



2026

V.19

História da Historiografia

International Journal of Theory
and History of Historiography



ISSN 1983-9928



FAPEMIG



Sociedade Brasileira
de Teoria e História da
Historiografia



UNIRIO



UFOP



Dossiê

D

O tempo dos afetos em Annie Ernaux: uma leitura
de *A vergonha*

Dossiê | História e Ficção





O tempo dos afetos em Annie Ernaux: uma leitura de *A vergonha*

The Time of Affects in Annie Ernaux's Work: a Reading of Shame

Nathália Sanglard de Almeida Nogueira

nathaliasanglard@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6506-9314> 

UERJ, Faculdade de Formação de Professores, Departamento de Ciências Humanas, São Gonçalo, RJ, Brasil.



Resumo

O objetivo deste artigo é refletir sobre a relação entre tempo e afeto em Annie Ernaux, tomando como principal fonte de análise *A vergonha*, publicado em 1997. Para isso, na primeira parte, pretendo sustentar, a partir da análise de entrevistas da autora e de estratégias e dispositivos em seus textos literários, que o tempo é o tema primordial de sua obra. Na sequência, argumento que a compreensão da complexidade do tempo em Ernaux deve passar pelos afetos, porque eles criam e organizam os modos de habitar o presente, o passado e o futuro. Na última parte do artigo, detenho-me em *A vergonha*, a fim de discutir como o afeto que nomeia o livro funciona como um evento axial que divide o tempo, criando para ele outra espessura.

Palavras-chave

Annie Ernaux; tempo; afeto.

Abstract

This article aims to reflect on the relationship between time and affect in Annie Ernaux's work, focusing on *Shame*, published in 1997. For this purpose, in the first part I intend to argue, based on an analysis of the author's interviews and some strategies in her literary texts, that time is the primary theme of her work. Next, I argue that understanding the complexity of time in Ernaux's writing must involve affects, because they create and organize ways of inhabiting the present, the past and the future. In the final part of the article, I focus on *Shame* to discuss how the affect that names the book functions as an axial event that divides time, creating another thickness for it.

Keywords

Annie Ernaux; time; affect.



Introdução

Elas eram as Filhas da Vergonha.

– Jean Genet, *Diário de um ladrão*

“Nã há retorno sem reflexividade”, escreve Didier Eribon em *A sociedade como veredito*, referindo-se ao fato de ter que voltar, mais uma vez, às suas origens e à sua vergonha, após a publicação de *Retorno a Reims*. Esse caminho de volta, ele descobre, nunca finda, nem em seu “percurso efetivo, nem na reflexão” (Eribon, 2022, p. 9), porque obriga continuamente o sujeito que viaja no tempo e no espaço a repensar seus deslocamentos e os sentidos da distância estabelecida entre o ponto em que se encontra e o seu passado.

É possível considerar Annie Ernaux como uma autora do retorno. Sua escrita revisita acontecimentos do passado, episódios da vida familiar e amorosa, seu lugar social de origem e toma a vida como “uma matéria a explorar para compreender e trazer à luz algo da ordem de uma verdade sensível” (Ernaux, 2011a, p. 7, tradução minha).

Nesse caminho, sua literatura ganha contornos de exploração, de “pesquisa” (Ernaux, 2023a, p. 92) tanto de temas, quanto de formas. Marcam sua estreia, em meados dos anos 1970, três romances autobiográficos em registros mais abertamente ficcionais. Com a publicação de *O lugar* em 1983, Ernaux inaugura suas autossociobiografias, que implicam, segundo ela, no abandono da ficção em favor do “verídico” e o deslocamento da centralidade do “eu” das autobiografias, costurando o social ao individual (Ernaux, 2023a, p. 36 e 47). Em *Os anos* (2008), tanto as fronteiras entre realidade interior e exterior são novamente tensionadas e aproximadas, quanto é problematizada a noção clássica de autobiografia – a correspondência entre autor, narrador e personagem, num relato retrospectivo, na célebre definição de Philippe Lejeune (2008) –. Isso porque, em vez do pronome pessoal “eu”, a autora-narradora opta pelo pronome “ela”, para escrever uma autobiografia impessoal e fragmentada. Sua obra inclui ainda diários íntimos, como *Se perdre* (2001), diários exteriores – *journaux extimes* –, como *Olhe as luzes, meu amor* (2014), e, por último, um diário de escrita, *L’atelier noir* (2011).

Para Eurídice Figueiredo (2024), a variedade de formas, os modos complexos de falar de si, a indistinção de gêneros e a rasura de fronteiras entre ficção e não ficção permitem pensar sua obra como uma nebulosa do autobiográfico. Por sua vez, Pedro Dias Brito (2023) e Luiza Larangeira (2025) têm apontado ambiguidades da noção de ficção em Ernaux e algumas estratégias – por exemplo, as advertências sobre as falhas da memória na reconstituição do passado – por meio das quais a autora cria brechas que infiltram o ficcional em seus textos, apesar de sua recusa ao



rótulo de ficção ou autoficção e da afirmação do real em seus livros a partir de *O lugar*. Embora sob outra perspectiva, Isabelle Charpentier (2011) também se debruçou sobre uma postura de escrita ambivalente em Ernaux, que reivindica o estatuto literário de seus textos e, ao mesmo tempo, confronta os cânones da literatura. Charpentier percebe no desejo anunciado pela autora de escrever a vida, e não apenas a sua vida (Ernaux, 2011a, p. 7), uma maneira de enredar o individual e o coletivo, o particular e o geral, e, assim, de navegar entre gêneros e discursos, oscilando entre literatura, história e sociologia. Desafiando, então, pressupostos de gênero, de estilo e mesmo de “bom gosto”, a literatura de Ernaux estaria posicionada, segundo Charpentier, mais nesse “entre-lugar” do que em uma categoria fixa – o que poderia, ainda, ser relacionado à sua condição de trãnsfuga de classe.

Parece-me que essa indecidibilidade é um aspecto importante para a compreensão da literatura em Ernaux. Em *A escrita como faca* – entrevista a Frédéric-Yves Jeannet, em formato de troca de e-mails mantida durante um ano, e espécie de ensaio instigado pelas palavras do outro –, ela declara que “a literatura existe, mas não possui uma essência que possa ser definida”. Por esse motivo, justifica poder atribuir a obras como as de Michel Foucault e de Pierre Bourdieu o “valor” de literatura: “É a perturbação, a sensação de abertura, de ampliação, que faz algo ser literatura para mim” (Ernaux, 2023a, p. 111-112).

O modo de Ernaux compreender e fazer literatura a aproxima de produções literárias mais recentes que tomam a escrita como um campo de experimentação – muito embora a ideia de literatura como pesquisa e como desarranjo das formas pré-estabelecidas não seja em si uma novidade, sendo, por exemplo, um traço fundamental do *nouveau roman*, do qual Ernaux diz ter sido ávida leitora. Alguns críticos têm pensado certa literatura do final do século XX e início do XXI em termos de formas híbridas, para falar como Rafael Gutiérrez, cujas particularidades seriam a desestabilização de gêneros, a diluição das margens entre o literário e não literário e uma “deriva estética” (Gutiérrez, 2017, p. 13); ou em termos de uma escrita como laboratório, em que o próprio processo de confecção literária é exposto, revelando suas costuras, suas vísceras. Autores como Luciene Azevedo discutem, ainda, um redesenho do que se entende por literário, com romances sem ficção e narrativas impregnadas de documentos, ensaios, diários e fragmentos de outras naturezas que não – em princípio – literárias (Azevedo, 2019).

Em Ernaux, a pesquisa não se encerra em testar formas, porque se prolonga em temas. Ao indagar sobre sua escrita, sua vida, mas também os conteúdos coletivos, universais da vida, ela promove, sobretudo, uma investigação sobre o tempo, porque o que lhe interessa ao revisitar o passado ou ao registrar o presente é a própria observação do tempo e de sua passagem. Assim, este artigo, num primeiro momento, argumenta que o tempo é a questão primordial da obra de Ernaux, para, em seguida, sustentar que sua análise não se completa sem o atravessamento dos afetos. Por



fim, o texto se concentra em *A vergonha*, autossociobiografia publicada em 1997, em que a autora volta à sua infância, marco de sua experiência de humilhação social, para compreender a qualidade do tempo regido pela vergonha.

O tempo, material de trabalho

Inicialmente, a partir do conjunto da obra literária de Annie Ernaux e de uma série de rastros deixados em suas entrevistas, gostaria de analisar a centralidade do tempo em seu projeto literário. Em diversas ocasiões, espelhando os procedimentos de reinscrição e de superposição que Élise Huguény-Léger observa a respeito de sua escrita (Huguény-Léger, 2014), Ernaux busca modos de dizer a articulação entre literatura e tempo. É assim que, em conversa com Pierre Bras que trata das diferenças entre a literatura e a sociologia – e insistindo que seu trabalho, embora utilize conscientemente o léxico sociológico, permanece nos domínios da primeira –, ela atribui aos romances, às narrativas literárias, a capacidade de fazer sentir o tempo. E, então, afirma: “parece-me que há coisas que realmente pertencem à literatura: o tempo e a morte, o amor” (Ernaux; Bras, 2017, p. 97, tradução minha).

