírico, o evento literário não ocorre necessariamente em um tempo preciso, não pertence a um contexto espaço-temporal fechado e não pode ser inserido em uma cadeia histórica linear. Por isso, o texto literário é descrito como historicamente indeterminado: justamente por não ter acontecido uma única vez, ele não cessa de acontecer sempre que é lido ou performado. Assim, a literatura rompe com a lógica cronológica do antes e depois: seu acontecimento não fica no passado, mas permanece potencialmente ativo.

A literatura cria uma posição espaço-temporal específica em que dois tempos coexistem: o “nem-aqui nem-agora” da ficção (o tempo próprio do texto) e o “aqui e agora” da leitura ou da performance. Esses tempos não se confundem, mas se dobram um sobre o outro. O presente da leitura faz emergir algo que não pertence inteiramente ao presente, produzindo uma experiência temporal híbrida. Assim, o

³ “Autobiographie? Non, c’est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d’événements et de faits strictement réels; si l’on veut, autofiction, d’avoir confié le langage d’une aventure à l’aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau”. (DOUBROVSKY, 2001, p. 10).

leitor não revive simplesmente o passado da obra; ele participa de um encontro entre temporalidades heterogêneas.

Ao voltar a atenção para a leitura do corpus, logo se evidencia que o tempo nas obras de Ernaux não é linear nem contínuo, é um tempo de elaboração: um movimento de retorno reflexivo ao passado que não busca simplesmente reconstituí-lo, mas compreender o efeito desse passado na constituição de si. Nodari cita Barbara Smith (2024, pg. 74) para enfatizar que o que é fictício na literatura não são os conteúdos narrativos, mas a própria enunciação: o ato de dizer do poeta é encenado, não real. Isto é, é um “quase-evento” porque nunca se realiza completamente como evento histórico e porque encena algo que é e não é ao mesmo tempo (memórias). Esse “quase” indica uma distorção do evento que se torna uma experiência estética.

Em *Uma mulher*, Ernaux expressa que “ao falar dela” (sua mãe) “meu primeiro movimento é fixá-la em imagens que não trazem uma dimensão temporal” (ERNAUX, 1987, p. 13). A autora enfatiza que lembra da mulher do seu imaginário - *quem ela era para ela*, enquanto mãe; mas gostaria de capturá-la enquanto “a mulher que existiu fora de mim” (ERNAUX, 1987, p. 13). Em *O lugar*, a autora também expressa essa atitude com relação a seu pai, ao assumir de maneira performática uma escrita neutra (isto é, afirmar isso, enquanto isso não é evidenciado na sequência). Em ambos os casos, a autora sente a necessidade de distanciar sua experiência enquanto filha daquilo que constitui seus pais enquanto sujeitos. Para Nodari, “nesse sentido, o que se torna presente na performance de uma ficção não é (apenas) algo que está fora da história (do contexto) e que de repente a adentraria, mas a própria exterioridade à história” (NODARI, 2024, p. 80-1), isto é, isso só se torna possível por meio da literatura, mas não somente, a própria autora indica de que forma manifesta essa operação, ao afirmar que articula o “familiar e o social, o mito e a história” (ERNAUX, 1987, p. 14) (como este trabalho já mencionou na apresentação das obras). Daí, Nodari corrobora essa ideia ao falar sobre marcadores temporais míticos:

Os marcadores temporais míticos servem, assim, para produzir uma indeterminação histórica, uma *contra-determinação histórica*, para colocar o mundo atual entre parênteses (para falar de outra coisa, e fazer a coisa outra *nos falar* – eis o procedimento parabólico), apenas para melhor incidir nele, co-incidir com ele. (NODARI, 2024, p. 81)

A relação que Annie Ernaux estabelece pode ser lida à luz da formulação de Nodari sobre o estatuto da ficção e da performance na literatura, especialmente no que diz respeito à temporalidade e à articulação entre a experiência subjetiva e a história. Essa operação se aproxima do que Nodari denomina “temporalidade originária” (NODARI, 2024, p. 82), uma forma de tempo que não está situada em um momento histórico fechado, mas que continuamente “origina o presente – de fora dele”. Da mesma forma, essa recusa da “memória poética” e da “ironia grandiloquente” que a autora performa aponta para a tentativa de acessar uma exterioridade – o pai enquanto figura que escapa à experiência da filha, mas que, ao mesmo tempo, é “re-atualizada” pela escrita.

Essa reatualização, para Nodari, é o que caracteriza o funcionamento mítico da literatura: “os marcadores temporais míticos [...] servem para marcar que o que está sendo dito e o seu dizer não aconteceram de uma vez por todas, mas estão acontecendo agora, a cada vez que os mitos são performados” (NODARI, 2024, p. 81). Assim, tanto *Uma mulher* quanto *O lugar* podem ser lidos como performances de uma enunciação fictícia que não visa apenas narrar acontecimentos do passado, mas re-inscrevê-los em um presente que é sempre reconfigurado – um presente que “está sempre se (re)fazendo, saindo fora dos seus eixos” (NODARI, 2024, p. 82).

Portanto, a escrita de Ernaux não busca representar um passado fixo, mas ativar um outro tempo, que, embora não coincida com o presente histórico, interfere nele, “para falar de outra coisa, e fazer a coisa outra nos falar” (NODARI, 2024, p. 81) - como citado anteriormente. É nesse sentido que sua escrita “permanece, de certa forma, abaixo da literatura” (ERNAUX, 1987, p. 14): não como negação da linguagem artística, mas como aposta em uma linguagem que faz da enunciação uma dobra sobre si mesma. Isto é, uma performance que interroga, a cada leitura, o que é dizer, quem diz, e de onde se diz.

