



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO- PPG
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU EM LETRAS
CURSO DE MESTRADO EM LETRAS

LUDMILA DA SILVA CAMPOS

A PRODUÇÃO DISCURSIVA DO SUJEITO AUTOBIOGRÁFICO: uma análise de
Os Anos, de Annie Ernaux

SÃO LUÍS – MA

2022

LUMILA DA SILVA CAMPOS

A PRODUÇÃO DISCURSIVA DO SUJEITO AUTOBIOGRÁFICO: uma análise de
Os Anos, de Annie Ernaux

Linha de Pesquisa: Literatura e Subjetividade

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* Mestrado em Letras, na área de concentração em Teoria Literária da Universidade Estadual do Maranhão – UEMA, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Andréa Teresa Martins Lobato

SÃO LUÍS – MA

2022

Campos, Ludmila da Silva.

A produção discursiva do sujeito autobiográfico: uma análise de Os anos, de Annie Ernaux / Ludmila da Silva Campos. - São Luís, 2022.

103

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Maranhão, 2022.

Orientadora: Profa. Dra. Andréa Teresa Martins Lobato.

1.Escrita de si. 2.Autobiografia. 3.Annie Ernaux. I.Título.

CDU: 821.133.1--94

LUMILA DA SILVA CAMPOS

A PRODUÇÃO DISCURSIVA DO SUJEITO AUTOBIOGRÁFICO: uma análise de
Os Anos, de Annie Ernaux

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* Mestrado em Letras, na área de concentração em Teoria Literária da Universidade Estadual do Maranhão – UEMA, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Aprovada em: 27/06/2022

BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Andréa Teresa Martins Lobato (Orientadora)

Universidade Estadual do Maranhão (UEMA)



Prof. Dr. José Henrique de Paula Borralho

Universidade Estadual do Maranhão (UEMA)



Profa. Dra. Veraluce da Silva Lima

Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

Aos meus pais, Maria da Guia e Vital (In Memoriam).

AGRADECIMENTOS

Agradeço, inicialmente, a Deus por me fortalecer em cada passo dado em busca da realização pessoal e profissional.

À minha família, por ser o meu sustento em todos os momentos da vida. Em especial, ao meu irmão Laercio, por me incentivar a percorrer sempre novos caminhos.

À Universidade Estadual do Maranhão, especialmente, ao Programa de Pós-Graduação em Letras que me recebeu de braços abertos e me concedeu a oportunidade do Mestrado.

A todos os docentes que tive o imenso prazer de conhecer durante a trajetória de estudos, sobretudo, à minha orientadora Profa. Dra. Andréa Teresa Martins Lobato pela maestria, competência e profissionalismo que demonstrou durante todo o processo de concretização deste trabalho.

À coordenação do Programa de Pós-Graduação Strictu Sensu em Letras, ao coordenador Prof. Dr. José Henrique de Paula Borralho, por estar sempre aberto ao diálogo, nos mostrando o deleite da pesquisa.

À secretária do Programa de Pós-Graduação Strictu Sensu em Letras, Aline Rocha Pinheiro, pela disponibilidade em atender às demandas dos alunos de forma muito eficaz.

Aos professores José Henrique de Paula Borralho-UEMA e Veraluce da Silva Lima-UFMA por terem aceitado o convite de compor a banca e por contribuir com este trabalho de pesquisa.

À minha amiga e comadre, Renata, que dividiu comigo as dificuldades e angústias durante a produção da escrita acadêmica.

Aos meus colegas de turma que vivenciaram comigo esses dois anos de estudos com muita dedicação e compromisso.

Enfim, a todos os meus amigos que torceram, ainda que de longe, pela realização deste trabalho e pela paciência em entender todas as minhas ausências em função da pesquisa.

Agradeço a compreensão e a amizade de todos vocês.

“Para ela, o importante é o contrário disso, ou seja, capturar a duração que constitui sua passagem pela terra em uma época determinada, em um tempo que a atravessou, captar este mundo que só registrou vivendo”.

Annie Ernaux

RESUMO

A modernidade abriu espaço para diversas expressões do “eu” e “variações” dos gêneros clássicos. Na literatura contemporânea, a escrita de si, a autobiografia, vem sendo amplamente estudada. Este gênero, no estilo canônico, possui foco na subjetividade e consiste em uma narrativa retrospectiva em primeira pessoa, porém, o texto autobiográfico de Annie Ernaux se autodeclara impessoal o que revela o paradoxo desde o nível da linguagem. Diante disso, o trabalho de pesquisa intitulado *A Produção Discursiva do Sujeito Autobiográfico: uma análise de Os Anos, de Annie Ernaux* propõe analisar de que forma o discurso é produzido pelo sujeito, identificar as peculiaridades estilísticas da autora e verificar se a obra alcança a pretensão de autobiografia impessoal. Dará suporte teórico ao presente trabalho, os estudos de Phillippe Lejeune (2014), Leonor Arfuch (2010), Diana Klinger (2012), Foucault (1992), Giovanni Levi (2017), Pierre Bourdieu (2017), autores que abordam a escrita de si e o gênero autobiográfico; Stuart Hall (2008), com o seu estudo sobre as identidades na modernidade; Walter Benjamin (1985), Roland Barthes (1984), (2004), (2015), Tereza Mendes Flores (2005), Nora Cottille-Foley (2008), que versam sobre a fotografia como forma de expressão da subjetividade; Cleudemar Alves Fernandes (2008), Eni P. Orlandi (2020), Michel Pêcheux (2015), Benveniste (1976), José Luiz Fiorin (1996), estudiosos que abordam o discurso como prática linguística. Ao decorrer das análises, foi observada a ocorrência ou não de elementos de cunho pessoal e impessoal com objetivo de verificar se a obra atinge o status de autobiografia impessoal. Diante do trabalho de pesquisa, observou-se a presença de recursos linguísticos que produzem os efeitos de objetividade e subjetividade na narrativa.

Palavras- chave: Escrita de si. Autobiografia. Annie Ernaux.

RÉSUMÉ

La modernité a fait de la place à diverses expressions du « je » et aux « variations » des genres classiques. Dans la littérature contemporaine, l'écriture de soi, en particulier l'autobiographie, a été largement étudiée. Ce genre, de style canonique, met l'accent sur la subjectivité et consiste en un récit rétrospectif à la première personne, mais il y a de texte autobiographiques qui se déclarent impersonnel, ce qui révèle le paradoxe du niveau du langage. Face à cela, le travail de recherche intitulé *La production discursive du sujet autobiographique : une analyse de Les Années, par Annie Ernaux* propose d'analyser comment le discours est produit par le sujet, d'identifier les particularités stylistiques de l'auteur et de vérifier si l'œuvre atteint la prétention d'une autobiographie impersonnelle. Nous aurons comme support théorique, les études de Phillipe Lejeune (2014), Leonor Arfuch (2010), Diana Klinger (2012), Foucault (1992), Giovanni Levi (2017), Pierre Bourdieu (2017), auteurs qui abordent l'écriture d'elle-même et du genre autobiographique ; Stuart Hall (2008), avec son étude des identités dans la modernité ; Walter Benjamin (1985), Roland Barthes (1984), (2004), (2015), Tereza Mendes Flores (2005), Nora Cottille-Foley (2008), qui traitent de la photographie comme forme d'expression de la subjectivité ; Cleudemar Alves Fernandes (2008), Eni P. Orlandi (2020), Michel Pêcheux (2015), Benveniste (1976), José Luiz Fiorin (1996), des chercheurs qui abordent le discours comme pratique linguistique. Au fil des analyses, la présence ou non d'éléments personnels et impersonnels a été observée afin d'analyser si l'œuvre atteint le statut d'autobiographie impersonnelle. Face à la recherche, nous avons observé la présence de ressources linguistiques qui produisent des effets d'objectivité et de subjectivité dans le récit.

Mots-clés: Auto-écriture. Autobiographie. Annie Ernaux.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	09
2 A ESCRITA DE SI: UM PERCURSO HISTÓRICO	17
2.1 Uma prática que perpassa séculos	17
2.2 Os contornos da autobiografia	27
3 A DESCRIÇÃO FOTOGRÁFICA COMO FORMA DE ESCREVER-SE	40
3.1 O registro fotográfico: uma narrativa do “eu”	40
3.2 Annie Ernaux: uma vida narrada a partir das descrições imagéticas.....	49
4 A PRODUÇÃO DISCURSIVA DO SUJEITO AUTOBIOGRÁFICO EM <i>OS ANOS</i>, DE ANNIE ERNAUX	77
4.1 A construção do discurso sobre a ótica da AD Francesa.....	77
4.2 Annie Ernaux e a produção discursiva do sujeito	82
4.3 A questão da impessoalidade na obra de Annie Ernaux.....	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
REFERÊNCIAS	100

1 INTRODUÇÃO

A autora Annie Ernaux é um dos grandes nomes da literatura contemporânea França. De origem humilde, nasceu no dia 1 de setembro de 1940, na cidade francesa de Lillebonne, ao norte do país, onde residiu até meados de 1945, quando se mudou para Yvetot, comuna localizada, também, na região da Normandia, período este em que os franceses vivenciavam os horrores da Segunda Guerra Mundial. Ernaux passou a sua infância e adolescência nessa pequena e fria região devastada, à época, pela Alemanha nazista. Filha de pais camponeses de pouca instrução, dedicou-se aos livros e logo despertou o desejo pela literatura como forma de participação no mundo que se apresentava diante dela. Realizou seus estudos em uma escola dirigida por freiras, chamada Saint-Michel, onde passou anos de sua vida escolar até finalizar o ensino médio, na França, denominado Lycée.

Logo em seguida, ingressou na universidade de Letras, em Rouen. Momento em que decidiu morar em um alojamento estudantil, pois, seus pais não tinham condições financeiras para mantê-la habitando em outra cidade. Já formada, torna-se professora de literatura do Centre National d'Enseignement à Distance por pouco mais de trinta anos. A paixão pelas letras fez com que Annie Ernaux, ainda pequena, nutrisse o desejo de ser escritora, anseio que parecia muito distante para uma menina pobre do interior da França, mas que se concretizou anos depois, quando tornou-se uma autora autêntica e reconhecida pela crítica literária como uma das grandes referências da literatura francesa da atualidade.

Sobre sua produção literária, Annie afirma ser uma escritora autobiográfica e que tem compromisso com os fatos ocorridos em sua vida. Por muito tempo, a autoficção foi atrelada a suas obras, porém, em entrevista ao jornal *Nexo* (2019), Ernaux afirma que esse gênero não lhe corresponde e o que escreve é legítimo e não ficcional. A autora francesa acentua que todos os seus escritos são autobiográficos, com exceção dos três primeiros, que são identificados pelo termo *Roman*, todos os demais são narrativas de cunho autobiográfico.

Les armoires vides, primeiro livro assinado por ela e lançado em 1974, narra a história de uma personagem que deixou o aconchego de seu lar para realizar seus estudos em outra cidade. O segundo, *Ce qu'ils disent ou rien* (1977), apresenta a narrativa de uma adolescente chamada Annie que se revolta contra o autoritarismo de seus pais. E o terceiro, *La femme gelée* (1981), apresenta a vida de uma mulher casada e que se sente imensamente presa às obrigações e afazeres domésticos.

La Place (1984), narrativa autobiográfica que conta a perda do pai, é considerada pela crítica e pela própria autora como marco relevante na sua escrita. Por essa obra Ernaux recebeu

o prêmio Renaudot, premiação literária muito conceituada na França. Entre suas principais obras, destacam-se *La Place* (1984), *Passion Simple* (1992), *La Honte* (1997), *L'occupation* (2002) e *Les Années* (2008), objeto da presente pesquisa. Esta última rendeu a autora, entre os anos de 2008 e 2009, os prêmios Marguerite-Duras, François-Mauriac e o de Língua Francesa. Recentemente, no ano de 2017, Annie Ernaux ganhou o prêmio de literatura *Maguerite Yourcenar*, homenagem da Academia Francesa pelo conjunto da obra.

Um dos seus clássicos, *Les Années*, ou *Os Anos*, em português, foi publicado pela primeira vez no Brasil em 2019 pela editora Três Estrelas, com a tradução de Marília Garcia¹. Este é o segundo livro da autora publicado em território brasileiro. *Passion Simple* (1992), em português, *Paixão Simples*, foi a primeira obra de Annie Ernaux lançada no país, em 1994, com a tradução de Adalgisa Campos da Silva. *La Place*, ou *O Lugar*, teve sua publicação em 2021 pela editora Fósforo e igualmente traduzido por e mais recente, a obra *O Acontecimento* (2022), publicado também pela editora Fósforo e traduzido por Isadora de Araújo Pontes.

Em *Os Anos* (2019), Ernaux mostra-se uma autora irreverente ao lançar-se na escrita de uma obra autobiográfica dita como isenta e impessoal, em que o sujeito é coletivo e indeterminado e cuja narradora busca sempre, a partir das memórias coletivas, compreender o seu “eu” atual que se encontra constantemente imerso em fatos históricos e sociais. A memória coletiva e a memória individual são elementos recorrentes em toda a narrativa. Em entrevista ao jornal digital *Nexo* (2019), quando questionada sobre esse aspecto em suas obras, a autora afirma que a sua memória individual está constantemente ligada ao coletivo e, por essa razão, não encontrou dificuldades ao escrever a obra objeto da presente pesquisa.

Os Anos é uma autobiografia em que é possível acompanhar a trajetória da narradora, desde sua infância, passando pela adolescência, juventude e vida adulta com todos os conflitos históricos e sociais que a cercavam.

A história da personagem é contada a partir de descrições fotográficas, relatos de familiares, memórias diversas, canções, notícias de jornais e algumas entradas do seu diário. Os gêneros textuais, por vezes, comportam uma mescla de gêneros como é visto nesta narrativa, uma autobiografia com passagens de outra forma de escrita de si, os diários. De acordo com Lejeune (2014), esta categoria é considerada como “uma série de vestígios datados” em que a base fundamental são as datas. Na obra de Ernaux, a narradora não segue esse padrão estrutural, as entradas não são datadas, as passagens são apenas descritas dentro de um contexto

¹ Tradutora e poeta brasileira, doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense- UFF e pós-doutora em tradução pela Universidade Federal do Rio de Janeiro- UFRJ. Responsável pela tradução das duas últimas obras de Annie Ernaux lançadas em língua portuguesa no Brasil.

que auxilia a construção da memória, dando-lhe uma identidade narrativa.

A obra perpassa por seis décadas de vida da autora e os fatos históricos são abordados como parte integrante do dia a dia da personagem, a exemplo da Segunda Guerra Mundial e o Pós-Guerra, que eram assuntos constantes nas reuniões familiares da narradora; a Guerra da Argélia; o Maio de 68 - uma das grandes manifestações populares em que jovens franceses foram às ruas protestar por mais liberdade -; as eleições presidenciais; o aparecimento da Aids; a revolução de costumes; o surgimento da sociedade de consumo; a virada do milênio; o ataque de 11 de setembro nos Estados Unidos; a inovação tecnológica que garantia vários novos aparelhos eletrônicos como a secretária eletrônica, o fax; o mais novo modelo de carro lançado pela Renault, que dava certo status às pessoas da época; e o surgimento da pílula anticoncepcional, que daria a mulher maior controle de seu corpo. Tudo isso sendo visto pelos olhos curiosos da personagem tão somente identificada por “ela”.

O título do livro, *Os Anos*, pode ser compreendido no seu sentido literal, pois a obra retrata um período que começa em meados do século XX até o início do XXI, o que permite ao leitor conhecer um pouco mais sobre a França, bem como o mundo dessa época que foi abordada pela narração. A história inicia-se a partir de uma fotografia de um bebê, feita possivelmente, no ano de 1941, da qual a narradora realiza uma breve descrição. As fotografias que são apenas descritas na obra, a autora define como peças do arquivo pessoal. Elas configuram-se como um recurso utilizado por Annie Ernaux para fazer memória daquilo que um dia foi real e, de certa forma, também, como mecanismo para situar o leitor, que poderá, assim, acompanhar passo a passo dessa história, bem como as transformações políticas, históricas, ideológicas e sociais sofridas por ela.

Em vários momentos, as descrições fotográficas são utilizadas como retomada da memória. É o que Halbwachs (2003), citando Bergson, chama de reconhecimento por imagem, mecanismo que evoca a familiaridade com os tempos anteriormente vividos. Vale ressaltar que, as fotografias não são replicadas na obra, e sim descritas, destacando as fisionomias das pessoas que compõem os registros e, de forma breve, o espaço também é abordado pela descrição.

Os acontecimentos sociais são frequentemente abordados durante toda a narrativa. No primeiro momento, por volta de 1945, o assunto sobre a Segunda Guerra Mundial era frequente nos almoços de família, onde a narradora tem conhecimento do fato a partir do relato dos pais, avós, bisavós e amigos da família que conversavam entre si e emitiam as suas opiniões. Ainda em sua infância, ela não sabia muito bem o que tudo aquilo significava. No segundo momento, já na adolescência, buscava entender-se como pessoa no mundo, sem reflexões complexas e, na

vida adulta, dava-se conta das inúmeras posições sociais que uma mulher ocupa, como, por exemplo, mãe, professora, esposa e intelectual.

Bem como o relato dos pais na infância, as recorrências, algumas vezes, aos diários de Annie Ernaux ajudaram a narrar esse passado vivido pela autora. Philippe Lejeune, em *O Pacto Autobiográfico* (2014), afirma que “um diário serve sempre, no mínimo, para construir ou exercer a memória de seu autor (grupo ou indivíduo)” (LEJEUNE, 2014, p. 261).

Ainda, segundo Lejeune (2014), o uso de diários na França, mais frequentemente escritos por meninas, é algo quase cultural que as pessoas utilizam para compreender, desde as questões mais complexas que as atormentam em certo período da vida, bem como os assuntos mais simples e banais do dia a dia.

No decorrer da narrativa, por volta de 1980, a narradora revela o desejo de escrever um livro, desejo este motivado pelo medo de que um dia as memórias se percam e as pessoas futuras da família saibam pura e simplesmente os nomes daqueles que fizeram parte do seu passado familiar e nada mais. Para a autora, a escrita é uma forma de manter-se viva na história ao longo dos anos.

A narradora manifesta, ainda, a preocupação em contar os tempos passados com todas as suas transformações de uma forma em que tenta se posicionar fora da história, ensaiando, assim, um distanciamento do seu próprio “eu” que viu e vivenciou todas essas mudanças. Nesse ponto, o anseio da autora é observar o que o mundo imprimiu nela e como as influências das experiências, que ela adquiriu vivendo, foram capazes de torná-la o que é hoje. Para isso, a tentativa de distanciamento do “eu” torna-se presente na obra como um dispositivo de observação de um produto resultado do meio social.

A autobiografia, como outros gêneros textuais, possui características próprias de composição e estilo. Usualmente, as autobiografias são escritas em primeira pessoa e têm por finalidade narrar os fatos. Em *Os Anos* (2019), a narradora faz uso da terceira pessoa do singular “ela” e da primeira pessoa do plural “nós”, revelando, dessa forma, outra possibilidade composicional.

Em meio à motivação inicial para a escrita do livro, a personagem demonstra a inquietação entre escolher o pronome pessoal “eu” ou o “ela” e explica que o pronome de primeira pessoa traz muita subjetividade, algo muito íntimo e pessoal e o “ela”, em contrapartida, há distanciamento, afastamento de si próprio. Como um dos escopos da autora é observar as influências que sofreu por meio das transformações sociais, o uso do “ela” torna-se um instrumento desse distanciamento para que, dessa maneira, possa ver, de forma mais objetiva, todas essas mudanças que resultou no “eu” atual. O pronome “nós” traz a ideia de

coletividade sempre muito forte e presente ao decorrer da narrativa. Um “nós” que é composto de tantas outras pessoas, de tantos outros grupos sociais e de tantas outras vozes.

Annie Ernaux é uma escritora inserida nos aspectos sociais e a sua obra não poderia ser diferente. *Os Anos* recorrem a um estilo de escrita de si imerso na coletividade com o intuito de demonstrar que os seres humanos são indivíduos sociais, que embora estejam, por algum momento, sozinhos, estão sempre acompanhados, pois trazem na memória representações de diversos grupos que ajudaram e ajudam a compor as suas próprias histórias. Halbwachs (2003) afirma que, ainda que o indivíduo esteja só fisicamente, “seus pensamentos e seus atos se explicam por sua natureza de ser social e porque ele não deixou sequer por um instante de estar encerrado em alguma sociedade” (HALBWACHS, 2003, p. 42).

Ernaux afirma que a obra não é apenas um livro de rememoração escrito tão somente para narrar a própria vida, mas uma oportunidade de olhar para si mesma com a finalidade de compreender as transformações do mundo, de fazer memórias dos tempos vividos, de observar as mudanças ideológicas, as crenças, os anseios de cada época, bem como as inquietações, alterações no cenário político, inovações de cada momento. *Os Anos* não se constitui uma narrativa do “eu”, simplesmente, mas do “nós” e dos outros.

Propõe-se, ainda, uma narrativa escorregadia no pretérito imperfeito e que será interrompida pelas descrições fotográficas que darão a noção da fisionomia das pessoas e dos lugares sociais aos quais ocupou.

Os Anos apresenta uma forma de escrita de si um tanto inabitual para o que se espera de uma autobiografia, na qual a autora oferece uma narrativa intitulada impessoal, em que não há focalização do “eu”, mas uma subjetividade diluída na coletividade do “nós” e o “distanciamento” de si provocado pelo uso do pronome “ela”.

Diante desta complexidade, no que diz respeito à produção discursiva do sujeito autobiográfico, adotou-se a seguinte questão de pesquisa: de que maneira o sujeito autobiográfico, em *Os Anos* (2019), de Annie Ernaux, intenta estruturar uma narrativa de cunho pessoal de forma impessoal? A questão leva em conta que este gênero literário tem como característica primordial a valorização da subjetividade.

Como hipótese, entende-se que a tentativa de distanciamento do próprio “eu” é um mecanismo importante para que a personagem possa enxergar com olhos mais objetivos o que o mundo, ao passar dos anos, foi capaz de exercer sobre a vida, personalidade, costume, ideologias da própria narradora que, ao contar as suas memórias, entende que o “eu” atual foi moldado por uma coletividade na qual estava inserida. E, sendo assim, o que mais importa não é falar tão somente do “eu”, mas sim do “nós”, pois compreende que o ser humano não é capaz

de escrever a sua própria história sozinho e isolado no mundo.

Desta forma, propõe-se, como objetivo geral, realizar a leitura da obra *Os Anos*, de Annie Ernaux, a fim de observar o processo de produção discursiva do sujeito em uma autobiografia intitulada impessoal. A partir deste ponto, delinear-se os seguintes objetivos específicos: analisar de que forma a narradora estrutura o discurso autobiográfico; identificar os mecanismos formais e as peculiaridades da autora em sua escrita de si; verificar se a obra alcança o seu propósito de autobiografia impessoal.

Ernaux, como dito anteriormente, considera *Os Anos* uma narrativa impessoal, o que vai à contramão do que se espera normalmente para uma autobiografia como gênero literário que consiste fortemente no relato pessoal do autor cuja história é, em sua grande maioria, narrada em primeira pessoa.

Diante disto, foi investigada, com base na obra *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*, de Philippe Lejeune (2014), a estrutura composicional, além das particularidades de estilo da autora em analisar se a obra atende ao anseio, proposto por ela, de ser uma autobiografia isenta e impessoal. O que interessa são os mecanismos utilizados pela narradora na produção discursiva, isto é, como falar de si longe do “eu”, de que forma isso foi apresentado na obra.

Os Anos é uma obra autobiográfica em moldes um pouco diferentes dos habituais. O “eu”, pronome de primeira pessoa do singular, esperado usualmente, para esse gênero textual, cede lugar para o “ela” e o “nós”, trazendo, assim, para a narrativa, uma espécie de sujeito coletivo. Este ponto diferencia a obra de tantas outras narrativas autobiográficas e traz à tona a complexidade da produção discursiva do sujeito desde o nível da própria escrita. Essa perspectiva também respaldou-se nos estudos de Diana Klinger *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica* (2012), que contribuiu para análise.

Fábio Akcelrud, em *O que é crítica literária?* (2016), afirma que cada obra literária deve ser analisada de acordo com os padrões que a própria obra estabelece para si e que cada elemento poderá ser significante e determinante em uma análise. A obra é considerada, pela própria autora, uma autobiografia sem foco direto na subjetividade. Sendo assim, no decorrer da pesquisa, foi analisado a ocorrência ou não de elementos que possam apontar para traços de cunho pessoal. O inverso também foi considerado: identificar os aspectos de impessoalidade na narrativa com o objetivo de examinar se a obra cumpre a pretensão de autobiografia impessoal.

Para esta análise, foi utilizado o texto traduzido para língua portuguesa, uma vez que o interesse da pesquisa é predominantemente teórico-crítico, caso houvesse ocorrência de alguma questão pontual em que se fizesse necessária a consulta ao original, assim seria feito.

O atual trabalho estruturou-se da seguinte forma: introdução, que apresenta, de maneira sucinta, a vida da escritora Annie Ernaux, bem como, a obra *Os Anos* (2019), que é o objeto da pesquisa. O capítulo 2 aborda o percurso histórico da escrita de si e a autobiografia. Neste ponto, foi realizada uma análise da escrita do “eu” ao decorrer da história e os conceitos basilares da autobiografia à luz dos estudos de Phillipe Lejeune em *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet* (2014); Leonor Arfuch em *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea* (2010); Diana Klinger com a obra *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica* (2012); Michel Foucault em *A escrita de si* (1992); Giovanni Levi com o artigo *Usos da biografia* (2017); Pierre Bourdieu em *A ilusão biográfica* (2017).

No capítulo 3, discorreu-se sobre a fotografia como narrativa autobiográfica e de que forma isso foi apresentado na obra em cada descrição fotográfica feita pela personagem. Esta abordagem se fez pertinente, tendo em vista que a descrição fotográfica é um recurso muito presente na construção narrativa de *Os Anos*. Os estudos de Barthes (1984), Nora Cottille-Foley (2008), Walter Benjamin (1985) e Tereza Mendes Flores (2005), também deram suporte para a pesquisa, em especial, ao que diz respeito à fotografia como práxis autobiográfica.

Em seguida, o capítulo 4 é referente à análise da construção discursiva do sujeito autobiográfico em *Os Anos*. Neste item, analisou-se de que forma a narrativa estrutura-se para alcançar o objetivo comunicativo de obra autobiográfica impessoal. Quais foram as peculiaridades estilísticas adotadas nesta autobiografia tecida em terceira pessoa “ela” e em primeira pessoa do plural “nós”.

Os estudos de Émile Benveniste (1976), Michel Pêcheux (2015), Eni P. Orlandi (2020), Cleudemar Alves Fernandes (2008), José Luiz Fiorin (1996) deram suporte teórico para este capítulo. Inicialmente, foi realizada uma breve explanação sobre a produção discursiva à luz da Análise do Discurso Francesa. Em seguida, discorreu-se sobre a construção do discurso na obra, bem como, as peculiaridades linguísticas da autora, partindo para uma análise sobre os pronomes pessoais, mais especificamente, sobre o “eu”, “tu”, “ele/ela” e o “nós”, para compreender de que forma eles instalam-se no discurso e quais efeitos de sentido os pronomes produzem no ato elocutório, para que desta forma, fosse possível analisar a impessoalidade na narrativa.

Por fim, as considerações finais do trabalho, seguidas das referências bibliográficas que foram utilizadas para o desenvolvimento da pesquisa e que serviram de suporte teórico para análise da obra. Este trabalho de pesquisa tem o anseio de demonstrar outra forma composicional de escrita de si: a autobiografia em terceira pessoa e em primeira pessoa do plural, esperando contribuir para os estudos a respeito deste gênero literário, sem a pretensão

de esgotar o assunto, e ainda deseja contribuir também para o Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Maranhão.

A autobiografia é um gênero que vem sendo largamente estudado nos meios acadêmicos e em *Os Anos* observam-se conteúdos tão pertinentes ligados à subjetividade, memória coletiva e individual, produção de identidades, autobiografia como gênero literário, composição autobiográfica em 3ª pessoa e em 1ª pessoa do plural, que é a proposta do livro. Vê-se, diante disso, um valioso objeto de estudo com um vasto material para análise. Esta obra traz conceitos que são estudados há anos nas universidades, materializados na própria narrativa, o que a deixa ainda mais interessante.

2 A ESCRITA DE SI: UM PERCURSO HISTÓRICO

2.1 Uma prática que perpassa séculos

Atualmente, na sociedade moderna, a valorização do “eu” vem crescendo cada dia mais. A exposição da vida privada entrelaçada à vida pública já é um fato observado nos dias de hoje. Com os avanços tecnológicos, os aplicativos que privilegiam a imagem, a exaltação de si, tornaram-se uma realidade. A curiosidade sobre a vida pessoal das celebridades, cantores, atores, artistas de modo geral, resultou na popularidade dos programas de *reality shows*, por exemplo. Na literatura, esse fenômeno também exerceu influência no mercado das biografias, autobiografias, memórias, confissões, ensaios, entrevistas. Para os leitores, consumir esses tipos de relatos é uma maneira de se sentirem mais próximos dos seus autores favoritos.

Neste cenário contemporâneo, a expressão do “eu” aparenta ser um fenômeno recente, porém, esta forma de escrita, sobretudo na literatura latino-americana, tem uma expressividade muito significativa ao observar o seu percurso histórico. Ela pode ser entendida como um texto narrativo em que o narrador coincide com o autor. Nesta perspectiva, vale ressaltar que, há possibilidade, também, de histórias ficcionais, onde poderá não haver a identificação entre autor e narrador. Os “desvios” das formas canônicas são características muito forte da escrita biográfica moderna. Vale pontuar que a escrita de si não é considerada um gênero literário, mas uma forma literária que engloba diversas expressões do “eu”.

Ao analisar os tempos passados, nota-se que esta forma de escrita foi sofrendo transformações enquanto o seu objeto comunicativo. Diana Klinger em sua obra *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica* (2012) aponta dois momentos da escrita de si na história. Segundo a autora, o primeiro considera a escrita como mecanismo de formação de identidades nacionais. Os relatos autobiográficos estavam ligados às personalidades públicas que foram de certa forma, importantes para a formação da nacionalidade.

Assinalemos, brevemente, dois momentos dessa história. Primeiro, aquele momento em que a *escrita de si* se inscreve no horizonte da formação nacional, seus conflitos e suas transformações. A crítica argumenta que neste período a escrita autobiográfica geralmente apresenta uma trama na qual é indiscernível o individual do coletivo (Arfuch, 2005, p. 109; Santiago, 1987, p. 34/ss). De fato, na Argentina do século XIX, a literatura autobiográfica, que remete a figuras públicas relevantes no processo de construção da nacionalidade, é inseparável da construção dessa identidade (KLINGER, 2012, p. 19, grifo da autora).

Neste primeiro momento, os relatos autobiográficos estavam associados às figuras públicas. O conteúdo destas narrativas exaltava os valores das classes sociais mais privilegiadas, reagindo, desta maneira, contra as novas identidades que surgiam em decorrência do fenômeno imigratório.

