

# OS ANOS, DE ANNIE ERNAUX: O ARQUIVAMENTO DA NAÇÃO

ANNIE ERNAUX'S *THE YEARS*: ARCHIVING THE NATION

Letícia Campos de Resende<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo tem o objetivo de fazer uma análise do romance autobiográfico *Os anos*, de Annie Ernaux, tendo como referência teórica estudos sobre o arquivo e a literatura. Num primeiro momento, faço um apanhado da obra da autora, a fim de mostrar que a prática arquivística se manifesta na maioria de seus trabalhos. Num segundo momento, debruço-me sobre o objeto deste estudo, com o fim de mostrar quais são os procedimentos de arquivamento empregados pela autora nessa obra específica, bem como os modos pelos quais a narrativa nacional francesa, ao ser arquivada, é também reconfigurada. Chego à conclusão de que o romance em questão é prova de um “impulso arquivístico” (FOSTER, 2004) comum na literatura contemporânea.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Os anos*; Annie Ernaux; teoria do arquivo; contemporâneo.

**ABSTRACT:** This article aims to analyze Annie Ernaux's autobiographical novel *The Years*, having as my theoretical framework studies on the relationship between archives and literature. At first, I focus in a more general way on Ernaux's body of work, in order to show that archival practice is present in most of her texts. I then go on to tackle *The Years*, analyzing more specifically the archival methods used by the author, as well as the ways through which she archives and reframes the national French narrative. Finally, I come to the conclusion that Ernaux's novel is exemplary of an “archival impulse” (FOSTER, 2004), very common in contemporary literature.

**KEYWORDS:** *The Years*; Annie Ernaux; archival theory; contemporary literature.

## 1 FICÇÃO E ARQUIVO NA OBRA DE ANNIE ERNAUX

“Hoje ainda, parece-me mais importante ter anotado, no dia a dia, os pensamentos, os gestos, todos os detalhes [...] que constituem este romance da

---

<sup>1</sup> Mestra em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora – Brasil. Doutoranda em Estudos Literários na Universidade Federal de Minas Gerais - Brasil. Bolsista CAPES – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-3278-6373>. E-mail: [let-resende@hotmail.com](mailto:let-resende@hotmail.com).

vida [...] do que a atualidade do mundo, cuja prova posso sempre encontrar em arquivos”<sup>2</sup> (ERNAUX, 2001, p. 15-16, tradução minha). Essa passagem, retirada da apresentação de *Se perdre*, uma versão do diário mantido por Annie Ernaux entre 1988 e 1990, suscita alguns pontos pertinentes não apenas ao livro de que faz parte, mas ao conjunto da obra da autora e, especificamente, a *Os anos*, objeto deste estudo. Em *Se perdre*, Ernaux registra os encontros e impressões resultantes de um caso amoroso vivido por ela e um diplomata russo alocado em Paris em uma época decisiva na história da URSS e na (re)configuração geopolítica do mundo: eventos como a queda do Muro de Berlim em 1989, os últimos anos do regime soviético e a instalação de uma nova fase do capitalismo, baseada no princípio de uma “nova ordem mundial”, marcam esse período. No contexto da obra, no entanto, a citação revela igualmente uma determinada postura sobre o fazer autobiográfico, no qual se veem implicadas questões sobre a produção de uma história de vida que é, ao mesmo tempo, história de si e História (com sua “*grande hache*”, para lembrar Perec) de uma sociedade. Assim poderíamos nos perguntar se, entre o conteúdo do diário e os eventos externos a ele, não seria possível pensar em uma tensão que abarca o minucioso, o ínfimo, o circunstancial e o grandioso, o histórico, o monumental. Como pensar, em suma, o arquivo e a produção ficcional, no sentido da *fictio* (trabalho, obra, construção), sem cair em separações dicotômicas entre o lugar da prova e o da invenção?

No livro *Os anos*, publicado na França sete anos depois de *Se perdre*, algumas dessas oposições binárias são problematizadas. Ernaux empreende a escrita de um “romance total” [“*roman total*”], que seguiria sua vida, desde o seu nascimento em 1940 até o presente da escrita, incorporando a essa história individual elementos de uma história e memória coletiva. Ernaux criaria, em

<sup>2</sup> « *Aujourd’hui encore, il me paraît plus important d’avoir noté, au jour le jour, les pensées, les gestes, tous les détails [...] qui constituent ce roman de la vie [...], plutôt que l’actualité du monde, dont je pourrai toujours trouver la preuve dans des archives* ».

outras palavras, uma obra que “mostrasse a passagem do tempo em seu interior e fora, na História” (ERNAUX, 2019 [2008]<sup>3</sup>, p. 149). Aqui me interessa particularmente a ideia de um “romance” para pensar especificamente *Os anos*, principalmente, na medida em que o livro toma como inspiração as formas e os recursos retóricos de outras obras de ficção: nomeadamente *Une vie*, de Maupassant, *Em busca do tempo perdido*, de Proust, *E o vento levou*, de Mitchell, *Vida e destino*, de Grossman, e, acrescentaria também, *The Years*, de Woolf, que, embora não seja mencionada explicitamente pela autora, é referida no próprio título da obra. Admite-se, pois, um processo de construção narrativa que incorpora a si mesmo elementos do domínio discursivo de uma “verdade histórica”, submetida, nesse sentido, a uma espécie de “romancização”.

Esse trabalho de composição que Ernaux destaca na obra é também um componente importante de uma das edições mais recentes do livro *Os anos*, que reúne em um mesmo volume essa e outras obras da autora, propondo-lhes novos modos de leitura e reconfigurando, de certa forma, a dimensão do arquivo e da literatura, sempre presente na escrita de Ernaux. Essa edição, intitulada *Écrire la vie* [*Escrever a vida*] – o que já sugere por si só a possibilidade de uma vida forjada, produzida pela escrita –, é introduzida por um texto explicativo em que se esclarece a sequência de aparição das obras reunidas: estas não se seguem por ordem cronológica de escrita e publicação, mas pela cronologia da vida: “[...] é a ordem do tempo da vida, entre a infância e a maturidade. Se essas ordens coincidem em relação ao primeiro [livro publicado] (*Les armoires vides*) e o último (*Os anos*), entre os dois, é a sucessão

---

<sup>3</sup> Ao longo deste artigo, duas edições do livro *Os anos* serão usadas: a primeira, figurando em uma edição francesa de 2011 que reúne outras obras da autora, me será útil para citar textos e paratextos sem tradução em português e que, portanto, ao serem referidos neste trabalho, terão sido traduzidos por mim; a segunda, uma edição publicada no Brasil no ano de 2019 sob o título *Os anos*, com tradução de Marília Garcia, será usada sempre que se fizer citação direta a qualquer trecho da obra.

das idades que organiza os textos”<sup>4</sup> (ERNAUX, 2011, p. 8, tradução minha). Sob essa perspectiva, a ideia de “escrever uma vida” se torna ainda mais concreta e material, pois, lendo a coletânea na ordem pretendida pelos editores e pela autora, é a própria vida que toma forma diante dos olhos – a imagem de Ernaux vai sendo criada à medida que os textos vão sendo percorridos.