Nesse sentido, Klinger também entende a escrita de si como processo temporal, nunca acabado. A escrita não fixa o sujeito no passado; ao contrário, ela o reinscreve continuamente no presente da enunciação, uma vez que o texto ficcional “espaço e tempo são ilusórios, no teatro e no romance tudo remete ao imaginário” (KLINGER, 2006, p. 59). Se o tempo é reconstruído pela linguagem, na escrita do outro, o tempo também é relacional. O encontro com o outro rompe a continuidade do tempo individual e introduz outras temporalidades (coletivas, históricas, sociais),

uma vez que “a narrativa decorre ao mesmo tempo da vivência e da observação” (KLINGER, 2006, p. 110). Essa multiplicidade temporal produz um sujeito plural, atravessado por experiências que não lhe pertencem integralmente, como Klinger expõe em sua análise de *La virgen de los sicarios* “passado funciona como marco contextual que explica o presente” (KLINGER, 2006, p. 123). O sujeito, ao narrar-se, toma consciência de seu percurso histórico e das transformações que o constituem.

Em *O lugar*, a narrativa se estrutura a partir de uma temporalidade dupla: a do acontecimento vivido (o tempo da experiência) e a do ato de escrita (o tempo da rememoração). Esses dois tempos se entrecruzam constantemente, de modo que o presente da autora é atravessado pelas marcas do passado, e o passado é continuamente reconfigurado pela consciência presente.

Essa duplicidade se manifesta logo no início, quando Ernaux rememora a coincidência entre dois acontecimentos (já mencionados no início deste trabalho): a conquista de seu certificado de professora e a morte do pai. Esses eventos condensam duas direções temporais opostas: o futuro de ascensão social e o fim de uma geração. O tempo, aqui, não é mero pano de fundo, mas o campo de tensão entre o “antes” e o “depois”, entre o mundo de onde ela veio e aquele em que está entrando. Essa colisão temporal produz o sentimento de deslocamento que perpassa toda a obra.

Ernaux transforma a memória em uma espécie de arquivo de atravessamentos, onde o passado pessoal, o passado familiar e o passado histórico (a guerra, a pobreza, a alfabetização) se sobrepõem. Cada lembrança (seja de uma frase dita, de uma rotina na mercearia, de um gesto ou de um silêncio) é retomada como vestígio de um tempo social, de uma época marcada por carências e valores que estruturam o modo de vida operário e camponês.

Além disso, o tempo é representado como material de trabalho da escrita. Ernaux reflete sobre o próprio processo de narrar - “Escrevo bem devagar...” (ERNAUX, 1983, p. 27) - e mostra a luta entre o tempo da memória (afetivo, fragmentário, movediço) e o tempo do discurso (ordenado, objetivo, “neutro”). Há uma consciência constante de que escrever é intervir no tempo — “reconstruir a trama de significados de uma vida” (ERNAUX, 1983, p. 27) é, também, reorganizar o passado, dar-lhe uma forma que preserve sua verdade sem deformá-lo.

A autora também revela uma temporalidade marcada pela repetição e pela permanência: as frases que ela destaca em itálico — “era preciso continuar vivendo”

(ERNAUX, 1983, p. 27), “tinha gente mais infeliz do que nós” (ERNAUX, 1983, p. 27) — são repetições de comportamento de seus pais de uma época, ecos de uma mentalidade que atravessou gerações. Essas expressões cristalizam o tempo histórico e o modo como ele foi vivido pela classe trabalhadora: um tempo de sobrevivência, em que o futuro se reduz à necessidade de “continuar vivendo”. Ao reproduzir essas frases tal como eram ditas, Ernaux fixa no texto a linguagem de um mundo em vias de desaparecer, a língua como memória do tempo.

Por outro lado, há também um tempo de ruptura. Quando a autora percebe que não sabe dizer quando se transformou (ERNAUX, 1983, p. 37), evidencia que o tempo da subjetividade não se dá em saltos claros, mas em processos lentos e quase imperceptíveis. A passagem da infância à vida adulta, do pertencimento popular à inserção burguesa, não é um corte, mas uma metamorfose silenciosa, cuja compreensão só se torna possível no tempo da escrita.

Finalmente, em *O Lugar*, ao performar uma recusa à “memória poética” e, desse modo, escolher uma “escrita neutra”, Ernaux recusa o tempo ilusório da nostalgia. Seu olhar não idealiza o passado nem o julga; ela o restitui com senso de realidade, como se cada detalhe cotidiano pudesse conter a densidade de uma época. Nesse sentido, o tempo da narrativa é também o tempo do cuidado — cuidado com o pai, com a origem e com a própria linguagem.

Em *Uma mulher*, logo nas primeiras páginas, quando ela escreve “amanhã completam-se três semanas do dia do enterro” (ERNAUX, 1987, p. 13), o leitor percebe que o tempo da narração começa dentro do luto, um presente espesso, ainda sem distância histórica. Ela mesma confessa: “Só anteontem consegui superar o terror de escrever [...] ‘minha mãe morreu’” (ERNAUX, 1987, p. 13). Aqui, o presente da escrita é o próprio tempo da dor, e escrever é o esforço de atravessar esse presente, não no sentido de retornar ao passado, mas uma vivência contínua da perda. O tempo nesse primeiro momento, portanto, não avança, fica estagnado no acontecimento da morte. A escrita tenta produzir movimento, transformar o vivido em linguagem, mas sem romper a ligação emocional com o que passou.

Depois, a autora (de forma consciente e proposicional), volta ao tempo passado para falar de sua mãe, afirmando: “Para compreender também essa história que se encerrou aos onze anos, é preciso lembrar de todas as frases que começam por ‘naquela época’” (ERNAUX, 1987, p. 15), e depois, muda o tempo da narrativa: “Ela

era uma boa dona de casa [...]” (ERNAUX, 1987, p. 15). Essa oscilação ocorre ao longo de todo o texto, como este trabalho analisa.

