



ARTE E LITERATURA: PESQUISAS INDISCIPLINADAS

O intervalo entre escrita e fotografia: a apreensão do fugaz em Annie Ernaux e Sophie Calle*The Interval Between Writing and Photography: Capturing the Fleeting in Annie Ernaux and Sophie Calle**El intervalo entre escritura y fotografía: la aprehensión de lo fugaz en Annie Ernaux y Sophie Calle***Bruna Fontes Ferraz¹**orcid.org/0000-0002-9136-6838bruna.fferraz@gmail.com**Recebido em:** 23 jun. 2026.**Aprovado em:** 27 ago. 2026.**Publicado em:** 22 out. 2026.

Resumo: Partindo do conceito de "intervalo" formulado por Anne-Marie Christin, este texto analisa duas obras construídas por meio do diálogo entre texto e fotografia: *O uso da foto*, de Annie Ernaux e Marc Marie, e *Histórias reais*, de Sophie Calle. Busca-se demonstrar como a aproximação entre as duas linguagens produz efeitos de tensão e fricção, afastando-se de uma relação de complementariedade. Quando colocadas lado a lado, palavra e fotografia alteram-se mutuamente, abrindo espaço para processos de recomposição de sentidos. Ao final, observa-se que a relação entre escrita e imagem acontece no intervalo e nos vazios que as separam, onde se anunciam imagens latentes.

Palavras-chave: Relações entre escrita e fotografia. Intervalo. Annie Ernaux. Sophie Calle.

Abstract: Drawing on the concept of the "interval" formulated by Anne-Marie Christin, this article analyzes two works constructed through the dialogue between text and photography: *The Use of Photography*, by Annie Ernaux and Marc Marie, and *True Stories*, by Sophie Calle. It seeks to demonstrate how the convergence of these two media produces effects of tension and friction, moving away from a relationship of complementarity. When placed side by side, word and photograph mutually transform one another, opening up space for processes of meaning-making and recomposition. Finally, it is argued that the relationship between writing and image takes place in the interval and in the gaps that separate them, where latent images emerge.

Keywords: Relations between Writing and Photography. Interval. Annie Ernaux. Sophie Calle.

Resumen: Partiendo del concepto de "intervalo" formulado por Anne-Marie Christin, este artículo analiza dos obras construídas a partir del diálogo entre texto y fotografía: *El uso de la foto*, de Annie Ernaux y Marc Marie, e *Historias reales*, de Sophie Calle. Se busca demostrar cómo la aproximación entre ambos lenguajes produce efectos de tensión y fricción, alejándose de una relación de complementariedad. Cuando se sitúan una junto a la otra, palabra y fotografía se transforman mutuamente, abriendo espacio para procesos de recomposición de sentidos. Finalmente, se observa que la relación entre escritura e imagen acontece en el intervalo y en los vacíos que las separan, donde se anuncian imágenes latentes.

Palabras clave: Relaciones entre escritura y fotografía. Intervalo. Annie Ernaux. Sophie Calle.



Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob a licença [CC-BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), que permite a cópia e redistribuição do material em qualquer formato e para qualquer finalidade, desde que a autoria original e os créditos de publicação sejam mantidos.

¹ Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (Cefet-MG), Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

1 O “crepitar” da verdade: considerações iniciais

Para mim, a verdade é simplesmente o nome que se dá àquilo que se procura e que escapa constantemente.
(Annie Ernaux)

Em nome da verdade, alguns escritores escrevem; são, porém, tidos como “mentirosos” ou “ficcionalistas”, se se pretende atenuar o tom pejorativo do primeiro termo, a quem a verdade, quando inspira, é deturpada ou vilipendiada. No século XIX, quando surgiram os primeiros processos fotográficos, alcançar a verdade pareceu ter sido um problema solucionado, afinal uma foto atestaria ou certificaria uma verdade indubitavelmente. À época, foi vista como documento e, por consequência, como índice do real. Diante de sua característica precisa e exata, havia pouca margem à hesitação.

Uma ambivalência, porém, marcaria o surgimento da fotografia moderna: se sua face testemunhal, naquelas circunstâncias, era uma premissa incontestável, havia ainda, nela, um potencial fantasmagórico, que evocava certo tom enigmático, afinal, ao aprisionar uma imagem, não se tinha nem o referente, nem uma imagem simplesmente: tratava-se de uma outra coisa ainda. Nesse sentido, abarcar pares de oposição e tensioná-los parece ser o próprio fundamento constitutivo da fotografia, tal como considera Natalia Brizuela (2014, p. 19):

A fotografia, sempre, e ao mesmo tempo, é arte e não é arte. O dispositivo fotográfico permite algo contraditório ou em tensão: aproximar-se e afastar-se da realidade. É um espelho que reflete algo que não existe fora do espelho, algo assim como um espelho autorreferencial, autorreflexivo. É mimético. Mas o é falsamente, ou mentirosamente. Porque toda fotografia é também, antes de tudo, uma operação de montagem – corte, dissecação, reorganização para decompor a realidade – e por isso a produção de uma heterogeneidade que só pode ser entendida como estética e não mimética.