Mais recentemente, Ernaux voltou a atar um e outro, ao formular que “o tempo é a ideia fundamental da literatura”, seu “elemento intrínseco”.¹ Ao longo da entrevista concedida ao Louisiana Channel, ela dedicou boa parte de suas considerações à questão do tempo, tanto em sua dimensão particular, manifesta, por exemplo, na percepção da historicidade de si mesma, quanto coletiva, expressa na proeminência do presente na contemporaneidade – o que, na literatura francesa, ressoaria, segundo ela, em narrativas presentistas, caracterizadas pelo uso excessivo de verbos no presente, em detrimento das formas verbais do passado. Sustentando, ao contrário, a importância do presente, do passado e do futuro, em suma, da profundidade do tempo, ela o definiu como seu material de trabalho e a memória como seu instrumento. Dessa maneira, o seu gesto de escrita mobilizaria a memória como recurso para acessar o tempo, ou, em seus termos, para lutar contra ele, para tentar salvar o que existiu.

A associação entre a escrita e o ato de salvar algo do perecimento do tempo, recorrente em suas intervenções e em seus textos, fora enunciada de modo similar em entrevista de 2012 a Marguerite Cornier. Ao discorrer sobre *Os anos*, projeto em que lhe parecia impossível separar sua vida da “história das pessoas, da história do tempo, da história do mundo” e que lhe imprimia a sensação de se tornar “senhora do tempo”, Ernaux evocou o clássico título proustiano, propondo,

1 Entrevista realizada por Matthias Dressler-Bredsdorff, para a plataforma digital Louisiana Channel, do Louisiana Museum of Modern Art, em maio de 2023, em Copenhagen. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NLkpEHhBHe4&t=2s>. Acesso em: 16 jun. 2025.



todavia, um ajuste. Declarou que o seu intento não seria o de “buscar o tempo perdido, mas evidenciar a passagem do tempo, mostrar como o tempo escapou e como ele nos leva junto consigo”. Menos do que uma busca nostálgica, o seu ímpeto seria o de resistir, de lutar contra o tempo – talvez justamente o que lhe desse a impressão de assenhorar-se dele. E, de maneira mais geral, formulou o desejo contido em seus livros como a tentativa de “salvar alguma coisa que aconteceu, ou que está acontecendo hoje e vai desaparecer” (Ernaux, 2023a, p. 222-223).

Essa frase, uma variação daquela que encerra *Os anos* – “salvar alguma coisa deste tempo no qual nós nunca mais seremos” (Ernaux, 2021, p. 219) – lança luz para a escrita de Ernaux como uma forma de combate ou, segundo Luiza Larangeira, como um imperativo, “uma necessidade que deriva da ameaça de desintegração que a morte e a precariedade da memória representam” (Larangeira, 2025, p. 24).

Deslocando o foco de suas entrevistas para sua obra literária, o interesse pelo tempo se revela de muitas maneiras. Presente desde os títulos, como nota Ann Jefferson, é inequívoco em *Os anos*, mas também implícito em *O acontecimento*, *Memória de menina* e *O jovem* (Jefferson, 2024, p. 2). No plano da linguagem, a espessura temporal decorre tanto de verbos no presente, *passé composé* e *l'imparfait*² – marcando o atual, as ações findas, as durações, bem como os hábitos e as continuidades no passado –, quanto do uso de palavras e expressões de época, em geral grafadas em itálico, para denotar o pertencimento a um momento e a um espaço diversos daqueles da escrita. Na estrutura narrativa, por sua vez, estratos temporais distintos se mesclam. Há o tempo de um acontecimento, de uma situação pretérita narrada – como o gesto violento do pai contra a mãe, que dispara, na infância, a percepção de uma inferioridade social em *A vergonha*. A ele se soma o presente da escrita, no qual a autora-narradora comenta o processo de elaboração do texto, com frequência entre parênteses ou em parágrafos separados dos demais por um espaçamento maior.

Exercício de “autoconsciência narrativa”, porque explicita e tematiza a criação da obra no interior dela mesma, esse procedimento que inscreve a especificidade do hibridismo na literatura contemporânea, imprimindo um efeito de realidade no texto (Gutiérrez, 2017, p. 14-15), encontra ainda, em Ernaux, o tempo da leitura da própria escrita. É o que ocorre, por exemplo, em *Paixão simples*, em que a autora-narradora, em uma dobra do gesto autorreflexivo, projeta o futuro de seu texto, encenando seu impacto e a crítica que receberia³.

2 Esses tempos verbais equivalem, em português, ao pretérito perfeito e ao pretérito imperfeito. Em *A escrita como faca*, Ernaux explica sua preferência pelo *passé composé*, em vez do *passé simple*, que, mais formal e usado prioritariamente para a escrita, indica início e fim definidos e ações completamente concluídas. A autora conecta, então, a escolha do tempo verbal ao seu desejo de escrever para salvar do tempo: “E, para o *passé composé*, há isto: ele nos faz sentir que as coisas não terminaram, que elas ainda estão durando até o presente. É o tempo da proximidade das coisas, no tempo e no espaço. O tempo da ligação entre a escrita e a vida” (Ernaux, 2023a, p. 116).

3 No trecho a seguir, há tanto essa multitemporalidade, quanto uma modulação dos afetos envolvidos em cada um dos



Ao compor seus textos literários, Ernaux continua a sondagem sobre o tempo – numa trilha com pegadas de Georges Perec – com a apresentação e a descrição de seus vestígios materiais, como excertos de jornais, músicas, objetos de época, prédios, fotografias e vídeos. Esses dois últimos, aliás, como identifica Fernanda Murad Machado a respeito de *Os anos*, são explorados em relação às variações técnicas progressivas de cores, formatos e equipamentos (Machado, 2024, p. 129). Desses fragmentos, Ernaux parece querer extrair a maneira como as pessoas pensavam, agiam, rastreando, portanto, um tempo histórico. Por outro lado, não lhe escapa a vida cadenciada por rituais, códigos e costumes, isto é, um tempo socioantropológico, que permeia a cidade natal, a escola, a religião, as sociabilidades trabalhadoras e burguesas, os corpos. Parece-me que essa investigação dos ritmos dos espaços físicos, dos hábitos cotidianos, das regras sociais introjetadas nas falas e nas posturas é precisamente o seu recurso para fazer ver e sentir, por meio da literatura, aquele tempo que, na entrevista a Pierre Bras, afirma ser inacessível à sociologia como disciplina (Ernaux; Bras, 2017).

Dada a sua importância, diversos autores discorreram sobre a presença do tempo na obra de Ernaux. Pouco depois da publicação de *Os anos*, que entrelaça seis décadas da vida da autora à história da França e do mundo, dois proeminentes sociólogos franceses lhe dedicaram uma resenha, com ênfase em suas dimensões históricas e sociológicas. Gérard Mauger (2009) concentrou sua análise na articulação entre a temporalidade histórica e o percurso biográfico de Ernaux – representativo, em termos de gênero e de classe, de uma geração que migrou das camadas populares para o campo intelectual. Propondo uma divisão do livro em uma primeira parte, que evocaria a memória dos pais, do círculo familiar e, mais amplamente, das classes populares, e uma segunda, destinada à memória coletiva da pequena burguesia intelectual a qual Ernaux passaria a integrar, Mauger destaca a organização da experiência pessoal por meio de uma trama de memórias individuais e coletivas, de estruturas sociais e de objetos culturais que testemunharam as transformações da década de 1940 aos anos 2000. De acordo com o sociólogo, ao conferir uma dimensão vivida ao tempo, à História, Ernaux convidaria os leitores a se interrogarem sobre as relações entre conhecimento, verdade e literatura.

Christian Baudelot igualmente ressalta sua capacidade de dar um corpo à História e

tempos: o da experiência do apaixonamento, o da escrita e o da leitura do texto, que antecipa sua recepção: “Continuar a escrever é também adiar a angústia de entregar o texto para os outros lerem. Estava tão imersa na necessidade de escrever que não me preocupava com tal vicissitude. Agora que fui até o limite dessa necessidade, olho com espanto para as páginas escritas, e com uma espécie de vergonha, nunca sentida – pelo contrário – nem ao viver a minha paixão, nem ao escrever sobre ela. Com a perspectiva da publicação, chegam também os julgamentos, os valores do que é considerado ‘normal’ no mundo. (Pode ser que a obrigação de responder a questões do tipo ‘é autobiográfico?’, de ter que se justificar por isso ou aquilo, impeça vários livros de verem a luz do dia – a não ser sob a forma de romance, em que as aparências estão a salvo” (Ernaux, 2023b, p. 54).



de tratar a memória compartilhada. O argumento norteador da resenha é a afinidade entre a “autobiografia impessoal” de Ernaux – termo por ela usado para definir seu livro – e a noção de memória coletiva de Maurice Halbwachs. Conforme Baudelot, ao enunciar, no final da narrativa, que a pretensão era “reconstituir um tempo comum”, “encontrando a memória da memória coletiva a partir de uma memória individual” (Ernaux, 2021, p. 216-217), Ernaux se aproxima da noção de Halbwachs, na medida em que para este é o sentido comum, e não aquele veiculado por instituições e monumentos, que compõe a memória coletiva, sobre a qual cada memória individual teria um ponto de vista. Ernaux e Halbwachs encontram-se ainda, porque, para ambos, a memória consiste em um utensílio imaterial para acessar o tempo, o objeto que almejam decifrar. É por isso que Baudelot afirma ser o próprio tempo que passa, e não a autora, o personagem principal de *Os anos*. Em suas palavras: “não é ela quem atravessa o tempo, mas o tempo que a atravessa” (Baudelot, 2010, p. 529, tradução minha).