O uso proposital de tempos verbais diferentes em sua escrita é um catalisador dessa não-linearidade de tempo, como o uso do tempo presente em passagens que marcam lembranças, por exemplo:

É uma cena que chego a sentir, o chão de terra seca, as pedrinhas soltas, o cheiro de mato no começo do verão. Mas essa não é minha mãe. Por mais que tente olhar a foto por um tempo, até a alucinante impressão de achar que os rostos estão se mexendo, vejo somente uma jovem inacessível, um pouco desconfortável num traje de filme dos anos 1920. Apenas a mão grande apertando as luvas e o jeito de manter a cabeça erguida me dizem que é ela. (ERNAUX, 1987, p. 22)

Na frase “sinto medo das bombas e de que ela morra”, o “sinto” (e não “sentia”) mostra que o passado é revivido no agora; ela se desloca temporalmente para o momento da lembrança, em uma fusão entre o tempo da memória e o da escrita. Aqui, ainda, há uma evidência clara de atravessamento de sua relação por meio do rompimento do tempo linear através da escrita: Primeiro uma aproximação com o momento - que Ernaux descreve praticamente sentir fisicamente - que ela não viveu de fato (pois não havia nascido), mas ainda assim, experiencia como se a memória fosse sua; e, por outro lado, o distanciamento que aponta ao afirmar que aquela não era sua mãe - e de fato ainda não era, não havia concebido ainda - mas que sua postura denuncia que dentro daquela mulher do passado habitava algo do sujeito que ainda existe nela.

Um pouco mais à frente a autora utiliza de novo essa alternância temporal ao utilizar o verbo primeiro no passado e depois no presente, conforme o trecho expõe⁴:

Um domingo, eles faziam um piquenique à beira de uma encosta, perto de um bosque. Lembrança de estar entre os dois, num ninho de voz e pele, de risadas contínuas. Na volta, fomos pegos por um bombardeio, estou na barra da bicicleta do meu pai e ela descendo a encosta à nossa frente, com a postura ereta no selim pressionado contra as nádegas. Sinto medo das bombas e de que ela morra. Tenho a impressão de que nós dois éramos apaixonados pela minha mãe (ERNAUX, 1987, p. 27)

⁴ Na escrita original, grafa-se “J'ai peur des”, por exemplo, conforme lê-se no trecho em francês: “Un dimanche, ils pique-niquent au bord d'un talus, près d'un bois. Souvenir d'être entre eux, dans un nid de voix et de chair, de rires continus. Au retour, nous sommes pris dans un bombardement, je suis sur la barre du vélo de mon père et elle descend la côte devant nous, droite sur la selle enfoncée dans ses fesses. J'ai peur des obus et qu'elle meure. Il me semble que nous étions tous les deux amoureux de ma mère”. Para que essa conjugação do verbo “ter” ficasse no passado, Ernaux teria que ter escrito “J'ai eu peur” (modo do passado, “eu tive medo”), mas ela escreve deliberadamente no presente, corroborando com a leitura apresentada neste trabalho.

Aqui ela rompe o tempo ao lembrar esse episódio, revive o sentimento de medo. Propositamente escreve “sinto medo” (no presente), mesmo concordando todos os outros verbos do parágrafo de forma devida no pretérito. É como se ela trouxesse aquela lembrança para o presente e se colocasse naquele lugar novamente.

Essa não-linearidade se nota na escrita, desse modo, como se esta fosse capaz de tornar a mãe presente: “Tenho a impressão de estar vivendo com ela num tempo, em lugares onde ela está viva” (ERNAUX, 1987, p. 40). Aqui, a escrita suspende o tempo cronológico e cria um tempo onde a mãe revive por meio do gesto narrativo. Mas, paradoxalmente, Ernaux sabe que ao “lançar” o livro, encerrará essa suspensão, o que significa enterrar a mãe de vez, como afirma: “Nessas condições, ‘lançar’ um livro não tem nenhum outro significado além de reafirmar a morte definitiva de minha mãe” (ERNAUX, 1987, p. 40). Ou seja, a escrita é ritual e passagem, o lugar onde a experiência temporal do luto se resolve simbolicamente.

Há, mais adiante, um evento que marca de forma evidente um atravessamento por meio de uma quebra do tempo: ao lembrar atitudes da mãe em meio a conflitos internos dela ao se mudar para Annecy quando começou a apresentar indícios de precisar dos cuidados da filha, a autora expõe como percebeu um reflexo de si num outro tempo:

Levei muito tempo para perceber que minha mãe sentia em minha própria casa o mal-estar que eu sentira, adolescente, nos “meios mais abastados que os nossos” (como se apenas os “inferiores” sofressem as diferenças que os outros julgam não ter importância). E que, ao fingir se considerar uma empregada, ela instintivamente transformava a dominação cultural, real — dos filhos lendo *Le Monde* ou ouvindo Bach — numa dominação econômica, imaginária, do patrão sobre o empregado: uma forma de se revoltar. (ERNAUX, 1987, p. 45)

Enxergar a si própria na ação do outro é um ato evidente de obliquação.

Apesar de, obviamente, estar falando sobre memórias (retomada de um tempo passado), há uma forma especial de atravessar o tempo em sua escolha narrativa (já mencionada anteriormente), que aparece novamente, ao contar como a mãe encontra novamente seu lugar enquanto mãe na nova experiência de vida em Annecy, “como em outros tempos” (ERNAUX, 1987, p. 45). Isso se consolida na similaridade das funções, como expõe a própria autora, demonstrando essa aproximação de tempos distantes: “fazer o dever de casa quando tinha dez anos, agora preparar minhas aulas” (ERNAUX, 1987, p. 45) com o adendo de que essa reflexão é colocada entre parênteses como forma de destacar a observação.

Novamente, o tempo se atravessa nas suas observações. Certo dia, observando o estado da mãe, desabafa: “Comecei a chorar porque ela era a minha mãe, a mesma mulher da minha infância” (ERNAUX, 1987, p. 55). Ela se frustrava ao enxergar a mulher diante dela, uma vez que buscava a mãe que um dia ela foi. E ela continua constantemente buscando-a: “[...] pela última vez, apesar da confusão, é ainda ela [...]” (ERNAUX, 1987, p. 55). Mais adiante, a autora dá ênfase a esse sentimento: “Na hora de visitá-la, minha angústia era cada vez maior de encontrá-la ainda menos ‘humana’. Longe dela, eu a imaginava com as expressões, a aparência de antes, e nunca como ela estava então” (ERNAUX, 1987, p. 57).