Klinger (2012), citando Silviano Santiago, afirma que as narrativas de cunho autobiográficas das décadas 1920 e 1930, fase do Modernismo no Brasil, também, apresentavam uma perspectiva conservadora e patriarcal.

Nesse mesmo sentido Santiago argumenta, a respeito da escrita autobiográfica no modernismo brasileiro dos anos 20 e 30, que sua ambição era a de recapturar uma experiência não só pessoal, mas também do clã no qual se insere o indivíduo. Os textos dos modernistas, segundo Santiago, tendem a apresentar uma visão conservadora da sociedade patriarcal e com a atitude estóica daqueles que, tendo já uma experiência longa de vida, se resguardam das intempéries existenciais (KLINGER, 2012, p. 19).

O segundo momento é marcado pela passagem dos relatos enquanto construção das identidades nacionais para o ponto oposto: a restauração da democratização dos países que sofreram as duras repressões da ditadura militar nas décadas de 1970 e 1980. Neste período, diversos relatos surgiram em forma de depoimentos, romances autobiográficos e testemunhos que narravam as experiências daqueles que vivenciaram esta fase de repressão. Relatos que, segundo Klinger (2012), podem ser considerados como testemunhos de uma geração.

Nesta segunda fase, os relatos não estavam relacionados à exaltação do “eu”, o enfoque era para as experiências dos jovens que apontavam para questões delicadas das esferas sociais, políticas e filosóficas. Questões estas que são observadas como temas bem presentes nas narrativas autobiográficas desta época. As narrações deste período tinham como escopo a conscientização dos leitores para aquela atual conjuntura política.

Desta forma, nota-se que os testemunhos exercem um papel importante para a História, pois são narrativas que contribuem para reconstrução e permanência do passado. Vale ressaltar que, o valor estético literário dos relatos, nestas primeiras fases, não era muito expressivo, uma vez que, as informações contidas nos testemunhos eram mais importantes do que as formas e estilos literários.

Nos anos seguintes à pós-ditadura, a escrita de si não é mais vista como a do século XIX e a do período modernista. As narrativas memorialísticas não estão mais relacionadas à construção de identidades nacionais ou ao testemunho de uma geração, e sim, a exaltação e questionamento do “eu”, fazendo emergir, assim, o terceiro momento histórico da escrita: a

expressão do “eu”, sendo comparada ao narcisismo, este que foi impulsionado pelo avanço da midiática contemporânea que sinaliza para essa nova fase, na qual a escrita de si já pertence.

Dentro da história da *escrita de si* no contexto latino-americano, a produção mais recente, abordada aqui, conforma um terceiro momento que, embora relacionado com a chamada “literatura verdade” (Avelar, 2000, p. 251), se afasta da tradição do depoimento. Nos romances do nosso corpus, a *escrita de si* não se apresenta sob a marca da memória da classe, do grupo ou do clã, mas aparece como indagação de um eu que, a princípio, parece ligado ao narcisismo midiático contemporâneo (KLINGER, 2012, p. 21, grifo da autora).

Na terceira fase, a escrita de si associa-se à midiática, a espetacularização do “eu”. Com os avanços dos aplicativos de fotos e pequenos vídeos a exaltação de si tornou-se uma realidade na contemporaneidade. O interesse em conhecer os bastidores da vida do outro, seja esse, uma pessoa comum, artista, cantor ou autor, o desejo de saber sobre a vida privada trouxe para a modernidade essa exposição do particular sendo exibido na mesma proporção de uma vida pública. Na literatura, essa perspectiva incita, também, as discussões sobre o retorno do autor². A vontade de conhecer os bastidores de suas produções impulsionou o mercado das biografias, autobiografias, entrevistas, entre outros relatos pessoais.

O fato de muitos romances contemporâneos se voltarem sobre a própria experiência do autor não parece destoar da sociedade “marcada pelo falar de si, pela espetacularização” (Lopes, 2003, p. 52). O avanço da cultura midiática de fim de século oferece um cenário privilegiado para a afirmação desta tendência. Nela se produz uma crescente visibilidade do *privado*, uma espetacularização da intimidade e a exploração da lógica da celebridade, que se manifesta numa ênfase tal do autobiográfico, que é possível afirmar que a televisão se tornou um substituto secular do confessionário eclesiástico e uma versão exibicionista do confessionário psicanalítico (KLINGER, 2012, p. 18).

Diana Klinger (2012) afirma ainda que, ao se pensar no retorno do autor, deve-se discutir a escrita como produção de subjetividade. Citando Foucault, a autora ressalta que o “eu” não é somente um tema no qual se narra, mas uma escrita que colabora para a formação de si. É por meio da elaboração dos escritos, da introspecção, autorreflexão, autoanálise que a subjetividade vai sendo construída. Vê-se, desta forma, a ligação entre a escrita e subjetividade na formação do “eu”.

² O retorno do autor faz referência ao ensaio intitulado *A morte do Autor*, do escritor francês Roland Barthes.

Sustentar a existência de *um retorno do autor* implica necessariamente entrar no debate sobre a produção da subjetividade em relação com a escrita. De fato, esses dois termos estão em estreita relação: da Antiguidade até hoje, a escrita performa a noção de sujeito. [...] Como mostra Foucault (2004), na Antiguidade greco-romana o “eu” não é apenas um assunto sobre o qual escrever, pelo contrário, *a escrita de si* contribui especificamente para a *formação de si* (KLINGER, 2012, p. 23, grifos da autora).

A prática da escrita de si como uma atividade pessoal aliada à autorreflexão contribui imensamente para a construção das subjetividades na sociedade. O ato de escrever para si e para os outros é um mecanismo de subjetivação e “adestramento” dos corpos. A escrita, no período antigo, era considerada um meio de se chegar mais próximo do sagrado. A denominada “escrita espiritual” era uma atividade pela qual os sujeitos narravam os seus atos, transgressões, pecados ao outro. Cobertos pela vergonha de se mostrarem pecadores moldavam-se para não mais serem expostos aos constrangimentos de serem vistos como “impuros” e distantes de Deus.

Que cada um de nós note e escreva as acções e os movimentos da nossa alma, como que para no-los dar mutuamente a conhecer e que estejamos certos que, por vergonha de sermos conhecidos, deixaremos de pecar e de trazer no coração o que quer que seja de perverso. Pois quem consente ser visto quando peca, e após ter pecado, não prefere mentir para ocultar a sua falta? Não fornecíamos diante de testemunhas. Do mesmo modo, escrevendo os nossos pensamentos como se os tivéssemos de comunicar mutuamente, melhor nos defenderemos dos pensamentos impuros por vergonha de os termos conhecido. Que a escrita tome o lugar dos companheiros de ascense: detanto enrubescermos por escrever como sermos vistos, abstenhamo-nos de todo o mau pensamento. Disciplinando-nos dessa forma, podemos reduzir o corpo à servidão e frustrar as astúcias do inimigo (FOUCAULT, 1992, p. 129).

A escrita sendo posta como ação para o conhecimento de si diante da percepção do outro. Neste aspecto, a ela assemelham-se, como afirma Foucault (1992), as confissões do cristianismo. A situação vexaminosa de confessar as infrações diante do sacerdote causa constrangimento ao revelar os “movimentos da alma”, o que resulta na “docilização” dos corpos e na formação das subjetividades por meio da escrita. Revelar o “eu” pode ser motivo de escândalo ou sacralização do indivíduo.

Foucault (1992) acentua que esta forma de escrita de si ainda está distante de apresentar todas as suas significações, mas é um rastro que possibilita investigá-la de maneira retrospectiva. A ação de escrever, segundo Foucault (1992), está ligada à atividade de pensamento de duas maneiras diferentes: a primeira segue um fluxo contínuo e linear que se inicia pela meditação seguindo para o ato de escrita e, em sequência, para a prática em situação

real da vida; a segunda segue um curso circular: “meditação precede as notas, as quais permitem a releitura que, por sua vez, relança a meditação” (FOUCAULT, 1992, p. 130).

Nos séculos I e II a expressão do “eu” mostra-se de duas formas, os denominados hypomnêmatas e as correspondências. O primeiro corresponde aos cadernos em que se escreviam trechos de obras, pensamentos, reflexões que eram usados posteriormente para meditar sobre si e sobre a vida.

O hypomnêmata não constitui uma escrita de si e nem tão pouco pode ser considerado como os diários. Eles tinham como objetivo escrever o que já havia sido falado com o intuito de formar a subjetividade.

Os *hypomnêmata*, cadernetas individuais nas quais se anotavam citações, fragmentos de obras, reflexões ou pensamentos ouvidos, eram oferecidos como tesouro acumulado para a releitura e meditação posteriores. Constituíam um material para ler, meditar e conversar consigo mesmo e com outros. No entanto, esses *hypomnêmata* não constituem uma narrativa de si mesmo, não podem ser entendidos como os diários que aparecem posteriormente na literatura cristã, que tem o valor de purificação. O movimento que eles procuram é o inverso: trata-se não de revelar o oculto, de dizer o não-dito, mas, pelo contrário, de dizer o já dito, com a finalidade da *constituição* de si. Inseridos em uma cultura fortemente marcada pelo valor reconhecido à tradição, à recorrência do discurso, à prática da citação, o objetivo dos *hypomnêmata* é recolher o *logos* fragmentário transmitido pelo ensino e fazer dele um meio para o estabelecimento de uma relação consigo mesmo (KLINGER, 2012, p. 23-24).

As correspondências, por sua vez, embora sejam uma narrativa direcionada ao outro, constituem-se como uma atividade de escrita, pois, no ato de escrever, avalia-se, pensa-se e questiona-se sobre o que contar. O escrever-se revela a nudez da alma, o sujeito se despe de suas máscaras e expõe o que lhe há de mais interno. Atividade pessoal que auxilia, também, a construção da subjetividade.

A carta que é enviada para ajudar ou aconselhar seu correspondente constitui para aquele que a escreve uma espécie de treino, desempenha o papel de um princípio de reativação: conselhos dados aos outros são uma forma de preparar a si próprio para uma eventualidade semelhante. Mas a carta é alguma coisa a mais que um adestramento de si mesmo pela escrita: ela torna o escritor “presente” para aquele a quem envia. Escrever é “se mostrar”, se expor. De maneira que a carta, que trabalha para a subjetivação do discurso, constitui ao mesmo tempo uma objetivação da alma (KLINGER, 2012, p. 24).

Tanto nos hypomnêmatas quanto nas correspondências observa-se a escrita como uma atividade particular do indivíduo, que o leva a reflexão e autoanálise, a fim de se entender

como ser humano e corrigir os seus atos e suas falhas. A escrita que conduz à introspeção e, conseqüentemente, à formação da subjetividade. Desta maneira, o ato de escrever é apresentado como uma forma de cuidado com o próprio “eu”, o que para os gregos era considerado um dos princípios para o bem viver.

Este fundamento do cuidado de si da Antiguidade cedeu lugar para o autoconhecimento na tradição Ocidental. Anteriormente, viu-se a escrita como exercício para cuidar de si, agora observa-se como uma atividade em que permite o sujeito a conhecer-se e não mais a cuidar-se.

O autoconhecimento conforma um dos fundamentos principais da doutrina cristã. A autoanálise e a introspeção são tidas como um caminho a ser percorrido para alcançar a Deus, uma prática de renúncia das coisas do mundo e dos prazeres da carne. A escrita como mecanismo de autoconhecimento que tem por objetivo dizer não para a vida mundana em favor da vida celeste. Diana Klinger (2012) afirma que é desta forma que “o cristianismo constrói outra concepção da subjetividade, em cujo fundamento está a renúncia: é pela renúncia ao mundo terreno que a subjetividade se forja em face de um Deus impessoal e onipotente” (KLINGER, 2012, p. 25).

Baseado neste princípio da escrita como processo de autoconhecimento e caminho para alcançar o transcendental foi que *As Confissões* de Santo Agostinho ganharam notoriedade. Em seus escritos, Agostinho confessa a Deus seus erros e pecados com o anseio de purificar-se e chegar mais próximo do Divino. A confissão ainda é um ato presente no cristianismo, em especial, no catolicismo, prática em que o indivíduo, em face ao sacerdote, declara suas transgressões e recebe a absorção de suas faltas e a reconciliação com Deus.

Para o cristianismo, a categoria da subjetividade (permeada pelos valores de culpa e pecado) tem correlação com a categoria de verdade; através do mecanismo da confissão como técnica fundamental para a construção de si mesmo enunciando para outro as culpas e pecados, como caminho para ascese purificadora da individualidade em direção à transcendência divina. Resumindo, na passagem da cultura pagã à cultura cristã, o “conhece-te a ti mesmo” passou a modelar o pensamento de Ocidente, eclipsando o “cuida de ti mesmo”, que era o princípio que fundamentava a *arte de viver* da Antiguidade (KLINGER, 2012, p. 25, grifo da autora).

O processo de conhecimento de si mesmo traz, paradoxalmente, a rejeição do próprio “eu” que, nesta perspectiva, é visto como algo impuro, imperfeito, pecaminoso que o afasta do sagrado. O Renascimento e a Reforma despertaram o interesse do sujeito em olhar para si sem a angustiante ideia de culpa e pecado e começa, então, a se enxergar tal como é, sem as

prisões dogmáticas de outrora. A escrita, neste momento, ganha novos contornos. Não sendo mais vista como caminho de ascese ao divino, mas mecanismo para se conhecer de forma personalizada e individual.

Simpático às ideias do Renascimento e da Reforma, o autor francês Michel de Montaigne, escreve a obra *Os Ensaios*. Nos seus escritos, o autor inaugura uma nova forma de escrita de si: o ensaio. Para ele, a escrita do “eu” não representa o indivíduo universal e sim o sujeito individual. Como afirma Klinger (2012):

Os Ensaios, de Montaigne, desprovidos da obediência doutrinária num mundo em vias de crescente secularização consagram o direito de o sujeito individual expressar sua experiência pessoalizada do mundo sem recorrer a modelos legitimados. Portanto, na obra de Montaigne, se encontram traçados os contornos da literatura no sentido moderno, fundada no sujeito individual. Segundo Luiz Costa Lima, “o primado do eu põe em questão a vigência da lei antiga, mesmo porque ela o excluí, e pressiona em favor do aparecimento de outra, que o previsse, o reconhecesse e destacasse. Essa outra lei começa, nos tempos modernos, a assumir feição definida com Descartes e se plenificará com a primeira crítica kantiana (Costa Lima, 1998, p. 36). Desta perspectiva, a relevância da escrita é tal que se conclui que os conceitos modernos de indivíduo e de literatura se pressupõem mutuamente: não existe a forma moderna da literatura antes que se possa falar de indivíduo no sentido moderno, mas também não existe este sem aquela (KLINGER, 2012, p. 26).

Desta maneira, surge a escrita como se conhece atualmente na literatura moderna. Não mais como uma narrativa que revela as características do ser humano de forma universal, mas uma narração que apresenta o indivíduo de maneira personalizada, com suas particularidades e subjetividades distintas. Montaigne não seguiu as formas de expressão de si já consagradas, pois que o interessava era descrever as imprecisões de si mesmo enquanto sujeito individual e verificar, ainda, quais eram as peculiaridades que o tornava um indivíduo singular, distinto dos demais. Por essa razão, o autor se tornou referência no que diz respeito à originalidade, à autenticidade dos relatos e à interação do sujeito com o exterior como meio para constituir a si próprio.

A sociedade, ao longo dos séculos, foi se transformando e os indivíduos foram sendo atravessados por essas mudanças. As conexões fixas, estáveis e bem solidificadas de outrora se encontram, agora, instáveis e fragmentadas. Uma das mais importantes características da modernidade diz respeito à rapidez pela qual a sociedade modifica-se. Como afirma Stuart Hall (2006), “as sociedades modernas são, portanto, por definição, sociedades de mudança constante, rápida e permanente. Esta é a principal distinção entre as sociedades ‘tradicionais’ e as ‘modernas’” (HALL, 2006, p. 14).

Segundo Hall (2006), a sociedade, até então, era vista pelos sociólogos como algo bem determinado, fixo e unificado, aspectos que ao longo dos séculos foram se perdendo e a fragmentação, as mutações, as instabilidades ganharam forças no mundo moderno. E como resultado desse processo, os indivíduos também mostraram-se fracionados, instáveis e com identidades múltiplas.

De acordo com o autor, no século XVIII ainda observava-se o indivíduo como centro da razão, mas a sociedade, ao longo do tempo, tornara-se cada vez mais complexa.

Ainda era possível, no século XVIII, imaginar os grandes processos da vida moderna como estando centrados no indivíduo “sujeito- da-razão”. Mas à medida em que as sociedades modernas se tornavam mais complexas, elas adquiriam uma forma mais coletiva e social. As teorias clássicas liberais de governo, baseadas nos direitos e consentimento individuais, foram obrigadas a dar conta das estruturas do estado-nação e das grandes massas que fazem uma democracia moderna. [...] Emergiu, então, uma concepção mais social do sujeito. O indivíduo passou a ser visto como mais localizado e “definido” no interior dessas grandes estruturas e formações sustentadoras da sociedade moderna (HALL, 2006, p. 29).

Neste período de transformações sociais, o sujeito deixa de ser visto como individualizado e passa para a concepção de indivíduo coletivo, cuja construção de si é formada por meio da interação com o mundo através da linguagem, ou seja, o “sujeito- da-razão” vai sendo atravessado pela complexidade do “eu” e da fragmentação da sociedade moderna. É neste contexto que a subjetividade fragmentada surge nas narrativas autobiográficas. Percebe-se, neste momento, a escrita de si como uma atividade em que o sujeito contemporâneo tenta, por meio da narrativa, compreender o seu “eu” fragmentado.

Annie Ernaux, como uma autêntica autora contemporânea, apresenta na obra *Os Anos* (2019) um sujeito da narrativa complexo e fragmentado em que busca afastar-se de si para compreender-se no mundo ao qual integra. O uso do pronome “ela” na narrativa de Ernaux representa essa tentativa de observar, através de um olhar mais objetivo e distanciado, como foi construído esse “eu”, quais foram os fragmentos e identidades sociais que forjaram a sua forma de ser e pensar, apresentando, desta forma, outra perspectiva composicional para se pensar o relato autobiográfico na modernidade.

Na literatura contemporânea, em especial na de língua francesa, a linguagem literária demonstra significativas transformações. Narrativas que não seguem mais os padrões já consagrados dos gêneros literários. A obra *Os Anos* (2019), por exemplo, configura-se uma autobiografia intitulada impessoal, cujo “eu” é coletivo. Aspectos estes que transbordam as

definições de autobiografia tradicional. Através dos fatos históricos, músicas e leituras, o sujeito da narrativa vai construindo a sua subjetividade, tendo como pano de fundo o social, o mundo externo. Para a autora, falar de si é, também, falar do outro. Ao decorrer da narrativa, vários acontecimentos históricos e sociais são abordados de forma leve e sutil. Episódios que foram vistos ou ouvidos pela personagem. Como podemos observar no trecho a seguir:

Nas reuniões de família na época do pós-guerra, naquela lentidão interminável das refeições, alguma coisa vinha do nada e assumia uma forma: era o tempo já começando. Às vezes, os pais pareciam presos nele quando esqueciam de nos responder, os olhos perdidos em um tempo em que não estávamos, em que nunca estaremos, o tempo de antes. As vozes dos convidados se misturavam para compor a grande narrativa dos acontecimentos coletivos, os quais, pouco a pouco, passamos a acreditar que tínhamos vivido. [...] Tendo como pano de fundo comum a fome e o medo, as histórias eram contadas com o uso do “nós”, dos pronomes indefinidos e construções impessoais (ERNAUX, 2019, p. 18-19).

Nessa passagem da obra, a narradora personagem fala sobre a Segunda Guerra Mundial, fato histórico que era contado durante as intermináveis reuniões familiares. Percebe-se como os acontecimentos que fazem parte da História compõem a narrativa e tece a subjetividade do sujeito narrador que, embora, não tenha participado diretamente do evento em questão, começa a ter a percepção do que foi a guerra na França por meio do olhar do outro, no caso, dos seus familiares e sente como se, de fato, tivesse participado da ocasião. É dessa forma que o fluxo narrativo segue na obra de Annie Ernaux: fatos históricos compondo a história individual da personagem. Para a autora, necessita-se do outro para formar-se enquanto indivíduo.

Outra característica da literatura contemporânea é a ausência de nome próprio das personagens, contrapondo-se aos conceitos tradicionais da autobiografia em que diz que nas narrativas deverá haver a coincidência entre o nome do autor, escrito na capa do livro e a personagem. Regra que, em algumas narrações modernas, não é mais seguida à risca. Ernaux em seu processo de escrita decidiu em *Os Anos* não nomear a personagem e recorreu ao uso do pronome “ela” ou do “nós” para fazer referência ao sujeito narrador. O personagem anônimo é uma característica da narrativa contemporânea. Mas, ainda que, o narrador personagem não seja nomeado, é possível verificar a relação entre autor e personagem através dos elementos pré-textuais como a identificação do autor, epígrafe, resumo, etc.

Na obra de Annie Ernaux há diversos questionamentos sobre a forma estrutural que ela irá adotar para falar de si. Além de suas inquietações enquanto as posições sociais que ela ocupa

ao longo da vida. O que demonstra a fragmentação da subjetividade, caracterizando o sujeito pós-moderno citado por Stuart Hall. A escrita de si sendo exercida para a compreensão do “eu” descentralizado e fragmentado que foi sendo constituído no seio social. Como se observa na seguinte passagem:

A vida acontecia em uma profusão de coisas, de informações e de “especialidades”. Produzia-se opinião sobre um fato logo que ele acontecia, sobre os comportamentos, os corpos, o orgasmo e a eutanásia. Tudo era discutido e decifrado. As formas de pôr a vida e as emoções em palavras se multiplicavam, com termos como “vício”, “resiliência” e “trabalho de luto”. Depressão, alcoolismo, frigidez, anorexia, infância infeliz, nada mais era vivido em vão. Comunicar as experiências e os fantasmas era um gesto que fazia bem para a consciência. A introspecção coletiva oferecia modelos para verbalizar as inquietações do eu (ERNAUX, 2019, p. 209).

A escrita é percebida pela autora como uma ação introspectiva capaz de revelar as mais diversas perturbações do “eu”. Questões coletivas que fazem refletir sobre si mesma enquanto indivíduo social. O “eu” sendo construído coletivamente. O desejo do autoconhecimento por meio das reflexões que a ajuda a compreender os meios que levaram a ser quem é hoje. Desta forma, ela tenta buscar compreender os caminhos que constituíram a sua subjetividade.

O compromisso com a veracidade dos fatos é selado pela autora que se compromete em narrar somente o que foi “real”, ressaltando que tudo será verídico. A obra *La Place* (1983), como afirmado anteriormente, marca a passagem da ficção para o não-ficcional. Para Ernaux, o mais importante é mostrar a vida real das lutas de classes, do feminismo, da pobreza, do que a estética na narrativa.

A escrita de si para Annie Ernaux não é somente para se entender como indivíduo, mas também, para trazer à tona questões da esfera política, social e filosófica. Uma autora que traz consigo aspectos sociais do seu tempo e os transmite, por meio da narração de si, questionamentos de diversas ordens. Movida pelas inquietações sobre a posição da mulher na família, no mercado de trabalho, por exemplo, impulsionaram a escritora a participar de movimentos feministas em Paris, onde residiu por anos. A sua escrita é representada, também, por essa inquietação de ordem social e política.

O rumor do MLF (Movimento de Libertação das Mulheres) se espalhava para o interior do país. A revista *Le torchon brûle* estava nas bancas de jornal, líamos *A mulher eunuco*, de Germaine Greer, *A política sexual*, de Kate Millett, *La Création étouffée*, de Suzanne Horer e Jeanne Socquet, e havia um misto de exaltação e impotência de quando descobrimos em um livro uma verdade sobre nós mesmas. Sentadas no chão, debaixo de um pôster com os dizeres *Uma mulher sem homens é um peixe sem bicicleta*, esquadrinhávamos

nossas vidas, acordando do torpor conjugal, e sentíamos que era possível largar marido e filhos, nos desligar de tudo, e escrever coisas cruas. Ao chegar em casa, a determinação esfriava e nos libertar- e nem víamos motivos para isso. Cada uma se convencia de que o marido não era machista e ficava hesitando entre os discursos- um que propunha a igualdade dos direitos entre homens e mulheres, e atacava a “lei dos pais”, e outro que preferia valorizar o que era feminino (menstruação, aleitamento, preparação da sopa de alho-poró) (ERNAUX, 2019, p. 104).

Observa-se como as questões sociais atravessam a vida da autora e transbordam em sua escrita. Alguns anos depois, Annie Ernaux separou-se do marido e retomou a sua vida de solteira, sem as amarras dos afazeres domésticos e da vida conjugal. Os filhos cresceram e logo saíram de casa para realizar os seus estudos em outra cidade. Ao decorrer da narrativa, é possível acompanhar os acontecimentos políticos, sociais e a escrita performando a subjetividade da personagem narradora. Como afirma Klinger (2012), “no entanto, cada narrativa de si se posiciona de diferente maneira segundo a ênfase que coloque na exaltação de si mesmo, na autoindagação, ou na restauração da memória coletiva” (KLINGER, 2012, p. 21).

2.2 Os contornos da autobiografia

Escrever sobre a própria história, cotidiano, angústias, impressões é uma prática fortemente presente há anos na cultura francesa. Antes mesmo desta forma de escrita ser considerada objeto de estudo literário, a práxis já era observada. Os franceses estimam, até hoje, muita satisfação e prazer, em escrever os seus dias e a suas trajetórias de vida. É uma maneira de tentar entender, por meio da escrita, os seus conflitos mais internos. Os diários, por exemplo, têm uma expressão muito significativa, não só na França, mas, na Europa de maneira geral. Desde o século XVI nota-se certa predileção para as questões mais introspectivas e subjetivas do ser humano o que, talvez, explique a popularidade das obras diarísticas entre os europeus (LEVI, 2006).

A escrita de si, mais especificamente, a biografia e autobiografia, começaram a surgir não no âmbito literário, mas a partir das inquietações subjetivas do indivíduo, ou seja, a crise do sujeito moderno, de certa forma, impulsionou a escrita biográfica e autobiográfica. Neste aspecto, observa-se uma tensão: de que forma pode-se escrever sobre a vida de uma pessoa de maneira linear, uma vez que, a trajetória humana não segue uma linearidade coerente dos acontecimentos? Sobre isso, o historiador Giovanni Levi, em seu artigo *Usos da biografia* (2006), aponta para o questionamento sobre a possibilidade ou impossibilidade de escrever sobre a vida de um indivíduo diante do caráter fragmentário do sujeito. Para os historiadores,

segundo Levi (2006), o personagem narrativo segue padrões pré-fixados para que a narrativa seja coesa.

Em muitos casos, as distorções mais gritantes se devem ao fato de que nós, como historiadores, imaginamos que os atores históricos obedecem a um modelo de racionalidade anacrônico e limitado. Seguindo uma tradição biográfica estabelecida e a própria retórica de nossa disciplina, contentamo-nos com modelos que associam uma cronologia ordenada, uma personalidade coerente e estável, ações sem inércia e de decisões sem incertezas (LEVI, 2006, p. 169).

Ainda a esse respeito, o sociólogo francês Pierre Bourdieu, no artigo *A ilusão biográfica* (2006), afirma que aceitar a ideia de uma narrativa pessoal coerente é compactuar com uma ilusão retórica.

Produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como o relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conforma-se com uma ilusão retórica, uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixou e não deixa de reforçar. Eis por que é lógico pedir auxílio àqueles que tiveram que romper com essa tradição no próprio terreno de sua realização exemplar. Como diz Allain Robbe-Grillet, “o advento do romance moderno está ligado precisamente e esta descoberta: o real é descontínuo, formado de elementos justapostos sem razão, todos eles únicos e tanto mais difíceis de serem apreendidos porque surgem de modo incessantemente imprevisível, fora do propósito, aleatório” (BOURDIEU, 2006, p. 185).

Segundo Bourdieu (2006), as novas formas literárias já permitem a representação desse sujeito fragmentado, com identidades múltiplas e que possuem uma vida, por vezes, desordenada, que são características de indivíduos modernos.

Para a autobiografia, há o consenso que a primeira aparição do “eu” na escrita deu-se por meio da obra *Confissões*, do filósofo Jean Jaques Rousseau. Como afirma Leonor Arfuch (2010):

Efetivamente, é no século XVIII – e, segundo certo consenso, a partir das *Confissões* de Rousseau – que começa a se delinear nitidamente a especificidade dos gêneros literários autobiográficos, na tensão entre indagação do mundo privado, à luz da incipiente consciência histórica moderna, vivida como inquietude da temporalidade, e sua relação com o novo espaço social. Assim, confissões, autobiografias, memórias, diários íntimos, correspondências traçariam, para além de seu valor literário intrínseco, um espaço de autorreflexão decisivo para a consolidação do individualismo como um dos traços típicos do Ocidente (ARFUCH, 2010, p. 35-36).

Rousseau afirmou que, ao narrar a sua história em *Confissões*, teria compromisso com

a verdade dos fatos, desde os mais triviais aos mais vergonhosos. O compromisso, ainda que intangível com a veracidade dos acontecimentos, já surgia como um pacto entre autor e leitor.

O surgimento dessa voz autorreferencial (“Eu, só”), sua “primeiridade” (“Acometo um empreendimento que jamais teve exemplo”), a promessa de uma fidelidade absoluta (“Quero mostrar a meus semelhantes um homem em toda a verdade da natureza, e esse homem serei eu”) e a percepção aguda de um outro como destinatário, cuja adesão é incerta (“Quem quer que sejais... Conjuro-vos... a não escamotear a honra de minha memória, o único monumento de meu caráter que não foi desfigurado por meus amigos”), traçavam com veemência a topografia de espaço autobiográfico moderno (ARFUCH, 2010, p. 48-49).

Porém, quando as *Confissões* foram submetidas à leitura, Rousseau percebeu que era possível escrever um texto autobiográfico, mas que a interpretação dos seus escritos fugiria do seu controle, foi o que ocorreu. Segundo o filósofo francês, a sua obra foi mal interpretada, como afirma Levi (2006):

É bem conhecida a acolhida que tiveram as *Confissões*: quando Rousseau submeteu seu manuscrito à leitura, ele foi, segundo suas palavras, mal compreendido e mal-interpretado. A autobiografia era possível, mas não se podia comunicar sua verdade. Ante essa impossibilidade, não de evocar sua própria vida, mas de contá-la sem que fosse deformada ou alterada. Rousseau preferiu desistir. Também ele pensava que só existia uma solução narrativa, a do diálogo, e nos anos que se seguiram à redação das *Confissões* ele retomou seu teor sob a forma dialógica em Jean-Jaques julga Rousseau, procedendo assim a um desdobramento de seu personagem (LEVI, 2006, p. 171-172).

Confissões é considerada, entre os críticos literários, um marco inicial da escrita de si. Já o termo “autobiografia” teve o seu aparecimento por volta do século XVII, mas, foi tomado por empréstimo da língua inglesa para fazer parte do vocabulário francês somente no século XIX.