Um volume inteiramente dedicado a esse tema, intitulado *Annie Ernaux: le temps et la mémoire*, foi o resultado do colóquio internacional de Cerisy-la-Salle, realizado em 2012, que contou com a interlocução da autora. Dentre as conferências, destaco, especialmente, as de Dominique Viart e de Élise Hugueny-Léger. Em texto que abre a coletânea, Viart realça a habilidade da autora em abordar questões como a mobilidade social da geração do pós-guerra, os conflitos advindos das filiações e de suas heranças simbólicas e os assuntos que animaram os debates na literatura e nas ciências humanas, a exemplo da memória, do retorno do sujeito e dos usos literários da fotografia. Em consonância, de certa forma, com a leitura das resenhas acima a respeito do protagonismo do tempo e da incorporação de movimentos de época, tensões históricas e categorias sociológicas na criação literária de Ernaux, Viart denomina sua obra como “*une œuvre de son temps*” (Viart, 2014, p. 21).

Instigada por outro aspecto do tempo em Ernaux, Hugueny-Léger atenta para a repetição de determinados motivos e de cenas da vida da autora, que, além de serem narrados com variações nos diferentes livros, emergem em seus “canteiros de escrita” (Hugueny-Léger, 2014, p. 43), ou seja, em diários íntimos e de escrita. Hugueny-Léger associa esse processo de superposição e de simultaneidade ao termo “palimpsesto”, com vasta ocorrência nos textos de Ernaux. À diferença, porém, do que a palavra sugere, Ernaux não rasparia o antigo para, no mesmo lugar, escrever o novo. Porque seu gesto de escrita é movido pelo anseio de não esquecer, de evitar o apagamento do tempo, o seu procedimento raspa, não para esmaecer ou substituir o passado, mas para reinscrevê-lo, torná-lo visível mais uma vez. Episódios do passado enterrados na memória voltam à superfície e são sobrepostos às observações da narradora, que pode refletir diferentemente sobre eles com o afastamento temporal. Assim, por meio da escrita, os resíduos do passado, na acepção daquilo que resta e daquilo que reside, como observa Hugueny-Léger, vêm à tona e revelam que ainda habitam



o presente.

Entretanto, conforme ressalta Luiza Larangeira, as possibilidades de o passado se manifestar no presente são precárias e instáveis em Ernaux, tanto porque a memória é incapaz de restituir integralmente aquele, quanto porque o próprio presente é ameaçado pela latência “da morte na vida”. Disso decorre, para Larangeira, que um texto como *Os anos* seja povoado de ruínas, ganhando mesmo a forma, em determinadas passagens, de uma escrita fragmentária, de “destroços” (Larangeira, 2025, p. 14).

Se a memória e o passado agitam os debates em torno da obra de Ernaux, o futuro, por outro lado, parece uma temática menos visitada. Em artigo recente, Ann Jefferson (2024) examina justamente o papel desempenhado pelo futuro na elaboração do tempo em Ernaux. Mais especificamente, ela se detém nas formas de antecipação do futuro no passado – isto é, como em um determinado momento da vida foram figuradas e preenchidas as expectativas sobre o porvir. Relevante não apenas por ser constitutiva da experiência do tempo em seus textos, essa prospecção do futuro, ao sondar o universo dos possíveis, em seus cortes de classe e gênero, engendraria, segundo Jefferson, o sentido político de sua narrativa literária.

Retomo esses argumentos, porque eles permitem pensar a complexidade do tempo em Ernaux. De um lado, reforçam a historicidade de sua obra e o seu modo de o perquirir sociologicamente na literatura. De outro, ocupam-se da composição tripartite do tempo, de sua profundidade, bem como das tentativas da autora de enfrentar sua fugacidade. Entretanto, como pretendo sustentar na próxima seção, a compreensão do tempo em Ernaux não se completa sem a dimensão dos afetos, pois são as manifestações sensíveis que *produzem* um efeito determinante para sua experimentação do tempo.

“Seja qual for o projeto, fazer sentir a passagem do tempo”

Em consonância com a afirmação da própria autora de que seus livros partem da reflexão sobre um período de sua vida, Jeniffer Willging sugere que as narradoras em Ernaux dividem o tempo em fases, cada uma delas caracterizada por um “estado emocional particular” (Willging, 2001, p. 90, tradução minha). A minha hipótese de leitura é que, mais do que uma divisão epocal e temática de sua obra, os afetos são um meio indispensável para sua exploração primordial – aquela sobre o tempo –, pois eles atuam como forma de engastamento, criando uma qualidade diversa para o tempo e configurando os modos como a autora-narradora diz habitar o passado, o presente e o futuro.

Assim, ao escrever, por exemplo, sobre a vida e a morte da mãe em *Uma mulher*, há uma pergunta que ecoa em todo o livro: o que é o tempo do luto? Como este (des)organiza o passado, o



presente e o futuro? E no que se transforma a experiência do tempo, à medida que a dor se atenua? Tanto mais complicada essa sondagem porque, dentro dela, cabe ainda uma outra sobre a mãe, que, acometida pelo Alzheimer, perde a memória e a si mesma, embaralhando, em vida, os fios do tempo. Da mesma maneira, *Paixão simples*, que trata do seu apaixonamento por um homem casado e estrangeiro, realiza uma pesquisa sobre o tempo reconfigurado, mas, aqui, sob a perspectiva do sujeito amoroso, que deseja imobilizar o presente com o objeto amado e teme o futuro em sua ausência.

Parece-me que, em *L'atelier noir*, seu "canteiro de obras" (Ernaux, 2023a, p. 54) e "curto tratado filosófico do tempo" (Best;Blanckeman;Dugast-Portes, 2014, p. 13), há um trecho bastante revelador, que permite pensar a relação entre tempo e afeto, não como algo pontual, mas como o fundo de sua escrita. Nele, Ernaux anota: "Seja qual for o projeto, fazer sentir a passagem do tempo" (Ernaux, 2011b, p. 25, tradução minha).

Fazer sentir o tempo é, para Ernaux, dar a ver, durante o seu curso, as sensações, as impressões, as imagens retidas na memória, as marcas que atravessam o corpo. Esse princípio de sua escrita também aparece na entrevista já citada a Marguerite Cornier. Sobre a reconstituição da topografia de sua cidade natal em *A vergonha*, Ernaux comenta que almejava "tanta precisão quanto possível", mas não voltou a Yvetot para revisitar os espaços. Portanto, em vez da verificação *in loco*, da autópsia, a precisão decorre da justeza das cenas guardadas, da "memória da sensação". E a autora emenda: "para mim, o que importava ao escrever era a visão do pântano que eu tinha quando era criança" (Ernaux, 2023a, p. 215), isto é, o horror do local, as cores da água, o desalento das mulheres que lá se atiravam. Matizando ou deslocando o sentido do real, os objetos, as canções, os acontecimentos, os lugares importam não apenas porque são vestígios históricos, mas, sobretudo, porque são testemunhas de uma apreensão afetiva, sensível, do mundo num dado momento.

Antes de analisar como, em *A vergonha*, o afeto que nomeia o livro imprime modos de experimentar o tempo, convém me deter no que entendo por afeto nos textos de Ernaux. Em primeiro lugar, vale observar que a palavra em si não registra muitas ocorrências em sua obra literária, tampouco em suas entrevistas. Logo, os afetos se fazem presentes não pelo uso do termo, mas pelo "pressuposto da sensação" que move sua escrita, como formulou no discurso do Nobel em 2022 (Ernaux, 2023a, p. 18). Não sem motivo, "sensação" e variantes que remetem a dados sensoriais, corpóreos, encontram-se largamente em seus textos e consistem, como pretendo argumentar, em sua forma de descortinar os afetos.

Em *A vergonha*, esse afeto se espalha em um gama de dados sensoriais. A breve descrição da cena disparadora da vergonha não reconstitui a agressão do pai contra a mãe e conta somente com a menção à sua voz rouca e inaudita, ao ambiente mal iluminado, à lembrança dos soluços, dos gritos. Na sequência, a respeito do acontecimento, a autora-narradora escreve: "só retive a



atmosfera” (Ernaux, 2022, p. 11). Já na última parte do livro, após uma espécie de inventário de episódios aparentemente desconexos, ligados, porém, pela humilhação, ela acrescenta:

(Depois de cada uma das imagens desse verão, minha tendência natural seria escrever “então descobri que” ou “eu me dei conta de que”, mas essas palavras pressupõem uma consciência clara das situações vividas. O que houve foi apenas uma sensação de vergonha que fez com que essas imagens ficassem gravadas em minha memória desprovidas de qualquer sentido. Mas nada pode apagar o que senti, esse peso, esse aniquilamento. Ele é a derradeira verdade [...]) (Ernaux, 2022, p. 76).

Para a autora-narradora, embora a jovem Ernaux não conscientemente nomeasse a experiência de rebaixamento – a “sensação de vergonha” – ou lhe atribuísse um sentido, ela já a *sentia* como um peso, como uma verdade.