Posteriormente, também, retomando o eixo de lidar com a dor da perda (e constituir a presença da mãe por meio da escrita) retorna, quase ao final do livro:

Em alguns momentos tenho a sensação de que estou no tempo em que ela ainda morava na minha casa, antes de ter ido para o hospital. De repente, sem deixar de ter consciência da morte dela, espero que ela desça as escadas e sente com sua caixa de costura na sala. Essa sensação, na qual a presença ilusória da minha mãe é mais forte do que sua ausência real, é sem dúvida uma forma de esquecimento (ERNAUX, 1987, p. 60).

Ao afirmar que tornar sua mãe real em sua memória de forma a ser possível se deslocar no tempo é uma forma de esquecimento, Ernaux deixa claro sua escolha em guardar o que acredita ser mais importante de sua história.

Ao escrever as coisas que considerou importante ser registrado em todo o processo de viver esse luto por meio da escrita, ela afirma: “Reli as primeiras páginas deste livro. Fico espantada ao perceber que não me lembrava mais de alguns detalhes, o funcionário do necrotério no telefone enquanto aguardávamos, a pichação no muro do supermercado” (ERNAUX, 1987, p. 60). Desta forma, transpôr para fora de si permite que não carregue o peso de se ver obrigada a carregar na memória, podendo escolher aquilo que fica conectada em si e no seu imaginário, sem receio de que a informação - as lembranças, as descrições minuciosas - se perca; mas também, ainda, poder transpôr o tempo sempre que achar necessário para a revisitação dessas memórias, tais quais ela mesma decidiu reconstituir. Essa é uma das possibilidades que a performance permite na ficção: o poder da escolha. É nesse sentido que o luto se configura como motor subjetivo que rompe a cronologia linear, permitindo que a autora “re-atualize” a presença dos pais a cada frase escrita.

Essa percepção corrobora o seu posicionamento ao encontrar uma tia que queria falar-lhe a respeito: “Agora que minha mãe morreu, não quero saber de mais

nada a seu respeito que eu não soubesse enquanto ela estava viva” (ERNAUX, 1987, 60). Para Ernaux, com a passagem da mãe também se foi toda informação que ela precisava, isto é, o que ela mesma tinha vivido até ali e tudo que já tinha revivido a seu modo (em sua ficção) durante o tempo em que escreveu a respeito. Ela já havia feito suas escolhas de memórias, tanto aquelas que registrou, quanto aquelas que carregaria consigo a partir disso. Em suas palavras: “Sua imagem tende a voltar a ser aquela que imagino ter tido na minha primeira infância, um vulto grande e branco acima de mim” (ERNAUX, 1987, p. 60). Assim, quando a autora fala de permanecer “abaixo da literatura” (ERNAUX, 1987, p. 14), ela propõe um tempo da busca, não do acabamento. Sua escrita é uma escavação contínua do vivido, performada conforme ela decide o que deixa para trás e o que mantém como memória.

6.5 Alterocupar-se - Entre mãe e filha: objetos transicionais, cumplicidade e obliquação.

No artigo intitulado *Alterocupar-se*, Alexandre Nodari propõe compreender a experiência literária não como representação do mundo nem como expressão subjetiva, mas como um processo de constituição do sujeito através do outro. O conceito central que organiza essa proposta é o de alterocupar-se: ocupar-se de si, tornando-se outro. Nodari parte da ideia de que a literatura implica sempre uma ocupação — ler e escrever são formas de engajamento, de implicação em uma atividade. Entretanto, na experiência literária, essa ocupação nunca é direta: ocupar-se de algo implica simultaneamente deslocar-se de si. Aqui, o presente trabalho entende Ernaux como “leitora” da história de sua mãe, ela se transforma ao passo que revisita (lê) a história dela. Por isso, Nodari entende a obliquação como um alterocupar-se: ocupar-se de algo envolve um “outrar-se”, uma diferença em relação a si mesmo. A experiência literária não reforça a identidade do sujeito; ela produz uma situação em que o sujeito difere de si, passando a habitar posições enunciativas que não lhe pertencem originalmente. Assim, a literatura não é um espelho do eu, mas um dispositivo de transformação do eu.

Assim, o texto propõe que um dos argumentos mais fortes do artigo é que a obliquação não é apenas um efeito da literatura, mas condição da própria reflexividade. Nodari propõe complementar a análise foucaultiana das formas de

reflexividade com uma ontologia dos modos de obliquação, isto é, uma teoria segundo a qual o sujeito só pode se relacionar consigo mesmo indiretamente (por meio do outro). Isto é, antes de ocupar o próprio lugar, o sujeito precisa passar por um desvio, precisa se tornar outro. Ao responder a pergunta que descreve em seu texto, conforme o trecho: “só podemos travar uma interlocução com a alteridade porque somos capazes de nos obliquarmos (ficcionalizarmos)?” (NODARI, p. 99), o autor expõe a ideia de que não existe primeiro um sujeito estável que depois imagina; é a experiência ficcional que torna possível a própria constituição subjetiva. Isto é, na experiência literária, o “eu” deixa de ser individual.

Isso tudo exige a compreensão do que Nodari chama de “transicionalidade”: Para explicar esse fenômeno, o autor mobiliza o conceito de objetos transicionais. A experiência literária constitui um espaço transicional onde, o “dentro” e o “fora” deixam de ser opostos, sujeito e objeto tornam-se contíguos, identidade e alteridade coexistem. Inspirando-se na teoria dos objetos transicionais de Donald Winnicott, o autor amplia o conceito para além da infância e o entende como uma condição ontológica permanente.

Segundo o teórico, a transicionalidade é um espaço relacional intermediário, no qual sujeito e mundo são simultaneamente constituídos. Não se trata apenas de um objeto especial (como o objeto transicional winnicottiano), mas de uma dinâmica em que a própria relação sujeito-objeto se torna instável e produtiva: o sujeito inventa o mundo ao mesmo tempo que é inventado por ele. Nesse espaço, não há oposição entre dentro e fora; o que existe é uma contiguidade, uma zona de contato em que o sujeito permanece aberto aos outros e aos seus mundos. A continuidade fechada da identidade cede lugar a uma relação porosa, na qual o eu se constitui pela incorporação do que não é ele.