Phillipe Lejeune, professor e ensaísta francês, levado por sua paixão pela autobiografia, dedicou os seus estudos e análises para este estilo de expressão do “eu”. Abandonou a sua tese para desenvolver pesquisas sobre este gênero pelo qual nutre maior paixão. Em 1971, o autor publicou o seu primeiro trabalho intitulado *L'autobiographie en France*, período em que a autobiografia era considerada uma escrita de baixo prestígio no mundo acadêmico e literário.

Os seus trabalhos ganharam maior destaque com o ensaio denominado *O pacto autobiográfico*, que foi publicado a primeira vez pela revista *Poétique* e, em seguida, no ano de

1975, pela editora Seuil³. Vale ressaltar que, as análises do autor francês abrangem não apenas a autobiografia, mas, também, outras formas de autorepresentações, como, os diários e as correspondências.

Em *O pacto autobiográfico* (2014), parte 1, Lejeune inicia o capítulo com a seguinte pergunta: seria possível definir a autobiografia? O autor afirma que não é tão fácil conceituar este gênero literário e que ao tentar defini-la esbarrou em questões desafiadoras, como estabelecer diferenças entre a autobiografia e biografia, romance e autobiografia, a complexidade dos termos verdade, real e ficção. Mas, ainda assim, conceituou-a como uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2014, p.16).

Em *O pacto autobiográfico Bis* (2014), ensaio de releitura do primeiro, Lejeune afirma que esta definição, talvez, seja insuficiente, mas, que é fundamental partir de uma conceptualização para desenvolver pesquisas mais amplas sobre o assunto. É bem verdade que, até os dias atuais, o seu conceito é utilizado para analisar a autobiografia como expressão “si”. Embora, hajam críticas em relação aos seus escritos, ainda sim, são referências para os estudos de cunho biográficos. Sendo assim, fundamenta-se as análises, tendo em vista a definição de autobiografia elaborada por Phillippe Lejeune (2014).

A autobiografia, como outros gêneros textuais, possui características composicionais distintas com a finalidade de atingir o seu objetivo comunicativo. A esse respeito, Ingedore Koch, em *Desvendando os segredos do texto* (2002), afirma:

Tais formas constituem os gêneros, “tipos relativamente estáveis de enunciados”, marcados sócio-historicamente, visto que estão diretamente relacionados às diferentes situações sociais. É cada uma dessas situações que determina, pois, um gênero, com características temáticas, composicionais e estilísticas próprias (KOCH, 2002, p. 54).

Definir um gênero vai além do caráter normativo da definição, mas constitui-se, sobretudo, com o teor explicativo para que o leitor reconheça, a partir da estrutura composicional, qual gênero está sendo abordado. A esse respeito, em *Sociedade e discurso ficcional* (1986), Luiz Costa Lima diz:

³ Renomada editora francesa fundada em 1935. Dentre suas publicações encontram-se os estudos de consagrados autores, como por exemplo, Noam Chomsky, Jacques Lacan e Roland Barthes.

Se todo gênero, literário ou não literário, é uma forma de comunicação, dotado de regras, cujo conhecimento visa a eliminar equívocos na interação, procurar definir um gênero significa não um ato normativo, mas explicativo; explicativo do que entra em cena no processo da leitura. Por isso mesmo esse esforço será nulo, parcial ou contraditório se não considerar a expectativa do leitor. Ou seja, pensar o estatuto da autobiografia como gênero pressupõe sabermos que o leitor contemporâneo praticamente o reconhece e, embora formalmente não se preocupe ou não saiba defini-lo, conhece seus traços distintivos (LIMA, 1986, p. 297).

Sendo assim, a autobiografia clássica segue algumas estruturas composicionais. Ela dá-se como forma da linguagem, em narrativa e em prosa, na qual as temáticas abordadas versam sobre a história e a vida de um indivíduo ou personalidade e possui caráter retrospectivo.

Nesta perspectiva, são levadas em consideração quatro categorias com os seus respectivos elementos. A primeira, está relacionada à forma da linguagem, como falado anteriormente, pode dar-se em narrativa e prosa; a segunda, diz respeito ao assunto abordado, que neste caso, será a narrativa de uma personalidade; em seguida, a situação do autor, que corresponde à identidade do autor que, na autobiografia, deverá ser referente a uma pessoa real e a do narrador; a quarta refere-se à posição do narrador. Para preencher esta categoria, o autor francês acentua que deverá haver coincidência entre a identidade do narrador e do personagem principal em um caráter retrospectivo da narrativa.

Sobre essas premissas supraditas, Lejeune (2014) afirma que “é uma autobiografia toda obra que preenche ao mesmo tempo as condições indicadas em cada uma dessas categorias” (LEJEUNE, 2014, p. 17). O ensaísta ressalta ainda que, estes requisitos descritos não são plenamente rigorosos e que, em eventuais ocasiões, poderão não ser preenchidos em sua totalidade.

A escrita do “eu” possui diversas formas de expressões como, por exemplo, as biografias, diários, memórias, ensaios, romance pessoal, poema autobiográfico, gêneros que se distinguem da autobiografia clássica, de forma sutil ou de maneira mais acentuada, por estarem em desacordo em determinadas categorias anteriormente descritas.

Sobre a escrita biográfica e autobiográfica, por exemplo, o aspecto, talvez o mais relevante, que difere estas narrativas esteja relacionado ao quarto elemento categórico, em que não há coincidência de identidade entre o narrador e personagem principal. Como dito anteriormente, Lejeune pontua que, por vezes, ocorrerá o não preenchimento de alguns requisitos, porém, ainda segundo ele, há dois itens que não comportam flexibilização, são eles: a situação do autor e a identidade do narrador e personagem principal da narrativa.

Em contrapartida, duas dessas condições não comportam graus - é tudo ou nada-, e são elas, é claro, que opõem a autobiografia (mas também as outras formas de literatura íntima) à biografia e ao romance pessoal: condições (3) e (4 a). Nesse caso, não há transição nem latitude. Uma identidade existe ou não existe. Não há gradação possível e toda e qualquer dúvida leva a uma conclusão negativa. Para que haja autobiografia (e, numa perspectiva mais geral, literatura íntima), é preciso que haja relação de identidade entre *o autor, o narrador e o personagem* (LEJEUNE, 2014, p. 17-18, grifo do autor).

Para o ensaísta, como se observa, só haverá literatura íntima (autobiografia, diário, autorretrato, autoensaio, memórias, confissões) se houver a relação identitária entre o autor, narrador e personagem. Nos textos narrativos autobiográficos, essas identidades são apresentadas, geralmente, pelo uso da primeira pessoa “eu”. O que Lejeune, citando Gérard Genette, chama de narração autodiegética, que é definida como narrativas pessoais em que as histórias giram em torno do próprio autor-narrador.

As identidades são apresentadas, também, de forma patente, “que se refere ao nome assumido pelo narrador-personagem na própria narrativa, coincidindo com o nome do autor impresso na capa” (LEJEUNE, 2014, p. 32). De acordo com Lejeune (2014), é nesta relação de identidade que, o pacto autobiográfico, é firmado com o leitor. É essa coincidência de identidades entre autor, narrador e personagem que estabelece este acordo.

A questão da identidade, nos escritos autobiográficos na pós- modernidade, apresenta um ponto de tensão em relação à teoria de Lejeune, pois, na contemporaneidade, os sujeitos não apresentam uma única e exclusiva identidade, mas, fala-se em identidades no plural.

O sociólogo Stuart Hall, em sua obra *Identidade Cultural na Pós- Modernidade* (2006), discorre sobre três concepções de identidade. O primeiro conceito, segundo o sociólogo, é denominado de sujeito do iluminismo, em que apresenta o indivíduo pronto e acabado, sem possibilidades de agregar novas identidades a sua própria.

O sujeito do Iluminismo estava baseado numa concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo "centro" consistia num núcleo interior, que pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo — contínuo ou "idêntico" a ele — ao longo da existência do indivíduo. O centro essencial do eu era a identidade de uma pessoa (HALL, 2006, p. 10-11).

A segunda concepção descrita por Stuart Hall é chamada de sujeito sociológico. Nessa perspectiva, observam-se as identidades sendo formadas a partir da relação entre o sujeito e mundo exterior. Segundo o autor, é por meio dessa interação que é possível, por intermédio da

linguagem, construir e incorporar novos valores a identidade pessoal atribuindo, assim, sentido a sua existência. Ainda de acordo com o sociólogo, é essa abertura a novas identidades que torna o sujeito fragmentado, uma vez que, encontram-se, na sociedade, diversas identidades que estão em constantes mutações. Este processo resulta no terceiro conceito, intitulado o sujeito pós-moderno, o qual vislumbra a identidade não mais como uma apenas, mas sim, diversas identidades fragmentadas que incorporam diferentes valores por meio da interação do “eu” com o mundo social.

Desta forma, a ideia de identidade inata e unificada não passa, tão somente, de um aspecto ilusório. Nesse sentido, Hall (2016) afirma que:

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora "narrativa do eu" (veja Hall, 1990). A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia (HALL, 2006, p. 13).

Tendo em vista as considerações do sociólogo Stuart Hall, observa-se a tensão sobre a questão de identidade posta por Phillippe Lejeune, uma vez que, o autor francês não considera o sujeito pós-moderno e a fragmentação identitária. Atualmente, de acordo com os estudos de Hall, é delicado pensar em um indivíduo contemporâneo com uma identidade unificada, pois esta, como afirma o estudioso, não passa de um devaneio.

Em *Os Anos* (2019), a narrativa é contada a partir de fatos históricos, músicas, notícias de jornais, descrições fotográficas, como ressaltado anteriormente; a história da narradora sendo, desta forma, apresentada por meio da interação dela com o mundo que lhe rodeava em uma relação do “eu” introspectivo com o externo, o social. E nota-se, ao decorrer da narração, como os aspectos sociais influenciaram de forma direta ou indiretamente, a identidade da própria personagem.

A obra *Os Anos* é uma autobiografia que apresenta não somente um “eu” individualizado, mas, um “eu” coletivo inserido nas questões sociais da época e com diferentes identidades em uma mesma sociedade. Que mescla memórias individuais e coletivas em uma única narrativa, representando, desta maneira, o sujeito fragmentado e pós-moderno elaborado por Stuart Hall. Ernaux, em entrevista ao jornal *O Globo* (2019), afirma que esta obra não é uma narrativa do “eu”, mas, do “nós”, do coletivo. Por essa razão, decidiu intitular

a obra como *Os Anos e não Meus Anos*. É uma narrativa em que a coletividade é bastante ressaltada e que a identidade é mutável e fragmentada.

A metodologia de escrita desta obra de Ernaux é esplanada na própria narrativa. A narradora explica a forma que escolheu para contar a sua história. É o que Lejeune (2014) determinou de pacto de leitura, em que o autor firma um acordo implícito ou explícito com o leitor. Annie Ernaux realiza em sua obra o que afirma o autor francês:

A problemática da autobiografia aqui proposta não está, pois, fundamentada na relação, estabelecida de fora, entre a referência extratextual e o texto – pois tal relação só poderia ser de semelhança e nada provaria. Ela tampouco está fundamentada na análise interna do funcionamento do texto, da estrutura ou dos aspectos do texto publicado, mas sim em uma análise, empreendida a partir de um enfoque global da publicação, do contrato implícito ou explícito proposto pelo autor ao leitor, contrato que determina o modo de leitura do texto e engendra os efeitos que, atribuídos ao texto, nos parecem defini-lo como autobiografia (LEJEUNE, 2014, p. 53).

Para Lejeune (2014), o autor é considerado aquele que produz o texto e o publica, cuja existência é verificável e, na maioria dos textos autobiográficos, essa presença será, tão somente, observada pelo nome próprio na capa do livro.

Em muitos casos, a presença do autor no texto se reduz unicamente a esse nome. Mas o lugar concedido a esse nome capital: ele está ligado, por uma convenção social, ao compromisso de responsabilidade de uma pessoa real, ou seja, de uma pessoa cuja existência é atestada pelo registro em cartório e verificável. É certo que o leitor não irá verificar e é possível que não saiba quem é aquela pessoa. Mas sua existência não será posta em dúvida: exceções e abusos de confiança não fazem senão confirmar a credibilidade atribuída a esse tipo de contrato social. Um autor não é uma pessoa. É uma pessoa que escreve e publica. Inscrito, a um só tempo, no texto e no extratexto, ele é a linha de contato entre eles. O autor se define como sendo simultaneamente uma pessoa real socialmente responsável e produtor de um discurso (LEJEUNE, 2014, p. 27).

A figura do autor foi por muito tempo exaltada pela crítica literária, recorria-se a ela sempre em que houvesse a necessidade de compreender o que o autor estava desejando expressar em determinada obra, sem levar em consideração a competência do leitor como parte, também, fundamental no processo de leitura. Aspectos como a vida do autor, sua família e o contexto histórico eram considerados peças fundamentais para levar a compreensão, fato que foi imensamente criticado pelo filósofo e linguísta Roland Barthes.

Em *A morte do autor* (2004), Barthes afirma que a compreensão da obra não se resume

na figura do autor, mas, sim na do leitor que, por sua vez, é capaz de interpretá-la de acordo com as suas competências. Pontua, ainda, que no momento em que surge um leitor o Autor deverá sair de cena e, desta forma, critica a autoridade e exaltação dada ao Autor.

Estamos começando a não mais nos deixar engodar por essas espécies de antífrases com as quais a boa sociedade retruca soberbamente a favor daquilo que ela precisamente afasta, ignora, sufoca ou destrói; sabemos que, para devolver à escritura o seu futuro, é preciso inverter o mito: o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor (BARTHES, 2004, p. 64).

Neste mesmo sentido, Maurice Blanchot, na obra *O espaço literário* (2011), afirma que após a escrita do texto o escritor deve se submeter a uma situação de afastamento.

Ninguém que tenha escrito a obra pode viver, permanecer junto dela. Esta é a própria decisão que o dispensa, que o exonera, que o separa, que faz dele o sobrevivente, o ocioso, o desocupado, o inerte de quem a arte não depende. O escritor não pode permanecer junto da obra: só pode escrevê-la, pode, quando ela está escrita, somente discernir nela o acercamento do abrupto *Noli me legere* que o distancia de si mesmo, que o afasta ou que o obriga a regressar àquela situação de “afastamento” em que se encontrou inicialmente, a fim de se converter no entendimento do que lhe cumpria escrever (BLANCHOT, 2011, p. 14-15).

Com os avanços das mídiatizações, o interesse pela história de vida dos autores e sua importância foi novamente aguçado. É neste contexto que, biografias, autobiografias, entrevistas, ganharam ainda mais espaço. Leonor Arfuch (2010) afirma que:

Efetivamente, cada vez interessa mais a (típica) biografia de notáveis e famosos ou sua “vivência” captada no instante; há um indubitável retorno do autor, que inclui não somente uma ânsia de detalhes de sua vida, mas os “bastidores” de sua criação; multiplicam-se as entrevistas “qualitativas” que vão atrás da palavra do ator social; persegue-se a confissão antropológica ou testemunho do “informante-chave” (ARFUCH, 2010, p. 60-61).

Nos dias atuais, ao analisar um texto autobiográfico, certas digressões em relação às autobiografias clássicas são notadas. Com a modernidade, vários “desvios” ocorreram nesta expressão de escrita de si, toma-se como exemplo, a mescla de gêneros, fenômeno este que fez necessário tipificar as autobiografias como clássicas ou modernas, para que não haja tensão, a esse respeito, ao examiná-las. Hoje pode-se ver uma autobiografia com passagens de outros gêneros literários, uma característica das autobiografias contemporâneas.

Segundo Arfuch (2010), o conceito de Lejeune sobre o espaço autobiográfico como um “lugar” que reúne os relatos autorepresentativos não é suficiente para articular-se com o conceito de gêneros discursivos e, tampouco, acompanhar as adequações discursivas de acordo

com as situações comunicativas. A autora apresenta, então, um conceito de espaço biográfico que contempla todas as escritas de si.

Voltando às interrogações em torno da composição de nosso espaço biográfico, a enumeração heteróclita que realizamos, que não visa de modo algum à equivalência de gêneros e formas dissimilares, assinala, no entanto, um *crescendo* da narrativa vivencial que abarca praticamente todos os registros - numa trama de interações, hibridizações, empréstimos, contaminações - de lógicas midiáticas, literárias, acadêmicas (em última instância, culturais), que não parecem se contradizer demais. Espaço cuja significância não está dada somente pelos múltiplos relatos, em maior ou menor medida autobiográficos, que intervêm em sua configuração, mas também pela apresentação “biográfica” de todo tipo de relatos (romances, ensaios, investigações etc.) (ARFUCH, 2010, p. 63-64, grifo da autora).

Arfuch (2010) leva em consideração as diferenças entre as diversas expressões, os seus valores literários, estéticos, biográficos e usos. Divergências, que segundo ela, nem sempre foram explicitadas de forma clara. Esta definição de espaço biográfico posta pela autora, leva em consideração o conceito de gêneros discursivos proposto por Mikhail Bakhtin.

O emprego da língua efetua-se em forma de enunciados* (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana. Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo de linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua mas, acima de tudo, por sua construção composicional. Todos esses três elementos - o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional - estão indissolivelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação. Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, os quais denominamos de gêneros do discurso (BAKHTIN, 2011, p. 261-262).

Na sociedade, os discursos circulam nas mais diversas esferas como, por exemplo, as políticas, científicas, literárias, e é nesse cenário que os gêneros discursivos se dividem em dois grandes grupos: os gêneros primários e os secundários. Os gêneros primários estão relacionados à comunicação oral, ao discurso informal, que são os diálogos do cotidiano, as conversas entre amigos e familiares. Os secundários, por sua vez, estão ligados à forma escrita, os textos jornalísticos, literários, acadêmicos, políticos, entre outros. Ainda que os gêneros estejam divididos em duas categorias, vale ressaltar que, não existe forma inteiramente pura, mas um entrelaçamento discursivo.

Em primeiro lugar, a heterogeneidade constitutiva dos gêneros, sua estabilidade apenas relativa, o fato de não existirem formas “puras”, *mas constantes misturas e hibridizações*, em que a tradição se equipara à abertura, à mudança e à novidade. Os primários, familiares, suscetíveis de se recontextualizarem nos secundários, como o diálogo ou a carta no romance, por exemplo, são para Bakhtin um motor de transformação, na medida em que oferecem uma conexão direta com a cotidianidade e contribuem para a flexibilização de convenções discursivas, proibições, tabus (ARFUCH, 2010, p. 66, grifo da autora).

Foi a partir dessa noção de gênero discursivo, de sua estabilidade relativa, da heterogeneidade e a não existência de formas puras, que possibilitou a reflexão sobre um espaço biográfico que considere todas essas questões e diferenças.

O escrito autobiográfico clássico é um gênero textual, como já mencionado anteriormente, narrado, em sua grande maioria, em primeira pessoa, o que não exclui a possibilidade de escritas autobiográficas construídas em segunda e terceira pessoa. Condição que foi abordada, de maneira ainda tímida, por Lejeune (2014):

Este procedimento foi empregado por razões muito diversas e provoca efeitos diferentes. Falar de si na terceira pessoa pode implicar tanto um orgulho imenso (é o caso dos Comentários de César, ou de textos como os do general De Gaulle), quanto uma certa forma de humildade (é o caso de certas autobiografias religiosas antigas, nas quais o autobiográfico se denomina “o servidor de Deus”). Nos dois casos, o narrador assume, em relação ao personagem que foi, seja o distanciamento do olhar da história, seja o distanciamento do olhar de Deus, isto é, da eternidade e introduz em sua narrativa, uma transcendência com a qual, em última instância, se identifica. Efeitos totalmente diferentes do mesmo procedimento podem ser imaginados: efeitos de contingência, de desdobramentos ou de distanciamento irônico (LEJEUNE, 2014, p. 19).

A obra *Os Anos* não segue todos os padrões definidos pela autobiografia clássica. Talvez, um dos grandes diferenciais da obra, seja a narrativa em terceira pessoa e em primeira pessoa do plural, uma vez que, a maioria narra em primeira. Em uma das passagens da obra, a narradora expõe a sua inquietação diante da escolha de qual pronome pessoal será adotado para tal narrativa.

A preocupação principal é escolher entre “eu” e “ela”. No “eu”, há muita permanência e alguma coisa apertada e sufocante. No “ela”, muita exterioridade e distanciamento. A imagem que tem deste livro, no momento em que ele ainda não existe, a impressão que ele deveria deixar é a mesma que experimentou com a leitura de *E o vento levou*, aos dozes anos, *Em busca do tempo perdido*, e, recentemente, *Vida e destino*. Uma espécie de fluxo de luz e sombra lançado sobre os rostos (ERNAUX, 2019, p. 169, grifo da autora).

A escolha pelo pronome de terceira pessoa, na obra da autora francesa, tenta estabelecer certo distanciamento do “eu”. Demonstra um anseio por contar a sua história de maneira mais objetiva, clara e direta, observando o que o mundo, por meio de suas experiências, foi capaz de imprimir na sua própria existência. Vale ressaltar que, a narrativa não é escrita somente em terceira pessoa, em algumas passagens a narradora-personagem faz uso da primeira pessoa do plural “nós”.

O desejo de salvar a memória configura a motivação primeira da autora que a impulsionou para a escrita de *Os Anos*. O medo de que as lembranças se percam ao longo do tempo a apavora, então, submete-se à escrita como forma de salvamento de um passado e que poderá ser lembrado mediante a leitura da obra. Uma maneira encontrada por ela para manter sempre viva as memórias de outrora. A escrita configura-se, nesse contexto, como uma forma de estar presente, ainda que, a presença física não seja mais possível. A frase que encerra a narrativa representa bem esse desejo da autora: “Salvar alguma coisa deste tempo no qual nós nunca mais estaremos” (ERNAUX, 2019, p. 228).

As memórias históricas também são muito presentes em *Os Anos*, uma vez que a narradora está sempre a abordar fatos que fizeram parte da História como, por exemplo, a Segunda Guerra Mundial e o Pós-Guerra. Sendo assim, nota-se que, nos relatos, a memória individual pauta-se na memória coletiva e é representada dessa forma durante toda a narrativa.

É verdade que toda a contemplação da própria vida está inserida numa trama de relações sociais, e portanto todo relato autobiográfico remete a um “para além de si mesmo”. Como argumenta Leonor Arfuch, com base no conceito de interdiscursividade de Mikhail Bakhtin (1981), todo relato de experiência é, até certo ponto, expressão de uma época, uma geração, uma classe. Não é possível se pensar em um eu solitário, fora de uma urdidura de interlocução: “Eu não me separo valorativamente do mundo dos outros, senão que me percebo dentro de uma coletividade, uma família, uma nação, a humanidade cultural” (Bakhtin apud Arfuch, 2005, p.108) (KLINGER, 2012, p. 21).

As autobiografias, sobretudo as contemporâneas, vêm ganhando ainda mais espaço no contexto literário e entre os leitores, apresentando novas formas de escritade si, sem deixar de lado o título de autobiografia. *Os Anos* desafiam os padrões canônicos dos textos autobiográficos, demonstrando a complexidade da produção discursiva do sujeito autobiográfico.

As descrições das entradas do diário pessoal de Annie Ernaux ajudam a contar a história da narradora de maneira muito atraente, mesclando, assim, a vida pública e a pessoal, forma de escrita escolhida por ela que excede as formas já consagradas deste gênero. O uso das

descrições fotográficas, também, configura-se um diferencial da obra. É o conceito de *reality painting*, definição importada das artes visuais em que “há uma tendência muito reconhecível de incorporar nas obras objetos, fotografias, roupas, cartas, diversas marcas da vida pessoal do artista” (ARFUCH, 2010, p. 60). Elementos que constitui novas formas de escrita das autobiografias na contemporaneidade, sendo *Os Anos* um exemplo de autobiografia contemporânea.

3 A DESCRIÇÃO FOTOGRÁFICA COMO FORMA DE ESCREVER-SE

3.1 O registro fotográfico: uma narrativa do “eu”

Atualmente, com o avanço da tecnologia, aprimorou-se cada vez mais os aparelhos celulares, os chamados smartphones. Hoje é possível realizar fotografias com excelência em termo de qualidade, ainda que, a pessoa não seja fotógrafo por ofício. Registrar as reuniões familiares, as viagens, passeios e, até mesmo, a rotina, tornou-se algo normal na sociedade contemporânea. Os aplicativos dos telefones móveis valorizam ainda mais o registro fotográfico. Ao decorrer do tempo, as fotografias foram se modificando e os aparelhos fotográficos evoluíram tecnicamente. Anteriormente, essa prática era exercida por fotógrafos profissionais, diferentemente do que se observa hoje. A modernidade trouxe a popularização dos retratos, fato que não extinguiu os profissionais da área, mas abriu portas para os registros mais amadores.

Joseph Nicéphore Niépce e Louis Jacques Mandé Daguerre foram os responsáveis por alcançar a fixação das imagens. Dois franceses que conseguiram simultaneamente fazer os primeiros registros fotográficos no ano de 1826, na França. Logo depois de suas descobertas, Niépce e Daguerre esbarram na dificuldade financeira em patentear a nova criação. O Estado francês os indenizou e tornou a fotografia domínio público, como afirma Walter Benjamin em sua obra *Magia e técnica, arte e política* (1985).

A névoa que recobre os primórdios da fotografia é menos espessa que a que obscurece as origens da imprensa; já se pressentia, no caso da fotografia, que a hora da sua invenção chegara, e vários pesquisadores, trabalhando independentemente, visavam o mesmo objetivo: fixar as imagens da *câmera obscura*, que eram conhecidas pelo menos desde Leonardo. Quando depois de cerca de cinco anos de esforços Niépce e Daguerre alcançaram simultaneamente esse resultado, o Estado interveio, em vista das dificuldades encontradas pelos inventores para patentear sua descoberta, e, depois de indenizá-los, colocou a invenção no domínio público. Com isso, foram criadas as condições para um desenvolvimento contínuo e acelerado, que por muito tempo exclui qualquer investigação retrospectiva (BENJAMIN, 1985, p. 91, grifo do autor).

É neste cenário que a fotografia teve a sua gênese e evoluiu e ganhou novas técnicas até chegar ao modelo atual. Os registros fotográficos têm funções diversas, sejam eles documentais, cujo escopo é comprovar os fatos, como por exemplo, as fotografias de investigações policiais, as de ordem artísticas, jornalísticas, os álbuns familiares e pessoais. As

imagens sempre comunicam algo, têm o poder de protestar, marcar a passagem do tempo e registrar lembranças das quais temos o desejo de salvar de todo e qualquer esquecimento.

A fotografia é por si uma narrativa em imagens pela qual é possível contar histórias. Como os álbuns de família, por exemplo, que permitem aos membros familiares narrarem acontecimentos, histórias tristes e engraçadas das pessoas que fizeram e fazem parte deste seio familiar. Nessa perspectiva, observa-se a relação da imagem com a autobiografia. Os textos autobiográficos, como ressaltado anteriormente, são narrativas em que o autor conta a sua história partindo do compromisso com a veracidade dos fatos, o que é estabelecido como um pacto entre o autor e o leitor. Os registros fotográficos, também, trazem consigo esse aspecto de veracidade dos fatos em que permite à verificação, assim como, as autobiografias.

Roland Barthes na obra *A Câmara Clara (1984)*, afirma que o poder constativo da fotografia superpõe-se, até mesmo, ao poder representativo:

Talvez tenhamos uma resistência invencível para acreditar no passado, na História, a não ser sob forma de mito. A Fotografia, pela primeira vez, faz cessar essa resistência: o passado, doravante, é tão seguro quanto o presente, o que se vê no papel é tão seguro quanto o que se toca. É o advento da Fotografia – e não, como disse, o do cinema – que partilha a história do mundo. [...] O importante é que a foto possui uma força constativa, e que o constativo da Fotografia incide, não sobre o objeto, mas sobre o tempo. Na Fotografia, de um ponto de vista fenomenológico, o poder de autenticação sobrepõe-se ao poder de representação (BARTHES, 1984, p. 130-132).

Barthes aborda, de forma breve, a discussão entre os sociólogos e semiólogos em relação à semântica do vocábulo “real”, que afirmam que as fotografias são artifícios da realidade. Então, sobre esse aspecto, o autor francês diz que os realistas “não consideram de modo algum a foto como uma “cópia” do real - mas como uma emanção do real passado: uma magia, não uma arte” (BARTHES, 1984, p. 132).

Um olhar retrospectivo sobre a fotografia permite compreender um pouco sobre as diferenças entre as classes sociais da época, uma vez que, anterior aos registros fotográficos era a pintura que tinha grande expressividade, sobretudo, entre a burguesia. A classe mais privilegiada da sociedade apreciava as pinturas e este aspecto tornou-se uma atividade dos mais favorecidos, um marcador das divergências sociais.

Esse fator das divergências sociais era muito presente na sociedade e com a descoberta da fotografia os estilos fotográficos seguiram os modelos das pinturas, as poses dos objetos representados e, até mesmo, as fotografias afixadas em molduras como nota-se nas telas pintadas. São os denominados pictorialismo. Os profissionais pictorialistas esforçavam-se para

aproximar os registros fotográficos à pintura, para isso retocavam as fotografias para ficarem cada vez mais parecidas com elas.

A pesquisadora e doutora Tereza Mendes Flores, em seu artigo intitulado *Fotografia, auto-retrato e autobiografia* (2005), afirma que:

A construção do tipo social burguês, a que se associa o retrato fotográfico, tem as suas origens na pintura (em especial do século XVIII) e na aliança que já aí se encontrava, especialmente no retrato miniatura, entre o modelo aristocrático – valorizado pela classe burguesa em ascensão – e a exigência de um preço mais acessível e democrático, imposto pelo novo modelo económico. Assim, na fotografia imitam-se os adereços sumptuosos, as poses elaboradas, em enquadramentos de corpo inteiro, ou aproximados de peito ou cintura, com os modelos sentados ou de pé; colocam-se molduras que lembram as das pinturas, os modelos posam à frente de cenários pintados (com lagos ou gaiolas de pássaros), procurando compor cenas de género. Em suma, «a procura da semelhança no retrato (...) pode definir-se pela tendência geral para falsificar, e mesmo para idealizar cada rosto, mesmo o do pequeno-burguês, para fazer assemelhar-se ao tipo humano dominante: o Príncipe» (Waerzold, 1908, p. 57) (FLORES, 2005, p. 07).

Dessa forma, os registros fotográficos, nessa época, iam além da busca por semelhanças na pintura, mas contribuíram para demarcar as diferentes classes sociais e estabelecer identidades. A fotografia excede o seu próprio objetivo de fixar as imagens, acentua, assim, as posições sociais dos indivíduos: a classe burguesa contemplava a pintura e a popular, os retratos.

Para assemelhá-las às pinturas, os fotógrafos manipulavam as imagens para torná-las similares aos indivíduos da burguesia. Com a crescente transformação social e a chegada da modernidade, as fotos também foram sofrendo mudanças e deixando cada vez mais de se aproximar das pinturas. As formas bem enquadradas, as poses muito elaboradas dos burgueses cederam lugar para registros mais simples, sem tanta produção. Aspectos que reforçavam ainda mais as divergências entre as classes sociais.