Nesse sentido, trata-se também da tentativa de dar forma à vida por um processo simultâneo de arquivamento, iniciado desde o nível paratextual, em que se apresenta um “fotodiário” [“*photojournal*”] da autora. Com efeito, na obra de Annie Ernaux, os usos de fotografias, quase sempre convertidas em écfrases, e de trechos de diários, citados de maneira direta ou indireta, já se tornaram *topoi* da escrita. Em *Écrire la vie*, no entanto, eles não aparecem apenas no interior das diversas obras reunidas, mas em uma seção de abertura, com o objetivo de “[...] abrir um espaço autobiográfico diferente, associando assim a realidade material, irrefutável das fotos, cuja sucessão ‘faz história’, desenha uma trajetória social, e a realidade subjetiva do diário com os sonhos, as obsessões, a expressão bruta dos afetos, a reavaliação constante do vivido”<sup>5</sup> (p. 8, tradução minha). Ora, a distinção entre, de um lado, um tipo de documento a que se atribui o caráter de prova e, de outro, uma produção subjetiva que, não obstante, também se submete à documentação, ecoa, em certa medida, a citação de abertura desta seção, permitindo, ao mesmo tempo, problematizá-la, na medida em que pensa a interação entre esses diferentes elementos. Nas seções que seguem, proponho-me a pensar em que medida *Os anos* se relaciona com um regime de historicidade que influencia diretamente seus processos de arquivamento e de construção de uma nova narrativa nacional.

---

<sup>4</sup> « [...] *c’est l’ordre du temps de la vie, entre l’enfance et la maturité. Si ces ordres coïncident s’agissant du premier (Les armoires vides) et du dernier (Les années), entre les deux, c’est la succession des âges qui organise les textes* ».

<sup>5</sup> « [...] *ouvrir un espace autobiographique différent, en associant ainsi la réalité matérielle, irréfutable des photos, dont la succession “fait histoire”, dessine une trajectoire sociale, et la réalité subjective du journal avec les rêves, les obsessions, l’expression brute des affects, la réévaluation constante du vécu* ».

## 2 TEMPO E ARQUIVO EM OS ANOS: DOIS EIXOS DE ESCRITA DA VIDA

Em um dos muitos momentos de autorreflexividade da narrativa de *Os anos*, nos quais se encena, de diferentes formas, o processo de produção literária, a autora revela uma compreensão da própria vida como sendo constituída de dois eixos entrecruzados: o primeiro, expandido na horizontal, corresponderia aos acontecimentos, fatos e experiências vividos, de acordo com uma lógica linear, contínua, em que se sucedem diferentes eventos; o segundo, intervindo e mergulhando verticalmente no primeiro, se comporia de certas imagens que, com o passar do tempo e apesar de um alto grau de permanência, tenderiam a se tornar cada vez mais embaçadas (ERNAUX, 2019 [2008], p. 149).

Se ressalto essa construção imagética em particular é porque o trecho em que ela se nos apresenta, não coincidentemente situado no momento em que pela primeira vez ocorre à autora/narradora a possibilidade de escrever o tal “romance total” evocado na introdução, reverbera ao longo de todo o livro como seu modelo estrutural. Com efeito, abrem e fecham a narrativa duas listas de imagens que, no decorrer dos anos, marcam de alguma forma a vida de Ernaux. A primeira lista é antecedida pela constatação (e também premonição) do desaparecimento: “Todas as imagens vão desaparecer” (2019 [2008], p. 7); a segunda é finalizada pela necessidade da preservação, convertida em comando pelo verbo no infinitivo: “Salvar alguma coisa deste tempo no qual nós nunca mais estaremos” (p. 228). Entre essas listas, que têm em comum o fato de nelas figurarem imagens das mais diversas naturezas, tempos e espaços, se situa o desenrolar da história, ou, em outras palavras, a sucessão de eventos no eixo horizontal. É levando esses dois eixos em conta, bem como seus modos de associação com a passagem do tempo e o processo de arquivamento, que organizei a análise que segue.

### 2.1 1940-2008: descentramentos temporais

Nas investigações teóricas acerca do contemporâneo, não é incomum que se façam, de imediato, questionamentos sobre a definição do termo: se considerado um conceito, como pensá-lo? Se um período, como demarcá-lo? A essa segunda pergunta, Lionel Ruffel (2010) responde com uma recusa, explicitando os problemas inerentes à periodização. Segundo o teórico francês, sub-reptícias à tentativa de periodização do contemporâneo se encontram visões teleológicas e sequenciais da história; posturas eurocêntricas que tendem a limitar marcos importantes ao contexto da Europa; um relativismo inerente à escolha desses mesmos marcos; e finalmente um “presentismo” (HARTOG, 2013) que, ao estabelecer uma relação intransitiva entre o presente e outros tempos, ameaça confundir simultâneo e contemporâneo, esvaziando o sentido deste segundo termo (afinal, se tudo é contemporâneo, nada o é). Voltarei ao “presentismo” em outros momentos deste texto, mas por ora gostaria de me concentrar em Ruffel. Diante dos desafios e falhas implicados em uma periodização do contemporâneo, o teórico francês propõe que examinemos o uso do termo ao longo da história, pois é esse emprego que revela mudanças de historicidade – relações entre sujeitos e o tempo presente – no decorrer dos séculos e, por conseguinte, diferentes compreensões do que seja o contemporâneo.

O termo contemporâneo, originado do latim *contemporaneus*, adquire o sentido que se lhe atribui hoje apenas no século XV, quando passa a ser mais recorrente nas línguas neolatinas e no inglês. Até o século XX, contudo, seu uso se vê sistematicamente ofuscado pela ideia de moderno. Nesse sentido, cabe perguntar como se pode compreender a inversão que, no espaço de algumas décadas no século XX, fez o termo “moderno” ser quase inteiramente

substituído por “contemporâneo”. Ruffel defende ser responsável por essa mudança paradigmática uma série de processos de descentramento, incluindo a expansão da alfabetização e a democratização do acesso ao saber, à cultura e à criação na Europa; a transferência do centro de produção artística da Europa para os EUA, bem como o início dos processos de descolonização de países africanos, que passam a identificar no termo “moderno” conotações colonialistas que o impedem de ser reivindicado no contexto da produção artística pós- e anti-colonial; a aparição de estéticas contestadoras na América Latina e o surgimento do Pós-modernismo, mais uma vez, nos EUA. Todos esses fatores levam Ruffel a pensar a possibilidade de um momento contemporâneo, com usos específicos influenciados pelos múltiplos processos de globalização e descentramento intensificados após a Segunda Guerra Mundial.