Na experiência literária, essa transicionalidade aparece de forma que o texto também se torna objeto: texto, autor e leitor tornam-se todos sujeitos-objetos transicionais, situados dentro e fora da obra ao mesmo tempo. Ler ou escrever não significa observar algo externo, mas entrar em um campo onde posições subjetivas e objetivas se reorganizam continuamente. Assim, para Nodari, a transicionalidade é o processo pelo qual o sujeito pode (re)inventar a si mesmo e ao mundo, pois é nesse espaço intermediário — nem totalmente real nem puramente imaginário — que novas formas de relação, percepção e subjetividade se tornam possíveis.

Neste momento da presente análise, a relação entre a teoria de Nodari e a literatura de Ernaux ocorre especificamente na obra *Uma Mulher*, e é lida a partir de certos objetos, rituais e afetos compartilhados entre mãe e filha que operam como “naninhas” no sentido winnicottiano retomado por Nodari — ou seja, como dispositivos transicionais que tangibilizam a relação e os lugares subjetivos que ambas ocupam (e desocupam) ao longo da vida. Abaixo, o excerto teórico que trata disso:

A suspensão originária da referência se deixa ver também naquele que, segundo Winnicott (1975, p. 134), é o “primeiro” objeto, o “objeto transicional”, “a primeira possessão não-eu” — e resalto a ambiguidade não intencional da tradução, na medida em que usualmente o termo “possessão” tem menos o sentido de apossamento de um objeto que o de tomar a subjetividade de alguém. Os “naninhas” (para tomar uma das suas formas mais comuns) na teoria winnicottiana que pretendo abordar não psicanaliticamente, mas tomando-os enquanto uma “estrutura ontológica”, como Lacan fez com o estádio do espelho, serviriam como transição de um estado de fusão com a (posição de) “mãe” (e, a bem dizer, com o mundo em geral, pois nesse estágio tudo é o bebê para o bebê) para outro em que interioridade e exterioridade, subjetividade e objetividade, identidade e alteridade, aparecem separados. Nem dentro nem fora, nem um objeto externo nem um objeto interno, nem a mãe nem um pedaço de pano, entre ambos, o objeto transicional é um meio pelo qual o bebê, ao mesmo tempo, se distancia e se liga com a mãe, constituindo a ambos. Tal constituição conjunta e recíproca de si mesmo e do mundo, e das relações entre ambos, seria, assim, uma ferramenta ontológica pela qual *e/e* inventa a si mesmo e um mundo. (NODARI, 2024, p. 107-8)

Ao relembrar a relação mãe e filha, a Ernaux explicita o movimento de obliquação nas cenas em que menciona a cumplicidade que tinham, onde certos elementos compartilhados — poemas, doces, objetos domésticos, utensílios de cozinha — desempenham um papel análogo ao da “naninha”, conceito que Nodari retoma de Winnicott como um “objeto transicional”, um “entre-sujeito equívoco, a terceira pessoa” (NODARI, 2024, p. 109), segundo o trecho: “Havia entre nós uma cumplicidade [...] em torno da leitura, dos poemas que eu recitava para ela, dos docinhos no salão de chá em Rouen.” (ERNAUX, 1987, p. 34).

Esses elementos — doces, poemas, livros — funcionam como mediadores entre mãe e filha, entre o mundo infantil e o mundo adulto, entre o dentro e o fora, o eu e o outro. Como destaca Nodari, “o objeto transicional é um meio pelo qual o bebê, ao mesmo tempo, se distancia e se liga com a mãe, constituindo a ambos” (NODARI, 2024, p. 108). Ou seja, não se trata somente de uma memória afetiva, mas a estruturação da subjetividade por meio de uma alteridade constitutiva.

Daí surge, ainda, a questão de que a mãe não a queria ver crescer - no fim do livro ela ainda subverte isso ao afirmar que “não queria que ela se tornasse criança, ela não tinha esse ‘direito’” (ERNAUX, 1987, p. 53) -; conforme trecho destacado da obra:

A angústia que senti quando chegou a hora de lhe contar que eu tinha ficado menstruada, pronunciar pela primeira vez a palavra na frente dela, e o constrangimento dela ao me entregar o acessório, sem me explicar como usar. Ela não gostou de me ver crescer. Ela tentava me manter criança, dizendo que eu tinha treze anos quando faltava uma semana para completar catorze, me fazendo usar saias plissadas, meias curtas e sapatos baixos. (ERNAUX, 1987, p. 35)

O ponto de transição da infância para a adolescência é assinalado, por exemplo, pelo episódio narrado: uma cena marcada por angústia e constrangimento. O absorvente substitui e sinaliza a quebra de um vínculo anterior, reforçando que o que era antes vivido em cumplicidade começa a perder sua função mediadora. As roupas infantilizadas podem ser lidas como objetos simbólicos que a mãe tenta manter como vestígios da infância, uma forma de resistência à separação. Aqui, a tentativa de preservar os “objetos transicionais” indica uma relutância em aceitar a transicionalidade como movimento contínuo, algo que Nodari enxerga como essencial à constituição do sujeito: “o primeiro sujeito é o sujeito oblíquo, o sujeito tomado como objeto, o objeto tomado como sujeito” (NODARI, 2024, p. 110).

A cumplicidade se reinscreve no momento que Ernaux narra sobre a possibilidade de um casamento e depois com os filhos — novos objetos e rituais (panelas, talheres, preparativos) reativam uma forma de ligação que já não é mais a da infância, mas ainda conserva a sua lógica de transicionalidade: “Uma nova forma de cumplicidade nos juntou em torno de talheres e panelas [...] Já não haveria nenhum outro tipo de cumplicidade entre nós” (ERNAUX, 1987, p. 41). Esse reconhecimento de uma última forma de cumplicidade evoca o conceito de alterocupar-se descrito por Nodari: “a ocupação de si em alguma (outra) coisa envolve um outrar-se” (NODARI, 2024, p. 120). Ao narrar a história, a personagem não apenas lembra da mãe, mas se lembra enquanto filha, recriando a si mesma num movimento duplo de identificação e estranhamento — ou seja, de obliquação.