Sentida no corpo, a vergonha é descrita por meio de seus sinais físicos. Por isso, a insistência da autora-narradora nas posturas, nos gestos, na descrição de si e dos pais nas fotografias. Num trecho emblemático da vergonha como contaminação, a autora-narradora lembra um episódio de interiorização do olhar do Outro sobre a mãe, quando a professora e as colegas da escola, na volta de uma excursão, viram-na recebendo a jovem Ernaux na porta, com uma camisola manchada de urina. Para Barbara Havercroft, nessa cena, a vergonha como mancha deixaria de ser abstrata, linguagem figurada, e assumiria uma dimensão física, literal (Havercroft, 2005, p. 126). Com o corpo exposto da mãe é também o da jovem Ernaux que passa a ser visto em toda sua vergonha. Nas páginas finais do livro, como que atando os fragmentos desse inventário, a autora-narradora qualifica o tempo, a vida, a partir desse entranhamento afetivo: “A vergonha se tornou, para mim, um modo de vida. No fim das contas, já nem percebia sua presença, ela estava em meu próprio corpo” (Ernaux, 2022, p. 80).

Em entrevistas e em seu caderno de escrita, a busca pelas sensações parece crucial para Ernaux, justamente porque a conduz a escrever. Em *A escrita como faca*, ela discorre sobre sua compreensão da literatura e sobre aquilo que rejeita, como os livros que não seriam feitos “da carne e do sangue” (Ernaux, 2023a, p. 112). Do lado oposto da sua recusa, há a afirmação de uma escrita que transpassa o corpo, que corta a carne.

Nessa mesma entrevista, explica que a incorporação no texto daquilo que a afeta enquanto escreve funciona como “prova”: “é isso que estou sentindo, é isso que me atravessa. De certa forma, é dizer ‘em tempo real’, no momento em que estou vivendo” (Ernaux, 2023a, p. 128). Isso se reverbera em seus textos literários numa dobra autorreflexiva, em que a voz narrativa, além de permear de sensações as descrições das cenas do passado, comenta os atravessamentos afetivos que envolvem o gesto da escrita. Também é interessante observar que, como no palimpsesto de que



fala Hugueny-Léger, Ernaux retoma com a ideia de prova o trecho acima transcrito de *A vergonha* e reinscreve a associação entre verdade, evidência e sensação, transformando os afetos, portanto, em *matéria* do estar no tempo e de sua passagem.

Vale dizer que o tema da escrita de Ernaux impelida pelos afetos já foi analisado por Leila de Aguiar Costa (2018). Sua leitura, porém, tem a especificidade de entender os afetos como abertura para o Outro, como modo de se colocar em relação com o Outro. Sua ênfase está em como a constituição do sujeito em Ernaux não se daria sem a diferença, sem o exterior, razão pela qual sua escrita íntima seria também coletiva.

Aguiar Costa, em companhia de boa parte da crítica, ressalta que, quanto à linguagem e ao estilo, o projeto literário de Ernaux é despido de emotividade. De acordo com Jeannet, trata-se de uma “escrita à faca, mineral, sem derramamento nem metáforas” (Ernaux, 2023a, p. 86). A própria Ernaux já descreveu sua escrita como “plate” (Ernaux, 2011a, p. 442), que tem sido traduzida como “neutra” (Ernaux, 2023a, p. 44), mas também poderia ser “plana”, isto é, sem rugosidades, sem cavidades, esconderijos ou disfarces⁴.

Nesse ponto em que sustento uma escrita guiada pelos afetos, ao mesmo tempo em que a autora apresenta seu projeto literário como avesso aos transbordamentos das emoções, duas distinções se fazem necessárias. A primeira, talvez mais evidente, guarda relação com a linguagem e o seu tom: a escrita sensorial em Ernaux evita o grandiloquente, a comoção, “os sinais de emoção”, uma escolha que a autora justifica como a única possível a partir de *O lugar*, para afastar uma leitura condescendente sobre seu pai (Ernaux, 2023a, p. 17). A segunda, mais substancial, se refere às noções de afetos e de emoções. Para isso, gostaria de sugerir uma aproximação entre minha leitura dos afetos em Ernaux e o uso desse termo em Fredric Jameson, a fim de precisar meu argumento.

Em *The Antinomies of Realism*, ao propor que o realismo literário se forjou como resultado das forças contraditórias entre um impulso narrativo, o *récit* — em francês, em que a narrativa é a situação narrativa em si —, e um impulso afetivo, que presentifica o corpo a partir da descrição (Jameson, 2015, p. 1-11), Jameson oferece uma definição para os afetos, para discuti-los no interior de uma história literária. Inicialmente, ele os diferencia das emoções, as quais seriam estados conscientes, enquanto aqueles seriam sensações corporais. Os afetos ativam o corpo e, de maneira diversa das emoções, tendem a escapar das nomeações, dos sistemas representacionais. Sua noção é localizada historicamente na segunda metade do século XIX, quando os sistemas de emoções até então conhecidos passariam a ser atrelados a uma retórica tradicional e, por conseguinte,

4 Entendo que se afastar de uma escrita “cativante”, “emocionante” (Ernaux, 2011a, p. 442, tradução minha), como registra a autora-narradora em *O lugar*, não significa dispensar metáforas e outras figuras de linguagem. Apesar da reivindicação de uma escrita neutra, literal, uma leitura atenta revela uma série de metáforas, jogos de palavras e de imagens que se repetem em Ernaux. Sobre o tema, ver, por exemplo, Roussel-Gillet (2014).



considerados insuficientes para as experiências modernas, tanto mais ampliadas na medida em que esse período marcaria o advento do corpo burguês em toda sua novidade. Assim, os afetos se situam, de acordo com Jameson, na interseção entre a “emergência do corpo fenomenológico na linguagem e na representação” (Jameson, 2015, p. 32, tradução minha) e o aparecimento de novos estados corporais, tendo em Flaubert e em Baudelaire os expoentes dessa transformação.

Sem ignorar a historicidade e a singularidade dos afetos em Jameson, gostaria de fazer uma apropriação muito específica, tanto para não alargar demasiadamente o sentido por ele proposto, quanto para evitar definições impostas ao texto de Ernaux. Dentre as características dos afetos, segundo o autor, duas são particularmente relevantes para o meu argumento: a corporeidade, expressa em sensações, e a dimensão inominável, inapreensível. No tocante ao primeiro aspecto, acredito que as páginas anteriores apontaram as possíveis afinidades. Em relação ao segundo, em *A vergonha*, além de a descrição da cena que desencadeou esse afeto se encerrar com um silêncio – “nunca mais se falou no assunto” –, a autora-narradora mobiliza diversos recursos para enfatizar a permanência em si de um “horror sem palavras” (Ernaux, 2022, p. 10 e 14).

Assim, se na primeira parte do livro, a autora-narradora anuncia como seu objetivo e como certa metodologia o desejo de encontrar “as palavras que usava para pensar em mim mesma e no mundo ao redor”, mais à frente, ao final da segunda parte, depois de reconstruir as regras e a sociabilidade de sua cidade natal em sua infância, ela sinaliza sua busca como já fracassada: “quase não havia palavras para expressar os sentimentos” (Ernaux, 2022, p. 23 e 43). Logo, no mundo da jovem Ernaux, não havia meios de nomear a vergonha, restando poucas palavras para a narradora visitar e tomar de empréstimo do passado para explicá-la. Tampouco por ter vertido a vida em livros em outras ocasiões, a narradora, “a mulher que escreve essas palavras” (Ernaux, 2022, p. 76), consegue tornar inteligíveis suas sensações:

Há vários dias, convivo com a cena daquele domingo de junho. Quando a escrevi, eu a vi “nitidamente”, em cores, formas definidas, e ouvi as vozes. Agora, ela ficou acinzentada, incoerente e muda, como um filme a que assistimos numa televisão sem antena. O fato de eu ter traduzido essa cena em palavras não alterou em nada sua ausência de significado. Ela continua sendo o que tem sido desde 1952, um acontecimento ligado à loucura e à morte, que comparei inúmeras vezes, tentando avaliar seu grau de dor, a outros acontecimentos da minha vida, sem nunca encontrar um equivalente (Ernaux, 2022, p. 19).

No entanto, se o livro é em si uma contradição, porque de alguma forma diz o indizível ao escrever a vergonha, mesmo o modo como a autora-narradora o apresenta visa a reforçar o inapreensível do afeto. Ainda na primeira parte, após introduzir a cena de agressão do pai contra a



mãe e alguns vestígios materiais daquela época, a autora-narradora explicita os caminhos que irá seguir no texto, considerando a cidade e a escola como “documentos”. Na sequência, ela entrega o livro ao leitor com um trecho retirado de um missal que fora guardado, agora, porém, indecifrável, sem sentido. Como se pelas frases ilegíveis se processasse uma transubstanciação, o que o leitor tem diante de si não seriam exatamente as palavras, porque incapazes de apreender a vergonha, mas o próprio corpo da autora-narradora – logo, um retorno à noção de Ernaux de livros feitos de carne e de sangue:

Fazendo isso, talvez eu busque dissolver a cena indizível dos meus doze anos na generalidade das leis e da linguagem. Talvez seja ainda um ato louco e mortal, inspirado pelas palavras de um missal que agora é ilegível para mim, de um ritual que minha reflexão coloca ao lado de um tipo de cerimônia vodu, *pegue e leia, pois aqui está o meu corpo e o meu sangue, que será derramado para você* (Ernaux, 2022, p. 24).