Em *Os anos*, a época tematizada pela autora, que se estende de 1940, ano de seu nascimento, até 2008, ano de finalização da escrita, compreende precisamente o início dos processos de descentramento apontados por Ruffel. Assim, ao longo da narrativa, a autora/narradora (i) assiste ao movimento anti-colonial inaugurado na África pela explosão da guerra da Argélia em 1954, encerrada em 1962 com a vitória da independência<sup>6</sup>; (ii) vivencia o acirramento dos processos de globalização hegemônica que, ao mesmo tempo em que abalam o caráter, até então, incontestável de categorias como estado-nação, centralizam em um país específico, os EUA, a produção cultural e tecnológica de nível mundial; e finalmente (iii) é diretamente beneficiada pela massificação da alfabetização e pela ampliação do acesso ao ensino básico e superior na França<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Trata-se, com efeito, da primeira guerra testemunhada por Ernaux, com impactos duradouros sentidos por ela e pelo resto da sociedade francesa. A independência da Argélia desencadeia o fim do império colonial francês, consolidando, com as ondas migratórias das últimas décadas do século XX, uma mudança de perfil demográfico no país.

<sup>7</sup> Ernaux é a primeira pessoa de sua família, formada principalmente por proletários e trabalhadores rurais, elevados, mais tarde, à posição de pequenos comerciantes, a dedicar-se inteiramente, durante toda a juventude, aos estudos e a ocupar, na vida adulta, uma posição de “trânsfuga de classe” [*transfuge de classe*], como ela se autodenomina, graças à ascensão social proporcionada por seu casamento e trabalho intelectual. Essa ideia de “trânsfuga de classe”,



Mas apontar coincidências entre os descentramentos identificados por Ruffel no pós-guerra e os descentramentos tematizados em *Os anos* não é o bastante para a análise a que me proponho aqui. É importante compreender, na verdade, que esses processos são apresentados de formas particulares e exercem determinadas funções na narrativa. Vejamos assim o enquadramento conferido por Ernaux a esses temas.

O livro, considerado a partir do eixo horizontal discutido no item anterior, alterna dois tipos de conteúdos e formas narrativas. Precisamente por tratar das relações entre memória/história individual e coletiva, buscando entender o que há de coletivo no individual e vice-versa, cada época reconstituída no texto é aberta por uma fotografia – e, com o avançar dos anos e da tecnologia, vídeos caseiros – da autora/narradora, convertida, a partir desse momento, em personagem (voltarei a esse ponto mais tarde). A essas fotografias se acrescentam recontos de costumes, ritos e cenas da vida privada que põem em jogo, talvez de maneira mais exemplar, a indistinção entre o que é particular e próprio a um sujeito e o que é compartilhado por uma mesma comunidade:

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 começado*. 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* (ERNAUX, 2019 [2008], p. 18, grifos meus).

Nesse trecho, antecedido pela écfrase de duas fotografias da autora quando bebê, tem início a narrativa da década de 1940. Trata-se, como em

---

aliás, faz reverberar o pensamento de Pierre Bourdieu na obra da autora e leva alguns críticos a situarem seus escritos no limiar entre a narrativa autobiográfica e o ensaio, a literatura e a teoria.



muitas outras passagens do livro, de registrar os encontros familiares, sobretudo, durante as refeições, revelando, à medida que avança a história, como as dinâmicas vão se modificando e as relações vão sendo reinterpretadas desde o seio da família. O que denuncia nessa citação a tensão entre o individual e o coletivo é, em primeiro lugar, a informação extratextual de que a narrativa é, de fato, autobiográfica, fazendo não apenas com que o leitor identifique as fotografias descritas na terceira pessoa do singular com a própria figura da autora – nesse início de livro, ainda representada quando criança –, mas com que, pela proximidade entre as descrições pictóricas e o trecho supracitado, as diferentes cenas sejam associadas. São elementos textuais, no entanto (nomeadamente, o uso contínuo de plurais e do imperfeito), que permitem a criação dessa tensão: ambos podem indicar tanto a repetição de acontecimentos similares em uma mesma vida individual – já que são muitas as reuniões de que se participa ao longo do anos – quanto sua expansão para outros meios e contextos – nesse caso, a reunião tal qual descrita não apenas se repetiria na realidade familiar de Ernaux, mas nas realidades familiares de pessoas que compartilham um mesmo *habitus* (BOURDIEU, 2006 [1986]) (ou, em outras palavras, todo um conjunto de disposições culturais que informa, entre outros aspectos da vida, a fala, os gestos, os gostos e os comportamentos compartilhados no interior de uma mesma classe social, por exemplo).

Por outro lado, a repetição sugerida no trecho anterior também tem o poder de intervir temporalmente na narrativa, criando certos efeitos que podem ser melhor resumidos pelos segmentos acima grifados. Há, no início da passagem, uma verdadeira sensação de estagnação que a própria ambientação da cena, enquadrada em um momento de refeição familiar, ajuda a reforçar. Nessa estagnação, destacada por Ernaux como “lentidão interminável”, em que o passar do tempo, ao mesmo tempo em que se configura como essa continuidade da qual os personagens apenas se dão conta (esse tempo começado que desponta de repente), ainda se coloca em relação com

temporalidades passadas (o vivido da guerra) nas quais os mais velhos ainda se encontram inseridos. Há, portanto, uma tensão constante entre ausências e presenças (o tempo em que não se estava, mas no qual se tem a sensação de estar), presente e passado, continuidades e rupturas (o tempo começado em contraste com o tempo de antes, que acaba também intervindo nesse presente, em que uma experiência infamiliar para as crianças se torna familiar por seu relato). Aqui não se trata ainda de um “presente [transformado] em eternidade” (HARTOG, 2013, p. 141), na medida em que se mantém uma relação com o passado que, no entanto, só pode ser reconstituído no *con*-temporâneo, isto é, no mesmo tempo em que se vive e que se compartilha com outros (“As vozes dos convidados se misturavam”).