Na modernidade, com a tecnologia, as fotos instantâneas sobrepõem-se aos registros espetaculares, trazendo, assim, maior informalidade para os registros. Vale ressaltar que, as fotos artísticas e profissionais continuam sendo mais trabalhadas.

Além disso, o tempo é mais instantâneo, o momentâneo predomina sobre o monumental, proporcionando aos retratos uma maior informalidade e um menor peso dos adereços (embora, na maioria dos casos, a câmara continue presente, como objecto identificador). O artista apresenta-se desfocado, a luz a iluminar-lhe parcialmente o rosto ou o corpo; o local é indeterminado, saiu-se do estúdio e da pose rígida, introduziram-se reflexos, espelhos, sombras

(elementos de filtragem); os enquadramentos são descentrados e abertos (evidenciando o corte); o rosto deixa de ser o ponto focal destes auto-retratos. Por outro lado, procura-se expressar uma dimensão simbólica e poética (FLORES, 2005, p. 09).

A rapidez e a facilidade de realizar os registros fotográficos resultaram na multiplicação das fotografias. Hoje, tem-se diversos aplicativos de entretenimento cuja função principal é a publicação de fotos.

Essa crescente nos registros fotográficos aponta para a fragmentação das fotografias, representando o sujeito pós-moderno com as suas incompletudes e busca por uma identidade estável, o que para Stuart Hall (2006) é uma utopia na sociedade contemporânea. Retratos contemporâneos que contrapõem-se aos modelos bem enquadrados de outrora que tentavam transmitir a ideia de completude.

As suas fotografias são simples, instantâneas, «mal enquadradas», coloridas – sinónimo de fotografia popular – e poderiam realmente ter sido feitas por qualquer pessoa. São banais e representam vidas banais. A estranheza que nos provocam resulta de não obedecerem aos códigos da circulação massmediática, nem aos códigos da circulação artística. [...] A fragmentação fotográfica torna-se, então, visível, numa oposição radical às tradições e aos géneros fotográficos do passado: os retratos, por exemplo, deixam de ser imagens do rosto; os contextos, como uma forma de estabilizar o sentido, são constantemente postos em causa, os corpos frequentemente desenquadrados (FLORES, 2005, p. 11).

A fragmentação do sujeito pós-moderno é representada neste cenário de imagens múltiplas e segmentadas, que tentam fixar no tempo os aspectos efêmeros do momento atual. Ainda de acordo com a pesquisadora Flores (2005), foi no início da década de 1960 que os indivíduos começaram a realizar os registros fotográficos mais aproximados aos retratos domésticos. “Por isso, e em especial a partir dos anos 60, os artistas produzem imagens em tudo semelhantes às fotografias domésticas e ‘de recordação’ que todos guardamos zelosamente nos nossos álbuns fotográficos, uma espécie de ‘autobiografia’ visual” (FLORES, 2005, p. 11).

As fotografias exercem, também, a função de manter viva a memória, por vezes, tida como gatilho para as lembranças. É possível que, através delas, narrativas sejam construídas, como é o caso do objeto de análise desta pesquisa, *Os Anos*, em que Annie Ernaux narrou a sua vida por intermédio das descrições fotográficas.

Esta forma de escrita do “eu”, por meio dos registros fotográficos, é muito bem representada também por outra obra de Annie Ernaux, lançada em 2005, denominada *L’usage*

de la photo, em português, *O uso da foto*. Narrativa autobiográfica escrita a quatro mãos, na qual Ernaux e o seu parceiro amoroso, na época, Marc Marie, acordaram em escrever uma autobiografia, partindo das imagens fotográficas feitas nos ambientes aos quais haviam consumado o ato amoroso. Nas fotografias, imagens de roupas espalhadas no chão sugerem a ideia do ato sexual consumado. Como pontua a professora e doutora Nora Cottille- Foley, em seu artigo intitulado *O uso da fotografia por Annie Ernaux*⁴.

Em fevereiro de 2005, sai um novo livro de Annie Ernaux, co-escrito com Marc Marie, *L'usage de la photo*. O texto surpreende em vários aspectos. Primeiro, ele contém fotografias - quatorze para ser preciso - roupas espalhadas, objetos derrubados ou ainda, lençóis desfeitos. Compreende-se rapidamente que se trata do frenesi do desejo, desde as roupas jogadas ao chão no frenesi do desejo, as folhas de papel e canetas que caíram da mesa de escritório onde foram colocadas, até os lençóis de uma cama de hotel cujas dobras trazem, ainda, a marca da presença do casal (COTTILLE- FOLEY, 2008, p. 442, tradução nossa).⁵

Diferentemente de *Os Anos*, as fotografias em *L'usage de la photo* (2005) são apresentadas, permitindo, desta forma, que o leitor visualize a cena abordada pela narrativa. O compromisso com a veracidade dos relatos é igualmente preservado nesta obra, um compromisso selado entre a autora e Marc Marie em registrar os ambientes em que ocorreu a realização da conjunção carnal sem as suas intervenções, ou seja, sem manipulação dos objetos. Este acordo é explicitado na obra pelos autores como um pacto de leitura.

O acordo referencial é, também, estabelecido quando os autores revelam nas primeiras páginas do livro que as iniciais referem-se a eles próprios firmando, assim, a coincidência entre personagens, narradores e autores, pacto proposto por Phillipe Lejeune (2014). As fotografias, para Ernaux, concedem ao texto maior representação do real, mecanismo que igualmente, utilizou em *Os Anos*, embora, nesta haja somente as descrições fotográficas. Em *L'usage de la photo*, esses aspectos foram acordados com Marc Marie, seu coautor.

A autora francesa assemelha as fotografias ao seu diário pessoal, ao qual não poderá mais acrescentar ou retirar palavras e histórias, da mesma forma que não é mais possível adicionar ou subtrair objetos aos seus registros fotográficos. As imagens como representação de uma vida vivida por ela, como uma prova documental, a evidência de que as ações de fato

⁴ Título original : *L'usage de la photographie chez Annie Ernaux*.

⁵ Texto no original: En février 2005, sort un nouveau livre d'Annie Ernaux, co-écrit avec Marc Marie, *L'usage de la photo*. Le texte surprend à plusieurs égards. Tout d'abord, il contient des photographies - quatorze pour être précis - de vêtements épars, d'objets renversés ou encore, de draps défaits. On comprend rapidement qu'il s'agit dans la frénésie du désir, les feuillets et stylos tombés du bureau où ils étaient posés, jusqu'aux draps d'un lit d'hôtel dont les plis froissés portent encore la marque de la présence du couple.

aconteceram, um estímulo para memória e para a escrita. Ernaux debruça-se nessa forma de escrita de si que mais tarde é retomada em *Os Anos*, embora, nesta última, a autora apresente somente as descrições das fotografias sem as imagens correspondentes.

Para Ernaux, a verdade da fotografia é igualmente semelhante à do diário: mover os objetos antes da fotografia é, ela nos diz em *L'usage de la photo*, 'é impossível, para mim, quanto mudar a ordem das palavras em meu diário' (p. 10). Assim como o diário é 'a captura do vivido no momento', as fotografias são usadas em *L'usage de la photo* como a impressão digital que já não existe; elas são literalmente instantâneas. Além disso, quando a foto não é suficiente para desencadear a memória em *L'usage de la photo*, Ernaux recorre ao diário para encontrar o contexto (p. 54). Seguindo o pacto de referência estabelecido por Ernaux no prefácio do texto e de acordo com seus escritos anteriores, a fotografia surge aqui como uma captura instantânea do vivido, como um documento histórico que garante uma certa autenticidade da realidade e, finalmente, como um gatilho de memória funcionando em conjunto com seu diário (COTTILLE-FOLEY, 2008, p. 444, tradução nossa)⁶.

Em *Os Anos*, a recorrência aos diários da autora também esteve presente neste projeto literário. Em uma das passagens do livro, Ernaux descreve o início da sua escrita diarística.

Nada disso aparece no diário que ela começou a fazer, onde descreve o tédio que sente e a espera por um grande amor com um vocabulário romanesco e grandiloquente. Em certo ponto, diz que deve escrever um trabalho sobre *Polieucto, de Corneille*, mas prefere os romances de Françoise Sagan, "embora fundamentalmente imorais, trazem um quê verdade" (ERNAUX, 2019, p. 63).

O câncer de mama que acometeu a autora a impulsionou para a escrita de *L'usage de la photo* e, posteriormente, *Os Anos*. O medo da morte e, conseqüentemente, o esquecimento foram para a autora como molas propulsoras para a escrita destas duas obras, em especial, pois, por meio da escrita seria possível eternizar a sua presença no mundo.

A escrita e a fotografia têm a capacidade de estabelecer essa relação do presente e ausente. Ao mesmo passo em que é possível perceber a presença de alguém por meio da escrita a ausência também o é, pois, podemos, por exemplo, ler autores que já não fazem mais parte

⁶ Texto original: Pour Ernaux, la vérité de la photographie s'apparente également à celle du journal intime : déplacer les objets avant la photographie est, nous dit-elle dans *L'Usage de la photo*, 'aussi impossible, pour moi, que modifier l'ordre des mots dans mon journal intime' (p.10). Tout comme le journal est 'la saisie du vécu dans l'instant', les photographies sont utilisées dans *L'Usage de la photo* comme l'empreinte du présent qui déjà n'est plus ; elles sont littéralement des instantanés. D'ailleurs lorsque la photo ne suffit pas à déclencher la mémoire dans *L'Usage de la photo*, Ernaux a recours à son journal pour en retrouver le contexte (p.54). Suivant le pacte référentiel établi par Ernaux dans la préface du texte et en accord avec ses écrits antérieurs, la photographie apparaît ici comme une saisie instantanée du vécu, comme un document historique garantissant une certaine authenticité du réel, et enfin, comme un déclencheur de mémoire fonctionnant de paire avec son journal intime.

deste mundo. O mesmo ocorre nos registros fotográficos, em que podemos visualizar a existência de uma determinada pessoa e esta já ter partido desta vida ou não. É nesta perspectiva, que a relação de presença e ausência constitui-se nos registros fotográficos.

É este sentimento de ausência, medo e esquecimento que impulsionaram a escrita dessas duas autobiografias de Annie Ernaux. A morte não é percebida nas obras somente com o falecimento do sujeito em si, mas, é representada, também, de forma simbólica. A fixação das imagens imobilizando os indivíduos nos enquadramentos dos registros é vista como uma morte metafórica, sem vivacidade.

Roland Barthes, em *A câmara Clara* (1984), descreve a fotografia relacionando-a a essa morte simbólica dos registros, relação esta que perpassa toda esta obra do autor francês.

Todavia, o cinema tem um poder que, à primeira vista, a Fotografia não tem: a tela (observou Bazin) não é um enquadramento, mas um esconderijo; o personagem que sai dela continua a viver: um "campo cego, duplica incessantemente a visão parcial. Ora, diante dos milhares de fotos, inclusive daquelas que possuem um bom *studium*, não sinto qualquer campo cego: tudo o que se passa no interior do enquadramento morre de maneira absoluta, uma vez ultrapassado esse enquadramento. Quando se define a Foto como uma imagem imóvel, isso não quer dizer apenas que os personagens que ela representa não se mexem; isso quer dizer que eles não *saem*: estão anestesiados e fincados, como borboletas (BARTHES, 1984, p. 86).

O objeto fotografado “morre” no enquadramento da imagem. Não há campos cegos que permitam a continuação do registro, ela é o que ali está posto, sem possibilidades de acréscimo ou continuação da cena como é visto nas telas dos cinemas.

Na fotografia, há a duplicidade entre a objetividade e a subjetividade. A primeira consiste nos registros como uma espécie de prova documental que permite a verificação e a objetivação dos sujeitos; a segunda, relaciona-se com o olhar subjetivo das imagens, como o indivíduo se ver representado e como os outros o olharão, este aspecto configura-se o lugar da subjetividade nos registros fotográficos. A relação entre a autobiografia e o subjetivo fotográfico entrelaça-se nesse campo de experimentação e olhar sobre si. Isto é observado, em sua maioria, nos autorretratos que além de narrar histórias marcam a passagem do tempo e possibilita a autorreflexão e o autoconhecimento.

A componente autobiográfica surge associada a este ambiente de experimentação e de reflexão sobre o lugar da subjectividade na sua relação com a câmara e com a imagem e é mais frequente encontrarmos séries de autorretratos e mesmo uma proliferação de auto-retratos que testemunham a passagem do tempo pelo autor, já que, mais do que narração, a fotografia é vista como podendo interpretar as marcas do tempo. A fotografia torna-se

lugar da experimentação de si. Esta tendência aprofunda-se e complexifica-se na fotografia contemporânea, que irá discutir este legado formal do modernismo (FLORES, 2005, p. 10).

Dessa forma, a objetividade e subjetividade aliam-se e tornam-se componentes presentes nos registros fotográficos, sobretudo, na modernidade, em que ocorreu o crescimento significativo dos retratos. A contemporaneidade trouxe para os dias atuais esta forte tendência da experimentação do “eu”, o que reflete, igualmente, no aumento comercial das autobiografias, biografias, entre outras escritas de si.

Em especial, os autorretratos permitem o olhar de si para si mesmo. O sujeito pode ver-se nas imagens fixadas nas fotografias assumindo o lugar do outro.

[...] Uma definição tão curiosa quanto reveladora de um aspecto essencial do fotográfico: a sua capacidade de fixação da imagem de si acontece ao mesmo tempo que instaura uma separação entre a ordem da representação e o olhar do sujeito. Ao contrário do que sucede num espelho, onde estamos permanentemente dependentes do nosso próprio olhar para nos podermos ver, e não nos podemos ver senão nessa actividade de nos vermos, numa fotografia «tomamos» *realmente* o lugar do outro. Aí podemos ver-nos a fazer outra coisa que não seja a ver (FLORES, 2005, p. 03).

De acordo com Flores (2005), a fotografia traz em si uma espécie de *Je est un autre*, em português, *Eu é um outro*, de Arthur Rimbaud. Carta escrita pelo autor francês endereçada ao seu professor em 1871, em que expressa o desejo de tornar-se poeta. O jogo de palavras paradoxais na frase *Je est un autre* apresenta a questão da identidade e alteridade, a capacidade do “eu” ocupar o lugar do outro. No autorretrato, ao mesmo tempo em que o sujeito vê -se fixado na imagem, pode ocupar ainda o lugar do outro ao observar-se congelado neste enquadramento imagético.

Ainda segundo a autora, na autobiografia, ao contrário da fotografia, há a impossibilidade de sair de si. A alteridade nos textos autorepresentativos constituem-se de forma imaginária, ou seja, o “eu” ocupa o lugar do outro no campo das ideias, tenta constituir a si próprio pelo olhar dos “outros” imaginariamente.

A impossibilidade de sair de si, de se ver «do exterior», como um todo, torna todo o texto autobiográfico um texto melancólico, para além da matriz narcisista que também o marca. Daí, talvez, a extraordinária importância da fotografia para as práticas do retrato – género que a popularizou de imediato, desde a sua invenção. Como a escrita, a fotografia é uma forma de fixação. Diferentemente desta, a fotografia depende sempre dos seus referentes (FLORES, 2005, p. 03).

Em *Os Anos*, observa-se o anseio da autora em distanciar-se do próprio “eu” para tentar entender as influências que o mundo exerceu sobre ela em uma prática que reúne a objetividade das fotografias e a subjetividade do texto autobiográfico. Nessa relação paradoxal de escrita de si que ensaia objetivar a sua própria subjetividade com o olhar voltado para História.

Não se trata de um trabalho de rememoração, tal como se entende normalmente, que busca narrar uma vida, dar explicação de si. Ela só vai olhar para si própria buscando encontrar o mundo, a memória e o imaginário dos dias passados no mundo, e capturar as mudanças no pensamento, nas crenças e na sensibilidade geral, e a transformação das pessoas e das coisas que ela conheceu e que nada serão talvez, perto daqueles que terão conhecido sua neta e todos os indivíduos vivos em 2070 (ERNAUX, 2019, p. 225).

Assim como as notícias de jornais, músicas, fatos históricos, as fotografias constituem-se, na obra de Ernaux, um mecanismo para narrar a sua vida inserindo as descrições fotográficas ao texto autobiográfico. Por conseguinte, a autora francesa introduz o momento sócio-histórico ao qual irá abordar mesclando a sua história pessoal com a História. É nesta perspectiva que a autora discorre sobre as suas experiências vividas.

Na obra, os registros fotográficos concedem dinamismo à narrativa. Mecanismo de escrita peculiar da autora que viria a se tornar o diferencial em Annie Ernaux, embora, o uso das descrições fotográficas não tenha sido pensado inicialmente para o seu projeto de escrita. Nota-se como elas proporcionam linearidade para a narrativa levando o leitor a perceber a evolução do tempo, bem como, a construção da própria subjetividade da personagem e o seu olhar para si e para o mundo. Vê-se o amadurecimento da autora em cada fase abordada pelas descrições que estão sempre atreladas a fatos históricos de cada momento relatado na obra o que faz com que o leitor perceba que a vida da autora não foi e não é formada por si só, mas traz em cada linha de sua história marcas do tempo histórico-social vivido, de músicas ouvidas, livros lidos e noticiários repercutidos nas mídias. Assim, construiu-se a vida desta autora francesa que decidiu contar a sua história por meio deste mecanismo de escrita do “eu”.

A autobiografia de Annie Ernaux distancia-se da autobiografia clássica, embora, apresente todos os critérios de texto autobiográfico descrito por Phillippe Lejeune (2014). A autora francesa afirma não gostar muito do título de *autobiografia*, pois, segundo ela, condenaria o texto somente a escrita de uma história pessoal e particular do indivíduo.

Para Ernaux, como afirmado anteriormente, é impossível falar de si fora de um

contexto ou distante da coletividade. Assim, *Os Anos* representam uma narrativa que associa vida pessoal aos fatos histórico-sociais, ou seja, o privado e o público sendo representados como faces da mesma moeda.

Gostaria de reunir estas múltiplas imagens de si própria, isoladas e em desacordo, por um fio de narrativa, a narrativa de sua existência desde o nascimento, durante a Segunda Guerra Mundial, até hoje. Gostaria que fosse uma existência singular, mas entrelaçada ao movimento de uma geração. No momento de começar a escrita, sempre esbarra nos mesmos problemas: como representar, ao mesmo tempo, a passagem do tempo histórico (com coisas, ideias e costumes se transformando) e o espaço íntimo desta mulher? Como fazer coincidir um panorama de 45 anos e a busca de um *eu* fora da História, constituído de momentos suspensos, um *eu* que estava presente nos poemas que ela tentava escrever aos vinte anos (como “Solidão” etc.) (ERNAUX, 2019, p. 168-169).

Nesta passagem, Ernaux expressa de que forma deseja escrever sobre sua vida. A vontade de narrar às percepções do “eu” ligadas às transformações do mundo. Essa inquietação atravessou a autora que se pôs a questionar de que forma isso poderia se concretizar no relato. É nesta perspectiva que as fotografias compõem a narrativa e exerce grande importância para o desenrolar do relato, e, é desta forma que dá-se o projeto de escrita ernausiana em *Os Anos*, um misto do privado e público na mesma narrativa.

3.2 Annie Ernaux: uma vida narrada a partir das descrições imagéticas

A descrição fotográfica em *Os Anos* é uma peculiaridade estilística da autora muito presente em toda a narrativa, por meio dela a sequência cronológica dos fatos torna-se possível e coerente na obra. A cada introdução de uma nova descrição fotográfica uma nova época é demarcada na história da personagem e na sociedade ou reforça a fase anteriormente abordada. Desta forma, é possível que o leitor acompanhe a passagem do tempo, as evoluções sociais e tecnológicas, os tabus, as transformações de costumes e, ainda, perceber de que maneira todos esses aspectos atravessam a vida da autora e constitui o seu modo de pensar, agir, falar, ou seja, a sua subjetividade.

Assim, a forma de seu livro só pode surgir de uma imersão nas imagens da sua memória para detalhar os traços específicos da época ou do ano, mais ou menos precisos, aos quais eles pertencem – e ir ligando um ao outro lentamente, se esforçando para ouvir novamente as falas das pessoas, os comentários sobre fatos e objetos, extraídos da massa de discursos que pairam ali, espécie de *rumor* que suscita incessantemente as formulações acerca do

que somos e devemos ser, pensar, acreditar, temer, esperar. Aquilo que este mundo inscreveu nela e em seus contemporâneos lhe servirá para reconstituir um tempo comum – aquele que transcorreu de muito tempo atrás até hoje – para, encontrando a memória da memória coletiva a partir de uma memória individual, apresentar a dimensão vivida da História (ERNAUX, 2019, p. 225, grifo da autora).

A obra é constituída por meio das descrições, ao todo, são descritas quinze fotografias, que datam, possivelmente, de 1941 seguindo até 2006, e duas filmagens domésticas, realizadas pelo marido da autora na época. As descrições das imagens, na construção desta autobiografia, desempenham um papel fundamental, pois é a partir delas que a história vai se desenrolando e ganhando forma. E é por meio das descrições que a autora ocupa o lugar do “outro” para observar quem ela foi e o que o “mundo inscreveu nela e em seus contemporâneos” (ERNAUX, 2019, p. 225).

A cada descrição fotográfica, os costumes da sociedade francesa, os tabus de cada época, as inovações tecnológicas, a mudança de hábitos, tudo isso sendo ali representados por meio do discurso da personagem. É uma forma de introduzir na narrativa questões de ordem tanto pessoal, como da esfera social.

Por meio das descrições, a personagem narra a sua vida desde a infância até a fase adulta discorrendo sobre a vida de pobreza com muitas restrições, a época escolar e universitária, a mudança de classe social, o aborto realizado por ela, o casamento, a maternidade, a vida profissional. Desse modo, sempre trazendo para a narrativa os aspectos sociais que a envolvia de forma direta ou indireta e é desta forma que a vida da narradora vai sendo apresentada ao leitor que facilmente poderá acompanhar a sua trajetória através da fluidez e leveza que a leitura proporciona a partir de cada descrição. Considerando que se trata de uma obra autobiográfica em que há a coincidência de identidade entre o narrador, personagem e autor, entende-se que o bebê, a menina, a adolescente e a mulher representadas nas descrições correspondem à própria Annie Ernaux.

A primeira fotografia representa um bebê seminu. Registro feito na cidade francesa de Lillebonne, sabe-se que a autora nasceu e viveu nesta cidade até meados de 1945, ano em que mudou-se com os pais para Yvetot.

É uma foto sépia, em formato oval, colada dentro de uma caderneta com a borda dourada, protegida por uma folha transparente com relevo. Embaixo está escrito, *Foto-moderna, Ridel, Lillebonne (S.inf.re). Tel.80*. Um bebê gorducho fazendo beicinho, com cabelos castanhos presos em formato de rolo por cima da cabeça, está sentado, seminu, em uma almofada sobre uma mesa de madeira entalhada. O fundo nublado, a guirlanda da mesa, camisa bordada

levantada na barriga com alça caída no ombro sobre o braço rechonchudo- a mão do bebê cobre o sexo – buscam representar um cupido ou um anjinho de pintura. Todo mundo da família deve ter recebido uma cópia e tentado identificar qual lado a criança tinha puxado mais. Nesta peça do arquivo familiar- que deve datar de 1941-, é impossível ler outra coisa além do ritual pequeno-burguês de encenar a chegada ao mundo (ERNAUX, 2019, p. 17).

Percebe-se que, embora, os pais da escritora sejam camponeses de origem humilde, ainda assim, mantiveram a tradição cultural de distribuir a fotografia para os familiares como um ritual de boas-vindas. Esta primeira foto não foi datada, porém, a autora infere que, possivelmente, tenha sido no ano de 1941. Sabe-se que Annie Ernaux nasceu em 1940 e considerando a relação de coincidência entre autor, narrador, personagem, nos textos autobiográficos entende-se que nesta primeira fotografia Ernaux tinha apenas um ano de vida.

A França, nesta época, entre 1940 a 1945, vivenciou os terrores da Segunda Guerra Mundial. É neste contexto histórico que a autora veio ao mundo. O fato histórico não foi vivenciado por ela, pois ainda era muito pequena, mas se tornou um assunto presente nas reuniões familiares durante anos. E, para Ernaux, tornou-se uma memória adquirida através dos familiares mais antigos.

Logo em seguida, a segunda foto corresponde também à autora ainda pequena, tinha por volta de quatro anos de idade. Registro feito pelo mesmo fotógrafo da primeira para cumprir ritual de boas-vindas a pequena Ernaux.

Outra foto, assinada pelo mesmo fotógrafo – mas emoldurada com um papel mais simples, e o dourado da borda já desvanecido-, sem dúvida feita também para ser distribuída para a família, mostra uma menininha de mais ou menos quatro anos, com a expressão séria, quase triste apesar de uma carinha meiga e rechonchuda debaixo dos cabelos curtos, divididos por um risco no meio e puxados para trás por grampos de lacinhos parecendo borboletas. A mão esquerda repousa sobre a mesma mesa de madeira entalhada estilo Luís XVI, agora visível. A camisa dela está apertada, a saia com suspensório levantada na frente por causa de uma barriga proeminente, talvez sinal de raquitismo (por volta de 1944) (ERNAUX, 2019, p. 17-18).

A terceira foto, de acordo com o relato, tinha a borda serrilhada e provavelmente realizada no mesmo ano da anterior. Representa a mesma menininha rechonchuda da segunda imagem, desta vez com uma mulher bem encorpada, portando um vestido de listras e cabelos presos no topo da cabeça. No quarto registro, a mesma criança de mãos dadas com um rapaz que usa uma camisa clara e calça que, talvez seja o pai da autora. Ambas as fotos foram registradas no mesmo dia, “em um pátio com paralelepípedos, na frente de um muro baixo cheio de flores no topo. Por cima das cabeças, um varal com um prendedor de roupas que ficou

esquecido” (ERNAUX, 2019, p. 18).

Recém-terminada a Segunda Guerra Mundial, o assunto ainda ecoa com toda força nas refeições dos domingos em família, como também a Guerra da Crimeia, em 1870. Ainda muito criança, a autora guardava em sua memória a memória dos outros que narravam os acontecidos com entusiasmo e a ela restava a nostalgia de uma época por pouco não vivida.

As crianças não escutavam nada e tinham pressa para deixar a mesa logo que fosse permitido, aproveitavam a benevolência geral desses encontros para se dedicar às brincadeiras proibidas: pular na cama e brincar de balanço de cabeça para baixo. Porém, guardavam na memória todas aquelas histórias. Ao lado da época fabulosa – da qual entenderiam muito mais tarde a ordem dos acontecimentos, a Debacle, o Êxodo, a Ocupação, o Desembarque, a Vitória-, consideravam sem graça época em que cresciam. Lamentavam não terem nascido, ou ainda serem muito pequenos, quando era preciso partir em bando pelas estradas e dormir como nômades ao ar livre. Dessa época não vivida guardariam uma saudade persistente. A memória dos outros daria a eles uma nostalgia secreta por esse momento perdido por pouco, e a esperança de um dia poder viver tudo aquilo (ERNAUX, 2019, p. 21).

Desde os primeiros relatos as memórias individuais são atreladas aos fatos históricos, como podemos ver na passagem supracitada. A lembrança das brincadeiras proibidas durante as refeições de domingo sendo regadas por discursos sobre a guerra que tinha acabado há pouco tempo. As refeições em família são recorrentes na obra e apresentam discussões sobre assuntos que eram considerados pertinentes para cada época abordada. Representam também o costume da sociedade francesa que considera a cozinha e as refeições como uma religião e marcam, na narrativa, a passagem do tempo.

O frenesi e o entusiasmo do pós-guerra agitavam os franceses e os motivavam a buscar melhores condições de vida. Era o momento de vivenciar a Libertação. Todas as ocasiões, segundo a autora, eram motivos de celebração.

Qualquer ocasião, profana ou religiosa, era motivo para todos se reunirem na rua, como se quisessem seguir vivendo coletivamente. Ao fim de tarde de domingo, os ônibus voltavam da praia lotados de jovens em trajes de banho cantando a plenos pulmões, alguns vinham trepados no teto, segurando no bagageiro. Os cachorros passeavam livres e se acasalavam no meio da rua. Contudo até mesmo este tempo começava a ser apenas uma lembrança de uma idade de ouro, aos poucos se esvaindo, enquanto ouvíamos no rádio *Je me souviens des beaux dimanches... Mais oui c'est loin c'est loin tout ça*. As crianças agora lamentavam o fato de serem ainda muito pequenas durante o período da Libertação e de não terem realmente vivido aqueles dias (ERNAUX, 2019, p. 22-23, grifo da autora).

Mas o momento não era apenas de diversão e vivência da liberdade, era necessário

iniciar a vida escolar. A personagem relata esta fase de início dos estudos regular em meio à reconstrução da cidade em que morava que foi atingida pela guerra. As músicas infantis cantadas na escola, as brincadeiras na hora do intervalo distraíam as crianças que por algum momento esqueciam as ruínas em que a cidade havia se transformado.

Assim como as histórias contadas pelos familiares que preservam a memória, a forma de se portar à mesa, de falar, sorrir também eram transmitidas de geração em geração.

Não eram apenas as histórias que transmitiam a memória do passado, mas também os modos de caminhar, se sentar, falar e rir, chamar alguém na rua, os gestos de cada um ao comer ou segurar alguma coisa. Estes modos passavam de um corpo para outro dos lugares mais remotos do interior da França e da Europa. Uma herança que era invisível nas fotos e que, para além das diferenças individuais e da distância entre a bondade de alguns e a maldade de outros, unia os membros da família, os moradores do bairro e todos aqueles que, segundo diziam, eram gente como a gente (ERNAUX, 2019, p. 26-27).

Os costumes eram transmitidos às crianças desde muito cedo. Um *repertório de hábitos*, como denominou a autora, tinha que ser seguido à risca pelos pequeninos que eram elogiados a cada prática realizada por eles como incentivo aos bons modos.

A subjetividade vai sendo forjada desde o seio familiar até a convivência com outros grupos sociais aos quais a autora vai sendo inserida. A escola, como instituição social, contribuirá de forma significativa para o desenvolvimento desta subjetividade. Ao iniciar a sua vida escolar Ernaux logo percebe a diferença entre o francês falado pela professora e o utilizado pelos clientes que frequentavam a mercearia dos seus pais.

O idioma francês que se falava – uma língua maltratada, misturada a dialetos – era indissociável das vozes potentes e vigorosas, dos corpos apertados em casacos e macacões de trabalho, das casas baixas com pequenos jardins, do latido dos cachorros à tarde e do silêncio que precedia as brigas. Por outro lado, as regras de gramática e o francês correto se relacionavam com o tom neutro e a mão limpa da professora. [...] Como qualquer outra língua, esta criava hierarquia, estigmatizava os preguiçosos, as mulheres sem conduta, os “sátiros” e os desonestos, as crianças dissimuladas; louvava as pessoas “capazes” as moças sérias, reconhecia os superiores e os figurões; e repreendia, *vai aprender na marra* (ERNAUX, 2019, p. 28-29, grifo da autora).