Agora, incluindo o pai brevemente na análise que relaciona esse capítulo da teoria com as obras, na experiência da leitura de *O lugar* e *Uma mulher*, ocorre aquilo que Nodari descreve como “suspensão da coincidência ou univocidade referenciais”, uma vez que “não só falamos, como somos falados” (NODARI, 2024,

p. 114). A autora se vê transformada pela evocação dos pais — mas também os transforma ao narrá-los, operando uma transposição afetiva e ontológica. Essa transicionalidade que “se (re)faz constantemente, alterando o sujeito e o mundo” (NODARI, 2024, p. 122) é, em alguma medida, o que acontece com a figura dos pais no livro: ao serem escritas, tornam-se algo mais — ou algo menos — do que “ela mesma”, e com isso, se altera também a filha que ela foi e as memórias que escolheu guardar (e transformar). Se para Nodari, a experiência literária demonstra que o sujeito não é origem da experiência, que ele emerge de processos de despersonalização controlada e, finalmente, dizer “eu” exige primeiro passar pelo “ele”, então alterocupar-se é o nome do processo pelo qual o sujeito se forma ao habitar posições que não são suas — um movimento em que a ficção não é fuga do real, mas condição de possibilidade da própria subjetividade: é o processo da obliquação.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *O Lugar*, a morte do pai ocorre pouco após a aprovação da autora no exame que a certifica como professora, evento que simboliza sua entrada definitiva no universo burguês. Esse cruzamento entre ascensão social e perda inaugura uma reflexão sobre a distância instaurada entre pai e filha — distância afetiva, linguística e, sobretudo, de classe. O luto funciona como dispositivo que obriga a narradora a retornar à origem popular e a confrontar o paradoxo de uma mobilidade social construída pelo esforço dos pais, mas que produz separação entre eles. O encontro com o recorte de jornal guardado pelo pai evidencia essa ambivalência: orgulho e ruptura coexistem como marcas de uma relação atravessada pela história social.

A autora afirma recusar “ornamentos literários” e adotar uma escrita factual, mas essa declaração evidencia menos um limite estético do que uma performance autorreflexiva. O texto expõe continuamente sua própria construção, revelando a escrita como tentativa ética de restituição. Ao declarar a impossibilidade de nomear plenamente a distância entre pai e filha, Ernaux explicita o próprio impasse que motiva o livro: escrever torna-se o único meio de abordar aquilo que não pode ser dito diretamente. A narrativa evidencia, assim, o processo de elaboração de si por meio da linguagem, escancarando a escrita como prática consciente de investigação e transformação subjetiva.

O conflito de classe manifesta-se especialmente na linguagem. A diferença entre o francês popular do pai e a linguagem escolar adquirida pela filha torna-se lugar de tensão e de culpa, configurando a linguagem como marca de traição simbólica. Ao mesmo tempo, é justamente pela escrita que se torna possível uma reconciliação tardia. A literatura aparece, portanto, como espaço em que a separação social pode ser examinada e parcialmente reparada, não por apagamento das diferenças, mas por sua explicitação.

A reconstrução da trajetória paterna por meio dos espaços habitados — campo, fábricas, café-mercearia — reforça o caráter quase etnográfico da narrativa. O cotidiano material, os gestos e hábitos são apresentados como vestígios sociais, compondo um retrato que desloca o indivíduo para o interior de uma história coletiva. Nesse sentido, o luto individual abre caminho para uma memória social: narrar o pai significa registrar a experiência de uma classe em processo de transformação histórica.

À medida que Ernaux se insere no mundo burguês, o afastamento mútuo torna-se inevitável. A escrita emerge então como substituto da comunicação interrompida — uma tentativa de restabelecer relação onde o diálogo direto já não é possível. O envelhecimento e a fragilidade do pai produzem uma inflexão decisiva: ao observá-lo, a autora redefine sua própria posição social e afetiva. O gesto memorialístico revela a dimensão relacional da escrita, pois o sujeito narrador só se constitui ao reconhecer a alteridade que o atravessa.

Em *Uma mulher*, a morte da mãe intensifica esse mesmo movimento, agora marcado por maior densidade afetiva e corporal. A escrita surge como necessidade urgente, incapaz de esperar a distância temporal tradicionalmente associada à elaboração literária. Ernaux afirma escrever para “trazer a mãe ao mundo”, indicando que a linguagem opera como meio de reinscrição da existência perdida. O luto aparece novamente como força produtiva: escrever torna-se forma de sustentar a presença do ausente e de reorganizar a própria identidade diante da perda.

A trajetória materna repete, sob outras inflexões, o percurso social apresentado em *O Lugar*: origem camponesa, trabalho operário, gestão do comércio familiar e envelhecimento marcado pela doença. Contudo, a relação entre mãe e filha é atravessada por uma identificação mais direta, quase corporal. A autora reconhece ter se percebido, na infância, como continuidade da mãe, o que intensifica a ambivalência entre aproximação e separação produzida pela ascensão social. A educação, novamente, funciona como eixo central: projeto coletivo de mobilidade e, simultaneamente, causa do distanciamento afetivo.

A autorreflexividade torna-se ainda mais evidente. Ernaux explicita constantemente o esforço de interpretar lembranças sem reduzi-las à psicologia individual, situando os conflitos no interior das condições sociais. O texto revela o próprio processo de escrita como tentativa de compreender retrospectivamente experiências que, no passado, permaneceram opacas. Assim, a narrativa não apenas relata acontecimentos, mas mostra o movimento de elaboração que os transforma em conhecimento.

A doença da mãe introduz uma ruptura radical na experiência temporal. O Alzheimer interrompe a continuidade biográfica e coloca a narradora diante da dissolução da identidade materna. A escrita passa então a operar como tentativa de recompor ligações entre passado e presente, evidenciando seu caráter processual: aquilo que a experiência fragmenta, o texto procura religar. O cuidado com a mãe

inverte os papéis familiares e reforça a dimensão relacional da subjetividade, mostrando que identidade e memória se constituem sempre em relação ao outro.