Na verdade, revela-se nesse trecho e, de modo geral na narrativa de Ernaux, sobretudo, em passagens que documentam as primeiras décadas do pós-guerra, uma dimensão mítica que se vê frequentemente às voltas com a contradição entre o tempo da origem e o tempo da continuidade. Ora, por um lado, o “tempo já começado” liga o presente da cena ao passado da guerra – o “já”, nesse caso, assume uma função primordial na compreensão das relações de sentido produzidas pela frase, pois reúne na mesma forma um agora e uma anterioridade: no momento em que se fala (*naquele* momento para nós, leitores, e *neste* momento para a voz enunciativa), o tempo se encontra em andamento, tendo começado no passado –; por outro lado, ele desponta, emerge no presente como acontecimento marcante: a constatação do começo de um novo tempo. Nesse sentido, re-contar (contar e contar de novo, transformando em conto) a guerra, transmiti-la a uma nova geração que não viveu essa experiência, assume um viés mítico e mitológico, de estabelecimento e consolidação de uma origem, mas também de transformação e naturalização de uma linguagem que, no caso da cena narrada, dá conta de uma dada experiência de guerra.

Desse modo, vale a pena lembrar o ensaio “O narrador”, de Walter Benjamin (1993 [1936]), no qual o filósofo alemão, escrevendo no período

entre-guerras, faz uma constatação sobre a crise da experiência e nossa consequente incapacidade de compartilhá-la no rescaldo da Primeira Guerra Mundial, quando soldados regressavam às casas mudos, incapazes de verbalizar suas experiências diante dos horrores vividos. Ao adotar, todavia, uma forma narrativa similar à criticada por Benjamin – que, à substituição do narrador da tradição oral pelo narrador da tradição escrita, atribui a morte da experiência, ou a priorização da informação à custa do saber compartilhado entre sujeitos –, Ernaux se coloca como espectadora de um não vivido, criado, contudo, nas falas dos ancestrais e re-criado por ela, narradora, em seu “romance total”.

A propósito dessa falta de experiência supostamente típica do gênero romance, Marco Codebò (2010), em seu estudo sobre os romances de arquivo [*archival novels*], relaciona-a com o recurso a documentos capazes de, no século XVIII, tornar credíveis os fatos narrados em determinada história ficcional. Assim, o teórico dá exemplos de romancistas precursores do romance de arquivo que vão buscar em documentos – seja ficcionalizando-os no interior de suas narrativas, seja transformando suas produções em registros de fatos históricos reais – provas de experiências vividas que possam ser transmutadas para suas obras. Resultado disso, afirma Codebò, é a necessidade de documentar (escrever e converter em documento) a experiência como principal meio de se viver – em consequência disso, o evento histórico só passa a ser percebido como tal quando pode ser avaliado e compreendido em termos dos dados reunidos em um registro documental. Em *Os anos*, assim como em toda a obra de Ernaux, poder-se-ia argumentar, é precisamente essa necessidade de documentação que move a escrita, ainda que esta não necessariamente esvazie a experiência, mas antes a engendre, atribuindo ao arquivo não só a capacidade de armazenar, mas de produzir acontecimentos, fatos, informações, saber, conhecimento etc.

Uma dessas narrativas produzidas pelo arquivo e para a qual *Os anos* nos chama atenção é precisamente a narrativa da identidade nacional, posta em questão e recriada por Ernaux. Na obra, com a fundação de um tempo mítico, é também a fundação de uma nova França que se anuncia – uma França reorganizada pelas e submetida às dinâmicas dos descentramentos apontados anteriormente. Se há des-centramentos, nos quais se implicam necessariamente des-locamentos (de ordem temporal e espacial), há igualmente disrupção da narrativa nacional oficial, forjada desde o interior de uma comunidade imaginada, limitada e soberana (ANDERSON, 2008 [1983]): pensada como uma comunidade, a nação fomenta laços de camaradagem entre seus membros, os filhos da pátria, que se veriam, pois, como irmãos. A criação de tais laços depende diretamente das narrativas que se constroem e se disseminam sobre a nação, bem como do esquecimento de fatos que comprometeriam a adesão a tais narrativas e conseqüentemente a coesão entre os indivíduos. A unificação da comunidade passa igualmente pela unificação e delimitação territorial, que, por um lado, separa e diferencia uma nação da outra, garantindo, por outro lado, a soberania e o domínio nacional sobre determinado território.

Embora a consolidação dos mecanismos de imaginação, limitação e soberania, que garantem a coesão da comunidade, se dê nos primeiros estágios da formação nacional, sua manutenção é um processo contínuo, repensado e rearranjado com o passar do tempo, à medida que a nação vivencia mudanças em sua organização social. Consciente desse fato, *Os anos* o põe em prática e, ao mesmo tempo, à prova, tensionando entre si elementos, de uma só vez, necessários à constituição nacional e ameaçadores dela: ao tempo “vazio e homogêneo” que Anderson (2008 [1983]), tomando emprestada a expressão de Benjamin (1993 [1940]), afirma ser típico da narrativa nacional – como se o tempo da nação tendesse sempre a uma linha ascendente e progressiva –, Ernaux contrapõe um “presentismo” (HARTOG, 2013) que, quanto mais se

aproxima da virada do século e do milênio, mais se agrava, atingindo um ápice – e espelhando as considerações de Hartog sobre o assunto – em 2001, com os atentados de 11 de setembro:

Também era impossível pensar e sentir qualquer coisa, só conseguíamos ficar de olhos grudados na televisão, repetidas vezes, para ver as Torres Gêmeas desabando uma depois da outra naquela tarde de setembro – que era manhã em Nova York, mas para nós tudo terá sempre ocorrido à tarde –, como se de tanto ver aquelas imagens, aquilo acabasse se tornando real. Ninguém conseguia sair do estupor, que compartilhávamos pelos celulares com o máximo de gente (ERNAUX, 2019 [2008], p. 197-198).

Nesse trecho, explicitam-se precisamente algumas das formas de descentramento apontadas no início desta subseção – nomeadamente, as consequências da transferência do poder cultural e político da Europa para os EUA, e os processos de globalização que resultam na integração de diferentes nações –, dessa vez, abaladas (ou redescentradas) por mudanças que, se não retransferem os centros de poder, ao menos, forçam sua reconfiguração, contestando o até então incontestável poder estadunidense. Diante disso, a autora/narradora se insere em um coletivo que transcende os limites do estado-nação, mas acaba por reforçá-los, o que explica a diferenciação entre dois tipos de “nós”: o primeiro, sobretudo, pelas menções às tecnologias que televisionam ao vivo e repetem em *loop* a tragédia, permite-nos inferir um “nós” que inclui uma comunidade-mundo testemunha dos atentados; o segundo, ao diferenciar o tempo da tragédia (manhã em Nova York) do tempo de recepção (tarde no local de onde enuncia a autora/narradora), determina precisamente as fronteiras de uma comunidade europeia, especificamente, francesa.