Ernaux, ao discorrer sobre as diferenças entre o francês da escola e o familiar, afirma que a língua é capaz de formar hierarquias. Por meio do discurso se estigmatiza ou exalta as condutas dos indivíduos que estão inseridos no mesmo grupo social. A personagem vive, neste

momento, em duas esferas sociais diferentes e separadas pela educação formal. A primeira, a sua família humilde que mantinha uma mercearia que ocupava a maior parte da casa em que moravam e, a segunda, a escola particular, frequentada pelos franceses que tinham mais condição. Em casa tinha contato com a língua francesa maltratada e na escola a língua neutra e correta.

E recitávamos as regras de gramática do francês correto. Ao chegar em casa, deparávamos, sem querer, com a língua original, que não obrigava a pensar nas palavras, apenas nas coisas que deveríamos ou não dizer. Era a língua presa ao corpo, ligada às bofetadas, ao cheiro de água sanitária nos casacos, às maçãs cozidas ao longo do inverno, ao barulho de xixi no penico e ao ronco dos pais (ERNAUX, 2019, p. 29-30).

Os estudos iniciais, a formação acadêmica, o ofício de professora, posteriormente, o casamento e o status de escritora permitiram a Ernaux ascender socialmente, o que a colocou em uma posição diferente em relação aos seus pais, que não tiveram acesso à educação formal.

Os dias de lazer também foram abordados na narrativa. Na descrição a seguir, foto datada de agosto de 1949, em Sotteville-sur-Mer demonstra um momento de descontração vivido por ela. As datas são recorrentes na maior parte das descrições fotográficas em *Os Anos*. O que permite o cálculo sobre a vida, como afirma Barthes, “a data faz parte da foto: não porque ela denote um estilo (isso não me diz respeito), mas porque ela faz erguer a cabeça, oferece ao cálculo a vida, a morte, inexorável extinção das gerações [...]” (BARTHES, 1984, p. 125).

A foto em preto e branco de uma menina com maiô escuro em uma praia de seixos. Ao fundo, as falésias. Ela está sentada em cima de uma pedra achatada, as pernas grossas esticadas diante dela bem retas, o braço apoiado na pedra, os olhos fechados, a cabeça levemente inclinada, sorrindo. Uma grossa trança castanha caída para frente, a outra deixada às costas. A cena mostra um desejo de posar como as estrelas da revista *Cinéma* ou de um comercial de protetor solar e de escapar daquele corpo de menina, humilhante, sem a menor importância. As coxas e o antebraço, mais claros que o resto, desenham a forma de um vestido e indicam o caráter excepcional, para ela, de um passeio até o mar. A praia está deserta. No verso da fotografia: agosto de 1949, *Sotteville-sur-Mer* (ERNAUX, 2019, p. 30, grifo da autora).

Nesta descrição, a autora aproveitava as suas férias escolares com o pai na cidade de *Sotteville-sur-Mer*, na casa de uma tia. Ela ainda iria completar nove anos de idade, a mãe não pôde acompanhá-los nesse passeio, pois deveria ficar em Yvetot cuidando da singela mercearia que quase nunca fechava. Observa-se, nesta foto, o despertar da vaidade e o desejo de tornar-se uma mulher como as da propaganda.

A vida ainda era simples e humilde e as fotografias ainda eram em preto e branco. Nesta fase descrita, os objetos eram feitos para durar e nada podia ser desperdiçado, nem mesmo as panelas que não tinham mais cabo. Segundo a autora, era uma época de penúria onde não despunha de condições financeiras para modificar o que, eventualmente, poderia ter sido quebrado ou estragado, aproveitava-se tudo até os excrementos eram utilizados como adubos.

Tudo o que havia nas casas tinha sido comprado antes da guerra. As panelas eram escurecidas e sem os cabos, as bacias sem esmalte, os jarros furados e os furos tapados com pastilhas de metal. Os casacos eram remendados, os colarinhos virados para dentro, as roupas de domingo há muito tinham passado a ser de todos os dias. As mães se desesperavam por seus filhos não pararem de crescer e se viam obrigados a encomprar os vestidos com um pedaço de tecido, a comprar sapatos um número maior, mas que um ano depois já estavam pequenos. Tudo deveria durar por muito tempo, o estojo, a caixa de tintas Lefranc e o pacote de biscoito amanteigado da marca Lu. Nada era jogado fora. Os restos dos penicos da noite serviam para adubar o jardim, o excremento dos cavalos que pegávamos na rua para os vasos de flores, o jornal para embrulhar os legumes, secar por dentro dos sapatos molhados e se limpar no banheiro (ERNAUX, 2019, p. 34).

O cotidiano humilde com privações de quase tudo percorreu a infância da autora. As explicações mais profundas sobre a vida eram reduzidas a aula de catecismo, a homília dos padres nas missas quaresmais, tudo muito limitado e restrito.

A morte da irmã, cuja autora teve conhecimento anos depois, também foi assunto abordado pela narrativa que foi mencionada na sexta descrição fotográfica, na qual houve uma quebra da linearidade cronológica e a descrição volta para o ano de 1937. Na foto uma menina de cabelos curtos, porém, não se trata da personagem, mas de sua irmã que havia falecido no ano de 1938. Fato que a autora tomou conhecimento através da escuta de uma conversa da mãe com um cliente na mercearia de casa: “A foto fora de foco e deteriorada de uma menininha de pé na frente de uma cancela, em cima da ponte. Ela ri. No verso, está escrito: *Ginette 1937*. Na sepultura: faleceu com seis anos na quinta-feira santa de 1938. É a irmã mais velha da menina na praia de Sotteville-sur-Mer” (ERNAUX, 2019, p. 36, grifo da autora).

A irmã que a autora não chegou a conhecer faleceu de difteria, doença muito comum na época e que levava a óbito diversas crianças. O número de mortalidade infantil era exorbitante e seguiu desta forma nos anos seguintes ao pós-guerra. Annie Ernaux escreve o livro *L'autre Fille* (2011), em português, *A outra filha*, em formato de carta para a irmã que não teve a oportunidade de conhecer.

Embora a narrativa tenha voltado para o ano de 1937, logo segue o seu curso cronológico normal, abordando a diferença entre meninos e meninas que era apontada pelos

adultos. Os meninos tinham o direito de realizar brincadeiras mais agitadas, as meninas, por sua vez, tinham que adotar brincadeiras mais calmas e não se igualar a eles, a posição do homem e da mulher começa a ser bem demarcada na sociedade ainda na infância da personagem.

Os meninos e as meninas eram diferentes em tudo. Os meninos, criaturas barulhentas, sem lágrimas, sempre prontos a arremessar alguma coisa, pedras castanhas, bombinhas, bolas de neve dura, diziam palavrões, liam quadrinhos como *Tarzan e Bibi Fricotin*. As meninas, que tinham medo deles, recebiam ordens para não imitá-los, para privilegiar as brincadeiras calmas, roda, amarelinha, passa-anel. No inverno, sempre às quintas-feiras, brincavam de dar aulas para velhos botões ou para figuras recortadas da revista *L'Écho* (ERNAUX, 2019, p. 36).

Aos poucos a reconstrução pós-guerra ia acontecendo, os anos de penúria iam chegando ao fim e novos produtos iam surgindo. As conversas entre os adultos eram para discutir e avaliar se valeria a pena, de fato, adquirir todas as novidades que estavam chegando no mercado, a alegria do novo acompanhava também a desconfiança. Mas, logo, os produtos industrializados entraram nos lares das famílias francesas. Os padrões de outrora vão paulatinamente cedendo lugar ao novo, ao moderno. Como, por exemplo, os enlatados, a máquina de lavar e tudo era motivo para crítica. O progresso estava lá diante dos olhos dessa geração pós-guerra.

O progresso estava no horizonte de cada existência. Significava ter bem-estar, as crianças com saúde, a casa com luz elétrica e as ruas bem iluminadas, o saber, tudo aquilo que nos afastava da escuridão do campo e da guerra. O progresso estava no plástico e na fórmica, nos antibióticos e nos benefícios sociais, na água corrente saindo da pia e no saneamento básico, nas colônias de férias, na continuação dos estudos e no átomo. É preciso *pertencer ao seu tempo*, não cansavam de repetir, como um indício de inteligência e de espírito aberto. Nas aulas do oitavo ano, a redação propunha o tema “as vantagens da eletricidade” ou sugeria que se elaborasse uma resposta a “quem atacasse, na sua frente, o mundo moderno” (ERNAUX, 2019, p. 39, grifo da autora).

O catolicismo ainda era a base da sociedade francesa. O período quaresmal era um momento que deveria ser levado a sério até mesmo pelas crianças, era a época de vestir as melhores roupas para participar das celebrações, havia cardápios especiais que excluía o consumo de carne. Procissões e missas eram realizados para celebrar a morte e ressurreição de Cristo, a missa era considerada uma expressão máxima dos valores morais cujos sermões eram tidos como rituais de purificação dos desejos da carne. As doutrinas da igreja se sobrepunham sobre todas as demais regras, o casamento só era válido de verdade se tivesse sido realizado nas igrejas. A influência da igreja católica sobre a sociedade era muito forte e como sendo, também,

uma instituição social e disciplinar tem a capacidade de formar as subjetividades.

As crianças esperavam com ansiedade pela Primeira Comunhão, pois, para elas, dariam início às transições mais importantes, como a menstruação para as garotas, e a entrada no Ensino Médio, para os rapazes. A igreja ditava o que era “certo” e o que era “errado”, moldando assim as condutas dos fiéis para que se tornassem dóceis e merecedores da glória eterna. O sexo antes do casamento era um sacrilégio terrível contra a doutrina da castidade.

O sexo pautava todas as suspeitas da sociedade, que enxergavam seus sinais em tudo: nos decotes, nas saias justas, no esmalte vermelho, nas roupas de baixo pretas, no biquíni, nas relações sociais entre homens e mulheres, no escurinho do cinema, nos banheiros públicos, nos músculos do Tarzan, nas mulheres que fumam e cruzam as pernas, no gesto de mexer nos próprios cabelos na sala de aula etc. O sexo era o primeiro critério para avaliar o comportamento das moças, que eram divididas entre as que tinham condutas “certas” e “erradas” (ERNAUX, 2019, p. 45-46).

Na descrição a seguir vê-se retratada um pouco da vida escolar da autora. Annie Ernaux e sua amiga no jardim da escola Saint-Michel. Neste colégio, que era dirigido por freiras, a autora realizou os seus estudos desde os primeiros anos até o término do Liceu como aluna bolsista, pois os seus pais não tinham condições financeiras para mantê-la estudando em uma rede de ensino privado.

Em uma foto em preto e branco, duas moças em uma ruela. Ombro com ombro, ambas com os braços para trás. Ao fundo, arbustos e um muro de tijolo; no alto, o céu com imensas nuvens brancas. *No verso da foto: julho de 1955, no jardim do internato Saint-Michel.* À esquerda, a mais alta das duas, loira com cabelo curto desgrenhado, de vestido claro e meias soquete, tem o rosto na sombra. À direita, a morena com cabelo cacheado e curto, usando óculos, a testa alta, o rosto cheio iluminado pela luz, veste um pulôver escuro de mangas curtas, uma saia de bolinhas. As duas usam sapatilhas, a morena está sem meia. Elas devem ter tirado o uniforme da escola para a foto (ERNAUX, 2019, p. 49, grifo da autora).

Seguindo a descrição, a autora afirma que é por meio das sensações e percepções desta adolescente com quatorze anos e meio de idade que “a escrita aqui pode registrar parte dos acontecimentos que perpassam os anos 1950 e captar o reflexo da história coletiva projetado na tela da memória individual” (ERNAUX, 2019, p. 49).

O despertar dos instintos carnais vão ficando cada vez mais presentes na vida da personagem. Devido aos costumes da sociedade, não se dirigia aos rapazes de sua idade e nem com os maiores. Devia manter a postura de menina comportada, mas os pensamentos contrariavam toda a doutrina ensinada pelos pais e pela igreja. Ansiava ardentemente ter idade

suficiente para assistir os filmes de adultos no cinema e, finalmente, poder ter a tão sonhada primeira vez, o que demoraria, pois o sexo antes do casamento era pecado grave. Sendo assim, o que restava a esta adolescente era somente imaginar este momento.

Não falava com os rapazes, mas pensa neles o tempo todo. E queria já ter permissão para usar batom, meia-calça e salto alto (fica envergonhada com as meias soquete, que tira logo que sai de casa), pois deste modo poderia mostrar que pertence à categoria das moças e que já pode ser cortejada na rua. Como treinamento, sai aos domingos de manhã, depois da missa, para “perambular” pela rua na companhia de duas ou três amigas também de origem “simples”, cuidando para nunca infringir a rigorosa lei materna do *horário* (“quando digo tal hora, quero dizer tal hora, nem um minuto a mais”). E compensa a restrição [...]. Com frequência, tem fantasias de estar em histórias e encontros imaginários que terminam à noite com orgasmos debaixo dos lençóis (ERNAUX, 2019, p. 50-51).

O sexo, nesta época, continuava sendo tabu entres as adolescentes e veementemente tolhidos pela igreja e pela sociedade de maneira geral. Nota-se, como os grupos sociais, as instituições, a saber, escolas e igrejas, são capazes de estabelecer paradigmas na sociedade e como esses protótipos perpassam de geração a geração. As proibições como: não ter relações sexuais antes do casamento, as solteiras não tinham o direito de engravidar, as meninas tinham que ser mais calmas que os meninos, eram interdições que lapidavam os comportamentos dos sujeitos. De acordo com as descrições fotográficas, observa-se como esses costumes atravessaram a personagem e moldaram o seu comportamento e a sua subjetividade na fase da adolescência.

A personagem, embora, algumas vezes, queira sair desses padrões estabelecidos, ainda se vê presa às regras de sua época, princípios tão fortes que ainda não conseguia sequer questioná-los. A construção discursiva autobiográfica por meio dos registros fotográficos permite que a autora assuma o lugar do outro e possa se ver de um ângulo que possibilite a autoanálise da Ernaux de cada década e vê-se, nesta fase, totalmente aprisionada aos paradigmas ditados pela igreja.

As refeições familiares marcam de forma significativa a passagem do tempo na narrativa de *Os Anos*.

Em meados dos anos de 1950, os adolescentes ficavam na mesa durante as refeições em família ouvindo o assunto dos adultos, mas sem se envolver, sorrindo educadamente para as piadas que normalmente não achariam engraçadas, para comentários de aprovação relativos a eles próprios, que enalteciam seu desenvolvimento físico e para alguma indecência dita na mesa com o propósito de deixa-los envergonhados. Se contentavam em responder

às perguntas cuidadosas sobre seus estudos. Ainda não se sentiam à vontade para entrar de modo legítimo na conversa geral, por mais que o vinho, o licor e o cigarro, autorizados na hora das sobremesas, marcassem o início da entrada deles no círculo dos adultos (ERNAUX, 2019, p. 54).

Nesta passagem, a personagem inicia a sua, quase vida adulta, no seio familiar ainda que de maneira tímida. O hábito da alimentação em família, ainda é presente entre os franceses, embora não seja uma prática tão regular como em décadas atrás, mas o prazer do alimento partilhado e as longas discussões sobre os mais variados assuntos ainda tem lugar entre eles.

As crianças, que agora são adolescentes, não aproveitam mais as distrações dos adultos para realizarem brincadeiras proibidas, agora permanecem sentadas à mesa acompanhando toda a discussão ao longo da infundável refeição na casa dos seus pais. O passar do tempo e as mudanças de cada fase vão sendo apresentadas, fazendo com que o leitor as percebam de forma sutil.

Na transição da adolescência para a juventude as mudanças físicas são percebidas pela própria personagem que não vê mais semelhanças com aquele bebezinho da primeira descrição. A menina de estatura alta e rosto arredondado descrito na oitava fotografia, no ano de 1957, na cidade de Yvetot. Já não é mais uma menina, mas uma garota de dezesseis anos e que acabara de adotar a “vida adulta” durante uma refeição em família.

Nessa foto, uma menina alta com cabelos escuros até o ombro, lisos, o rosto arredondado, os olhos piscando por causa do sol, está de lado, com o corpo levemente deslocado de modo a destacar a curva de suas coxas que, apertadas sob uma saia reta até o meio da perna, tornam-se mais finas. A luz toca na superfície da bochecha direita e acentua o peito que desponta por baixo do pulôver branco com gola de boneca. Um braço escondido, o outro pende, a manga arregaçada depois um relógio e a mão grande. A diferença para a foto no jardim da escola é impressionante (ERNAUX, 2019, p. 60).

O passar do tempo vai dando ao corpo formas de uma mulher que em breve se tornará adulta com todas as responsabilidades desse status. Aos dezessete anos percebe tão claramente a sua posição social em relação a de suas amigas de escola. Percebe que na sua casa não tem objetos básicos, como uma geladeira, que era um eletrodoméstico ainda considerado de luxo e pertencentes às classes sociais mais privilegiadas, que não era o caso dela.

Agora ela sabe o lugar que ocupa na escala social – sua casa não tem geladeira nem banheiro, a privada fica no quintal e ela nunca foi a Paris-, abaixo de suas colegas de turma. Ela espera que as colegas não percebam isso ou que lhes perdoem, já que afinal ela é “divertida” e “descontraída”, e diz coisas como “meu cantinho” para se referir ao quarto e “isso é de arrear”. Toda a sua

energia estava focada em “fazer um tipo” (ERNAUX, 2019, p. 61).

A diferença de classe social fica bem evidente para a personagem que, nesta fase, já gozava de certa maturidade, fato que a levou a refletir no que ela queria ser no futuro, como ela queria levar a vida daquele instante em diante. As divergências sociais observadas por ela a fez refletir sobre os tempos vindouros e, é neste momento, que a narradora adota o hábito da escrita diarística, prática presente na sociedade francesa há muito anos e que são mais frequentes entre as mulheres. Ernaux escreve sobre o tédio da sua vida e a espera por um amor que lhe arrancasse dessa monotonia de cidade pequena.

A sociedade caminhava cada vez mais para o progresso e os franceses acreditavam ter uma situação muito melhor em relação aos tempos anteriores. As pessoas que tinham condição iam organizando a vida e adquirindo os novos produtos que tinham chegado com toda força no comércio. A busca pelo conhecimento e o lazer também ganharam espaço neste momento em que os tempos tornaram-se melhores.

As pessoas se inscreviam em cursos a distância para aprender desenho, inglês, jiu-jitsu ou secretariado. Hoje em dia, diziam, é preciso saber mais do que antes. Alguns já não temiam sair de férias para países estrangeiros sem conhecer a língua, como mostravam as placas dos carros que traziam um *F*, de França, antes do número, exigência para quem saía do país. As praias ficavam abarrotadas aos domingos com corpos de biquíni, expostos ao sol em meio à indiferença ao mundo. Ficar sentado nas pedras, molhar apenas os pés erguendo a saia eram hábitos quase extintos. Diziam dos tímidos ou dos que não cediam à alegria coletiva. “este aí tem um monte de complexos”. Estava inaugurada a “sociedade de lazer” (ERNAUX, 2019, p. 64).

Até então, a personagem não tinha noção da extensão do território francês e nem dos países mais próximos, devido à condição financeira que a limitava a viver apenas em sua cidade mesmo durante as férias escolares. O início da sociedade de lazer e das placas dos carros que iam e vinham exibindo o *F* (sinalizando a saída do país) deram a ela a noção de mundo exterior. As colônias de férias foram, então, a oportunidade vista pela autora para gozar um pouco da liberdade de sair de casa e dormir em alojamentos exercendo a função de monitora nas colônias férias e a possibilidade de aproveitar o primeiro salário.

Embora, já estivesse usufruindo da tímida liberdade, a vigilância dos pais e da sociedade para manter a pureza das moças bem comportadas, ainda, era muito presente no dia a dia das mulheres.

A vergonha era uma assombração na vida das mulheres. A maneira como se

vestiam e se maquiavam era sempre acompanhada por um “demais”: curto, longo, decotado, justo, chamativo etc. A altura dos saltos, com quem anda, as saídas e voltas para casa, o fundilho de calcinha no fim do mês, tudo era objeto de uma vigilância generalizada da sociedade. Para as que eram obrigadas a deixar a casa dos pais, a sociedade provia a *Maison de la Jeune Fille*, alojamento universitário separado dos rapazes, para protegê-las dos homens e do vício. Nada, nem a inteligência, nem os estudos, nem a beleza, contava mais do que a reputação sexual de uma moça, isto é seu valor no mercado do casamento, do qual as mães, a exemplo das próprias mães, eram as guardiãs: se fizer sexo antes do casamento ninguém vai querer ficar com você – ficava claro, nas entrelinhas, que só alguém em condições parecida poderia aceitar, isto é, a escória masculina, um doente, um louco ou, pior, um divorciado. A mãe solteira não valia nada e não tinha nada a esperar, só a abnegação de um homem que aceitaria acolher seu erro (ERNAUX, 2019, p. 68).

Todo o comportamento feminino era fiscalizado, julgado e tolhido, as meninas deveriam seguir quase que um manual de boa conduta para que fossem bem aceitas na sociedade, regras que eram passadas de geração em geração, de mães para filhas desde muito cedo. Como se o casamento fosse a única glória buscada pelas moças da época. Mesmo com a vigilância excessiva, os jovens aproveitavam qualquer deslize para realizarem os seus desejos mais secretos, “pecados” que não poderiam ser compartilhados por ser considerado um tabu. Tudo acontecia às escondidas e distantes dos olhares vigilantes e punitivos da sociedade.

Até chegar o casamento, as histórias de amor aconteciam escondidas do controle e julgamento dos outros. Apesar de tudo, nos envolvíamos em relacionamentos que iam cada vez mais longe, fazíamos coisas que não podiam ser nomeadas em lugar algum, salvo nos manuais de medicina, feação, cunilíngua e, as vezes, sodomia. Os rapazes ridicularizavam as camisinhas e recusavam o coito interrompido da época dos seus pais. Nosso maior sonho eram as pílulas contraceptivas que, diziam, eram vendidas na Alemanha. Aos sábados, havia vários casamentos de moças de véu e grinalda que, seis meses depois, davam à luz bebês robustos e supostamente prematuros (ERNAUX, 2019, p. 68).

A sociedade caminhava para o progresso, porém, esses avanços ainda não eram sentidos na vida particular dos indivíduos, a conduta feminina ainda era uma questão indiscutível entre pais e filhas.

Em uma sociedade em que o sexo fora do casamento era visto como pecado gravíssimo era inconcebível a ideia de uma mulher solteira está grávida. É neste cenário que a personagem fala sobre a sua recorrência ao aborto clandestino. Na nona fotografia, ainda em preto e branco, o registro de vinte e seis moças organizadas em três fileiras, uma foto clássica do Liceu datada de 1958-1959. A foto, segundo a autora, não demonstrava a sua frustração em relação ao rapaz com qual teve a sua primeira relação sexual no verão passado.

Ela está na segunda fileira, é a terceira a partir da esquerda. Não é fácil reconhecer, nesta moça, a adolescente provocante, fazendo pose, da foto anterior apenas dois anos antes. Ela está novamente de óculos e tem os cabelos presos na nuca, com uma mecha solta no pescoço. A franja encaracolada não atenua seu aspecto sério. Na expressão do rosto, não se nota sinal algum do mal-estar que ela está sentindo, provocado pelo rapaz que de algum modo a deflorou no último verão, como comprova a calcinha manchada de sangue que ela guarda escondida no meio dos livros em um armário (ERNAUX, 2019, p. 70).

Neste momento iniciava-se um período de angústias, inquietações e medo da rejeição e repressão dos seus pais e da sociedade, um sentimento coletivo entre as moças da época que viviam o dilema de uma vida sexual ativa e o medo de engravidar antes do casamento. Segundo a personagem, a sua aflição não era possível ser percebida na foto, mas ela estava presente em sua mente e a todo instante em que esperava por sinais de sangue menstrual, verificava a sua calcinha, mas nada acontecia. A realidade da gravidez indesejada estava cada vez mais próxima.

O que ela mais temia estava acontecendo, ao passar dos dias a certeza da gravidez era evidente, uma gestação em uma sociedade em que o sexo antes do casamento era considerado erro grave. E ela, apenas uma moça que desejava seguir os seus estudos, não poderia ter a vida “atrapalhada” por um acidente. Nesta época, o aborto ainda não era legalizado no território francês e a pílula anticoncepcional era uma realidade distante.

Já que o medo não tinha chegado na hora certa naquele dia debaixo das árvores, ou no outro dia, na areia da praia de Costa Brava, o tempo parava quando olhava para a calcinha que continuava branca. Era preciso resolver “aquilo” de um jeito – na Suíça, para as mais endinheiradas- ou de outro- na cozinha da casa de uma desconhecida, sem formação na área, que usava como instrumento uma sonda fervida dentro de um caldeirão. Naquele momento, não servia de nada ter lido Simone de Beauvoir, apenas confirma a infelicidade de ter um útero (ERNAUX, 2019, p. 76).

Nesta passagem, nota-se, a dimensão da influência em que os paradigmas sociais são capazes de exercer sobre os indivíduos. A repressão era tamanha que levava as garotas a arriscarem a própria vida em procedimentos perigosos. Diante desta realidade, as mulheres que gozavam de maior poder aquisitivo iam até a Suíça para se submeterem ao aborto e as de menor poder tinham que arriscar-se em clínicas clandestinas. Este fato foi tão marcante na vida da autora ao ponto de escrever o livro *L'événement* (2000), para discorrer sobre o assunto.

No final de 1959, as reuniões familiares ainda seguiam a tradição, os pais aproveitavam a presença dos seus filhos aos finais de semana em casa para reunir a todos ao redor da mesa e conversar sobre os temas políticos, sociais e econômicos. Nesta fase, a autora morava no

alojamento estudantil em Rouen, onde realizou seus estudos universitários e somente aos finais de semana ia para casa dos seus progenitores para lavar as roupas sujas da semana. A personagem já percebia que não fazia mais parte daquela realidade humilde intelectualmente representada na figura dos seus pais.

Os seus interesses não eram mais sobre como os pratos eram preparados, nem sobre como os legumes eram preservados, no fundo sentia que seu mundo já era distante daquele de outrora quando era somente uma menininha do interior da França.

O sentimento era de sacrifício necessário – para os convidados, que extasiavam com nossos estudos, e para os pais, pela mesada e a roupa limpa e passada que levaríamos de volta. Mesmo contra a vontade, prestávamos atenção no modo de preparar os pratos, de mexer a xícara para misturar o açúcar, de dizer respeitosamente que alguém tinha “um cargo superior” – e de repente podíamos ver o ambiente familiar com certo distanciamento, como um mundo à parte ao qual já não pertencíamos mais. Nossas ideias eram estranhas às doenças, aos legumes que deveriam ser plantados na lua crescente, às caminhadas até a fábrica, a tudo que era dito ali (ERNAUX, 2019, p. 79).

Na década de sessenta, descrita pela autora, os produtos industrializados ganharam ainda mais espaço, chegando até ser vistos como artigo de luxo e de economia de tempo, pois, a vida lenta dos anos anteriores cederam espaços para a rapidez e agilidade do novo tempo que tinha sido inaugurado no pós-guerra. Ela já estava prestes a terminar a faculdade o que lhe causava grande *frisson*, pois, sempre viu os estudos como uma possibilidade de mudança radical de vida.

Nesta foto em preto e branco, em primeiro plano, três moças e um rapaz estão deitados de bruços. Vê-se apenas a parte de cima do corpo deles, o resto está mergulhado em uma ladeira. Atrás deles dois rapazes, um em pé e inclinado se destacando contra o céu, o outro ajoelhado, parece importunando uma das moças com o braço esticado. Ao fundo, um vale coberto por uma espécie de bruma. No verso da foto: *Alojamento universitário. Mont-Saint-Aignan. Junho de 63. Brigitte, Alain, Annie, Gérald, Annie, Ferrid* (ERNAUX, 2019, p. 80, grifo da autora).

O registro datado do ano de 1963 no alojamento em que a autora morava desde o início dos seus estudos universitário. Nesta fase, a graduação em Letras Modernas estava nos semestres finais, o que para ela significava uma grande transformação, não apenas na vida profissional, mas, sobretudo, de classe. Os estudos, para personagem, mais do que uma maneira de sair da penúria, eram como uma arma para lutar contra a paralisia feminina, contra todas aquelas amarras que a sociedade e a família impunham, como, por exemplo, ser uma menina

bem comportada na infância, preservar a virgindade até o casamento, ser dona de casa e cuidar dos afazeres domésticos. Ela queria muito mais do que isso, queria a liberdade para ser e fazer o que lhe vinha a cabeça e os estudos era visto como uma porta de acesso para isto.

A sociedade de consumo estava em grande efervescência. As pessoas trabalhavam cada vez mais para adquirirem os mais modernos eletrodomésticos do mercado e se frustravam quando não tinham condições suficientes para adquiri-los. O aumento do consumo já era uma realidade na vida dos franceses, o que pouco a pouco fazia o passado ficar cada vez mais distante. De acordo com a personagem, todos já se sentiam muito à vontade com toda aquela tecnologia que acabara de chegar e a desconfiança de antes já não existia mais.

O novo tempo trouxe avanços importantes também para a medicina, a pílula anticoncepcional tão desejada em décadas passadas tinha sido agora legalizada pelo governo francês, embora, as moças ainda presas às amarras da sociedade, não ousavam pedir para os médicos, sobretudo, se fossem solteiras. O paradigma social da moça bem comportada ainda exercia a sua força, com a pílula, as mulheres teriam tanta liberdade quanto os homens e isso era assustador para aquela sociedade. O mundo, em geral, também avançava, a África do Sul anunciava o primeiro transplante de coração que simbolizava um passo importante para erradicar a morte.

Assim como os estudos, o casamento de Annie com um rapaz de classe social privilegiada contribuiu de forma definitiva para que ela se desligasse daquela vida humilde do interior da França e, já inserida na sociedade de consumo, também, desejou adquirir todas aquelas novidades que facilitavam a vida e que antes não eram nem cogitáveis.

Com um emprego estável, jovens casais abriam uma conta bancária e pegavam um empréstimo Cofremca para equipar a casa: geladeira com freezer, fogão com forno etc. E se assustavam ao perceber que, graças ao casamento, tinham empobrecido diante de itens com preços antes inimagináveis, itens que agora tinham passado a ser imprescindíveis. Da noite para o dia tínhamos virado adultos e agora, finalmente, os pais poderiam ensinar, sem serem repreendidos, o saber das coisas práticas da vida, tais como economizar, criar os filhos, limpar o piso (ERNAUX, 2019, p. 87).

A autora, agora em sua fase adulta, assume todas as responsabilidades que vieram acompanhadas com este novo período da vida. Já não tinha mais o medo de engravidar, pois agora contava com o advento da pílula anticoncepcional e, em caso, de uma gravidez inesperada estava amparada pelo casamento. As refeições em família aos domingos, que antes aconteciam na casa dos seus pais, agora acontece na sua própria.