Minha apropriação estratégica do afeto em Jameson também joga com certa plasticidade do termo e com outra de suas características, a mutabilidade. À medida que novas sensações são despertadas pelas experiências no mundo, novos afetos surgem, impelindo a linguagem e as formas à reinvenção, ao esforço de “mostrar”, de descrever isso que se passa no corpo. Portanto, ainda que os afetos sejam definidos em Jameson para historicizar o impulso afetivo do realismo em meados do século XIX e a consequente predominância dos procedimentos descritivos, vejo em sua leitura um potencial expansivo, pois se “o afeto se torna o órgão de percepção do próprio mundo” (Jameson, 2015, p. 43), outros enredamentos no mundo gestam outros afetos.

A obra literária de Ernaux coloca em cena justamente outros modos de existir, a partir do corpo situado de uma mulher. Seus livros abordam suas origens no norte empobrecido da França, sua condição de trãnsfuga de classe e a humilhação social que conheceu desde esse lugar, como em *A vergonha*, mas também uma humilhação sexual em *Memória de menina*. Tratam dos afetos que atravessam uma mulher que realiza um aborto clandestino em *O acontecimento* ou uma mulher de cerca de quarenta anos consumida pelo apaixonamento em *Paixão simples*, ou uma escritora bem estabelecida ao se envolver amorosamente com um estudante trinta anos mais novo em *O jovem*. Uma escrita, em suma, que realiza o chamado feito por Hélène Cixous, em 1975, em *O riso da Medusa*: “é preciso que a mulher se coloque no texto – como no mundo, e na história –, por seu próprio movimento” (Cixous, 2022, p. 41).

Por fim, proponho uma leitura diferente daquela de Jameson no tocante à dimensão temporal dos afetos. Para ele, o afeto instaurou um presente perpétuo no realismo literário porque impulsionou o texto a presentificar, a partir da descrição, as sensações que atingem o corpo e congelou



o tempo da narrativa. Como se verá mais à frente, sustento que, em *A vergonha*, esse afeto, embora sempre sentido no corpo num aqui e agora, aciona na autora-narradora e na personagem diferentes modos de estar no tempo e de reorganizar o passado, o presente e as projeções de futuro. Em vez de criar um presente puro, ele “movimenta” a autora-narradora e a personagem – a propósito, sempre inseridas numa experiência histórica, na combinação entre indivíduo e História que configuraria o impulso narrativo em Jameson (Schøllhammer, 2014, p. 72). Por isso, proponho que os afetos sejam um meio fundamental para a figuração do tempo em Ernaux, porque eles produzem efeitos complexos na experimentação desse mesmo tempo.

Na próxima seção, consciente de que os afetos são nós, emaranhados, que não podem ser completamente isolados, puxarei, entretanto, uma dessas linhas e irei me concentrar na vergonha como elemento crucial para a experimentação do tempo no livro de mesmo nome.

As figurações do tempo em *A vergonha*

A vergonha compõe um dos afetos centrais na obra de Ernaux, em grande medida em decorrência de sua condição de trãnsfuga de classe. Ela está no cerne do que autora chama de sua “dilaceração”, se mistura às dores que a puseram a escrever *O lugar* (Ernaux, 2023a, p. 44) e, como se nota em seu diário de escrita, *L’atelier noir*, se faz presente como um tema fundamental, tanto em seu “grande projeto”, que desembocaria em *Os anos*, quanto em “pequenos projetos”. Dentre esses, um seria dedicado à “vergonha de 52” – uma referência ao ano em que seu pai tentou matar sua mãe –, tematizada em sua dimensão social em *A vergonha*. O outro, dedicado à “vergonha de 58” (Ernaux, 2011b, p. 136), daria origem à *Memória de menina* (2016), que trata de sua primeira experiência sexual e da relação entre desejo feminino e humilhação.

Ernaux não está sozinha em sua investigação literária sobre a vergonha, que, para Frédéric Gros, é “o maior afeto de nosso tempo”, fartamente espalhado no léxico contemporâneo, em suas dimensões moral, social, psicológica e política. “Mistura de tristeza e raiva”, ela pode ser força aniquiladora, como mero “desprezo de si”, ou pode ser canalizada em sua potência ativa, segundo Gros, a depender se é elaborada, subutilizada ou sublimada (Gros, 2023, p. 14).

Na literatura de língua francesa, esse afeto tem vasta tradição. Desde *As confissões* (1782) de Jean-Jacques Rousseau, um dos textos inaugurais do gênero autobiográfico, a vergonha ronda o autor que pretende se desnudar e se manifesta, muitas vezes, como suposta garantia de autenticidade da narração, já que expõe as falhas do sujeito. No século XX, abundam histórias que, também com traços autobiográficos, colocam em cena e ainda torcem, problematizam, esse afeto, como *Diário de um ladrão* (1949), em que Jean Genet recupera suas memórias e transmuta a vergonha em alguma forma de glória (Vettier, 2018); ou *O primeiro homem* (1994) de Albert Camus,

em que o personagem principal é tomado pela “vergonha de sentir vergonha” da própria mãe (Camus, 2022, p. 187). Mais recentemente, Édouard Louis mescla em seus romances as vergonhas experimentadas por ser um homossexual no interior de uma França operária, em finais do século XX e início do XXI, e por frequentar espaços reservados para uma burguesia intelectual, sendo oriundo de um ambiente de imensa penúria. Assim como Ernaux, Louis elabora, de dentro da literatura, uma reflexão sobre a vergonha associada às desigualdades sociais, sexuais e de gênero, valendo-se, igualmente, de recursos sociológicos, como os trabalhos de Pierre Bourdieu.

É certo que a tematização da vergonha não se restringe à literatura de língua francesa e encontrou, ao longo do século XX, uma série de variantes. A multiplicidade de suas expressões é bem capturada por Jean-Pierre Martin, que em *La honte: réflexions sur la littérature* (2017) mapeou desde a vergonha de sobreviver, emaranhada à culpa, na literatura de testemunho de Primo Levi, a expressões ficcionais mais recentes, que enlaçam intimidade e quadro histórico, questões raciais e sexuais, como em J. M. Coetzee e Philip Roth, para citar apenas dois exemplos.

Em relação às novas formas da literatura contemporânea, é possível pensar essa presença da vergonha situando-a naquilo que Karl Erik Schøllhammer chama de uma “estética afetiva”. Ela consistiria em uma virada na qual a realidade da obra de arte decorreria não da descrição verossímil e do efeito mimético, como no realismo histórico, mas da potencialidade de criar “efeitos sensíveis de realidade”, isto é, na “capacidade de intervir na realidade receptiva e de agenciar experiências perceptivas, afetivas e performáticas que se tornam reais” (Schøllhammer, 2012, p. 145 e 130).

Voltando à obra de Ernaux, sem, contudo, pretender encerrá-la, uma aproximação com a leitura de Schøllhammer pode ser produtiva, na medida em que parte de sua busca por um efeito do real passaria pela dimensão sensorial de sua escrita. Conforme discutido acima, em seus livros, tanto as situações pretéritas narradas, quanto o presente da escrita da autora-narradora recriam um real, sobretudo por meio de uma exposição afetiva. Ainda numa terceira camada, na imaginação do futuro de seu texto, a autora-narradora projeta o impacto que ele despertaria. Assim, por exemplo, nos parágrafos finais de *A vergonha*, a autora-narradora associa o seu desejo de escrita aos efeitos sensíveis nela e nos leitores: “Sempre tive vontade de escrever livros a respeito dos quais me fosse impossível falar em seguida, livros que tornassem o olhar dos outros insustentável” (Ernaux, 2022, p. 80).

Uma ressonância do propósito da autora-narradora de *A vergonha* de unir escrita e desejo, sensação e concretude, se mostra na entrevista de Ernaux a Jeannet:

No fundo, é minha própria visão de literatura que afirmo, isto é, meu desejo de que cada frase seja cheia de coisas reais, que as palavras não sejam mais palavras, mas sensações, imagens, que, assim que são escritas/lidas, elas se transformem em



uma realidade 'dura', em oposição à 'leve', como se diz na construção civil (Ernaux, 2023a, p. 112).

Talvez seja assim, procurando criar essa realidade "dura", numa escrita dotada de "força e fúria", como escreveu no discurso do Nobel, que a autora entenda a literatura como um espaço para "vingar sua raça" (Ernaux, 2023a, p. 20-21). Sua raça, a dos inferiores, em referência à formulação de Rimbaud, é justamente aquela afundada, esquecida, no tempo da vergonha.

Isso ajuda a explicar a presença constante em Ernaux de eventos tabus, dolorosos e reprimidos pela memória, que levaram tempo para serem enfrentados e convertidos em escrita (Hugueny-Léger, 2014). É o que ocorre com o aborto clandestino em *O acontecimento*, a vergonha sexual em *Memória de menina* e a violência do pai contra a mãe em *A vergonha*. Nesses textos, há uma certa tópica do desvelamento, em que a autora-narradora anuncia o anseio de retornar ao passado, de revirar os armários, para contar algo que estava enterrado na memória e permanecia em silêncio.

Assim, em *A vergonha*, a autora-narradora informa que escreve pela primeira vez sobre o ataque perpetrado pelo pai, ocorrido quarenta e quatro anos antes. Adiada por medo de que a exposição trouxesse algum castigo, a escrita ganha da culpa e do receio de punição e encontra, enfim, fôlego "para chacoalhar essa cena, há tantos anos congelada" (Ernaux, 2022, p. 19), como um investimento contra a naturalização da vergonha. A autora-narradora recupera essa imagem fixada, não para compreender o motivo do gesto ou para reexaminar o episódio traumático em si, mas para situá-la como marco de sua vergonha. A partir da "cena", à qual ela atribui a origem de sua percepção de uma clivagem social, de uma inferioridade que passa a ser sentida como um aniquilamento, se instaura uma ruptura.