Nos dois livros, o luto ultrapassa a esfera privada e assume dimensão social. A perda dos pais obriga a autora a confrontar a herança de classe que sua trajetória escolar parecia ter deixado para trás. Escrever torna-se, portanto, um gesto ético de restituição: reinscrever no campo da linguagem vidas frequentemente excluídas da memória literária e histórica. A literatura funciona como prática antropológica singular, capaz de transformar experiência íntima em consciência coletiva. Desse modo, *O Lugar* e *Uma mulher* configuram a escrita como espaço de obliquação: o sujeito só se torna compreensível ao olhar para si através dos outros que o constituem. A aproximação entre sujeito e objeto dissolve a separação entre autobiografia e observação social, produzindo uma forma narrativa em que escrever equivale a elaborar a própria existência.

No texto “Escrita como faca”, abordado na primeira parte deste trabalho, Annie Ernaux explora uma noção bastante controversa e debatida no mundo da crítica literária, que é o conceito de “escrever para salvar” (ERNAUX, 2023, p. 110). Em seu projeto, há essa clara tensão entre literatura e escrita “não literária”. Ao afirmar que o que escreve “não é literatura”, Ernaux não a nega, mas desloca seus critérios tradicionais. A literatura é construção histórica dependente de instituições e juízos de valor. Ernaux recusa a ideia de literatura como virtuosismo formal ou objeto autônomo. Para ela, o texto deve conter “coisas reais”, adquirir materialidade. A literatura se redefine pelo efeito de abertura que provoca no leitor, podendo emergir inclusive em textos teóricos. Escrever para “salvar” significa impedir o desaparecimento. A escrita é esse gesto contra o apagamento, uma inscrição do vivido no tempo histórico. O impulso é memorial e ético antes de estético. Salvar os outros implica salvar a própria existência de modo indireto. O diário preserva o instante pessoal; a obra elaborada transforma a experiência em memória compartilhável. A literatura não possui poder instrumental imediato; seu efeito é simbólico e lento: tornar perceptível o que estava destinado ao esquecimento.

À luz do percurso analítico desenvolvido, torna-se possível compreender que existem quatro eixos que não operam como categorias isoladas, mas como vetores interdependentes que estruturam simultaneamente a dimensão formal, ontológica e afetiva das obras analisadas. Em conjunto, eles demonstram que a escrita de si, tal como realizada no corpus estudado, constitui menos um gesto de representação e

mais um dispositivo de produção de realidade, subjetividade e memória. São estes: A literatura como antropologia especulativa (obliquação); Aproximação entre sujeito e objeto e a dimensão relacional da escrita; Autorreflexividade e o escancaramento da escrita como elaboração de si; O luto como motor subjetivo — dimensão individual e social - conforme retomado na presente conclusão.

A leitura teórica evidencia que a literatura não se limita a refletir o humano, mas funciona como campo de experimentação ontológica. A noção de obliquação permite compreender que a escrita produz deslocamentos de perspectiva que tornam possível ao sujeito experimentar-se como outro. Nesse sentido, a narrativa não apenas descreve experiências: ela as reinscreve em um plano especulativo onde real e imaginário coexistem. O gesto literário, portanto, configura-se como prática antropológica ampliada, capaz de cartografar não só mundos possíveis, mas também mundos inexistentes que, paradoxalmente, produzem efeitos reais. Assim, a escrita se torna um espaço de trânsito entre identidades, temporalidades e posições de fala, instaurando uma zona em que sujeito e objeto deixam de ser polos fixos e passam a constituir-se mutuamente.

A análise demonstra que o “eu” narrativo não se sustenta como centro estável, mas emerge como posição relacional. A escrita revela que toda enunciação implica atravessamento por vozes, memórias e alteridades, de modo que o sujeito não antecede o discurso: ele é produzido nele. A presença recorrente de objetos, espaços e atmosferas evidencia essa dinâmica, pois tais elementos deixam de ser simples cenários e passam a atuar como mediadores ontológicos. A materialidade do mundo narrado participa da constituição subjetiva, instaurando um campo transicional em que interioridade e exterioridade se confundem. Assim, a escrita aparece como prática relacional: ao narrar o outro, o sujeito se reinscreve e se transforma, confirmando que toda autorrepresentação é também heterorreferência.

A autorreflexividade constitui um dos mecanismos estruturantes do corpus. O texto não apenas narra uma história: ele expõe o próprio processo de narrar, revelando a escrita como trabalho de elaboração subjetiva. A noção de “quase-evento” mostra que o acontecimento literário não pertence a um tempo único, mas se atualiza a cada leitura, instaurando uma temporalidade híbrida. Desse modo, a escrita não fixa o passado; ela o reinscreve continuamente no presente da enunciação. A fragmentação temporal, a alternância verbal e a explicitação do gesto de escrever evidenciam que a narrativa é menos reconstrução factual do que

operação interpretativa. A obra torna visível que lembrar é sempre reorganizar, e que toda memória é também criação: narrar não é apenas contar o vivido, mas produzir um campo em que sujeito, memória e mundo são continuamente recriados.

Dessa forma, o luto, longe de representar apenas um fim, inaugura o movimento que torna possível essa elaboração, convertendo a perda em conhecimento e a memória em forma de relação entre história individual e história social. O ensaísta José Miguel Wisnik, em uma crítica a respeito da obra de Alexandre Nodari acerca da literatura como antropologia especulativa, sintetiza esse pensamento nas seguintes palavras: “[...] Se a obliquação está no cerne de uma antropologia ontologicamente revirada, esse é também, a seu modo próprio, o coração da ficção” (WISNIK, 2025). Assim, a literatura de Ernaux é, por fim, a elaboração de um mundo possível - segundo o que Nodari propõe - e “uma maneira de existir” (ERNAUX, 2023, p. 122), como ela própria afirma.