Ainda a propósito dessa relação temporal, que, de uma só vez, conflui e distingue múltiplos presentes, somos levados por Ernaux a complicar a questão de um presentismo que se insinua na repetição e irrealização dos fatos: ao questionar um regime de historicidade do qual se apropria também a narrativa

nacional e que encara nossa relação com o tempo dentro de um enquadre “vazio e homogêneo”, a autora não se rende totalmente ao presentismo, pendendo, ao contrário, para uma compreensão do contemporâneo – e não do simultâneo! – como interação de “agoras”, de “antes” e de “por-vires”. Talvez, os exemplos mais emblemáticos dessa concepção sejam duas passagens que se sucedem ao trecho anterior: “Vinha à mente outro 11 de setembro e do assassinato de Allende” (2019 [2008], p. 198); “E nosso desconhecimento do que se passava em Manhattan no mesmo segundo em que olhávamos para uma tela de Van Gogh no museu d’Orsay” (p. 199). A primeira passagem alude ao golpe tramado pelos EUA que, no dia 11 de setembro de 1973, destituiu e assassinou Salvador Allende, instalando a ditadura de Augusto Pinochet que assolou o Chile até 1990, com torturas, mais assassinatos e a implementação do neoliberalismo no continente. A segunda passagem tenta supor onde estavam aqueles que não testemunharam em tempo real a queda das Torres Gêmeas. Trata-se, com efeito, de duas imagens muito distintas em seus propósitos e formulações, pois, de um lado, temos a documentação de um fato histórico simbólica e materialmente importante para a compreensão de uma ordem social que culmina em 2001 nos atentados em Nova York; e, de outro, temos um ato imaginativo que põe em perspectiva a obsessão pela difusão e consequente recepção imediatas (“ao vivo e a cores”), para a qual o 11 de setembro estadunidense representaria um ápice. Apesar dessas distinções, os efeitos produzidos pela (des)associação de relações temporais e espaciais múltiplas são similares. Nos dois casos, propõe-se romper com a intransitividade do presentismo, repensando o que é contemporâneo, mas não simultâneo – os dois “11 de setembro” (um em 1973 e outro em 2001) – e o que é simultâneo, mas não necessariamente contemporâneo – as temporalidades a que se submetem respectivamente o sujeito que olha a tela da TV e o sujeito que, no mesmo momento, olha a tela do quadro: ambos os grupos (os que assistem à televisão e os que se fazem

presentes no mesmo museu, na mesma galeria em dado instante) se inserem em um mesmo e único período de formas diferentes.

Mas não é só pelas tensões entre o regime de historicidade da nação e as concepções de presentismo e contemporâneo que a autora complica e, ao mesmo tempo, redefine uma narrativa nacional. Ela o faz igualmente por um gesto duplo de, em primeiro lugar, relembração da história que se precisa esquecer e, em segundo lugar, construção de uma nova narrativa de coesão. O primeiro movimento desse gesto pode ser melhor ilustrado pelo trecho abaixo:

A distinção entre os “franceses de raiz” – isto é, que fazem parte da árvore, da terra – e os “provindos da imigração” não se alterava em nada. Quando o presidente da República evocava, em um discurso, o “povo francês” era claro que se referia a uma entidade – generosa e acima de qualquer suspeita xenofóbica –, que continha Victor Hugo, a tomada da Bastilha, os camponeses, os professores e os padres, o Abbé Pierre e Charles de Gaulle, Bernard Pivot, Astérix, Mère Denis e Coluche, as Maries e os Patricks. Mas essa entidade não incluía Fatima, Ali e Boubacar, aqueles que realizavam suas compras nas imensas seções de alimentos *halal* e que faziam o Ramadã. E menos ainda os jovens de “bairro desfavorecidos”, cujos capuz [sic] cobrindo a cabeça e jeito desleixado de andar seriam sinais evidentes de sua dissimulação e preguiça [...]. De modo obscuro eles eram nativos de uma colônia sobre a qual não tínhamos mais controle (ERNAUX, 2019 [2008], p. 200-201, grifos da tradução).

Chama atenção nessa reimaginação da narrativa nacional, o apontamento de duas origens diferentes: uma, legítima porque francesa, resgata uma certa perspectiva mítica, principalmente, pela associação com o campo semântico da terra destacado por Ernaux; a outra é não identificável em sua origem: no texto em francês, usa-se a expressão “*issus de l’immigration*”, literalmente, “saídos da imigração”, enquanto, na tradução, fala-se de “provindos da imigração”. A diferença entre os dois adjetivos é importante porque o segundo caso atribui à própria origem dos imigrantes o fato de serem estrangeiros – é daí que eles vêm, é essa sua essência; não há para eles uma anterioridade passível de pensá-los como não estrangeiros. No primeiro caso,



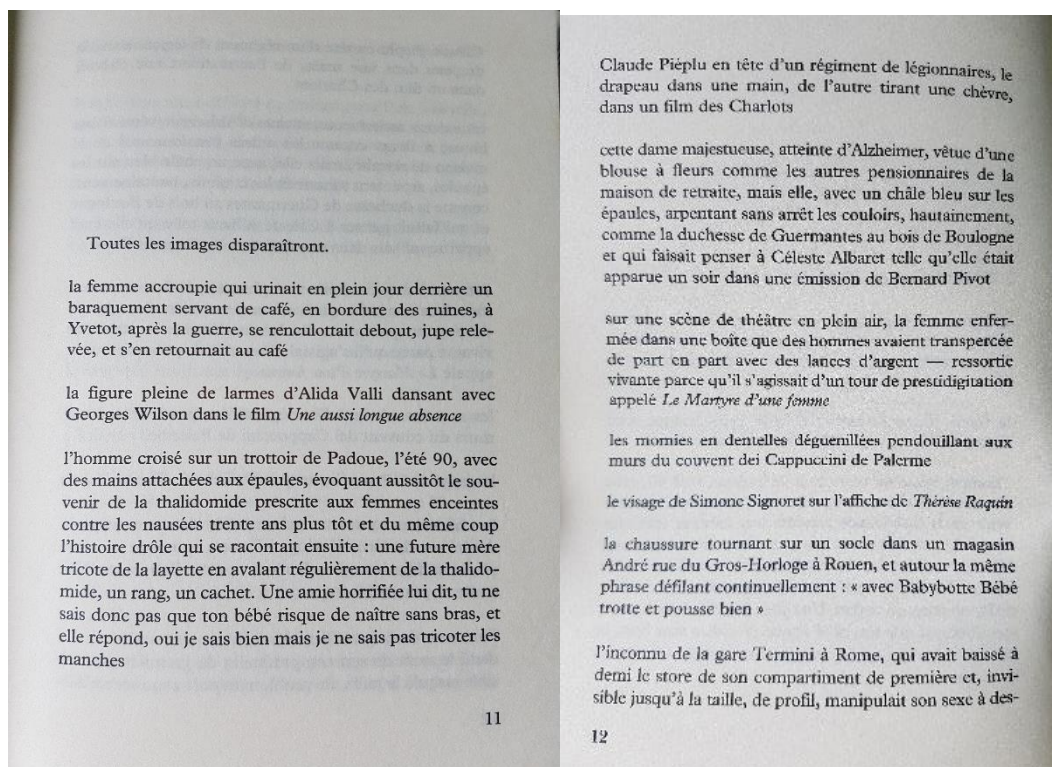
contudo, a ênfase é colocada no resultado do processo de imigração, e a ideia de uma origem, qualquer que seja ela, lhes passa a ser inteiramente negada – não há entrada, é só saída.