Era a hora de convidar os sogros para um almoço em casa. Com a ansiedade e agitação próprias de um jovem casal, queríamos mostrar que estávamos bem instalados e que tínhamos mais bom gosto do que nossos irmãos. Depois de desfilarmos pela casa para exibir as cortinas venezianas, o veludo do sofá, a potência das caixas de som, o jogo de louças do casamento – embora ainda faltassem os copos-, quando todo mundo tinha conseguido se arrumar ao redor da mesa e já tínhamos ensinado o modo certo de comer um *fondue bourguignonne* – cuja a receita era da revista *Elle* -, começavam as conversas pequeno-burguesas sobre o trabalho, as férias e os carros, San Antonio, os cabelos longos do cantor Antoine, a feiura de Alice Sapritch, as canções de Dutronc (ERNAUX, 2019 p. 89, grifos da autora).

Os diálogos também mudaram, a Segunda Guerra não é mais o assunto central das reuniões em família, os temas estavam relacionados as conversas da burguesia, as férias, os carros, personagens que faziam parte da cultura burguesa. Enfim, a classe social da personagem havia mudado e não tinha como escapar deste ritual francês. Nesta fase, era ela que dava dinamismo aos diálogos, que punha a mesa e servia os seus convidados tudo com capricho e zelo para deixar a boa impressão para os seus sogros burgueses.

Embora a Segunda Guerra Mundial não seja mais tema central, os adultos maiores de cinquenta anos ainda insistiam em trazer à mesa esse assunto por meio de suas experiências pessoais, mas ano após ano esse tema foi se enfraquecendo durante os encontros familiares. A pílula anticoncepcional e o aborto eram questões que ainda causam desconfortos para serem abordados na mesa. Todos tinham o desejo de comentar sobre a legalização do remédio e sobre a liberdade que as mulheres teriam em decidir se queriam ter filhos ou não, mas ainda eram temas muito delicados para se discutir com todos.

A passagem a seguir representa a maternidade da personagem, um registro de uma mulher sentada com um bebezinho um ao lado do outro. A maternidade nunca foi um sonho para a autora, mas a vida lhe surpreendeu com o casamento, filho e família. Tudo o que antes havia pensado em não obter tornara-se real.

Na foto em preto e branco tirada dentro de casa, em close, uma mulher e um menininho sentados um ao lado do outro sobre uma casa arrumada como um sofá, cheia de almofadas, diante de uma janela com cortinas de voal transparentes e, na parede, um enfeite africano. Ela veste um conjunto de twin-set e saia acima do joelho em jérsei clarinho. Os cabelos, ainda divididos em partes escuras assimétricas, acentuam o rosto oval e cheio, com as bochechas para cima por causa de um largo sorriso. Nem o cabelo nem o conjunto correspondem à imagem que se terá depois de 1966 ou 1967, só a saia curta está de acordo com a moda lançada por Mary Quant.[...] No verso da foto, *Rue de Loverchy*, inverno de 1967 (ERNAUX, 2019, p. 91-92, grifo da autora).

Esta foto, segundo a personagem, foi feita provavelmente em um final de semana em

que estavam todos reunidos e que a felicidade em estar juntos era registrada pelas lentes da câmera fotográfica para construir memórias em família de momentos felizes. O hábito do pequeno-burguês parecia resistir às gerações, pois assim como a pequena Ernaux foi apresentada a família por meio da fotografia, assim, também, o fez com o seu primogênito. Cópias deste registro foram encaminhadas para os seus avós em um ritual de boas-vindas ao mais novo integrante deste seio familiar.

A rotina corrida, mas estabilizada de professora, mãe e esposa faz com que os dias da narradora seguissem seu curso de forma um tanto previsível, o que a causava certa inquietação. Raramente conseguia retomar a escrita diarística, pois para ela o diário tinha se tornado uma espécie de ameaça a família, como se não tivesse mais espaços para as questões mais introspectivas. Vivia para o “todo” familiar sem espaço para particularidades. Sentia que esta vida tranquila estava distanciando-a dos seus objetivos de outrora. Ela via-se presa naquela rotina que não lhe causava mais nenhuma surpresa.

Ela tem a impressão de ter se desviado dos objetivos de antes, de estar vivendo apenas uma espécie de progressão material. “Tenho medo de me acomodar nesta vida calma e confortável e de viver sem me dar conta.” No exato momento em que faz tal constatação, sabe que não está pronta para renunciar às coisas que não figuram em seu diário, a vida a três, a intimidade compartilhada num mesmo lugar, o apartamento ao qual ela volta apressada depois das aulas, o sono a dois, o ruído do barbeador elétrico de manhã, a leitura de *Os três porquinhos* à noite, a repetição, que ela julga detestar, mas à qual se sente apegada a ponto de sentir falta dela quando se afasta momentaneamente por três dias para fazer uma prova de aperfeiçoamento para o magistério (ERNAUX, 2019, p. 93).

A personagem sentia como se os afazeres do dia a dia estivessem apagando a vontade de sonhar mais alto, ou melhor, ela não sonhava mais como na sua juventude em se tornar escritora e ir à praia aproveitar o próximo verão. O presente e o futuro se resumiam a fatores materiais, alcançar promoções no trabalho, conseguir um emprego que lhe pagasse melhor, o início da vida escolar do filho, o que para ela “não são sonhos, mas previsões” (ERNAUX, 2019, p. 93).

A França vivia o Maio de 68, manifestação política em que os jovens protestavam por mais liberdade e pela quebra dos paradigmas sociais. Eles conseguiram, enfim, alcançar as mudanças que ansiavam há décadas. A personagem se vê realizada, pois, de certa forma, pôde se posicionar de forma sócio-política livremente.

Nos locais de trabalho, as pessoas se dividiam em duas categorias, os grevistas

de maio e os não grevistas, separados pelo mesmo ostracismo. O mês de maio se tornara uma maneira de classificar os indivíduos, ao encontrar alguém era normal nos perguntarmos de qual lado a pessoa tinha ficado durante os acontecimentos. De um ou de outro, a violência era a mesma, ninguém perdoava nada. [...] Apareciam movimentos, livros e revistas, filósofos, críticos, sociólogos: Bourdieu, Foucault, Barthes, Lacan, Chomsky, Baudrillard, Wilhelm Reich, Ivan Illich, a revista *Tel Quel*, o estruturalismo, a narratologia, a ecologia (ERNAUX, 2019, p. 100).

Com a manifestação de Maio de 68 tudo passou a ser passível de questionamentos: a família, a educação, trabalho, férias, todos os estereótipos fabricados pela sociedade eram colocados à prova. Todos garantiram o direito de falar, sejam intelectuais ou pessoas leigas. Já era possível ver homens e mulheres juntos por toda a parte. Como afirma a personagem, o Maio de 68 “era o primeiro ano do mundo” (ERNAUX, 2019, p. 102).

A notícia da morte do general Charles de Gaulle em uma manhã fria de novembro deixou a população francesa atônita, pois a figura dele era considerada quase imortal para os franceses, que logo perceberam que o fato colocou ponto final em uma era e começavam ali novos tempos. A vergonha em relação aos atos sexuais foi deixada de lado e, nesta fase, tornou-se um assunto discutido entres homens e mulheres. A única vergonha que se tinha a partir do Maio de 68 é demorar a experimentar os prazeres da vida sexual, o que antes era considerado pecado. Neste momento, quem não tinha a vida sexual ativa era ridicularizado.

A manifestação de 68 trouxe para França uma liberdade até então desconhecida, mas ardentemente desejada. O que para a autora foi essencial, pois ela já não suportava mais ter que conviver com todas aquelas regras que a sociedade e a família empunhavam a todos, principalmente, sob as mulheres.

A descrição de uma pequena filmagem mostra um dia comum na rotina da personagem que, neste momento, não é mais mãe só de um, mas de dois pequenos rapazes. Vídeo datado de 1972-1973 com uma etiqueta presa a bobina do filme com título *Vida familiar*.

A primeira imagem do filme mostra uma porta de entrada se entreabrindo – é de noite-, torna a se fechar e depois abre outra vez. Um menininho sai, depois para, indeciso, com um casaco laranja, um boné com abas cobrindo as orelhas, pisca os olhos. Depois outro menino ainda menor, todo encasacado, usando uma jaqueta azul de forro branco com capuz. [...] . Ela está quase magra, pouco maquiada, com uma calça bailarina marrom, colada, sem braguilha, pulôver com listras marrons e amarelas. Os cabelos castanhos até o ombro, presos com um grampo. Tem alguma coisa ascética e triste- ou desiludida- na expressão, o sorriso chega tarde demais para ser espontâneo (ERNAUX, 2019, p. 101-102).

Nesta descrição percebe-se que a rotina já é considerada enfadonha e cansativa. Os

afazeres domésticos consomem uma boa parte dos seus dias, o que continuava a deixá-la inquieta e sem tempo, até mesmo, para sonhar em ser escritora. A vida ficou ainda mais acelerada quando a personagem e seu esposo mudaram-se do interior da França para os arredores de Paris. Lá a vida parecia não parar e as coisas mudavam em uma velocidade que impressionava. Antes as coisas eram feitas para durar e, nesta fase, parecia que tudo era facilmente descartado.

Ela acompanhava naqueles anos, os surgimentos de “novos filósofos” e também a morte de pessoas célebres o que deixava um sentimento de vazio na população francesa da época.

A morte de intelectuais e cantores aumentava o sentimento de desolação daquele momento. Roland Barthes tinha ido cedo demais. A morte de Sartre era previsível, e quando chegou, foi majestosa, com um milhão de pessoas acompanhando um cortejo fúnebre e o turbante de Simone de Beauvoir que escorregou bem na hora em que o caixão desceu. Sartre tinha vivido o dobro do tempo de Albert Camus- enterrado, desde há muito tempo, ao lado de Gérard Philipe, no mesmo túmulo, no inverno de 1959-1960 (ERNAUX, 2019, p. 125-126).

A rotina de ministrar aulas para turmas barulhentas, cuidar da casa, do jantar, chegava ao seu limite e o divórcio parecia a única solução para a personagem voltar a sonhar como antes. O casamento que, inicialmente, era visto como a tradução da vida feliz tornou-se um peso para ela. Tudo era motivo de discussões e brigas intermináveis e como uma mulher que havia lido Simone de Beauvoir e vivenciado o Maio de 68 não excitou mais em buscar o divórcio.

O inventário dos objetos confirmava a morte do casal. O passo seguinte era consultar um advogado, transformar o que era “nossa” história em linguagem jurídica, que expurgava de uma só vez da ruptura os elementos passionais, fazia com que ela entrasse na banalidade e no anonimato de uma “dissolução da sociedade conjugal”. A vontade era de fugir e deixar tudo como estava. Mas havia o pressentimento de que, naquele ponto, era impossível voltar, já estavam prontos para entrar no sofrimento do divórcio, na proliferação de ameaças, injúrias e mesquinhas, prontos a viver com duas vezes menos dinheiro, prontos a tudo para reencontrar o desejo de ter um futuro (ERNAUX, 2019, p. 131).

O casamento chegou ao fim, no entanto, todos os desejos, as projeções de futuro que foram interrompidas voltaram à tona e agora eram passíveis de realização, pois não estava mais presa àquela rotina que sufocavam os seus sonhos.

Na primeira foto colorida da narrativa a personagem aparece com o seu filho caçula de doze anos e o seu ex- marido, ainda em processo de separação. Todos estavam passando as

férias na Espanha em julho de 1980. A fotografia colorida mostra como os tempos passaram e como as novas tecnologias chegaram para inaugurar uma nova década.

Ernaux, ainda que divorciada, tinha o desejo de manter os padrões de vida razoável para os seus filhos, promovendo a eles viagens para aproveitar o período de férias escolares. Desejo de proporcionar o que ela mesma não teve na sua infância e adolescência. A narradora tem ali a “sensação de que um livro está se escrevendo sozinho a partir dos rastros dela, apenas vivendo, mas é só uma sensação” (ERNAUX, 2019, p. 134).

A sociedade transformava-se cada vez mais, as modificações foram sendo acompanhadas pelos olhares de Ernaux que via em cada nova mudança o progresso social. Quase nada era mais como antes, pareciam dois mundos diferentes: o de quando vivia a sua infância no interior e o atual em que ver seus filhos participando de forma mais ativa na sociedade.

Por mais longe que se voltasse no passado, não dava para encontrar um momento com tantas coisas transformadas em tão poucos meses (algo que logo seria esquecido, não sendo mais concebível voltar à situação anterior). A pena de morte foi abolida, fixou-se o reembolso pela Interrupção Voluntária da Gravidez, os imigrantes clandestinos tiveram sua situação regularizada, a homossexualidade foi autorizada, os feriados se alongaram para uma semana, a semana de trabalho foi reduzida em uma hora etc. (ERNAUX, 2019, p. 134).

O consumo também não parava de ascender, as pessoas esforçavam-se para terem em casa sempre os mais modernos equipamentos, era visto como status ter o último modelo de TV. A chegada dos microcomputadores, dos walkmans, tudo causava euforia entre os jovens. Na escola, a obediência aos superiores ainda era regra que todos seguiam, nos intervalos brincavam e gozavam da liberdade alcançada pelo Maio de 68.

Entre a família, a Segunda Guerra Mundial não era mais assunto e nem havia mais interesse dos jovens em escutar a história da época de infância dos pais ou dos avós. A preocupação com a alimentação e a boa forma ganhou espaço nesta nova fase. O índice de mortalidade infantil havia caído e as crianças não apresentavam mais quadro de difteria e verme. O catolicismo já não fazia mais parte do dia a dia dos franceses, não era mais uma prática transmitida de geração em geração, o medo do pecado não assombrava mais os jovens.

É uma fita VHS de meia hora gravada em uma aula do primeiro ano secundário de uma escola em Vitry-sur-Seine, em fevereiro de 1985. Ela é a mulher que está sentada em uma mesa do tipo que era usada em todos os estabelecimentos escolares desde os anos de 1960. À sua frente, estão os

alunos em cadeiras desordenadas. A maioria são moças, há muitas africanas, antilhanas e magrebinas. Algumas estão maquiadas, vestem pulôver decotados, anéis de cigana (ERNAUX, 2019, p. 146).

A segunda e última filmagem da narrativa apresenta Ernaux em exercício do seu ofício de professora. Em resposta à pergunta de um de seus alunos sobre como a autora pensava a vida quando tinha a idade deles, Annie Ernaux explica que naquele ano em que estavam, em 1985, as mulheres podem ter uma vida sexual ativa sendo solteiras, têm a opção de ter filhos quando quiserem, todas essas coisas eram inadmissíveis quando tinha a idade deles. As mulheres, enfim, experimentavam um pouco da liberdade que os homens sempre tiveram.

Em 1985, a escritora, com quarenta e quatro anos de idade, está divorciada e vivendo com os dois filhos que foram frutos do seu casamento. Vendeu a casa que havia comprado nove anos antes, sem apegos afetivos, pois esta fase era de liberdade e desapego dos bens materiais. Com um novo amante, sentia que estava voltando a ser aquela adolescente que, às escondidas, corria para encontrar os namoradinhos em contraversão à regra da moça bem comportada.

Ao reencontrar sua solidão e descobrir pensamentos e sensações que a vida a dois acabou eclipsando, ela teve a ideia de escrever “uma espécie de destino feminino”, que se passe entre 1940 e 1985. Seria algo no estilo de *Uma vida*, de Maupassant, que mostrasse a passagem do tempo em seu interior e fora, na História. Um “romance total” que terminaria num gesto de se desfazer de tudo e de todos, pais, marido, filhos que saem de casa, móveis vendidos. Ela tem medo de se perder em meio à profusão dos objetos que compõem a realidade a ser apreendida. De que maneira organizar essa memória com tanto acúmulo de acontecimentos e *faits divers*, de milhares de dias que a condizem até hoje? (ERNAUX, 2019, p. 148, grifo da autora).

Nesta passagem, nota-se que, a solidão fez aflorar ainda mais o desejo de escrever um livro que demonstrasse a passagem do tempo. No entanto, vê-se também a preocupação da escritora ao se questionar de que forma ela organizaria as inúmeras lembranças acumuladas durante anos. Na obra, as retomadas de memória são feitas, sobretudo, por meio das descrições fotográfica, fatos históricos, músicas, etc. Tudo foi utilizado para resgatar a memória.

A morte de pessoas importantes para a cultura francesa e para o mundo também foi assunto abordado pela narrativa, desta vez, o falecimento de Simone de Beauvoir, assim como o de Jean Genet, foi enormemente lamentado pela personagem. Logo ela, Beauvoir, autora cujas obras tocaram imensamente a vida de Annie Ernaux e que a fez, de certa forma, tornar-se a mulher de hoje.

O aparecimento da AIDS trouxe novamente o medo de ter relações sexuais. Doença que surgiu no mundo como enfermidade incurável e que não era exclusiva dos homossexuais e

drogados, como se supôs inicialmente, mas de todos que se expusessem em relações desprotegidas com alguém contaminado. O intervalo de aproveitar a liberdade sexual sem medo tinha sido freado pelo surgimento da doença.

Os olhares sociais para as mulheres foram mudando e elas foram conseguindo cada vez mais espaço na sociedade.

Mais do que nunca, as mulheres constituíam um grupo vigiado, cujos comportamentos, gostos e desejos eram temas centrais de um discurso frequente, de uma atenção inquieta e triunfante. Elas tinham a reputação de “conseguirem tudo”, “estarem por toda parte” e “serem melhores na escola do que os meninos”. Como sempre, as pessoas buscavam sinais de emancipação feminina no corpo e no grau da audácia empregado no sexo e nas roupas. Elas declaravam que “seduziam os caras”, revelavam suas fantasias e se indagavam, na revista *Elle*, se eram “boas de cama”. Isso tudo era uma prova da liberdade que tinham e da igualdade em relação aos homens (ERNAUX, 2019, p. 162-163, grifo da autora).

Ernaux entendeu que as lutas por mais direitos igualitários eram necessárias para deixar um legado para as que viriam posteriormente. Como afirma, “nós, que passamos por abortos em cozinhas, nos divorciamos e achamos que nossos esforços para nos libertar serviriam para outras mulheres - nós estamos totalmente exaustas” (ERNAUX, 2019, p. 163).

O passar do tempo deixou marcas no próprio corpo da personagem. Na descrição a seguir, Ernaux posa sozinha com um gato preto e branco nos braços. A passagem demonstra as marcas do tempo no rosto e nos cabelos da autora, contrastando com as fotos de sua infância e adolescência. Registro feito em Cergy, 3 de fevereiro de 1992. Aos 52 anos, a autora divorciada, morando longe dos filhos e a morte da mãe, ela segue os seus dias somente com a companhia do seu gato de estimação. Sente certo abandono, mas, ao mesmo tempo, percebe o sentimento de plenitude trazido pela certeza de que esse era um destino certo.

Ela transmite um ar de abandono controlado, de “plenitude”, termo que as revistas femininas usam para as mulheres entre 40 e 55 anos. A foto foi tirada em um jardim debaixo da casa onde ela mora sozinha com o gato, na verdade uma gata, de um ano e meio. Dez anos antes, também viviam ali o seu marido, dois adolescentes, e de vez em quando sua mãe. Ela era a peça central da família e cuidava de tudo, desde a iniciativa de lavar os lençóis até fazer as reservas de um hotel nas férias. O marido, agora está distante, casou-se outra vez e teve outro filho, a mãe morreu, seus filhos moram longe. Ela constatava o vazio deixado por eles de modo sereno, como uma trajetória inelutável (ERNAUX, 2019, p. 165).

Nesta fase da vida, Ernaux dedica-se às obrigações do seu trabalho como professora,

sem a sobrecarga dos afazeres domésticos dos anos anteriores, agora aproveita o tempo livre para os seus hobbies: leitura, filmes, correspondências, ligações telefônicas e paixões amorosas. As questões materiais e financeiras já não são mais tão importantes, o que vale a pena para ela, neste momento, é se sentir cada vez mais viva e livre e as marcas do tempo continuam dando sinais em seu corpo.

Às vezes ela se observa nua no espelho do banheiro, o torso fino, os seios pequenos, a cintura bastante marcada, a barriga levemente caída, as coxas pesadas com uma saliência em cima dos joelhos, o sexo bem visível agora que os pelos são escassos, uma fenda pequena se comparada com as fendas dos filmes para adultos. Duas estrias azuis perto da virilha, resquícios de duas gravidezes (ERNAUX, 2019, p. 166).

Ela vê os sinais da idade no corpo como uma história vivida e que ainda não terminou. Segundo a personagem, há ainda muita coisa para ver e viver.

A tradição dos almoços dos domingos ainda persiste na vida da autora, embora, a frequência destes encontros tenha diminuído drasticamente. Eventualmente, os filhos já adultos, com quase trinta anos, visitam Ernaux para não deixar se esvaír o ritual dos almoços dominicais que fizeram e fazem parte da história da escritora desde muito pequena quando ainda morava com seus pais na cidade de Yvetot.

Na década de 1990, os fatos históricos continuaram sendo abordados pela narrativa. Acontecimentos como a guerra na Iugoslávia, Ruanda e Argélia movimentavam o mundo que voltava os olhos para esses conflitos. Na França, mais especificamente, os franceses foram surpreendidos pelo medo de consumir carnes, pois a doença da vaca louca estava em evidência no país. As eleições também agitaram o cenário político francês. A sociedade de consumo estava a todo vapor, como nunca tinham visto antes: a cada novo dia, novos aparelhos surgiam e “obrigavam” o consumidor a adquiri-los.

O sistema mercadológico pressionava cada vez mais e impunha seu ritmo ofegante. Munidas de um código de barras, as compras agora passavam com uma velocidade ainda maior pela esteira na direção da sacola com um bipe discreto, que dissimulava o custo da transação em um único segundo. Os produtos para a volta às aulas surgiam nas prateleiras antes mesmo que as crianças entrassem de férias, os brinquedos de Natal, no dia seguinte do Dia de Todos os Santos, e os trajes de banho e maiôs em pleno inverno. O tempo das coisas nos sugava e nos obrigava a viver sem pausa com dois meses de antecedência (ERNAUX, 2019, p. 186).

O mercado impõe um ritmo de vida acelerado muito diferente de quando Ernaux vivia

com seus pais. Nesta fase, tudo é muito rápido e nada é feito para durar. A maturidade dos seus 52 anos vividos faz com que Ernaux perceba as transformações deste mundo que parece sempre ter pressa.

Ainda que a vida seguisse o ritmo acelerado, os dois filhos da personagem tentavam se fazer presentes na vida de Annie Ernaux.

Os quatro estão olhando para a câmera, corpos e rostos congelados em uma posição estabelecida desde os primórdios das fotografias para atestar que aquelas pessoas estiveram juntas, no mesmo dia, capturadas com um mesmo pensamento: o de “estarem bem”. No verso da foto, *Trouville, março de 1999*. Ela é a mulher com o blush no rosto, os dois rapazes de trinta e poucos são os seus filhos, a mocinha é a namorada do filho mais velho, a do mais novo foi quem tirou a foto. Graças à situação confortável por ter recebido ao longo dos anos uma boa remuneração na condição de professora “no topo da carreira”, é ela que está proporcionando para todos esse final de semana na praia (ERNAUX, 2019, p. 189-190, grifo da autora).

Nesta descrição, Ernaux e seus dois filhos com as suas respectivas namoradas, percebe-se que a autora pontua o valor documental das fotos e a possibilidade de verificação e atestação de que as pessoas que compõem o registro estavam de fato ali.

A proximidade dos anos 2000 causava alvoroço entre os franceses. Eles pensavam e discutiam o que o futuro traria de novo. Era necessário, segundo a escritora, olhar para trás e avaliar o que passou para iniciar esse novo tempo sem as amarras do passado, ou seja, era preciso ver a passagem do milênio quite com os anos anteriores.

O ano 2000 estava chegando. Era difícil acreditar que estaríamos vivos para ver a passagem do milênio. Sentíamos pena das pessoas que morriam antes. Ninguém imaginava que as pessoas fossem se passar de maneira normal, estava anunciado um “bug do milênio”, uma mudança de ordem global, uma espécie de buraco negro precursor do fim do mundo, de um retorno à selvageria dos instintos. O século XX se fechava atrás de nós com incontáveis balanços, tudo era repertoriado, classificado, avaliado, as descobertas, as obras literárias e artísticas, as guerras, ideologias, como se fosse entrar no século XXI com a memória zerada (ERNAUX, 2019, p. 194).

A chegada dos anos 2000 foi frustrante para os franceses que esperavam pelo extraordinário, mas tudo se passou na mais tranquila normalidade, com as festas, fogos e comemorações. No ano seguinte, em 2001, a França e o mundo acompanhavam pelos noticiários os ataques às Torres Gêmeas nos Estados Unidos, fato que abalou o mundo.

A internet já é uma realidade que satisfazia e entretinha a população mais jovem. As compras ficaram mais fáceis de serem realizadas, os Mp3s, DVDs, tecnologia que chegou ao

mercado e agradou muito os franceses que se encontravam envolvidos nessa cultura da modernidade. A velocidade com que as coisas aconteciam assustava Ernaux, que desejava guardar de alguma forma as memórias do presente para que o passar do tempo não a faça esquecer. Percebe a importância da fotografia na preservação do passado.

Queríamos, incessantemente, “salvaguardar” esse presente, em um frenesi de fotos e filmes imediatamente visíveis. Centenas de fotos enviadas para todos os amigos, em um novo uso social, depois transferidas e arquivadas em pastas – que raramente eram abertas no computador. O que contava era o gesto de fotografar, a existência captada e duplicada, registrada à medida que vivíamos, cerejeiras em flor, um quarto de hotel em Estrasburgo, um bebê recém-nascido. Lugares, encontros, cenas, objetos, era conservação total da vida. Com a vida digital, dava para esgotar a realidade (ERNAUX, 2019, p. 211).

As fotografias, como se falou anteriormente, são capazes de contar histórias e, em *Os Anos*, Annie Ernaux compôs uma autobiografia “visual” em que, a partir das descrições, a autora narrou a sua própria história ligada às evoluções de cada época, nos quais os registros fotográficos apresentavam. Desta forma, a narrativa torna-se, ao mesmo tempo objetiva, através dos fatos históricos e, subjetiva, por meio do seu olhar para si e para o mundo.

Nesta fase, com a facilidade dos registros, das filmagens, ficou muito mais fácil para a autora continuar compondo as “peças do seu arquivo pessoal”, que posteriormente poderiam, da mesma forma que as anteriores, contar momentos, transições temporais, mudanças de hábitos e crenças. Uma forma de manter sempre vivo aquilo que não deseja esquecer com o passar dos anos. “Salvaguardar” tudo para a posteridade que há de vir. É nesta mesma perspectiva que Ernaux deseja escrever *Os Anos*, pois a escrita é uma forma de mantê-la sempre viva na história.

Nesta foto, tirada entre as centenas guardadas em envelopes de revelação ou armazenadas em arquivos digitais, uma mulher de certa idade, cabelos ruivos, pulôver decotado, está sentada, quase inclinada, em uma grande poltrona abraçando uma menina que está sentada sobre seus joelhos. [...] As mãos da mulher, com as articulações marcadas, quase nodosas, em primeiro plano na foto, parecem desmedidas. O sorriso, o modo de olhar para a lente e o gesto de segurar a criança – não é de posse, mas de oferenda – parecem uma foto tradicional de família em que se estabelece a filiação: a avó que apresenta a neta (ERNAUX, 2019, p. 219).

A última descrição fotográfica apresenta Annie Ernaux e a sua neta. Registro feito no Natal de 2006, em Cergy. Percebe-se que a forma de preservar as fotografias mudou. Agora elas são guardadas em envelopes ou em arquivos digitais, bem diferentes das primeiras descrições, quando ainda era criança, em que eram mantidas dentro de cadernetas, normalmente

com bordas douradas como nos primeiros retratos descritos. A marca do tempo está visível em seu corpo, nas linhas finas de expressão do rosto, nos cabelos. Porém, se reconhece naquela imagem, pois o tempo da foto não está tão distante da descrição fotográfica desta narrativa. Ela se reconhece sem nenhuma excitação “e ela pode dizer essa sou eu” (ERNAUX, 2019, p. 220).

Diferentemente das descrições anteriores, em que a escritora falava de si, nessa, não se vê tanto nas imagens ali representadas, pois já tinha mudado não só fisicamente, mas psicologicamente. O tempo e o passar dos anos transformam o sujeito e isso é uma realidade que é inútil ignorar. Com os registros descritos, pode-se acompanhar cada fase da vida da autora que foi abordado pela narrativa: a infância, adolescência, juventude e a fase adulta, sempre conectada as inquietações particulares da escritora, bem como as de ordem política e social. O pensamento mais distante que ela poderia ter do futuro seria a possível aposentadoria e a menopausa, realidades vividas por ela.

Nesta fase, Ernaux é acometida pelo câncer de mama, o que a deixa inquieta com a possibilidade da morte, ao mesmo passo vê diante de si o paradoxo entre a vida e a morte, pois, no momento em que recebe o diagnóstico da doença, recebe também a notícia que ganhará uma neta, filha de seu primogênito. O medo da morte impulsionou a autora a escrever a sua autobiografia, que tempos depois foi considerada pela crítica literária a mais completa da autora.

Um câncer que parecia nascer no seio de todas as mulheres da sua idade e que lhe pareceu quase normal ter tido, pois as coisas que dão mais medo acabam acontecendo. No mesmo momento, ela recebeu a notícia de que um bebê estava se formando na barriga da companheira de seu filho mais velho – uma menina, revelou em seguida na ultrassonografia, bem quando ela tinha perdido todos os cabelos por causa da quimioterapia. Essa rápida substituição, sem demora, dela própria no mundo a deixou muito perturbada neste espaço “entre” (um nascimento certo e sua possível morte), o encontro com um homem mais jovem que a atraiu por sua ternura e o gosto por todas as coisas que fazem sonhar, livros, música, cinema – acaso milagroso que ofereceu a ela a ocasião de vencer a morte com o amor e o erotismo (ERNAUX, 2019, p. 221).

Este romance com um homem mais novo foi abordado pela obra *L'usage de la photo* (2006), em que, por meio de fotografias, Annie Ernaux fala sobre o seu relacionamento. O sentimento que permeia a escrita neste momento é de urgência. Urgência para viver, amar, viajar e escrever. Precisa tornar-se escritora antes que a velhice chegue, de fato, e lhe roube a sua memória. Nas páginas finais da narrativa, a autora delinea a forma que adotará em relação

a escrita de *Os Anos*. Deseja o mais rapidamente acessar a memória e eternizar o seu passado. Desejo que é representado pela frase final: “Salvar alguma coisa deste tempo no qual nós nunca mais estaremos” (ERNAUX, 2019. p. 228).

Em *Os Anos*, o recurso das descrições fotográficas representa um mecanismo de construção narrativa interessante que apresenta uma possibilidade de escrita de si por meio das “imagens”.

As descrições fotográficas, na obra, permitem que o leitor perceba a passagem do tempo, as transformações dos hábitos, os fatos históricos daquela época em que a foto foi registrada, bem como, a vida da própria escritora que entrelaçou vida pessoal e vida pública em uma dinâmica de descrições de imagens. O que mostrou a autenticidade de Annie Ernaux em sua prática de escrita do “eu”. As fotografias, embora, não tenham sido algo pensado inicialmente para compor esta narrativa acabaram tornando-se um trunfo da escritora, que aproxima o leitor da autora que se revela em cada detalhe das descrições.