Situada numa cena inaugural, a vergonha é descoberta, portanto, como um evento. Nesse aspecto, a investigação do tempo desse afeto difere daquela anteriormente realizada em *O lugar*, pois a autora-narradora não localiza nenhum acontecimento que o tivesse disparado, ao retrair a vida do pai. Como se o tempo da vergonha fosse o *desde sempre*, ela se manifestava em uma presença contínua, silenciosa, que reverberava no corpo, nos gestos, nas falas e produzia uma "memória humilhada" (Ernaux, 2021, p. 44), que, para o pai, funcionava como um repertório de comportamentos a seguir ou a evitar. Para a filha, a autora-narradora de *O lugar*, essa "memória humilhada" – uma ressonância de Bourdieu – teria provocado um efeito de conservação das cenas de vergonha e se transformado em recurso para a escrita.

Porque não há um evento, mas é o próprio *lugar* social que determina as formas possíveis de viver, a vergonha sentida pelo pai, no livro de 1983, é uma condição que se naturaliza, se entranha e habita o tempo ordinário da vida. Trata-se, na expressão de Jean-Pierre Martin, do tempo



imprescritível da vergonha, pois, ao contrário da raiva, em seus resfriamentos, apaziguamentos e novos estouros, ela, em sua lentidão, quase não se move, instalando-se nos subterrâneos do tempo (Martin, 2006, p. 32).

Parece-me que a tentativa de desnaturalizar esse tempo irrevogável da vergonha do pai é um dos motores de *O lugar*, cujo título inicial era *Elementos para uma etnologia familiar*. Essa proposta primeira de título é significativa, visto que o livro une a tentativa de decifrar a vergonha introjetada no pai, como uma condição subjacente e já inconsciente – como num trabalho de uma etnóloga –, a uma economia familiar, colocando em questão a vergonha da própria autora-narradora, ao tematizar a distância entre pai e filha – como a realizar sua ambição de ser etnóloga de si mesma (Ernaux, 2022, p. 24).

Vale lembrar que o ponto de partida de *O lugar* é a aprovação de Ernaux em um concurso para o magistério e, dois meses depois, o falecimento do pai. Aqui, como nota Lyn Thomas (2014), ascensão social e morte se sincronizam e aprofundam uma ruptura, cujos primeiros sinais estavam no processo de escolarização da jovem Ernaux. Assim, da perspectiva da autora-narradora, a vergonha se complexifica. A passagem progressiva para o mundo intelectualizado e burguês desencadeava a vergonha como desprezo de si e da família na jovem Ernaux. Já no tempo da escrita, sem que a vergonha jamais se dissolvesse completamente, a autora-narradora, na condição de trãnsfuga de classe, passa a experimentar também a vergonha de ter sentido vergonha.

No discurso do Nobel, Ernaux define *O lugar* como uma grande transformação em sua literatura, porque implicava “mergulhar no indizível de uma memória reprimida e revelar a maneira de existir daqueles que eram próximos a mim. Escrever para entender os motivos dentro e fora de mim que tinham me distanciado de minhas origens” (Ernaux, 2023a, p. 15). A essa altura, a autora já havia lido *Os herdeiros*, de Pierre Bourdieu e Jean-Claude Passeron, que conhecera em 1972 e, segundo conta na entrevista a Jeannet, lhe servira de estímulo para encarar sua história de trãnsfuga.

A leitura de Bourdieu, um “choque ontológico violento” (Ernaux, 2011a, p. 912), conforme a autora escreveu no obituário do sociólogo no *Le monde* em 2002, continuou a repercutir em sua obra, como a crítica tem fartamente apontado (Charpentier, 2006; Pontes, 2018; Thomas, 2014). Foi por meio dessa escrita literária sociologicamente elaborada, nos termos de Judith Lyon-Caen (2014), que Ernaux voltou à própria vergonha e, num encontro com o trabalho crítico de Bourdieu de “desfatalizar a existência” (Ernaux, 2011a, p. 913, tradução minha), realizou uma espécie de estudo sobre o tempo regido por esse afeto no livro publicado quatorze anos depois de *O lugar*.

Em *A vergonha*, as primeiras linhas descrevem brevemente a cena de violência. Nela, um dos elementos mais importantes é a lembrança da autora-narradora de ter dito em patoá normando: “*Tu vas me faire gagner malheur*” – em português, “você vai me afundar na desgraça” (Ernaux,



2011a, p. 214; Ernaux, 2022, p. 10). Em uma das três notas do livro, a autora explica que a expressão significa tornar-se louco e infeliz *para sempre* depois de um pavor. Impregnada de tempo, ela pontua tanto uma eternidade – “para sempre” –, quanto a existência de um marco – “depois de um pavor”. Reagir imediatamente com o dialeto, com uma expressão considerada “vulgar”, que evoca uma condenação à loucura e à infelicidade perpétuas, insinua os sentidos de desintegração promovidos pela cena, tanto mais porque a essa altura a jovem Ernaux já assimilava o uso preferencial do francês e de suas normas cultas, inculcados na escola.

Em um primeiro plano, portanto, a vergonha produz um corte. Logo após a cena, a autora-narradora registra: “Foi no dia 15 de junho de 1952. A primeira data precisa e clara da minha infância” (Ernaux, 2022, p. 10). A menina que fora aos doze anos passou a experimentar um tempo dilacerado em dois: um antes, regido pela inocência, e um depois, que inaugurou “o tempo no qual” ela “não deixaria mais de sentir vergonha” (Ernaux, 2022, p. 16).

Ao recontar a percepção da jovem Ernaux, a autora-narradora dá a ver, além de uma divisão linear em dois, outra espessura que o tempo adquiriu quando a vergonha se instalou, sobretudo porque a fragmentação do tempo acompanhou uma fragmentação da imagem de si e de sua família. Como se a menina tivesse saltado para fora de si, um filtro alterou o seu olhar: “Depois, aquele domingo passou a ser uma espécie de filtro que ficava entre mim e todas as coisas que eu vivia. Continuava brincando, lendo, agindo como antes, mas de algum modo estava ausente. Tudo se tornara artificial” (Ernaux, 2022, p. 12). E, por meio dele, tudo que vinha antes da cena se tornava ralo, mera “sucessão de dias e de datas escritas na lousa e nos calendários” (Ernaux, 2022, p. 10).

Na interpretação de Janet Mason Ellerby, o gesto violento do pai descortinou a abjeção da própria família, motivo pelo qual seria a vergonha, e não outra, a sensação despertada. Acionando Jean-Paul Sartre, a autora lê nessa reação um modo de indicar que a jovem Ernaux não olhava mais somente “para fora”, da perspectiva, até então a única, que tinha como sujeito (o “para-si” de Sartre). A cena teria imposto um olhar para si mesma, para dentro, a partir do ponto de vista do Outro, que a julgava e a transformava em objeto (Ellerby, 2005, p. 71). Ellerby convoca Sartre, porque essa mudança de origem e de trajetória do olhar, em suma, da percepção de si, ocorre, segundo o filósofo, por meio da vergonha. É diante do Outro que ela surge: “Sinto vergonha de mim tal como apareço para o outro” (Sartre, 2009, p. 290). A jovem Ernaux teria, então, passado a se ver em sua imperfectibilidade, como apareceria para a burguesia da cidade e para a escola particular que frequentava.

Esse rompimento de si mesma e da imagem de sua família, que tinha feito com que visse “aquilo que não se podia ver” ou soubesse “o que não deveria ter sabido”, desvelou a vergonha e situou a menina no campo daqueles que “alimentavam as histórias que terminavam com uma frase típica como ‘que desgraça ver uma coisa dessas’” (Ernaux, 2022, p. 66). Ver-se como um arremate



de uma história desgraçada e, como a autora-narradora acrescenta na sequência, indigna da escola era ver-se por um filtro que embaçava também o futuro.

Em relação aos futuros do passado da autora-narradora, as projeções nutridas *antes da cena* – “um sentimento de futuro”, “o sentimento de quando temos a vida inteira pela frente” (Ernaux, 2022, p. 31-32) – se esvaíram. De promessa, decorrente tanto da inocência infantil, quanto das expectativas de ascensão social devidas à escolarização, o futuro se converteu em espalhamento da vergonha.

Depois da cena, há uma sensação de quase completo encerramento do futuro, que teria sido figurado pela jovem Ernaux como espera da repetição do episódio e de seus desdobramentos. Como se tudo fosse uma sombra projetada pela vergonha, a menina “sentia a desgraça se aproximar” e “em todo canto encontrava a cena de um drama que não havia acontecido” (Ernaux, 2022, p. 13). Ou seja, ela antecipava o porvir, realizando o desfecho que não ocorrera naquele dia de junho: a morte da mãe, a prisão do pai, sua queda definitiva.