A escrita de si de Ernaux, como demonstra o presente trabalho, portanto, não constitui um retorno ao passado, e sim um gesto ativo de invenção de sentido — um processo no qual o sujeito se torna legível para si mesmo justamente ao atravessar o outro, o tempo e a linguagem: O sujeito que fala nas obras de Annie Ernaux não é fixo, é deslizante - borra fronteiras entre sociologia e literatura, entre documento e ficção; e sua obra, nesse sentido, é um novo mundo possível. Em suas próprias palavras, Ernaux expressa:

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 trãsfuga social naquilo que sempre se apresenta como um lugar de emancipação, a literatura. (ERNAUX, 2023, p. 20)

Além disso, a autora evidencia que a escrita é, para ela, uma maneira de estar no mundo: “A leitura foi outra vida na qual eu passava horas inteiras, fora do livro, sendo alternadamente *Oliver Twist*, *Scarlett O’Hara*, todas as heroínas dos folhetins que lia. Depois, foi conhecimento e explicação do mundo, do eu” (ERNAUX, 2023, p. 78). Isto é, escrever não é uma atividade separada da vida, mas forma específica de atravessá-la, uma vez que a relação com o real é mediada pela linguagem. A experiência vivida já é, em certa medida, observada e pensada como

matéria possível de escrita. Isso não significa distanciamento frio, mas atenção intensificada às coisas, aos gestos e às palavras dos outros. Assim, sua escrita constitui também forma de resistência ao desaparecimento. Existir plenamente implica registrar, compreender e transformar em linguagem aquilo que, de outro modo, se perderia. A prática literária torna-se exercício contínuo de atenção e elaboração. Essa maneira de existir implica uma imersão, uma vez que escrever exige recuo e organização. A coexistência desses dois movimentos define o modo particular de presença no mundo que Ernaux descreve e conversa com a lógica da criação de mundos possíveis de Nodari.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Luciene Almeida de. Literatura expandida: autoficção. **Revista Alere**, [S. l.], v. 13, n. 1, p. 155-176, 2016. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/alere/article/view/1705>. Acesso em: 03 abril. 2026.
- AZEVEDO, Luciene Almeida de. Autoficção e literatura contemporânea. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 10, n. 12, p. 31-49, 2008. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/179>. Acesso em: 03 abril. 2026.
- BRITO, Pedro Gomes Dias. Le mort hante le vif. A questão da ficção e o lugar do sujeito na literatura de Annie Ernaux. **Alea: Estudos Neolatinos**, Rio de Janeiro, v. 25, n. 1, p. 326-342, 2023. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/rqsbdsTn3NmQ8qnrpyNwrsM/?lang=pt>. Acesso em: 22 abr. 2026.
- CHARTIER, Roger. **O que é um autor? Revisão de uma genealogia**. Tradução de Luzmara Curcino; Carlos Eduardo de Oliveira Bezerra. São Carlos: EdUFSCar, 2012.
- DELANOY, Cláudio; MOLL, Eduardo; MORAES, Maria Eduarda Freitas. **Figurações do luto na linguagem: evocação e alteridade em *Uma mulher* (1987), de Annie Ernaux**. *Fragmentum*, Santa Maria, n. 61, p. 93-111, 2025. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/fragmentum/article/view/90712>. Acesso em: 23 abr. 2026.
- DISSIMULAR. In: Oxford Languages. Oxford: Oxford University Press, 2026. Disponível em: <https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/>. Acesso em: 30 jan. 2026.
- DOUBROVSKY, Serge. **Fils: roman**. [1977], Paris, Gallimard. Folio, 2001.
- ERNAUX, Annie. **A escrita como faca e outros textos**. Tradução de Mariana Delfini. São Paulo: Fósforo, 2023. eBook (Kindle).
- ERNAUX, Annie. **Uma mulher**. Tradução de Isadora de Araújo. São Paulo: Fósforo, 2023.
- ERNAUX, Annie. **O lugar**. Tradução de Marília Garcia. São Paulo: Fósforo, 2022.
- KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro : autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea**. 2006. 205 f. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Inglesa; Literatura Brasileira; Literatura Portuguesa; Língua Portuguesa; Ling) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.
- LEJEUNE, Philippe. **Le pacte autobiographique**. Paris: Seuil, 1975.
- LOUIS, Édouard. **Roda Viva | Édouard Louis**. YouTube, publicado pelo canal Roda Viva, 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wn7RxTuQc4U>. Acesso em: 17 abr. 2026.

NODARI, Alexandre. **A literatura como antropologia especulativa (conjunto de variações)**. Desterro [Florianópolis, SC]: Cultura e Barbárie, 2024.

QUATRO livros de Édouard Louis entram para a lista dos mais vendidos no Brasil. 2024. Revista Bravo! Editora Abril. Disponível em <https://bravo.abril.com.br/literatura/4-livros-de-edouard-louis-entram-para-lista-dos-mais-vendidos-no-brasil/> Acesso em: 17 abr. 2026

RAFAEL, Maria Teresa Rabelo. **A escrita do eu em *La place* e *Les armoires vides*, de Annie Ernaux: entre a história e a sociologia**. 2014. 67 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/tede/6285/1/arquivototal.pdf>. Acesso em: 23 abr. 2026.

SILVA, Grazielle Cristini da. **Uma mulher de Annie Ernaux: a mãe que vira mulher e a filha que vira narradora**. 2024. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2024. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/293828/001266901.pdf?sequence=1>. Acesso em: 24 abr. 2026.

SILVESTREIN, Regina Lúcia Gonçalves Pereira. Annie Ernaux e O Lugar: uma escrita entre memória, identidade e classe social. UEM. **Revista Contribuciones a Las Ciencias Sociales, São José dos Pinhais, v.18, n.7, p. 01-16, 2025**. Disponível em: <https://ojs.revistacontribuciones.com/ojs/index.php/clcs/article/view/19360/11115>. Acesso em: 23 abr. 2026.

VIEIRA, Vanessa Ferreira. (2018). **A linguagem entre dois mundos na obra "O Lugar", de Annie Ernaux**. Non Plus, 7(14), 156-168. Disponível em: <https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/91594100/268344398-libre.pdf>. Acesso em: 23 abr. 2026.

WISNIK, José Miguel. **No coração da ficção**. QuatroCincoUm. [S.l]. 24 de Janeiro de 2025. Disponível em: <https://quatrocincoum.com.br/resenhas/critica-literaria/no-coracao-da-ficcao/> Acesso em: Mar. 2026