4 A PRODUÇÃO DISCURSIVA DO SUJEITO AUTOBIOGRÁFICO EM OS ANOS, DE ANNIE ERNAUX

4.1 A construção do discurso sob a ótica da AD Francesa

O sujeito discursivo ao narrar determinada história estará elaborando o seu discurso de acordo com a posição social que ocupa, com o momento histórico da época e as ideologias que atravessam o sujeito no ato de fala. Da mesma forma, o sujeito autobiográfico contará a sua história de vida levando em consideração estes aspectos, embora, o faça de maneira consciente ou inconsciente, e, é a partir de sua produção discursiva que será possível analisar de qual lugar social este narrador fala, quais são suas ideologias e quais são os fatos históricos-sociais que permitiram determinado dizer no ato de sua produção literária.

A Análise do Discurso Francesa, a (AD) francesa, como área de conhecimento, considera o sujeito discursivo como indivíduo social e não como um ser isolado e encerrado em si mesmo. O professor Cleudemar Alves Fernandes, em sua obra *Análise do Discurso: reflexões introdutórias* (2008) conceituou o sujeito discursivo, a luz da AD Francesa, da seguinte forma:

Com isso, afirmamos que o sujeito, mais especificamente o sujeito discursivo, deve ser considerado sempre como um ser social, apreendido em um espaço coletivo; portanto, trata-se de um sujeito não fundamentado em uma individualidade, em um “eu” individualizado, e sim um sujeito que tem existência em um espaço social e ideológico, em um dado momento da história e não em outro. A voz desse sujeito revela o lugar social; logo, expressa um conjunto de outras vozes integrantes de dada realidade histórica e social; de sua voz ecoam as vozes constitutivas e/ou integrantes desse lugar sócio-histórico (FERNANDES, 2008, p. 24).

Nesse sentido, percebe-se que o sujeito discursivo, em sua produção, seja ela literária ou não, elabora o seu discurso de acordo com a posição social que ocupa, pois é considerado um ser que está inserido em determinados âmbitos sociais e que se modifica de acordo com as transformações histórico-sociais da época. Nessa perspectiva, compreende-se, também, o sujeito como polifônico, ou seja, na sua voz encontram-se tantas outras vozes, tantos outros discursos entrelaçados ao seu próprio.

O fato de o sujeito discursivo constituir-se um ser social que está inserido nos mais diversos núcleos da sociedade tem como resultado o enlace destas diferentes vozes que materializam-se na sua própria, ou seja, o discurso será resultado de todas as posições ideológicas na qual este sujeito esteve ou está inserido, no momento histórico e, ainda, de

acordo com a posição social em que ocupa. É, desta maneira que, o sujeito é considerado polifônico, pois, a sua voz é o entrelaçamento de tantas outras advindas das mais diferentes esferas sociais. Ainda segundo o professor Fernandes (2008), o conceito de polifonia foi elaborado por Mikhail Bakhtin que, ao analisar o romance de Dostoiévski, percebeu, diante da complexidade em nível de linguagem e de produção literária deste filósofo russo, a presença de diferentes vozes em um mesmo discurso, o que o levou a elaborar o conceito de polifonia que hoje é muito utilizado na análise do discurso.

A AD Francesa tem como objeto de estudo o próprio discurso, e, é a partir deste que análises podem ser realizadas. Para a AD, o discurso é entendido não como a língua em si, mas que precisa dela para adquirir a materialidade linguística. Nesta perspectiva, Fernandes (2008)ressalta:

Inicialmente, podemos afirmar que discurso, tomado como objeto de Análise do Discurso, não é a língua, nem texto, nem a fala, mas necessita de elementos linguísticos para ter uma existência material. Com isso, dizemos que discurso implica uma exterioridade à língua, encontra-se no social envolve questões de natureza não estritamente linguística. Referimo-nos a aspectos sociais e ideológicos impregnados nas palavras quando elas são pronunciadas (FERNANDES, 2008, p. 12-13).

Neste sentido, compreende-se a língua, sobretudo, como acontecimentos sociais e históricos que se revelam na estrutura linguística. A esse respeito, Eni P. Orlandi, em sua obra *Análise de Discurso: Princípios e Procedimentos* (2020), afirma que:

Nos estudos discursivos, não se separam forma e conteúdo e procura-se compreender a língua não só como uma estrutura mas sobretudo como acontecimentos. Reunindo estrutura e acontecimento do significante (língua) em um sujeito afetado pela história. Aí entra então a contribuição da Psicanálise, com o deslocamento da noção de homem para a de sujeito. Este, por sua vez, se constitui na relação com o simbólico, na história (ORLANDI, 2020, p. 17).

Nota-se, desta forma, que ao analisar o discurso busca-se colaborações de outros campos do saber como a História, Psicanálise, Literatura para compreender o sujeito e a sua construção discursiva. Não se trata somente da linguagem em si, mas, percebe-se o aporte de outras disciplinas nas análises sobre a formação dos discursos.

Nesta perspectiva, Michel Pêcheux (2015) diz que:

E é neste ponto que se encontra a questão das disciplinas de interpretação: é porque há o *outro* nas sociedades e na história, correspondente a esse outro

próprio ao linguajeiro discursivo, que aí pode haver ligação, identificação ou transferência, isto é, existência de uma relação abrindo a possibilidade de interpretar (PÊCHEUX, 2015, p. 53, grifo do autor).

Tendo em vista esse *outro*, vê-se também a noção de dialogismo que consiste na relação do “eu” com o *outro*, conceito que integra a construção discursiva literária. Este *outro* é visto e considerado como a sociedade, espaço no qual o sujeito discursivo insere-se e constrói os seus discursos a partir de suas posições sociais e suas ideologias. Embora, as definições de dialogismo e polifonia, inicialmente, tiveram pretensões pelas obras literárias, esses conceitos podem ser aplicados em discursos de outras ordens do conhecimento. No início, ao analisar o romance de Dostoiévski, Bakhtin cunhou a noção de dialogismo e polifonia e hoje esses dois conceitos são utilizados naturalmente em outros campos do saber, não somente no literário, assim, afirma Fernandes (2008):

Os conceitos de *dialogismo* e *polifonia* tiveram originalmente o texto literário como objeto de estudo, mas não se limitam a ele, estendem-se aos discursos cotidianos, integram a existência das pessoas no mundo. O estudo do romance do literato supracitado possibilitou a compreensão e a explicitação da natureza heterogênea constitutiva da linguagem e dos sujeitos. Assim, o sujeito e o discurso resultam da interação social estabelecida com diferentes segmentos em um mesmo ou em diferentes âmbitos sociais; daí o entrelaçamento de diferentes discursos na constituição do sujeito discursivo, o que nos leva, com Bakhtin, à constatação de que o sujeito é polifônico. A linguagem será apreendida sempre em uma situação social e histórica, na qual e com a qual os sujeitos constituem-se pela interação social; o “eu” e o “outro” são inseparáveis e a linguagem possibilita-lhes a interação (FERNANDES, 2008, p. 27-28).

A heterogeneidade também é um conceito importante para a construção discursiva, pois, corresponde ao sujeito que é composto por inúmeros elementos, isto é, ele não é homogêneo e, nem mesmo, linear. A heterogeneidade apresenta-se no discurso de duas formas diferentes, a primeira é denominada de heterogeneidade não-amostrada que diz respeito a aparição de diversas vozes imbricadas a voz do sujeito de maneira implícita e, a segunda chamada de mostrada, que como o próprio nome sugere, é a presença de diferentes vozes no discurso de forma explícita que são identificadas no discurso por meio do uso de aspas e citações diretas.

A ideologia perpassa igualmente o sujeito discursivo e revela-se no discurso, no ato de fala, é considerada como um conjunto de percepções do sujeito em relação ao mundo de forma geral. Por meio da análise, é possível identificar de quais posições ideológicas os sujeitos produzem os seus discursos e a seleção lexical é, neste caso, essencial para identificar as

ideologias presentes nas entrelinhas do dito ou não dito. Uma vez que, o sujeito é considerado um ser social e que na sociedade encontram-se diversas posições ideológicas diferentes, é necessário que o indivíduo posicione-se e defenda o seu ponto de vista em determinadas situações e isso dar-se por meio da ideologia que se materializa nos enunciados.

Se há diferenças, há embates no social e, conseqüentemente, no linguístico. O que marca as diferentes posições dos sujeitos, dos grupos sociais que ocupam territórios antagônicos, caracterizando tais embates, é a ideologia, é a inscrição ideológica dos sujeitos em cena. Portanto, ideologia é imprescindível, é inerente ao discurso. Se na exterioridade do linguístico, no social, há posição divergentes que se contrastam, nota-se a coexistência de diferentes discursos concomitantes, isto implica diferenças quanto à inscrição ideológica dos sujeitos e grupos sociais em uma mesma sociedade, daí os conflitos, as contradições, pois o sujeito ao mostrar-se, inscreve-se em um espaço socioideológico e não em outros, enuncia a partir de sua inscrição ideológica; de sua voz, emanam discursos, cujas existências encontram-se na exterioridade das estruturas linguísticas enunciadas (FERNANDES, 2008, p. 17).

A formação discursiva relaciona-se com as ideologias, uma vez que é conceituada como aquilo que pode ser ou não dito, de acordo com as posições ideológicas que estão presentes em um dado momento sócio-histórico. Corresponde ao que é permitido dizer pelo sujeito do discurso, pois, os sentidos do dito são produzidos em concordância com os lugares ideológicos que o outro assume no instante da enunciação. A esse respeito Orlandi (2020) pontua que:

A formação discursiva se define como aquilo que numa formação ideológica dada- ou seja, a partir de uma posição dada em uma conjuntura sócio- histórica dada- determina o que pode e deve ser dito. [...] As formações discursivas, por sua vez, representam no discurso as formações ideológicas. Desse modo, os sentidos sempre são determinados ideologicamente. Não há sentido que não o seja. Tudo que dizemos tem, pois, um traço ideológico em relação a outros traços ideológicos. E isto não está na essência das palavras mas na discursividade, isto é, na maneira como, no discurso, a ideologia produz seus efeitos, materializando-se nele. O estudo do discurso explicita a maneira como a linguagem e ideologia se articulam, se afetam em sua relação recíproca (ORLANDI, 2020, p. 41).

A identidade é um aspecto igualmente importante para compreender de que forma o sujeito produz o discurso. Deve-se ter em vista que a identidade não é unívoca, e sim, plural. O sujeito, à medida que, inscreve-se em posições sociais diferentes adquire, assim, novas identidades, ou seja, uma única identidade é formada de várias outras, representando, desta forma, um sujeito fragmentado e moderno.

As múltiplas identidades que passaram a constituir o sujeito fizeram com que, em diferentes momentos, esse sujeito assumisse diferentes identidades. No interior dos discursos, o sujeito assume diferentes posições, portanto, a sua identidade nunca será a mesma em diferentes momentos e lugares em que se encontre. O sujeito, assim como a identidade, está sempre em movimento, desloca-se constantemente, e cada lugar ocupado por ele o faz mostrar-se outro, diferente de si, o que atesta o caráter contraditório e inacabado da identidade. Reiteramos ainda que cada lugar sócio-histórico constitutivo do sujeito e da identidade resulta, em sua constituição, de uma heterogeneidade, e se constitui pela inter-relação com outros diferentes lugares (FERNANDES, 2008, p. 33).

A modernidade, com a sua rapidez nas transformações ideológicas, reforça mais ainda esse caráter fragmentado das identidades. Segundo Stuart Hall (2006), esse sujeito segmentado e de identidades diversas representa bem o sujeito moderno.

As condições de produção devem ser observadas na proporção que, pretende-se analisar as construções discursivas. Neste ponto, é fundamental levar em consideração as condições que possibilitaram a produção de determinado dizer e não outro, quais foram os momentos sócio-históricos e ideológicos que perpassaram determinado discurso. A esse respeito, Fernandes (2008) diz que:

Trata-se, nesse contexto, de compreender a singularidade da existência do enunciado, suas condições de produção. Como atesta Robin (1973), busca-se verificar, a partir de enunciados efetivamente produzidos em determinada época e lugar, as condições de possibilidade do discurso que esses enunciados integram. Isto equivale a dizer que as transformações históricas possibilitam-nos a compreensão da produção dos discursos, seu aparecimento em determinados momentos e sua dispersão (FERNANDES, 2008, p. 18).

O sujeito, ao produzir o discurso, tem a ilusão de que é dono do seu próprio dizer, o que não é verdade. Por trás do dito há uma carga histórica, social e ideológica que possibilita a elaboração do discurso e que, por diversas vezes, é produzido de forma inconsciente, são os chamados esquecimentos. Segundo Orlandi (2020), baseado nos estudos de Pêcheux, afirma que há dois tipos de esquecimento: o enunciativo-número dois e o ideológico-número um.

O esquecimento número dois, que é de ordem da enunciação: ao falarmos, o fazemos de uma maneira e não de outra, e, ao longo de nosso dizer, formam-se famílias parafrásticas que indicam que o dizer sempre podia ser outro. Ao falarmos “sem medo”, por exemplo, podíamos dizer “com coragem”, ou “livremente” etc. Isto significa em nosso dizer e nem sempre temos consciência disso. [...] É o chamado esquecimento enunciativo e que atesta que a sintaxe significa: o modo de dizer não é indiferente aos sentidos. O outro esquecimento é o esquecimento número um, também chamado esquecimento ideológico: ele é da instância do inconsciente e resulta do modo pelo qual

somos afetados pela ideologia. Por esse esquecimento temos a ilusão de ser a origem do que dizemos quando, na realidade, retomamos sentidos preexistentes (ORLANDI, 2020, p. 33).

Após este breve resumo sobre os conceitos básicos para a construção discursiva, vê-se que para compreender determinado discurso, seja ele literário ou não, deve-se lançar um olhar além da estrutura formal da língua e levar em consideração as ideologias e os fatos histórico-sociais na construção do dizer.

4.2 Annie Ernaux e a produção discursiva do sujeito autobiográfico

A autora Annie Ernaux vem sendo considerada, pela crítica literária francesa, uma das grandes autoras contemporâneas. Com uma produção, em grande parte, de cunho autobiográfico, narra a sua vida de maneira fluída e clara, com uma linguagem muito acessível e de estilo próprio. Em *Os Anos*, pode-se perceber uma escritora que está inserida no seu tempo, no entanto, consegue vislumbrar o futuro. Um grande medo da autora, é que ao passar dos anos a sua história possa cair no esquecimento, então, encontrou na escrita uma saída para perpetuar-se ao longo do tempo.

Como se pontuou anteriormente, Ernaux é uma autora contemporânea, mas, o que, de fato, venha ser considerado como contemporâneo? Entre as discussões literárias esse tem sido um assunto muito discutido no campo da Teoria Literária. Por diversas vezes, considera-se contemporâneo aquele ou aquilo que está à frente do seu tempo. Neste sentido, o filósofo italiano Giorgio Agamben em seu ensaio *O que é Contemporâneo?* (2009) diz que:

Uma primeira e provisória indicação para orientar a nossa procura por uma resposta nos vem de Nietzsche. Numa anotação dos cursos no Collège de France, Roland Barthes resume-a deste modo: “O contemporâneo é o intempestivo”. [...] Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo ele é capaz, mais do que outros, de perceber e apreender o seu tempo. Essa não-coincidência essa discronia, não significa, naturalmente, que contemporâneo seja aquele que vive num outro tempo, um nostálgico que se sente em casa mais na Atenas de Péricles, ou na Paris de Robespierre e do marquês de Sade do que na cidade e no tempo em que lhe foi dado. Um homem inteligente pode odiar o seu tempo, mas sabe, em todo caso, que lhe pertence irrevogavelmente, sabe que não pode fugir do seu tempo (AGAMBEN, 2009, p. 58-59).

De acordo com Agamben (2009), o contemporâneo não é aquele que não está inserido

no seu tempo, o contrário, corresponde ao sujeito que faz parte do seu tempo e por isso tornar-se capaz de enxergar o futuro ainda na escuridão do tempo presente. É, nesta perspectiva que o autor considera e define o contemporâneo. Neste cenário, o autor propõe uma segunda definição.

O poeta – o contemporâneo – deve manter fixo o olhar no seu tempo. Mas o que vê quem vê o seu tempo, o sorriso demente do seu século? Neste ponto gostaria de lhes propor uma segunda definição da contemporaneidade: contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver a obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente (AGAMBEN, 2009, p. 62-63).

Ainda de acordo com o autor, o poeta contemporâneo corresponde àquele que não permite que as luzes do seu tempo o impeça de ver a escuridão de sua época. É nesta dicotomia de luz e escuro, presente e futuro, que a contemporaneidade firma-se. É neste sentido, que Agamben (2009) considera os contemporâneos raros, pois, segundo ele, nem todos têm essa capacidade de perceber o futuro por meio da escuridão do tempo presente. Para o autor, o contemporâneo não é apenas aquele que consegue ver na escuridão, mas, sim, aquele que é capaz de modificá-lo.

Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de ‘citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder (AGAMBEN, 2009, p. 72).

É neste contexto que a escrita de Annie Ernaux torna-se possível. Uma autora que conseguiu olhar, por meio de sua história de vida, não só o presente que apresentava-se diante de si, mas vislumbrou um futuro, no qual desejou eternizar-se por meio de suas produções literárias.

A construção da narrativa autobiográfica em *Os Anos*, como viu-se anteriormente, foi produzida, em grande parte, por meio das descrições fotográficas que deram dinamismo a obra. O uso da descrição imagética é uma peculiaridade estilística da autora muito forte e muito presente em toda a história. O estilo literário, diferentemente da língua como sistema, corresponde aos traços linguísticos de determinado escritor, ou seja, a forma pela qual o autor

decide construir sua narrativa, o que contrapõe-se a língua, que por sua vez, é um sistema comum à todos. Nesta perspectiva, Roland Barthes em seu texto *Que é a escrita?* (2004) afirma que:

A língua está pois aquém da Literatura. O estilo está quase além: imagens, um fluir, um léxico nascem do corpo e do passado do escritor e se tornam, pouco a pouco, os automatismos mesmos de sua arte. Assim, sob o nome de estilo, forma-se uma linguagem autárquica que mergulha apenas na mitologia pessoal e secreta do autor, nessa hipofísica da palavra, onde se forma o primeiro par das palavras e das coisas, onde se instalam de uma vez por todas os grandes temas verbais de sua existência (BARTHES, 2004, p. 10).

Desta forma, percebe-se que o estilo é algo peculiar e à medida que o escritor produz as suas narrativas o seu estilo vai sendo revelado por meio da linguagem. Segundo Barthes (2004), nas produções literárias ocorre a seleção das formas que serão adotadas para construir as narrativas e são essas escolhas que levam um determinado escritor a ser considerado ou não como singular e de estilo próprio.

Ora, toda Forma é também Valor; eis por que entre a língua e o estilo existe lugar para outra realidade formal: a escrita. Em qualquer forma literária, há a escolha geral de um tom, de um etos, se quiser, e é aí precisamente que o escritor se individualiza claramente, porque é aí que ele se engaja (BARTHES, 2004, p. 13).

Annie Ernaux, ao decidir construir uma narrativa autobiográfica, por intermédio das descrições fotográficas revela, desta forma, o seu estilo literário em que consiste, neste ponto, em utilizar peças do seu arquivo pessoal, as fotografias, intercaladas a fatos históricos para contar os seus anos passados. Um recurso que, de certa maneira, aproxima o leitor à narradora-personagem, causando-lhe a sensação de que a própria autora está o tempo todo contando a sua vida ao descrever as imagens presas naqueles retratos para o seu ouvinte, no caso, o próprio leitor, como se estivessem lado a lado em uma conversa amigável no sofá de casa.

Assim como o uso das descrições fotográficas constitui-se um elemento estilístico bastante presente na autobiografia de Ernaux, vê-se igualmente, os fatos histórico-sociais sendo utilizados para compor a narrativa do “eu” da autora francesa que, por sua vez, constrói, a partir de sua história pessoal, uma narrativa coletiva. No início da obra, nos almoços de domingo entre a família, a Segunda Guerra era assunto constante, observa-se, desta forma, a História sendo abordada a partir da perspectiva da própria autora.

Geralmente comparavam essa guerra com a anterior, a Primeira, de 1914, vencida no sangue e na glória, uma guerra de homens e que as mulheres à mesa ouviam com todo o respeito. Falavam do Caminho das Damas e de Verdun, dos gases tóxicos, dos sinos tocando no dia 11 de novembro de 1918. Citavam os nomes de cidades onde tinham acontecido batalhas das quais nenhum jovem que fora lutar tinha voltado. Comparavam os soldados no lamaçal das trincheiras aos prisioneiros de 1940, que ficaram ao abrigo e protegidos do frio durante cinco anos e não receberam bombas na cabeça. Discutiam qual tinha mais heroísmo e mais desgraça (ERNAUX, 2019, p. 20).

Nesta passagem, pode-se perceber como os fatos históricos, no início da narrativa, tinham as refeições em família como palco para que a escritora pudesse trazer para obra aspectos que fazem parte da História. Com o avanço da tecnologia e a chegada da televisão, as discursões sobre as guerras não eram mais apresentadas somente nos almoços familiares, mas começaram a ser inseridas na narrativa por meio dos comentários da personagem sobre os noticiários televisivos como observa-se na passagem a seguir:

A guerra do Vietnã tinha acabado. Tanta coisa tinha se passado desde o seu começo que ela fazia parte de nossa vida. No dia da queda de Saigon, ficou claro que ninguém acreditava em uma derrota americana. Finalmente, eles estavam pagando o preço pelo napalm, a menininha correndo em um campo de arroz na foto que decorava as paredes. Todos eram invadidos por aquele sentimento misto de alegria e exaustão de quando as coisas chegam ao fim. Estavam na hora de baixar o tom. A televisão mostrava uma porção de gente amontoada em barcos fugindo do Vietnã comunista. No Camboja, a expressão civilizada do afável rei Sihanouk, assinante da revista *Canard enchêne*, não conseguia esconder a crueldade dos khmers vermelhos (ERNAUX, 2019, p. 122, grifo da autora).

As guerras, as eleições presidenciais na França, o aparecimento da Aids, o surgimento da pílula anticoncepcional, todos esses assuntos sociais da época, aos quais a personagem atravessou e relatou, são considerados como condições de produção discursiva, uma vez que, estas, como foi dito anteriormente, define-se pelos elementos sócio-históricos que possibilitam determinadas produções discursivas.

Oriunda de um seio familiar não privilegiado e de pouca instrução formal, Annie Ernaux decidiu por uma escrita literária sem rebuscamento, o que para ela, é uma maneira de aproximar-se de sua origem humilde. Embora, ela tenha conseguido ascender socialmente e intelectualmente, ainda assim, mantém o apreço por sua infância e adolescência modesta do interior da França e admiração pelos seus pais que foram privados do ensino formal. Essa forma de escrita, sem requinte, foi assumida pela autora para esta autobiografia, o que, de forma alguma, diminuiu o seu valor literário.

Com a ascensão social, a personagem assumiu diferentes posições ideológicas e foi atuante na sociedade, defendendo cada vez mais o seu ponto de vista e a posição da mulher na sociedade. Participou do grupo feminista denominado de Movimento de Libertação das Mulheres, o MLF, onde lutou em prol da legalização do aborto na França.

Havia um sentimento feminino prestes a desaparecer, o da inferioridade natural. Não lembrávamos o dia nem o mês- mas era primavera-, apenas lemos todos os nomes, do primeiro ao último, as 343 mulheres que declararam, na revista *Le Nouvel Observateur*, ter feito um aborto ilegal – eram tantas e, ao mesmo tempo, se sentiam tão sozinhas com aquela sonda e o sangue jorrando no lençol. Mesmo sendo malvisto, apoiávamos as que pediam a abolição da lei de 1920 e o acesso livre ao aborto médico. Fazíamos panfletos na fotocopadora da escola que deixávamos à noite nas caixas de correio, íamos assistir ao documentário de *Histoires d'A.*, levávamos secretamente mulheres grávidas para um apartamento escondido onde médicos militantes sugavam gratuitamente o embrião que elas não desejavam (ERNAUX, 2019, p. 104-105).

Nesta passagem, a narradora-personagem mostra-se atuante na sociedade e militante dos direitos femininos. A sua posição social e ideológica advém, em grande parte, das diversas leituras feitas pela autora, em especial, dos escritos de Simone Beauvoir que também foi uma defensora dos direitos da mulher.

Em um curto vídeo para um canal de televisão francês, a escritora Annie Ernaux declarou que o livro que mudou a sua vida foi *Le Deuxième Sexe*, em português, *O Segundo Sexo*, de Beauvoir, um clássico da autora que aborda o movimento feminino e que teve a sua primeira publicação em 1949. O primeiro contato de Ernaux com esta obra foi quando ela tinha apenas dezoito anos de idade, porém, a leitura foi tão marcante, ao ponto dela colocar em análise a sua própria vida e a tornar-se, anos depois, ativista dos direitos e deveres da mulher. Ernaux nutre um grande apreço por Beauvoir, que, ainda, na sua juventude desejava ser como ela e expressa esse desejo em um dos trechos da obra.

Se uma das maneiras de adquirir mais conhecimento sobre si próprio está na possibilidade de determinar como, em cada idade, cada ano de existência, o passado é representado – então, qual memória se pode atribuir a esta moça da segunda fileira? Talvez tenha apenas uma única lembrança do verão anterior, quase sem imagens, quando começou a sentir falta de um corpo, um corpo masculino. Neste momento, ela tem duas perspectivas para o futuro: 1) emagrecer e ficar loira, 2) ser livre, autônoma e útil ao mundo. Sonha em ser Mylène Demongeot e Simone de Beauvoir (ERNAUX, 2019, p. 72).

Nota-se, neste fragmento da obra, o desejo da personagem em conhecer a si mesma

por meio do seu passado e a se tornar, naquele momento, uma pessoa livre e autônoma, tendo como referência de vida duas mulheres que foram singulares na França, Simone de Beauvoir e Mylène Demongeot.

As ideologias da autora perpassam por todas as leituras e músicas com as quais ela teve contato. São as diversas vozes que vêm das artes que compõe, não só a sua ideologia, mas, também, o seu discurso. A sua relação com a leitura é muito forte, é como se fosse, somente, através das letras que ela pudesse compreender o mundo ao seu redor, como vê-se na passagem a seguir:

Ao olhar para trás, vê sua vida como uma série de imagens sem relação. Não sente identificação com nada, apenas com o saber e com a literatura. Nesse momento, os conhecimentos abstratos e as leituras desta moça não poderiam ser catalogados. [...] Ela se alimentou com o existencialismo, surrealismo, leu Dostoiévski, Kafka, toda obra de Flaubert, e quando outra vez ficou desesperada por uma novidade, Le Clézio e o *nouveau roman*, como se apenas os livros recentes pudessem ser capazes de lançar um olhar mais preciso sobre o mundo de agora (ERNAUX, 2019, p. 81, grifo da autora).

Ao passo em que a personagem sentia-se acalentada pela leitura, sentia também, uma agitação que a fazia refletir sobre o mundo, ainda que, de forma sutil. Talvez seja o que Barthes (2015) falou sobre o prazer e fruição na obra *O prazer do Texto*.

Ora este contra-herói existe: é o leitor de texto; no momento em que se entrega a seu prazer. Então o velho mito bíblico se inverte, a confusão das línguas não é mais uma punição, o sujeito chega à fruição pela coabitação das linguagens, *que trabalham lado a lado*: o texto de prazer é Babel feliz. (*Prazer/Fruição**: terminologicamente isso ainda vacila, tropeço, confundo-me. De toda maneira, haverá sempre uma margem de indecisão; a distinção não será origem de classificações seguras, o paradigma rangerá, o sentido será precário, revogável, reversível, o discurso será incompleto.) Se leio com prazer essa frase, essa história ou essa palavra, é porque foram escritas no prazer (esse prazer não está em contradição com as queixas do escritor). Mas e o contrário? Escrever no prazer me assegura – a mim, escritor- o prazer de meu leitor? De modo algum. Esse leitor, é mister que eu o procure (que eu o “dague”), *sem saber onde ele está*. Um espaço de fruição fica então criado. Não é uma “pessoa” do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma *imprevisão* do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo (BARTHES, 2015, p. 8-9, grifo do autor).

Essa dicotomia posta por Barthes (2015) é bastante relevante no campo literário. O autor relaciona, metaforicamente, o prazer do texto ao prazer sexual, o que seria como a satisfação do leitor ao encontrar-se em determinado escrito e a fruição é considerada como um lugar de inquietação que a leitura pode “colocar” o seu leitor. A narradora, em *Os Anos*, ao

mesmo tempo em que sente o prazer de entender o mundo através da leitura sente também a inquietude de questionar-se como pessoa.

A personagem, ao longo da narrativa, assume identidades diferentes de acordo com cada fase de sua vida. Ainda na juventude, casamento e filhos não faziam parte dos seus planos, assumia, nesta fase da vida, a identidade de uma mulher independente e sem pretensão de constituir família, o que anos depois assumia o papel de moça casada e mãe de dois filhos. Aspecto que representa bem o sujeito moderno que está o tempo todo em processo de construção de suas múltiplas identidades.

Desta forma, percebe-se como o discurso, com todas as suas nuances, foi sendo construído pelo sujeito autobiográfico em *Os Anos* que produziu uma narrativa partindo do “eu”, com múltiplas identidades e posições marcas ideologicamente, até chegar a uma narrativa com tons mais do coletivo, do social.

4.3 A questão da impessoalidade na obra de Annie Ernaux

Annie Ernaux considera *Os Anos* uma autobiografia impessoal e a mais completa dentre todas as que já escreveu. O uso do pronome pessoal de “terceira pessoa”, “ela”, foi utilizado pela autora como uma forma de distanciar-se do seu próprio “eu” para que, assim, pudesse observar como o tempo e a sociedade foram capazes de exercer influência sobre ela ao ponto de transformá-la no que é hoje. Neste sentido, Ernaux tentou buscar na escrita uma forma de expressão mais objetiva, o que às vezes, na narrativa, nem sempre foi possível.

A expressão do “eu”, a subjetividade em si, é manifestada na linguagem. É por meio dos discursos que os indivíduos constituem-se como sujeito. Nesta perspectiva, o linguista francês Émile Benveniste, no texto *Da Subjetividade na Linguagem* (1976) afirma que:

É na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na sua realidade que é a do ser, o conceito de “ego”. A “subjetividade de que tratamos aqui é a capacidade do locutor para se propor como “sujeito”. [...] Ora, essa “subjetividade”, quer a apresentemos em fenomenologia ou em psicologia, como quisermos, não é mais que a emergência no ser de uma propriedade fundamental da linguagem. É “ego” que diz ego . Encontramos aí o fundamento da “subjetividade” que se determina pelo status linguístico da “pessoa” (BENVENISTE, 1976, p. 286).