Uma vez que o futuro no passado da autora-narradora assume a forma de desastre, ele não apenas se interrompia como promessa, como também se tornava temido. Num trecho, a autora-narradora conta, em uma atmosfera entre o banal e trágico, a ocasião em que a mãe lançou no chão os seus óculos após sua queixa sobre as hastes. Ligando o acontecimento a outras histórias familiares de violência, a jovem Ernaux teria sentido a precipitação de um desastre:

Só consigo me lembrar do clamor das censuras que meus pais fizeram um ao outro e dos meus soluços. Também a sensação de um desastre que deve prosseguir, algo como “agora estamos mesmo imersos na loucura”.

Na vergonha há o seguinte: a impressão de que agora tudo pode acontecer com você, de que nunca haverá uma trégua, que mais vergonha vai se somar à vergonha (Ernaux, 2022, p. 69).

A cena inaugural da vergonha estava, portanto, sempre na iminência de retornar e de se renovar em outras feições, com o acréscimo de outros sedimentos de humilhação. Por isso, lemos nas últimas páginas do livro: “Inútil continuar. A vergonha é só repetição e acumulação” (Ernaux, 2022, p. 79).

Apesar de não mencionar *A vergonha*, aqui seria possível dialogar com as reflexões de Ann Jefferson (2024), para quem essa especulação sobre o porvir no passado confere aos textos de Ernaux uma conotação marcadamente política, em especial em termos de classe e de gênero. Afinal, o fechamento do futuro para a jovem Ernaux, sentido com angústia e ansiedade, impediria o cumprimento de suas expectativas e de sua família de ascensão por meio dos estudos e ativaria



o receio de voltar às limitações da vida de seus antepassados, de regredir socialmente e de cair na pobreza. É que a vergonha e o estado de sofrimento a ela vinculado têm, na disparidade de classes, suas raízes.

O encerramento do futuro depois da queda na vergonha seria quase completo, como escrevi há pouco, porque vejo uma espécie de parênteses nessa sensação de aniquilamento. Em uma breve passagem, provavelmente associada à descoberta de “outro mundo”, de beleza, elegância e consumo na viagem a Biarritz ao lado do pai, uma fresta de futuro como promessa é figurada. A autora-narradora recupera o “jogo do dia ideal”, inventado pela menina e inspirado pelos anúncios publicitários em um jornal, em que imaginava um dia preenchido apenas com objetos saídos das propagandas. Como se o jogo reabrisse o futuro, ele permitia sua figuração “ideal”, possível somente pela via do consumo, pelo acesso ao mundo burguês – o que remete ao projeto de *As coisas* de Georges Perec. Nessa invenção de futuro, que fazia transparecer o desejo de migração de classe, a jovem projetava um dia sem espaço para a vergonha. A brecha, no entanto, se revela pequena, “frustrante” (Ernaux, 2022, p. 77-78), já que a menina que pouco conhecia ou experimentava aqueles bens de consumo não conseguia construir o funcionamento de um dia inteiro.

O futuro fora da vergonha também se mostra fracassado, porque a ascensão social e a migração para o campo intelectual não livraram a autora-narradora da ressonância desse afeto. A desintegração do tempo e sua espessura diversa acompanharam o presente de sua escrita, que mobiliza, então, alguns recursos para dizê-las. Ainda na primeira parte do livro, ela direciona o olhar para alguns vestígios materiais, conservados do ano de 1952, a fim de entender aquele tempo. Dentre eles, duas fotos, uma anterior e outra posterior à cena, e alguns objetos, como o missal, já mencionado neste artigo. Embora pudessem ser lidos como “provas” do seu corpo e do universo religioso em que vivia, a autora-narradora não se reconhece neles. Na descrição das fotos, tudo parece vago, a imagem está desfocada, ela tem a impressão de que “não há um corpo por baixo” da menina, que sua silhueta não possui “formas definidas” (Ernaux, 2022, p. 15). Quanto ao pequeno livro religioso, “tão fora do tempo” – na dupla e contraditória acepção de pertencente ao tempo eterno da religião e de anacrônico para uma autora-narradora não mais religiosa –, se ele lhe soa escrito em outra língua, ela ainda poder dizer “sem olhar” algumas orações. Por indecifráveis que sejam, ela as sabe *de cor*. A caracterização desses vestígios do tempo caminha para uma dissociação de si e para um estranhamento do mundo que a compunha na juventude, conforme observa Willging (2001), como se algum tipo de filtro entre ela e as coisas ainda existisse: só o que foi aprendido *de cor* ou o que toca os seus afetos parece ainda reconhecível, como uma música que ouvia à época sobre amores e viagens, “dois desejos ainda presentes” em sua vida (Ernaux, 2022, p. 15, 18 e 19).

Dos sinais íntimos, privados, a autora-narradora move-se em direção aos signos coletivos e, ao final da primeira parte, conta sua ida aos arquivos à procura de jornais, para rastrear aquele



tempo, mas, sobretudo, o dia que marcara sua infância. Durante essa pesquisa, os dados objetivos da realidade não asseguravam seu pertencimento àquele passado. Os acontecimentos reportados nos jornais naquele ano não lhe diziam respeito: “era como se eu não tivesse vivido aquele tempo” (Ernaux, 2022, p. 21). Ao chegar no dia 15 de junho de 1952, a expectativa da autora-narradora de encontrar a cena noticiada aponta para ela como a história que importa: “Então entendi que nenhum dos bilhões de fatos ocorridos no mundo naquele domingo poderia ser posto ao lado dessa cena sem me encher de estupor. Somente ela era a cena real” (Ernaux, 2022, p. 23).

Parece-me decisivo que seja a vergonha aquilo que promove uma descosedura do próprio passado. No tempo da escrita, não importa apenas uma divisão em um antes e um depois da cena, mas também a qualidade, a natureza diferente que o passado assume. Todo o passado que não toca a vergonha é alheio, rarefeito. Conforme Frédéric Gros em sua análise sobre esse afeto, existiria um tempo dos acontecimentos anódinos, banais, e outro no qual a vergonha se torna o evento axial e, por conseguinte, aquilo “que dá história: que perfura, desorganiza, rasga o presente, o que não se inscreve, ou mal se inscreve na continuidade das tramas monótonas e as escancara” (Gros, 2023, p. 130-131).

É possível pensar que a autora-narradora tenta vários acessos à cena e alguma explicação para a vergonha: primeiro, a diacronia da história, com as provas do passado, as quais, no entanto, não provam o seu pertencimento àquele tempo – “não posso esperar nada desse tipo de documento” (Ernaux, 2022, p. 23). Depois, na segunda e na terceira parte do livro, a sincronia das leis e dos costumes, enunciando o seu projeto como o de uma etnóloga de si mesma, para entender as regras que criavam as ideias de normalidade, pudor, razão e que a haviam empurrado junto com sua família para o território da vergonha. Nada disso, porém, a reintegra ao próprio passado ou faz com que se reconheça.

Olho a foto de Biarritz. Meu pai morreu há vinte e nove anos. Já não guardo nada em comum com a menina da foto, a não ser a cena do domingo de junho que ela traz na cabeça e que me fez escrever este livro, porque nunca saiu de mim. É essa cena que faz com que a menininha e eu sejamos a mesma pessoa, já que o orgasmo – momento em que sinto com mais força minha identidade e a permanência do meu ser – eu só fui conhecer dois anos depois (Ernaux, 2022, p. 80-81).

É a vergonha disparada pela “cena” e reativada pela escrita que lhe garante o engaste ao próprio passado e a identidade entre autora-narradora e personagem; em suma, que confirma que a mulher que escreve em 1995 e a menina em 1952 são a mesma pessoa – assim como o orgasmo, mais tarde, irá assegurar a permanência de si. Portanto, se o afeto descostura, rasga o tempo, é também ele que, de algum modo, o reata.



Se a jovem Ernaux e a autora-narradora são filhas da vergonha, que desde então esteve sempre ali, esse afeto não se fez presente da mesma maneira. No livro de 1997, o tempo da vergonha, menos do que estático, eterno, conhece modulações, se faz presente em movimento. Porque ela retorna, se acumula, esfria, se transforma.

Aprópria escrita – ligada, como também em Albert Camus e Didier Eribon, ao atravessamento de classe e à entrada no mundo intelectual – já engendra outras vergonhas: a da exposição, a de ter sentido vergonha. Por meio da escrita, se processa ainda uma modulação fundamental: aquela que transmuta a vergonha de pura contenção em desejo. Mesmo que para a autora-narradora o livro esteja aquém da vergonha desencadeada pela “cena” – “é inimaginável pensar quanta vergonha poderia me trazer a escrita de um livro à altura daquilo que experimentei com meus doze anos” (Ernaux, 2022, p. 80) –, seria possível pensar, a partir de uma leitura deleuziana de Spinoza, em uma passagem da vergonha como diminuição da potência de agir para o seu o aumento. A vergonha projeta a escrita, faz buscar nas palavras as suas sensações – que, embora indizíveis, só pela literatura são de alguma forma alcançáveis.