Sob a falsa aparência da mimesis, a fotografia – quando pensada com mais atenção e astúcia – é a deturpação de qualquer referencial, já que este se insinua como um traço, um vestígio, usado ou

manipulado para reconstruir e elaborar outras realidades possíveis pela imagem que se revela. Essa face criativa e criadora que, nos primórdios da fotografia, não era considerada é a que permite alçá-la ao estatuto de arte.

É claro que, quando alcançamos o ápice de nossas capacidades tecnológicas, produzir e comprovar “realidades” e suas “verdades” tornou-se tão banal que, se em algum momento à fotografia foi conferida uma função de prova ou de certificado de existência, hoje essa não é mais a sua função, embora – obviamente – a civilização contemporânea, independentemente disso, não esteja disposta a livrar-se das imagens (de preferência tratadas com filtros e outras edições mais sofisticadas).

Nesse contexto, deve soar no mínimo curioso iniciar este texto, que visa tratar da aproximação entre fotografia e literatura, por meio de um tema tão espinhoso que poderia facilmente ter sido deixado de lado: o da verdade. Se o fazemos, porém, é por compreendê-la conforme os termos de Annie Ernaux, apresentados na epígrafe que inaugura este texto, e por entender que a verdade, assim como aquilo que acontece quando a imagem fotográfica e a literatura são postas lado a lado, se vem à tona, é sempre nos intervalos, afinal trata-se do inapreensível: o instante fugaz que buscamos, que se dá a ver num intervalo, e que, independentemente da procura, escapa continuamente.

Neste texto, pretendemos analisar duas obras que se valem da palavra e da fotografia num gesto que recorre a essas linguagens como aposta: fricciona-as com o intuito de ver o que resta desse encontro, ou o que ele produz. E, se arriscamos a dizer que um tipo de verdade é o que emerge desse contato, é mais uma vez por entender que a verdade é escorregadia. Ela não é o oposto de ficção ou de literatura, como o senso comum tende a afirmar repetidamente, tampouco é um todo incontestável, absoluto. Se a verdade, como sugere Ernaux, é o que procuramos e o que nos escapa, tentar dar a ela uma forma – discursiva ou imagética – é já se distanciar dela por envolvê-la numa produção simbólica.

É, pois, sob essa perspectiva, que analisaremos duas obras que elegem a escrita e a imagem fotográfica como meios necessários para a busca – impossível – pela verdade: *O uso da foto* (2025), de Annie Ernaux e Marc Marie, e *Histórias reais* (2009), de Sophie Calle. Nessas obras, o contato entre palavra e fotografia não assume função hierárquica, tampouco explicativa ou ilustrativa. Mesmo que seja possível identificar a anterioridade da foto em relação à escrita, como no caso do livro que escrevem juntos Annie Ernaux e Marc Marie, ainda assim uma mídia não se sobrepõe à outra. Foram conclamadas como modos de operar com os vestígios da vida, não porque a fotografia ou a escrita fossem insuficientes para lidar com o efêmero, mas porque, diante do desejo previamente fadado ao fracasso de apreender o fugaz, aproximar escrita e imagem faz “crepitar” a verdade.

Logo, ao nos debruçarmos sobre *O uso da foto* e *Histórias reais*, perseguiremos algo que se dá num átimo, em razão dessa aproximação da escrita e da imagem, e que segue escapando, ou desviando de nossa compreensão, aquilo que se mostra apenas no intervalo entre uma e outra.