Nessa diferenciação, são postas em jogo questões de um pertencimento que só pode ser acessado pelo compartilhamento de um conjunto de referências oficiais, arquivadas pela e na história política, cultural e social do país – referências essas que, notemos, não incluem o imperialismo e o colonialismo francês, responsável, em grande parte, pelos processos de migração que dão origem a indivíduos sem origem. Um exemplo disso é a metonímia de nomes próprios a que recorre Ernaux não apenas para revelar a que ponto são racializadas as categorias de “francês de raiz” e “[sujeitos] provindos/saídos da imigração”, mas em que medida o arquivamento de sujeitos produz igualmente sua legitimidade. Se, como observa Codebò (2010), são os nomes próprios e sobrenomes que, a partir do século XIX, individualizam e criam cidadãos perante o estado, certos nomes próprios, metonimizadas pelo exemplo das Maries e dos Patricks no trecho anterior, assumem um poder institucional na narrativa da nação, na medida em que integram um arquivo oficial. *Os anos* se constitui assim como rasura, contestação, mas também, em certa medida, confirmação desse arquivo, que a autora deseja recriar. É precisamente esse processo de rearquivamento, analisado a seguir, o segundo movimento no gesto de reescrita da narrativa nacional.

## 2.2 Arquivar a nação no presente

Nesta subseção, em que pretendo analisar os procedimentos de arquivamento usados por Ernaux em *Os anos*, gostaria de, a princípio, me deter no eixo vertical e imagético descrito pela autora e representado por uma lista de imagens que abrem e fecham a narrativa. Já começo, pois, me corrigindo em relação a uma possível demarcação estrita entre os eixos, uma vez que também as imagens inventariadas pela autora/narradora contam uma história. Para se

ter uma ideia de como elas são organizadas na página, vejamos nas figuras a seguir o *incipit* da lista de imagens que abre o livro:



Figuras 1 e 2: detalhe da lista de imagens de *Os anos*

Verifica-se, por exemplo, que entre cada item não há separações por pontuação nem inícios de frase com letras maiúsculas, e que as imagens são formadas, na verdade, por cenas e referências de um repertório pessoal e coletivo, privado e público que, em muitos casos, se mistura. A princípio, poder-se-ia pensar na ausência de pontuação como uma tentativa de desierarquização entre as imagens, pois, se não há ponto, ou ponto e vírgula separando-as, tampouco há a pretensão de torná-las partes de uma continuidade coerente, para a qual se faz a necessária a pontuação. Em outras palavras, é como se, sem a pontuação, as imagens se fixassem em lugares e tempos próprios a cada uma, de modo a que a última não decorra da penúltima, decorrida da antepenúltima

e assim por diante, até chegarmos à primeira. Isso não impede, contudo, que haja, em uma mesma evocação imagética, uma sobreposição e, por vezes, saturação de temporalidades distintas, como ocorre, por exemplo, em uma das cenas listadas: “esta senhora majestosa, com Alzheimer, vestindo uma camisa florida, como as outras residentes da casa de repouso, mas ela usa também um xale azul sobre os ombro, caminha pelos corredores pra cá e pra lá, ativa, como a duquesa de Guermantes no Bois de Boulogne, fazendo lembrar Céleste Albaret se apresentando, certa vez, no programa noturno de Bernard Pivot” (ERNAUX, 2019 [2008], p. 8). Aqui, constata-se um processo de encadeamento de imagens e referências que, embora formadoras da mesma cena, são produzidas em e deslocadas de tempos e espaços distintos, integrantes de uma esfera pública e privada (a mulher com Alzheimer, possivelmente, é a mãe da própria autora ou uma paciente da casa de repouso de que a mãe era residente). Por outro lado, apesar dessas diferenças de tempo e espaço, há a evocação de um mesmo campo narrativo e semântico na cena: a duquesa de Guermantes, personagem de *Em busca do tempo perdido*, é posta em relação com Céleste Albaret, empregada da família de Proust. Cabe-nos perguntar: que história é contada a partir de contrastes associativos entre uma figura ficcional e uma figura real, uma aristocrata e uma mulher da classe trabalhadora, incarnadas todas as duas numa mesma pessoa – a mulher com Alzheimer?

A questão do deslocamento é particularmente importante na análise dessas imagens, que reúnem também citações famosas, sem indicação de fonte (como a frase de Sartre “*exister c’est se boire sans soif*”, que, no livro, não é explicitamente atribuída ao filósofo), e frases do cotidiano tornadas pictóricas tanto por seu conteúdo metafórico ou imagético quanto pela dimensão visual de qualquer palavra – e, no caso das frases do cotidiano, muitas delas, frases feitas e expressões cristalizadas (*figées*, fixas, em francês), a impossibilidade de modificá-las e compreendê-las mais em seus aspectos acústicos e visuais do que semânticos é mais significativa ainda. Evocando, por exemplo, o texto de

Antoine Compagnon (1996) sobre a prática da citação, chega-se a uma possibilidade de colagem que extrai e corta o fragmento de uma dada origem, tornando-o texto íntegro no contexto para o qual é transferido e recriando assim uma nova possibilidade de origem. Na medida, pois, em que cenas, citações, referências e imagens são deslocadas e apropriadas pela voz narrativa, produzem-se novos efeitos e sentidos que, mesmo um suposto desejo de desierarquização e desordenação, não são capazes de combater.