Referências

- AZEVEDO, Luciene. Saindo da ficção: narrativas não literárias. **Caracol**, São Paulo, Brasil, n. 17, p. 329–345, 2019. . Acesso em: 15 mar. 2025.
- BAUDELLOT, Christian. Annie Ernaux. Les années. Savoirs de la littérature. **Annales**. Histoire, Sciences Sociales, v. 65, n. 2, p. 527-531, 2010. Disponível em: <https://shs.cairn.info/revue-Annales-2010-2-page-la?lang=fr>. Acesso em: 15 mar. 2025.
- BRITO, Pedro Gomes Dias. Le mort hante le vif. A questão da ficção e o lugar do sujeito na literatura de Annie Ernaux. **Aleas**, Rio de Janeiro, vol. 25, n. 1, p. 326-342, jan.-abr. 2023. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/rqsbdstn3NmQ8qnrpyNwrsm/?lang=pt>. Acesso em: 15 mar. 2025.
- COSTA, Leila de Aguiar. Escrever (sobre) os afetos: a escrita íntima de Annie Ernaux. **Letras**, Santa Maria, v. 28, n. 57, p. 137-154, jul-dez. 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/31546>. Acesso em: 15 mar. 2025.
- CAMUS, Albert. **O primeiro homem**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2022.
- CHARPENTIER, Isabelle. “Quelque part entre la littérature, la sociologie et l’histoire...” **CONTEXTES**: Revue de sociologie de la littérature, v. 1, 2006. Disponível em: <http://journals.openedition.org/contextes/74>. Acesso em: 15 mar. 2025.
- CHARPENTIER, Isabelle. Les ‘ethnotextes’ d’Annie Ernaux ou les ambivalences de la réflexivité littéraire. In: BAJOMÉE, Danielle; DOR, Juliette. Annie Ernaux. **Se perdre dans l’écriture de soi**. Paris: Klincksieck, 2011, p.77-101. Disponível em: <https://hal.science/hal-03688930>. Acesso em: 15 mar. 2025.
- CIXOUS, Hélène. **O riso da medusa**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2022.
- ELLERBY, Janet Mason. Untangling the Trauma Knot: Autoethnography and Annie Ernaux’s *Shame*. **Mosaic**: An Interdisciplinary Critical Journal, University of Manitoba, v. 38, n. 3, p. 59-75, set. 2005. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/44029670>. Acesso em: 15 mar. 2025.
- ERIBON, Didier. **A sociedade como veredito**: classes, identidades e trajetórias. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2022.
- ERNAUX, Annie. **A escrita como faca e outros textos**. São Paulo: Fósforo, 2023a.



- ERNAUX, Annie. **A vergonha**. São Paulo: Fósforo, 2022.
- ERNAUX, Annie. **Écrire la vie**. Paris: Éditions Gallimard, 2011a.
- ERNAUX, Annie. **L'atelier noir**. Paris: Éditions des Busclats, 2011b.
- ERNAUX, Annie. **Os anos**. São Paulo: Fósforo, 2021.
- ERNAUX, Annie. **O lugar**. São Paulo: Fósforo, 2021.
- ERNAUX, Annie. **Paixão simples**. São Paulo: Fósforo, 2023b.
- ERNAUX, Annie; BRAS, Pierre. « La littérature, c'est la mise en forme d'un désir ». **Journal des anthropologues**, p. 93-115, 2017. Disponível em: <https://journals.openedition.org/jda/6605>. Acesso em: 15 mar. 2025.
- FIGUEIREDO, Eurídice. A Nebulosa do autobiográfico: Annie Ernaux entre gêneros. In: BAHIENSE, Andrea de Castro Martins; CAMPOS, Laura Barbosa (org.). **"Escrever a vida": diálogos em torno de Annie Ernaux**, 2024, p. 71-89.
- GENET, Jean. **Journal du voleur**. Paris: Gallimard, 1993.
- GROS, Frédéric. **A vergonha é um sentimento revolucionário**. São Paulo: Ubu Editora, 2023.
- GUTIÉRREZ, Rafael. **Formas híbridas**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2017.
- HAVERCROFT, Barbara. Dire l'indicible: trauma et honte chez Annie Ernaux. **Roman 20-50**, vol. 2, n. 50, p. 119-132, 2005. Disponível em: <https://shs.cairn.info/revue-roman2050-2005-2-page-119?lang=fr>. Acesso em: 15 mar. 2025.
- HUGUENY-LÉGER, Élise. **Annie Ernaux**: une écriture palimpseste? Inscriptions, effacements et possibilités de réinvention dans son oeuvre. In: BEST, Francine; BLANCKEMAN, Bruno; DUGAST-PORTES, Francine (org.). **Annie Ernaux: le temps et la mémoire**. Cerisy: Éditions Stock, 2014, p. 42-57.
- JAMESON, Fredric. **The aninomies of realism**. London: Verso, 2015.
- JEFFERSON, Ann. Annie Ernaux: future prospects and the politics of time. **French Cultural Studies**, v. 35, n.1, p. 42-51, 2024. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/09571558231214674>. Acesso em: 16 jun. 2025.
- LARANGEIRA, Luiza. **Inleirsi**: história, ficção e formação na escrita de Annie Ernaux e Elena Ferrante. **Varia Historia**, Belo Horizonte, v. 41, 2025. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/vh/a/DMfscsNZRLrBM9WdrdT9Kjk/?lang=pt>. Acesso em: 16 jun. 2025.
- LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LYON-CAEN, Judith. Le temps qui vient, le temps qui passe – et ce qu'il en reste dans *Les années*. In: BEST, Francine; BLANCKEMAN, Bruno; DUGAST-PORTES, Francine (org.). **Annie Ernaux: le temps et la mémoire**. Cerisy: Éditions Stock, 2014, p. 121-136.
- MACHADO, Fernanda Murad. A percepção da passagem do tempo em *Os anos* de Annie Ernaux. In: BAHIENSE, Andrea de Castro Martins; CAMPOS, Laura Barbosa (org.). **"Escrever a vida": diálogos em torno de Annie Ernaux**, 2024, p. 125-138.
- MARTIN, Jean-Pierre. **La honte**. Réflexions sur la littérature. Paris: Gallimard Collection/ Folio essais, 2017.
- MAUGER, Gérard. Âges de la vie et temps de l'histoire. **Savoir/Agir**, v. 1, n. 7, p. 133-142, 2009. Disponível em: <https://shs.cairn.info/revue-savoir-agir-2009-1-page-133?lang=fr>. Acesso em: 15 mar. 2025.
- PONTES, Isadora de Araújo. Annie Ernaux, uma escritora trãnsfuga de classe. **Magma**, v. 25, n. 14, p. 65-84, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/magma/article/view/154405>. Acesso em: 16 jun. 2025.
- ROUSSEL-GILLET, Isabelle. De Birthday au photojournal, l'expérience des images pour remonter la mémoire. In: BEST, Francine; BLANCKEMAN, Bruno; DUGAST-PORTES, Francine (org.). **Annie Ernaux: le temps et la mémoire**. Cerisy: Éditions Stock, 2014, p. 371-388.
- SARTRE, Jean-Paul. **O ser e o nada**. Petrópolis: Vozes, 2009.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. **Revista Estudos de literatura brasileira contemporânea**, Brasília, n. 39, p. 129-148, jan.-jun. 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/dSzWFLKdDkmP3qmScLPJbHD/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 15 mar. 2025.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. As antinomias do realismo e o afeto literário. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Literatura e espaços afetivos**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014, p. 70-76.
- THOMAS, Lyn. La mémoire humiliée et sa narration: **Annie Ernaux** et la communauté internationale des transfuges de classes. In:



BEST, Francine; BLANCKEMAN, Bruno; DUGAST-PORTES, Francine (org.). Annie Ernaux: le temps et la mémoire. Cerisy: Éditions Stock, 2014, p. 183-199.

VETTIER, Chloé. Honte et transparence : écrire sa honte, de Rousseau à Genet. **SELF XX-XXI**: Journée de jeunes chercheurs, novembre, Paris, p. 1-15, 2018. Disponível em: <https://self.hypotheses.org/publications-en-ligne/ombres-et-transparences/les-leurres-de-la-transparence-introduction/resistances-au-devoilement-autobiographique-1>. Acesso em: 15 mar. 2025.

VIART, Dominique. **Annie Ernaux**, historicité d'une œuvre. In: BEST, Francine; BLANCKEMAN, Bruno; DUGAST-PORTES, Francine (org.). Annie Ernaux: le temps et la mémoire. Cerisy: Éditions Stock, 2014, p. 21-38.

WILLGING, Jennifer. Annie Ernaux's Shameful Narration. **French Forum**, Nebraska, vol. 26, n. 1, p. 83-103, 2001. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40552238>. Acesso em: 15 mar. 2025.

Informações Adicionais

Biografia profissional:

Professora Adjunta de Teoria da História na UERJ, FFP. Doutora (2017) e mestre (2013) em História pela UFF. Bacharel em História pela UFRJ. Realizou pesquisa de pós-doutorado no PPGH da Unirio. Atualmente, é pesquisadora visitante na Universidade de Bolonha.

Endereço para correspondência:

Rua Dr. Francisco Portela, 1470, Patronato, São Gonçalo, RJ, 24435-005, Brasil.

Financiamento:

Não se aplica

Conflito de interesse:

Nenhum conflito de interesse foi declarado

Aprovação no comitê de ética:

Não se aplica

Preprint

O artigo não é um preprint.

Disponibilidade de dados de pesquisa e outros materiais

Os conteúdos subjacentes ao artigo estão nele contidos.

Editores responsáveis

Rebeca Gontijo – Editora-chefe

Iuri Bauler Pereira – Editor executivo

Renata Dal Sasso Freitas – Editor executivo



Direitos autorais

Copyright © 2026 Nathália Sanglard de Almeida Nogueira

Histórico de avaliação

Data de submissão: 15/03/2025

Data de aprovação: 27/10/2025

Licença

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da [Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](#).