Há um vazio gráfico – incontornável, talvez –, quando palavra e imagem se encontram em um livro. A noção de intervalo, cuja autoria remonta a Anne-Marie Christin, é aqui decisiva, porque é esse intervalo que “estrutura a imagem como tal e a abre para a escrita” (Christin, 2023, p. 101). O pensamento do intervalo proposto por Christin é decorrente de sua análise dos afrescos pré-históricos, por ter identificado neles esses intervalos que separam e ajustam referências múltiplas (figurativa, simbólica, rítmica). Para a crítica francesa, as interrupções presentes na superfície de uma imagem seriam, pois, uma imagem, que convidaria à entrada e à inscrição da palavra:

Na medida em que os intervalos de uma imagem são também figuras, mas figuras implicadas em uma apreciação do espaço – a ser contemplado ou percorrido – estranha ao código narrativo ou a qualquer ficção linguageira, o olhar do espectador passando de uma figura a outra interroga-se sobre suas relações e, tentando adivinhar o alcance da associação

delas, acaba por dominá-las. Não que ele então descubra aí um “sentido” preciso: toda revelação visual que emerge do invisível só pode nos dar permanentemente a ilusão de “despertar nas superfícies seu luminoso segredo”, segundo a fórmula de Mallarmé – isto é, sem que jamais esse segredo nos possa ser conhecido ou acessível de outro modo (Christin, 2023, p. 102).

Desperta, portanto, da própria superfície e, mais precisamente, do intervalo que se abre entre palavra e imagem, uma revelação visual, da qual espectador ou leitor imaginam apossar-se. Mas essa revelação que emerge do invisível, se coloca o espectador diante de um enigma, veta-o, ao mesmo tempo, de qualquer forma de resolvê-lo (não há chave interpretativa possível). Isso porque esse intervalo nada mais é do que o próprio vazio, necessário para que a escrita e a imagem se aproximem sem se fundir. Esse espaço vazio intervém, por sua vez, no efeito que se atribui ao que vemos e ao que olhamos, afinal, numa obra, cujo projeto estético é construído por meio desse contato, a leitura não pode ser restrita à escrita ou à imagem, mas deve contemplar as duas linguagens considerando, ainda, o que essa aproximação produz. Não hesitamos, assim, em dizer que um vazio ou um intervalo ou uma fissura é o efeito gerado dessa relação entre palavra e imagem, que suspende o sentido para que os desejos mais fortes sejam transmitidos, tal como ratifica Christin:

[...] as figuras não são portadoras de seus desejos mais fortes, de sua vontade de “tornar visível”, como diz Klee; isto cabe aos vazios que separam essas figuras, já que são eles que incitarão os espectadores a se maravilhar ou se inquietar com essa revelação nascida de uma superfície da qual todavia não poderão jamais dissociá-la (Christin, 2023, p. 103-104).

Logo, o desejo revelado pelos espaços intervalares não poderá ser dissociado da superfície de onde esse limiar se encontra. Afinal, o intervalo entre imagem e escrita, entre vida e literatura, abriga, em potência, outros traços, tal como procuraremos mostrar a seguir por meio das obras *O uso da foto* e *Histórias reais*.

2 Um diário de amor e morte: *O uso da foto*

A respeito da indiscernibilidade que se opera entre escrita e vida, em entrevista a Frédéric-Yves Jeannet, Ernaux afirma (2023, p. 108): "Na frase que você cita, '*Escrevo minhas histórias de amor e vivo meus livros*', trata-se também, e uma vez mais, dessa aproximação e desse intercâmbio – contínuos –, à minha revelia, entre minha vida e meus livros, entre o amor, o sexo, a escrita e também a morte. Dessa luta também". Vida, amor, sexo, escrita e morte são colocados ao lado da fotografia – numa relação de aproximação e de luta – na proposta que se inaugura em *O uso da foto*, livro que a escritora produziu junto a Marc Marie, fotógrafo e jornalista francês, com quem Ernaux viveu uma história de amor em 2003.

A imagem das roupas espalhadas pelo chão é a propulsora desse projeto estético, como relata Ernaux:

Certa manhã, acordei antes de M. ir embora. Quando desci e percebi, espalhadas no piso do corredor, ao sol, as peças de roupas e lingerie, os sapatos, experimentei uma sensação de dor e beleza. Pela primeira vez pensei que era preciso fotografar tudo aquilo, aquele arranjo nascido do desejo e do acaso, fadado ao desaparecimento. Fui buscar minha câmera. Quando contei a M. o que tinha feito, ele confessou que também já tinha tido essa vontade (2025, p. 7).

Diante do que vai desaparecer, o impulso que acometeu Ernaux foi o de fotografar os traços

que acusavam a urgência do desejo amoroso, embora não fosse ela a fotografia da relação. Mas as fotografias acumuladas mostraram-se insuficientes para conter o que ali se anunciava, afinal elas não revelavam apenas a tensão inicial do amor. O que enovelava o gesto erótico era o imbricamento entre vida e morte, pois nesse mesmo período a escritora francesa fazia um tratamento para um câncer de mama. Talvez, por isso, a fotografia – sozinha – não fosse capaz de lidar com a luta que se apresentava nessa arena entre vida e morte, e reivindicasse um "algo a mais": "Como se aquilo que, até aquele momento, pensávamos ser suficiente para guardar o vestígio dos nossos momentos de amor – as fotos – não bastasse, como se algo a mais fosse necessário, a escrita" (Ernaux, 2025, p. 9).