Gostaria agora de me voltar para outro tipo de arquivamento, que se dá mais no nível narrativo de *Os anos*, com a incorporação de écfrases fotográficas oriundas do acervo pessoal da escritora ao longo de toda a história. A presença de fotos entremeadas a uma narração frequentemente enumerativa, evocando mais um procedimento da prática arquivística, pode nos levar a perguntar em que medida esses documentos se encaixam no projeto literário da autora. Para tentar lidar com essa questão, recorro primeiro a Philippe Artières (1998) que, diante da indagação “por que arquivamos nossas vidas?”, oferece imediatamente a seguinte resposta: “[para] responder a uma injunção social” (p. 10). O raciocínio do historiador francês, nesse ponto, não é tão diferente das reflexões de Codebò (2010) a respeito da institucionalização do arquivo. Em suma, o autor francês associa a produção do indivíduo ao rastro documental, ou seja, à necessidade de se arquivar se se deseja ser reconhecido como cidadão pelo estado: “[o] *anormal é o sem papéis*” (p. 11, grifos do autor). Ora, no contexto francês, sabemos que o “sem papeis”, ou “*sans papiers*”, é precisamente o imigrante em situação ilegal, menos pertencente à nação do que os ditos franceses “*issus de l’immigration*”, mencionados anteriormente. Quando Ernaux se arquivava em sua escrita é, pois, a esse papel e função social que ela se dirige. Mas é também pela necessidade de levantar o que há nela dos gestos, costumes, pensamentos da classe de que ela faz parte, como forma inclusive de forjar um imaginário para esse coletivo (RESENDE, 2019).

Assim, ao refletir sobre a própria escrita de forma constantemente autorreferencial e metalinguística, fazendo jus a uma “estética de laboratório” comum à produção literária contemporânea (LADDAGA, 2013), Ernaux afirma intentar a composição de “uma espécie de destino feminino” (2019 [2008], p. 149) [“*une sorte de destin de femme*” (2011 [2008], p. 1028)]. Narrá-lo seria uma forma de recentrar o discurso nacional, ainda que em uma abrangência limitada, levando em conta uma das muitas vivências esquecidas pela comunidade imaginada. Tratar-se-ia, em resumo, da criação de um novo tipo de coesão nacional, baseado, em parte, na representação da condição de uma determinada classe de mulheres:

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.*

Ela é a do meio, com um penteado estilo George Sand, os cabelos repartidos, os ombros largos à mostra, e é a mais “mulher” das três [...]. A foto foi tirada durante o período entre as provas e a entrega dos resultados. Momento de noites em claro, conversas nos bares e em quartos na cidade, seguidas de carícias feitas sem roupa até o limite da imprudência ao som de “Javanaise”. Momento de dormir à tarde e acordar culpada, com a sensação de ter se lançado para fora do mundo [...]. As duas moças que estão na foto são endinheiradas. Ela não se identifica com as colegas [...]. Também não se identifica com o mundo dos trabalhadores que pertence à sua infância [...]. Passou para o outro lado, mas não saberia dizer do quê [...].

Nesse momento, os conhecimentos abstratos e as leituras desta moça não poderiam ser catalogados [...]. Ela leu Dostoiévski, Kafka, toda a obra de Flaubert, e [...] *Le Clézio* e o *nouveau roman* [...].

Mais do que uma forma de escapar à pobreza, os estudos pareciam a ela um instrumento privilegiado de luta contra a estagnação do feminino que desperta pena, a tentação que ela conheceu de se perder em um homem (cf. a foto do liceu, cinco anos antes) [...]. (ERNAUX, 2019 [2008], p. 81-82, grifos da autora).

A primeira coisa que chama atenção no trecho acima é o uso pronominal. Com efeito, não há ocorrências do “eu” – ao menos, não usado pela autora em referência a si mesma – no decorrer da narrativa. Quando se trata de descrever fotografias e narrar eventos da vida da mulher cuja história e figura são o fio condutor da obra, recorre-se a “ela” [*elle*]; quando é preciso falar em termos mais amplos, abarcando uma coletividade nacional, usa-se “nós” [*nous*] ou “se” como índice de indeterminação do sujeito (com efeito, este último uso na tradução tenta servir à função do pronome de terceira pessoa “*on*”, que, em francês, implica uma nuance de pessoalidade e impessoalidade na mesma forma gramatical). Defendo que o recurso a “ela”, com o objetivo manifesto de criar um recuo entre a autora e sua imagem, promove igualmente uma personalização (no sentido, de transformação em personagem e *persona*) que não se limita à coincidência do pacto autobiográfico, segundo o qual a voz enunciativa corresponde, na escrita de si, à autora, à narradora e à personagem (LEJEUNE, 2008), mas que antes contribui para o processo de ficcionalização e de criação de uma identidade, ao mesmo tempo, pessoal e impessoal. Esse distanciamento entre um “eu” externo que fala sobre um “nós”, “*on*” e “ela” contidos no “romance total” é particularmente útil aos procedimentos de arquivamento levados a cabo por Ernaux, principalmente, se compreendidos em termos derridianos, que consideram ser próprios do arquivo uma exterioridade e um componente de armazenamento que dá forma e sentido ao próprio evento armazenado (DERRIDA, 2001): ao se registrar, ao se documentar no arquivo, a autora estabelece uma distância entre ela e a personagem/*persona* criada pelo ato de documentação, isto é, pela escrita em si mesma.

Mas, apesar dessa distância marcada pela identificação pronominal, ocorre pela primeira vez na obra de Ernaux um fenômeno que, em textos anteriores, enunciados todos por um “eu”, ainda não se passara: a referência explícita a nomes próprios. Como visto acima, o problema do nome é recorrente



no arquivamento do indivíduo e também nos estudos das escritas de si. No arquivamento de um sujeito, saber o nome é, recorrendo mais uma vez a Codebò (2010), saber o “princípio da proveniência”, segundo o qual se deve respeitar a ordem original e a hegemonia da fonte. Assim, torna-se importante não apenas o conteúdo do que é armazenado, mas também o local em que se armazena. Com efeito, o arquivo adquire um traço tipológico, que condiciona a interpretação do arquivista ao local de emergência do documento e ao local ocupado no arquivo, junto a outros documentos de mesma proveniência (p. 45). No que concerne ao uso de fotografias em *Os anos*, esse princípio é mantido em quase todos os documentos visuais ou audiovisuais pela indicação, como no trecho em itálico acima, do local, do ano e, às vezes, do(s) objeto(s) capturado(s) pela imagem, facilitando, até certo ponto, a interpretação desses mesmos documentos. A explicitação dos nomes, no entanto, como feita acima, não permite uma apreensão dos indivíduos retratados, e, na verdade, talvez pela ausência da foto enquanto materialidade e, conseqüentemente, por uma impossibilidade de associar nome e figura, torna-os mais desencarnados – fato agravado especialmente pela repetição da palavra Annie, que, vista duas vezes na escrita, ressalta ainda mais a arbitrariedade e o esvaziamento do nome: este já não diz respeito mais à pessoa que nomeia, e, ao desencarnar a voz enunciativa da personagem que enuncia, permite a ela se identificar em um nível mais amplo com toda uma condição de classe.