Para Benveniste, a noção do “eu” é formulada por meio, do que o autor denominou, de contraste. O “eu”, no discurso, revela-se na oposição ao “tu”, ou seja, o pronome de primeira pessoa do singular presume o “tu” em dada situação de alocação. Um não constitui-se sem o

outro, ambos, complementam-se para que assim estabeleçam a comunicação. Vale ressaltar que, o “eu” não corresponde a um único sujeito, e sim, a vários, o referencial muda de acordo com cada indivíduo que assume a palavra no discurso e identifica-se como “eu”.

Não há conceito “eu” englobando todos os *eu* que se enunciam a todo instante na boca de todos os locutores, no sentido em que há um conceito “árvore” ao qual se reduzem todos os empregos individuais de *árvore*. O “eu” não denomina pois nenhuma entidade lexical. Poder-se-á dizer, então, que *eu* se refere a um indivíduo particular? Se assim fosse, haveria uma contradição permanente admitida na linguagem, a anarquia na prática: como é que o mesmo tempo poderia referir-se indiferentemente a qualquer indivíduo e ao mesmo tempo identificá-lo na sua particularidade? Estamos na presença de uma classe de palavras, os “pronomes pessoais”, que escapam ao *status* de todos os outros signos da linguagem. A que, então, se refere o *eu*? A algo de muito singular, que é exclusivamente linguístico: *eu* se refere ao ato de discurso individual no qual é pronunciado, e lhe designa o locutor (BENVENISTE, 1976, p. 288, grifo do autor).

A primeira e a segunda pessoa do singular, em situação conversacional, trocam a todo o momento de posição no discurso. Ora o sujeito “toma” a palavra e identifica-se como “eu”, ora a segunda pessoa da alocação posiciona-se como enunciador, determinando-se, por sua vez, como “eu” na enunciação, o que na teoria enunciativa denomina-se de intercambialidade que é definida exatamente pela troca de posições entre o eu/tu no ato enunciativo.

A linguagem, de acordo com Benveniste (1976), é fortemente marcada pela subjetividade e esta subjetividade é revelada por meio de traços linguísticos que são observados no próprio discurso. Ela estrutura-se de maneira a permitir que o indivíduo, no momento da elocução, identifique-se como “eu”.

A linguagem está de tal forma organizada que permite a cada locutor *apropriar-se* da língua toda designando-se como *eu*. Os pronomes pessoais são o primeiro ponto de apoio para essa revelação da subjetividade na linguagem. Desses pronomes dependem por sua vez outras classes de pronomes, que participam do mesmo *status*. São os indicadores da deíxis, demonstrativos, advérbios, adjetivos, que organizam as relações espaciais e temporais em torno do “sujeito” tomado como ponto de referência: “isto, aqui, agora” e as suas numerosas correlações “isso, ontem, no ano passado, amanhã” (BENVENISTE, 1976, p. 288, grifo do autor).

Os pronomes, sobretudo, os pessoais são considerados como ponto de partida para identificar a subjetividade presente na enunciação. O autor francês, no texto *O Aparelho Formal da Enunciação* (1970), afirma que “a enunciação é este colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização” (BENVENISTE, 1970, p. 82). É por este ato individual e por

meio, especialmente, dos pronomes, que o viés subjetivo da enunciação revela-se. Ao considerar a linguagem como ato individual acredita-se também que este é produzido e elaborado por determinadas pessoas discursivas. Na enunciação, o “eu” é tido como a pessoa subjetiva e o “tu” a objetiva.

Nos estudos sobre os pronomes, normalmente, considera-se três pessoas discursivas, a primeira pessoa do singular “eu”, a segunda “tu” e a terceira “ele” ou “ela”, Benveniste (1976) afirma que, na verdade, tem-se a primeira e a segunda pessoa do singular, porém, a terceira é vista como não-pessoa pelo fato de “ele/ela” não participar do ato enunciativo, o “eu” é quem fala, o “tu” com quem se fala e o “ele”/“ela” de quem se fala, sendo assim, percebe-se que a “terceira pessoa” não faz parte da alocação, será sempre de quem o “eu” e “tu” fala, o autor mostra-se contrário a ideia de considerar três pessoas do discurso, uma vez que, o “ele/ela” é exterior ao enunciado.

Há enunciados de discurso, que a despeito da sua natureza individual, escapam a condição de pessoa, isto é, remetem não a eles mesmos mas a uma situação “objetiva”. É o domínio daquilo a que chamamos a “terceira pessoa”. A “terceira pessoa” representa de fato o membro não marcado da correlação de pessoa. É por isso que não há truísmo em afirmar que a não-pessoa é o único modo de enunciação possível para as instâncias de discurso que não devam remeter a elas mesmas, mas que predicam o processo de *não importa quem* ou *não importa o que*, exceto a própria instância, podendo sempre esse *não importa quem* ou *não importa o que* ser munido de uma referência objetiva. Assim, na classe formal dos pronomes, os chamados de “terceira pessoa” são inteiramente diferentes de *eu* e *tu*, pela sua função e pela sua natureza (BENVENISTE, 1976, p. 282, grifo do autor).

O “nós”, ainda de acordo com Benveniste, é considerado uma pessoa ampliada, cuja suas possíveis combinações podem ser eu+ele= nós, eu+eles= nós, eu+tu= nós, dentre outras. Desta forma, percebe-se que o “eu” está inserido no “nós”.

Esse “nós” é algo diferente de uma junção de elementos definíveis; a predominância de “eu” é aí muito forte, a tal ponto que, em certas condições, esse plural pode substituir o singular. A razão está em que “nós” não é um “eu” quantificado ou multiplicado, é um “eu” *dilatado* além da pessoa estrita, ao mesmo tempo acrescido e de contornos vagos. Daí vêm, fora do plural ordinário, dois empregos opostos, não contraditórios. De um lado, o “eu” se amplifica por meio de “nós” de majestade. De outro lado, o emprego de “nós” atenua a afirmação muito marcada de “eu” numa expressão mais ampla e difusa: é o “nós” de autor ou de orador. [...] De maneira geral, a pessoa verbal no plural exprime uma pessoa amplificada e difusa. O “nós” anexa ao “eu” uma globalidade indistinta de outras pessoas (BENVENISTE, 1976, p. 257-258, grifo do autor).

Annie Ernaux, ao refletir sobre a forma que daria para a escrita de *Os Anos*, demonstra a sua inquietação em relação à escolha do pronome ao qual usaria para esta narrativa, mostra a sua preocupação entre o pronome de primeira pessoa do singular “eu”, o mais comumente utilizado nos textos autobiográficos, e o “ela”, que não é muito habitual nas autobiografias.

Como pontuado anteriormente, para Ernaux o “eu” é dotado de muita subjetividade, de muita representação pessoal, o “ela”, segundo a autora, há distanciamento, afastamentos, o que daria, de certa forma a escritora, a distância necessária para enxergar-se com olhos mais objetivos, pois, ela deseja que a escrita de *Os Anos* seja impessoal e almeja produzir assim uma autobiografia isenta de subjetividade.

A objetividade e a subjetividade no discurso é um assunto muito discutido dentre os estudos de análise textual. Nos textos jornalísticos, por exemplo, os profissionais dessa área prezam por uma escrita mais objetiva sem muitas marcas de subjetividade, pois, têm como objetivo serem os mais imparciais possíveis, somente a notícia em si importa, mas, ainda assim a subjetividade pode escapar e ser observada, até mesmo, pela seleção lexical a qual o escritor fez uso.

Segundo o professor José Luíz Fiorin (1996), na obra *As Astúcias da Enunciação* diz que, há duas maneiras de inserir a categoria de pessoa, espaço e tempo no texto, são elas: a debreagem e a embreagem.

Os mecanismos de instauração de pessoas, espaços e tempos no enunciado são dois: a debreagem e a embreagem. Debreamagem é a operação em que a instância de enunciação disjunge de si e projeta para fora de si, no momento da discursivização, certos termos ligados a sua estrutura de base, com vistas à constituição dos elementos fundadores do enunciado, isto é pessoa, espaço e tempo (Greimas e Courtès, 1979, p. 79). Na medida em que, como mostra Benveniste, a constituição da categoria de pessoa é essencial para a constituição do discurso e o *eu* está inserido num tempo e num espaço, debreagem é um elemento fundamental do ato constitutivo do enunciado e, dado que a enunciação é uma instância linguística pressuposta pelo enunciado, contribui também para articular a própria instância da enunciação (FIORIN, 1996, p. 43, grifo do autor).

A embreagem, por sua vez, define-se como o “efeito de retorno da à enunciação” (FIORIN, 1996, p.48). A embreagem, assim como, a debreagem possui a categoria actancial, espacial e temporal.

A debreagem actancial é a inserção de pessoas no discurso e ela subdivide-se em duas categorias: a enunciativa e a enunciva. A enunciativa corresponde à narração em primeira pessoa que coloca em cena também a segunda pessoa do discurso, sendo desta forma, incluso

o “eu” e o “tu”, que são considerados pares na enunciação. A debreagem enunciativa são as narrativas em “terceira pessoa”, “ele/ela”. O uso da debreagem enunciativa e enunciativa produzem efeitos de sentido distintos na enunciação, a primeira produz o efeito subjetivo e a segunda o efeito objetivo. Nesta perspectiva, Fiorin (1996) afirma que:

A debreagem enunciativa e a enunciativa criam, em princípio, dois grandes efeitos de sentido: o de subjetividade e o de objetividade. Com efeito, a instalação dos simulacros do *ego-hic-nunc* enunciativo, com suas apreciações dos fatos, constrói um efeito de subjetividade. Já a eliminação das marcas de enunciação do texto, ou seja, de enunciação enunciativa, fazendo que o discurso se construa apenas com enunciado, produz efeitos de sentido de objetividade. Como o ideal de ciência que se constrói a partir do positivismo é a objetividade, o discurso científico tem como uma de suas regras constitutivas a eliminação de marcas enunciativas, isto é, aquilo a que se aspira no discurso científico é construir um discurso só com enunciados (FIORIN, 1996, p. 45).

Desta forma, percebe-se que ao optar por uma narrativa em primeira ou “terceira pessoa” esta escolha acarretará um efeito de sentido distinto. Neste contexto, vale ressaltar que, segundo o autor, a objetividade e subjetividade discursiva são mecanismos da linguagem que ora produzirá um efeito mais impessoal com o uso do “ele/ela”, ora produzirá um efeito mais subjetivo com a utilização do “eu”, por essa razão fala-se em efeitos de sentido.

Para a escrita de *Os Anos*, Annie Ernaux adotou o uso da “terceira pessoa” do singular “ela”, com o desejo de produzir um texto impessoal, porém, é importante ressaltar que, a narrativa é construída também a partir da primeira pessoa do plural “nós”, embora, nota-se, o uso muito presente do “ela” no discurso, como observa-se no trecho a seguir:

Talvez ela não perceba a distância que a separa das outras moças da turma, com quem seria inimaginável aparecer em alguma foto. É uma distância que se percebe nas distrações, no modo como passam o tempo fora da escola, no estilo de vida, e que a afasta tanto das meninas chiques quanto das que já trabalham em escritórios ou oficinas. Talvez ela perceba essa distância, mas não dá muita importância. Ela nunca foi a Paris, que fica a 140 quilômetros dali, nem às festas dançantes, ela não tem vitrola (ERNAUX, 2019, p. 50).

Nesta passagem, a autora começa de certa forma, a ter uma sutil noção entre as diferenças de classes sociais ao comparar o estilo de vida das amigas chiques aos das colegas que já precisavam trabalhar para garantir um pouco mais de comodidade. Vê-se, nesse trecho, uma construção narrativa elaborada a partir do “ela” o que traz para o ato enunciativo o efeito de objetividade, no entanto, nota-se a presença do vocábulo *talvez*, palavra que dá a ideia de incerteza o que se contrapõe ao teor objetivo, por ser este um termo de natureza subjetiva.

O recurso de enumerar certos fatos na narrativa como se fosse uma lista de acontecimentos é um mecanismo utilizado também pela personagem para produzir um efeito mais objetivo na enunciação. Como pode ser notado nos fragmentos a seguir:

Aquelas vozes transmitiam a herança da pobreza, da privação de antes da guerra e das restrições. Todos mergulhavam, assim, em uma noite imemorial, no próprio “tempo”, em que eram destrinchados os prazeres e as tristezas, os usos e os saberes:

morar em uma casa de chão batido usar galochas
brincar com uma boneca de pano lavar a roupa com cinza de madeira
pendurar um saquinho de pano na roupa das crianças , à altura do umbigo,
contendo dentes de alho para espantar os vermes
obedecer aos pais e ganhar bofetadas, então pensar, *eu deveria ao menos ter respondido*

Elencavam tudo o que era ignorado, todo o desconhecimento e os nunca daquela época:

comer carne vermelha, chupar laranja
ter direito à previdência social, subsídios para a família e aposentadoria aos 65 anos
sair de férias (ERNAUX, 2019, p. 25, grifo da autora).

Nesta passagem, a personagem discorre sobre a vida de penúria antes da guerra e das inúmeras restrições às quais a família inteira passou. Ela ouvia as vozes dos mais velhos que elencavam as privações que viveram antes mesmo do seu nascimento e que perdurou ainda por anos. Em alguns trechos da obra, a autora elencou os fatos sem iniciar as frases com letras maiúsculas e sem pontuação final, o que revela uma peculiaridade estilística de Ernaux. Os fragmentos dispostos em forma de lista traz o tom objetivo para a enunciação. Nesta próxima citação, a escritora faz uso do mesmo recurso para abordar alguns fatos históricos que foram destaques na sociedade da época e que ela gostaria de recordar no futuro.

O que será que ela guarda como conhecimento de mundo, fora o saber acumulado até o oitavo ano? Quais acontecimentos deixaram marcas em sua vida e quais notícias farão com que diga, no futuro, “eu me lembro disso” quando uma frase ouvida ao acaso evocar uma situação específica?

a grande greve de trens do verão de 1953 a queda de Dien Bien Phu
a morte de Stalin anunciada no rádio em uma fria manhã de março, bem na hora de ir para a escola
os alunos das turmas mais novas em fila na cantina para tomar um copo de leite de Mendès France
o cobertor feito com pedaços tricotados por todos os alunos e enviado ao AbbéPierre, cuja barba era pretexto para histórias maliciosas
a monumental campanha de vacinação, de toda a cidade, na prefeitura, contra a varíola, porque muita gente tinha morrido em Vannes
as inundações em Holanda (ERNAUX, 2019, p. 51-52).

Ao falar sobre o seu divórcio e as divisões de bens entre ela e o seu, até então marido, a narradora utilizou mais uma vez o mesmo recurso e elaborou o trecho elencando os objetos a serem divididos entre eles.

Durante o processo de ruptura, o inventário dos móveis e dos aparelhos a serem divididos apontava um caminho sem volta. Chegava o momento de fazer a lista dos objetos acumulados em quinze anos:
 tapete 300 francos aparelho de som 10 mil aquário 1
 milespelho marroquino 200
 cama 2 mil
 poltrona Emmanuelle 1 mil
 armário de remédios 50 etc. (ERNAUX, 2019, p. 130).

Este mecanismo linguístico foi utilizado algumas vezes pela autora no decorrer da narrativa. Desta forma, percebe-se como a linguagem se estrutura e permite ao enunciador utilizá-la de forma a produzir um viés mais objetivo ou subjetivo a depender de seus propósitos comunicativos.

Um dos desejos de Annie Ernaux, além de escrever uma obra para que fosse possível guardar as memórias de sua vida, era narrar a sua própria história de forma mais impessoal possível. De acordo com Fiorin (1996), a *debreagem* enunciativa produz o efeito de sentido subjetivo, pois, instala no discurso os pares enunciativos “eu” e “tu” e a *debreagem* enunciativa produz o efeito sentido objetivo e insere o “ele/ela” na enunciação.

Vê-se, na obra em questão, que a autora utilizou, em grande parte da narrativa, o pronome “ela” para produzir o efeito objetivo e impessoal, no entanto, a narração não é construída somente em “terceira pessoa” a escritora também fez uso do “nós”, que como foi apontado anteriormente, é considerado como pessoa ampliada, ou seja, é entendido como “eu” mais outra (s) pessoa (s). Frequentemente, o pronome “nós” foi inserido na narrativa de forma implícita no texto, como nota-se nos trechos a seguir:

Tínhamos todo o tempo do mundo para desejar as coisas, o estojo de plásticos, os sapatos com sola de borracha, o relógio de ouro. E quando tínhamos alguma delas, não nos decepcionávamos. Exibíamos para os outros admirarem. Elas guardavam um mistério e uma magia que não se esgotavam na contemplação ou na manipulação. Mexendo e remexendo-as, continuávamos esperando delas algo desconhecido, mesmo depois de possuir esses objetos (ERNAUX, 2019, p. 39).

Nesta passagem em que a personagem fala sobre a vontade de ter objetos que eram desejados naquela época, vê-se nos verbos *tínhamos* e *continuávamos*, a presença implícita do

pronome “nós”, a pessoa ampliada sendo instalada no discurso, produzindo o efeito de subjetividade, uma vez que, o “eu” está inserido na amplitude do “nós”.

Ao falar sobre o pudor sexual daquela época em que o sexo era reservado exclusivamente para o casamento, a narradora também fez uso da pessoa ampliada para inserir-se neste contexto social ao qual ela e todas as meninas da sua geração tiveram que enfrentar.

Mas dávamos um jeito de contornar a vigilância, íamos assistir a *Manina, Fúria de amor* com Françoise Arnoul. Gostaríamos de poder ser como as heroínas, ter a liberdade de se comportar como elas. Mas, em meio aos livros, filmes e imposições da sociedade, estava o espaço de interdição e de julgamento moral; não tínhamos o direito de nos identificar com elas (ERNAUX, 2019, p. 46, grifo da autora).

Nos verbos *dávamos* e *gostaríamos* no enunciado inclui, novamente, a primeira pessoa do singular no discurso, pois a partir da conjugação verbal, entende-se como *nós dávamos* e *nós gostaríamos*, o “eu” inserido no “nós” implícito da frase.

Em outras passagens a pessoa ampliada é instaurada no discurso de forma implícita e explícita concomitantemente.

Nestas condições, eram intermináveis os anos de masturbação antes de podermos fazer amor no casamento. Tínhamos de conviver com o desejo de experimentar esse prazer que, para nós, era reservado aos adultos. Ele tinha de ser satisfeito custasse o que custasse, apesar de todas as rezas e tentativas de distração, e nós seguíamos carregando um segredo que era atribuído aos perversos, às histéricas e às prostitutas (ERNAUX, 2019, p. 46).

Ainda sobre os pudores da época, a autora utiliza-se do “nós” de forma clara e direta e, ao mesmo tempo, de maneira implícita, nos verbos *tínhamos* e *seguíamos*.

Ao falar sobre o seu gosto musical a escritora inseriu o pronome também de forma simultânea.

Éramos apaixonados por jazz, música gospel feita pela comunidade negra americana e rock ‘n’ roll. Todas as músicas cantadas em inglês ganhavam uma aura de beleza misteriosa. *Dream, love, heart*, palavras puras, sem um uso prático, davam um sentimento de transcendência. A nós, no segredo do quarto, fazíamos uma orgia com o mesmo disco, era como uma droga que raptava o pensamento, fazia o corpo explodir e abria à nossa frente um mundo diferente cheio de violência e amor- dando pistas de como deveriam ser as festas que ainda não podíamos frequentar. Elvis Presley, Bill Haley, Armstrong, The Platters encarnavam a modernidade e o futuro. Eles cantavam para nós, jovens, e somente para nós, deixando para trás o gosto antiquado de nossos pais e a ingenuidade de certa canção francesa interiorana “Le Pays du sourire” André Claveau e Line Renaud. Tínhamos o sentimento de pertencer

um círculo de iniciados. Apesar disso, “Les Amants d’un jour” ainda nos deixava arrepiados (ERNAUX, 2019, p. 58).

Durante toda a narrativa a autora alterna entre o pronome pessoal de “terceira pessoa” e o de primeira pessoa do plural, neste contexto, varia também o tipo de narrador. No momento em que o “ela” é utilizado na narrativa considera-se que o narrador é onisciente, que é conceituado como aquele que tem profundo conhecimento dos acontecimentos e dos personagens que integram a narrativa. Quando é o “nós” que ganha a cena, o narrador passa a ser considerado como narrador-personagem, pois, este caracteriza-se como o narrador que participa da história.

A alternância entre os pronomes pessoais e, principalmente, o uso da pessoa expandida o “nós”, põe em questão se, de fato, *Os Anos* pode ser uma obra considerada impessoal. Como dito anteriormente, o “eu” está inserido no “nós”, desta forma, vê-se a subjetividade presente na narrativa, pois, a personagem inclui-se na história e participa dela. Nota-se que assim como há alternância entre os pronomes, há também um jogo dicotômico que faz a narrativa transitar entre a objetividade, com o uso do “ela”, a disposição textual em formato de lista e a subjetividade com a utilização do “nós” de forma implícita e/ou explícita.

O mecanismo linguístico de utilização do pronome “ela” que produziu o efeito objetivo em *Os Anos* seja, talvez, o recurso que fez com que a autora considerasse a sua autobiografia como impessoal, porém, deve-se ressaltar que, a narrativa não é construída apenas pela não-pessoa, mas, também pela pessoa expandida, que revela a subjetividade presente na obra desconstruindo a ideia de exclusiva objetividade.

O uso das descrições fotográficas na construção da narração demonstra, igualmente, a subjetividade, visto que, antes de compor a história, os registros passaram por uma seleção, ainda que breve, e escolhas fazem parte da subjetividade. A autora selecionou os registros aos quais desejou que integrassem a sua autobiografia e os escolheu de forma a construir uma linearidade tanto cronológica quanto de sentido.

A posição ideológica da personagem que participou de movimentos femininos, de luta a favor do aborto, de inúmeros questionamentos sobre a posição da mulher na sociedade, que vibrou com a chegada e liberação da pílula anticoncepcional, o que possibilitou as mulheres terem o controle da sua própria vida sexual. Todos esses aspectos ideológicos narrados na história, demonstram e constroem, a subjetividade da narradora, bem como, a identidade que assumiu na juventude e, logo depois na fase adulta, a identidade de mulher livre que não aceitaria mais tão facilmente as imposições que a sociedade e a religião empunhavam,

sobretudo, as mulheres. Foram lutas ideológicas que na época surgiam com efervescência não só na França, mas em toda a Europa.

A autora finaliza a obra apresentando novamente a narrativa em forma de lista. Desta vez, a personagem fala sobre algumas lembranças que ela gostaria de guardar na memória.

Gostaria de poder salvar para sempre
os carrinhos bate-bate no parque de diversões em Bazoches-sur-Hoëne
o quarto de hotel de Rue Beauvoisine, em Rouen, não muito longe da
livraria Lepouzé onde Cayatte rodou uma cena de *Morrer de amor*
a máquina de vinho no Carrefour da Rue du Parmealn, em Annecy
*me debrucei sobre a beleza deste mundo/e guardei o cheiro das estações
em minhas mãos*
o carrossel do parque das águas de Saint-Honoré-les-Bains [...] (ERNAUX,
2019,p. 227, grifo da autora).

Em *Os Anos*, Annie Ernaux demonstrou a sua forma irreverente de escrita de si que ultrapassou as formas canônicas da autobiografia sem perder, de forma alguma, o status de obra literária. Nas páginas finais, a narrativa em formato de lista, produzindo o efeito de objetividade reforça, ainda mais, a dicotomia entre subjetivo e objetivo, representada na narração durante toda a história. A narrativa ernausiana transita com muita naturalidade entre a impessoalidade e a subjetividade, fazendo com que a narração seja construída a partir do pessoal até chegar ao coletivo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Annie Ernaux, em *Os Anos*, revelou uma escrita de si repleta de muito estilo próprio ao optar por uma autobiografia narrada ora em “terceira pessoa” “ela”, ora em primeira do plural “nós”, dentre outras peculiaridades estilísticas reveladas ao decorrer da narrativa. Uma escrita do “eu” imersa na História e que teve como cenário as refeições familiares aos domingos, onde os assuntos sócio-históricos foram, em grande parte, apresentados ao leitor. Uma narrativa que contemplou seis décadas e que iniciou-se em 1941, quando a personagem tinha apenas um ano de vida e seguiu seu fluxo narrativo até a sua fase adulta. Desta forma, percebe-se como a subjetividade da narradora foi sendo construída ao decorrer de cada fase ao qual foi sendo submetida. Nascida em um período em que a igreja exercia forte poder de dominação sob a sociedade da época, viu regra, como a proibição do sexo antes do casamento, sendo levada muito a sério pelas famílias francesas.

Uma narrativa construída a partir de descrições fotográficas, o que possibilita o leitor acompanhar de forma mais fluida a vida da personagem em cada momento vivido por ela, com suas transformações, principalmente, de ordens ideológicas e sociais.

De acordo com os estudos sobre a análise do discurso de linha francesa, o sujeito é constituído como um ser social que está inserido em diversas esferas da sociedade e isso permite que a identidade do indivíduo seja formada. Na narrativa, vê-se, no primeiro momento, uma personagem que vive e aceita todas as imposições que a sociedade empunhava, porém, à medida que ela avançou nos estudos, na leitura de obras que carregavam a assinatura de Simone de Beauvoir e, com o ingresso no ensino superior, começou a questionar o papel da mulher na sociedade, o que a levou, logo depois, a fazer parte de movimentos feministas em prol dos direitos da mulher. Desta forma, nota-se, a posição ideológica sendo materializada na obra por meio do discurso.

Sendo *Os Anos* uma narrativa contemporânea, apresenta um sujeito discursivo fragmentado que vai sendo formado a partir de fatos históricos e ideológicos, percebe-se, na narração, como a personagem vai desenvolvendo a sua forma crítica de ver o mundo a partir das circunstâncias em que vive. Segundo Annie Ernaux, a escolha de narrar a sua história em terceira pessoa é uma tentativa de afastar-se do seu próprio “eu”, para que assim, pudesse observar com olhos mais objetivos as influências que o mundo exerceu sobre ela. Vale ressaltar que, o “nós” também está presente na narrativa, demonstrando que o “eu”, inserido no “nós”, se faz presente e participa da história.

Como se viu anteriormente, o uso do “ela” no discurso traz para a narrativa o

efeito de sentido de objetividade que, talvez, seja esse o recurso que faz com que a autora afirme que a obra é uma autobiografia impessoal, no entanto, a presença do “nós” revela o “eu” contrapondo-se a impessoalidade do “ela” e apresentando a dicotomia de objetividade e subjetividade que caminham lado a lado durante toda a história. Uma forma de escrita que si muito irreverente que extrapola, até mesmo, os conceitos de autobiografia de estilo canônico, obra que rendeu a Annie Ernaux alguns prêmios de literatura e excelentes críticas literárias.

Este trabalho de pesquisa, no capítulo inicial, discorreu a respeito da escrita de si em um percurso histórico e sobre a autobiografia como expressão do “eu” para compreender a obra autobiográfica em análise. Observa-se, diante deste estudo, como *Os Anos* mostrou-se uma autobiografia um pouco diferente, uma vez que, este estilo clássico é narrado, normalmente, em primeira pessoa e a obra objeto de estudo da pesquisa é construída pelos pronomes pessoais “ela” e “nós”, o que a diferencia de tantas outras que seguem o estilo padrão para este gênero textual.

Em seguida, foi abordada a descrição fotográfica como prática de narrativa do “eu”, que foi um recurso utilizado enormemente pela personagem para expor cada momento da sua vida. Uma forma de escrita que aproxima o leitor da história que está sendo narrada e o que representa outra peculiaridade estilística de Annie Ernaux que escolheu falar de si a partir de descrições fotográficas que fazem parte, segundo a própria autora, do seu arquivo pessoal.

E por fim, foi abordada a construção discursiva do sujeito autobiográfico, capítulo que discorreu sobre os conceitos basilares da produção e análise discursiva para que diante deste estudo, fosse possível compreender a produção discursiva do sujeito na obra de Annie Ernaux para alcançar o desejo de autobiografia impessoal. Em face das análises feitas, nota-se o uso de recursos linguísticos que produzem efeitos tanto de objetividade, bem como, de subjetividade com o uso do “nós”, o que demonstra um contraponto ao título de obra impessoal.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BARTHES, Roland **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Trad. Júlio Castoñon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.

_____. **O grau zero da escrita**: seguido de novos ensaios críticos. Tradução: Mário Laranjeira. 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **O prazer do texto**. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Roanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, v.1).

BENVENISTE, Émile. **Aparelho formal da enunciação**. In: Problemas de linguística geral. Tradução: Maria da Glória Novak e Luíza Neri; revisão do Prof. Isaac Nicolau Salum. São Paulo: Ed, Nacional, Ed, da Universidade de São Paulo, 1976.

BENVENISTE, Émile. Da subjetividade na linguagem. In: **Problemas de linguística geral**. Tradução: Maria da Glória Novak e Luíza Neri; revisão do Prof. Isaac Nicolau Salum. São Paulo: Ed, Nacional, Ed, da Universidade de São Paulo, 1976.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: Marieta de Moraes Ferreira e Janaína Amado. **Usos e abusos da história oral**. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

COTTILLE-FOLEY, Nora. L'usage de la photo chez Annie Ernaux. In: DUFFY, J. **French Studies**, vol. LXII, n° 4, 2008, p. 442-454.

DURÃO, Fabio Akcelrud. **O que é crítica literária?** São Paulo: Nankin Editorial, Parábola Editorial, 2016.

_____. **Finalista do Man Booker, Annie Ernaux revê 60 anos da França em livro**. Entrevista concedida a Bolivar Torres. Jornal O Globo. 22-jul-2019. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/finalista-do-man-booker-annie-ernaux-reve-60-anos-da-franca-em-livro-23823056>> Acesso em: 28/08/2019.

_____. **Os Anos**. Tradução de Marília Garcia. São Paulo: Três Estrelas, 2019.

_____. **Seis décadas de França nas memórias de Annie Ernaux**. Entrevista concedida a Juliana Domingos de Lima. Nexo jornal digital. 14-jun-2019. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/entrevista/2019/06/14/Seis-d%C3%A9cadas-de-Fran%C3%A7a-nas-mem%C3%B3rias-de-Annie-Ernaux>>. Acesso em: 25/08/2019

FERNANDES, Cleudemar Alves. **Análise do discurso: reflexões introdutórias**. São Carlos, 2008.

FIORIN, José L. **As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo**. São Paulo: Ática, 1996.

FLORES, Tereza Mendes. Fotografia, auto-retrato e autobiografia. **Open Edition Journals**, vol. 1, nº 2, 2005, p. 121-144.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: **O que é um autor?** Lisboa: Passagens. 1992.p. 129-160.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10 . edição, Rio de Janeiro, 2006.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. 3. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. **Desvendando os segredos do texto**. São Paulo: Cortez, 2002.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte, 2014.

LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: Marieta de Moraes Ferreira e Janaína Amado. **Usos e abusos da história oral**. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

LIMA, Luiz Costa. **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

ORLANDI, Eni P., **Análise de Discurso: princípios e procedimentos**. 13. ed. Campinas, SP: Pontes, 2020.

PÊCHEUX, Michel. **O Discurso: estrutura ou acontecimento**. Trad. Eni P. Orlandi. 7.ed. Campinas, SP: Pontes, 2015.