Ao longo do eixo horizontal e vertical de *Os anos*, trata-se de saciar um “impulso arquivístico” [*archival impulse*] (FOSTER, 2004) que é parte do processo imaginativo envolvido na formação de uma comunidade – Anderson (2008 [1983]), por exemplo, já havia destacado o papel da imprensa e da literatura como meios de coesão na produção da comunidade imaginada. Na tentativa de tornar presente o vivido e, talvez, esquecido, a autora/narradora anda uma corda bamba entre o risco de um presentismo que só permite a esse passado ser experimentado enquanto presente e a tendência de um tempo



progressivo para o qual tende a construção da identidade nacional. Nesse sentido, Ernaux não se aproxima tanto de outros artistas contemporâneos que, nas palavras de Foster (2004), estão “menos preocupados com as origens absolutas do que com traços obscuros (talvez ‘impulso anarquívstico’ [*anarchival impulse*] seja o termo mais apropriado) [...]”<sup>8</sup> (p. 5, tradução minha). O afastamento em relação a esse “*anarchival impulse*”<sup>9</sup> se dá na medida em que Ernaux busca também origens – quem sabe, não em termos absolutos – encontradas e problematizadas a partir da década de 1940, quando a França e o resto do mundo, à força de mudanças nas dinâmicas e organizações sociopolíticas, passam a se entender de outro modo. *Os anos* não deixa, contudo, de ser um romance de restos e traços, fato de que se mostra consciente Ernaux: “Ela tem a sensação de que um livro está se escrevendo sozinho a partir dos rastros dela, apenas vivendo, mas é só uma sensação” (2019 [2008], p. 134). A vida, produtora de rastros é também produzida por eles, na medida em que, desprendidos de sua origem rastreadora, eles formam arquivos em cujo interior se atribuem novas formas a eventos, acontecimentos, fatos, gestos, pensamentos deslocados e redirecionados da realidade para a literatura (DERRIDA, 2012).

Em conclusão, ao trabalho de recriação da história da França e do mundo, Ernaux se apropria das duas e se lança, tomando emprestadas as palavras de Rancière (2008), em um trabalho de produção do senso comum de uma coletividade. Assim põe-se em jogo “uma comunidade de dados sensíveis: coisas cuja visibilidade deve ser compartilhável por todos, modos de percepção dessas coisas e das significações igualmente compartilháveis que se lhes

---

<sup>8</sup> “[*archival art is*] concerned less with absolute origins than with obscure traces (perhaps ‘*anarchival impulse*’ is the more appropriate phrase)”.

<sup>9</sup> O “*anarchival impulse*” se apresenta como uma dimensão do “*archival impulse*”, donde o trocadilho com o título do artigo, “*An archival impulse*”, que reproduz sonoramente o conceito de Foster. Por outro lado, um outro tipo de aproximação sonora pode ser feito, subentendo à ideia de “*anarchival*” a negação do arquivo, ou o “*un-archival*”. É como se, nesse impulso anarquívstico, convivessem tanto o arquivo quanto o “*inarquivo*”.

atribuem”<sup>10</sup> (2008, p. 111-112, tradução minha). Essas “coisas compartilháveis” assumem no livro a forma do acúmulo de referências, imagens, cenas que povoam a história, ultrapassando e redelineando os limites de coesão da narrativa nacional. Assim, ao mesmo tempo em que o romance engaveta temas e eventos históricos que marcam uma mesma comunidade nacional e comunidade-mundo, ele embaralha-os por processos de convergência, saturação e sobreposição de diferentes temporalidades e espaços. Nesse sentido, poderíamos pensar a prática de Ernaux como uma apropriação e tradução dessa dimensão compartilhável, que se estende também, a partir do momento em que o livro é deslocado para outras línguas, culturas, contextos, tempos e espaços, ao trabalho de uma tradução *de facto*. Assim, fecho este texto com uma última questão deixada em aberto: como compreender a transferência de um dado arquivo para outro arquivo – em que o primeiro, produtor de determinados discursos, será reinterpretado por uma nova rede discursiva, fazendo-a interagir por meio de uma interferência no arquivo de partida?

### REFERÊNCIAS

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 [1983].

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. Tradução Dora Rocha. In: *Escrita de si/Escrita da história*, v. 11, n. 21, 1998, p. 9-34.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993 [1936], p. 197-221.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993 [1940], p. 222-232.

<sup>10</sup> « [...] une communauté de données sensibles: des choses dont la visibilité est censée être partageable par tous, des modes de perception de ces choses et des significations également partageables qui leur sont conférées ».

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). *Usos e abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006 [1986], p. 183-191.

CODEBÒ, Marco. *Narrating from the archive: Novels, Records and Bureaucrats in the Modern Age*. New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press, 2010.

COMPAGON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DERRIDA, Jacques. Rastro e arquivo, imagem e arte. Diálogo. In: BASSAS, J. et al. (Org.). *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. Tradução Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Ed. UFSC, 2012, p. 91-144.

ERNAUX, Annie. *Os anos*. In: ERNAUX, Annie. *Écrire la vie*. Paris: Gallimard, 2011 [2008], p. 926-1085.

ERNAUX, Annie. Avant-propos. In: ERNAUX, Annie. *Écrire la vie*. Paris: Gallimard, 2011, p. 7-9.

ERNAUX, Annie. *Os anos*. Tradução Marília Garcia. São Paulo: Três estrelas, 2019 [2008].

ERNAUX, Annie. *Se perdre*. Paris: Gallimard, 2001.

FOSTER, Hal. An archival impulse. *October*, n. 110, 2004, p. 3-22.

HARTOG, François. Memória, história, presente. In: HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Tradução Andréa Souza de Menezes et al. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p. 133-191.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética de laboratório*. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Martins Editora, 2013.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. In: LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008, p. 13-47.

PEREC, Georges. *W ou le souvenir d'enfance*. Paris: Gallimard, 2007 [1975].

RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique Éditions, 2008.

RESENDE, Letícia Campos de. A construção da imagem do pai em *La place*, de Annie Ernaux. IV Seminário de Literaturas Francófonas. Rio de Janeiro: UERJ, 2019.

RUFFEL, Lionel. Qu'est-ce que le contemporain?. In: RUFFEL, Lionel (Org.). *Qu'est-ce que le contemporain ?*. Nantes: Editions Cécile Defaut, 2010, p. 9-35.

Recebido em 03/05/2021.

Aceito em 28/09/2021.