Amor, vida e morte foram, portanto, conjugados e materializados por meio da imagem fotográfica e da escrita, mas o que se apresenta dessa aproximação irrepresentável acontece nos seus intervalos. Afinal, é no espaço intervalar entre fotografia e escrita, ou entre vida e morte, que se anuncia o próprio invisível da cena: não apenas o amor, mas também os efeitos da doença. Há, nessa perspectiva, uma foto paradigmática incluída nesse livro, espécie de diário tecido por dois corpos e duas linguagens: trata-se da que foi capturada no quarto 223 do Hotel Amigo, no dia 10 de março, em Bruxelas (figura 1).

Figura 1 – A cortina: um véu entre tecido e mancha, ficção e realidade



Fonte: Ernaux e Marie (2025, p. 26).

Dessa fotografia, destaco a cortina aberta, que separa o visível do invisível. Segundo Anne-Marie Christin (2023, p. 127), diferentemente dos indicadores que anunciam intenções narrativas de uma imagem, a cortina seria um "indicador da imagem enquanto tal", pois "concentra em si sua natureza e suas propriedades, e o convite que dirige ao espectador é o de saber ser atento à metamorfose do visível, que se opera sob seu olhar desde o instante em que quer se deixar introduzir por ela no quadro".

A cortina é, portanto, essa abertura que permite a entrada do espectador na cena, ao mesmo tempo que lança seu olhar para aquilo que não está enquadrado na imagem. Sua presença instiga a atenção para o que está além, para a cena invisível, e nisso reside sua "dualidade mágica", como destaca Christin:

O que torna o motivo pictórico da cortina ou do tecido tão essencial é que ele exprime, de modo a um só tempo extremo e mínimo, a dualidade mágica – pois sempre copresente para ela mesma – da evidência contraditória do atual e do além, do visível e do invisível, sobre o que se apoia o pensamento da tela. A paisagem apareceu na pintura ocidental pela brecha de incerteza inquieta que esse motivo aí havia introduzido (2023, p. 128).

Uma fresta se abre. Dessa brecha, a cortina escancara uma "incerteza inquieta" por mostrar-se ser "ao mesmo tempo tecido e mancha, ficção e realidade" (Christin, 2023, p. 127). O movimento fluido do véu – passível de metamorfose a depender de um leve sopro do vento – acusa, ainda, a natureza incerteza do experimento de Ernaux e Marie, afinal, como "leitores de manchas", eles partem dos vestígios e da desordem deixados pelo sexo e pela vivência a dois para alcançar algum tipo de organização pela escrita. Mas, se "as fotos mentem, sempre" (Ernaux; Marie, 2025, p. 124) – ao menos algumas delas, as que estampam a felicidade veranil de uma família na iminência da ruína, conforme confidencia Marc Marie no texto que escreve a uma das últimas fotografias do livro –, a escrita, por sua vez, emoldura o aparente, velando a cena invisível, mas sem mascarar suas manchas: "Foi nas camas desfeitas que aprendi a ler as manchas. Todas as mulheres, leitoras de

manchas, pela obrigação herdada de lavar, de limpar '*de acordo com a natureza da mancha*', como dizem os conselhos nas revistas, de 'recuperar'" (Ernaux; Marie, 2025, p. 115).

Essa recuperação, porém, de superação das manchas, de apagamento das marcas, é impossível. Por isso, as fotografias de Ernaux e Marie colocam os dois a nu, embora não haja em nenhuma delas a imagem de um ou de outro. Ao evidenciar a marca dos corpos, as manchas, os lençóis amassados, as roupas e os sapatos estirados ao chão, os autores apontam para uma "forma de verdade" a se desenhar nos contornos da escrita e da imagem, pois é justamente o que se revela na superfície a separar o visível do invisível.

Em *O uso da foto*, há quatorze fotografias seguidas de um texto de Annie Ernaux e de Marc Marie, sempre nessa ordem. Durante o experimento, a regra de não mostrar o texto que escreviam um para o outro foi respeitada com rigor. Mas, ao escrever, Ernaux permitiu que algo invisível nas imagens viesse à tona. Segundo ela, "Ao escrever, impôs-se para mim muito rapidamente a necessidade de mencionar 'a outra cena', aquela que se desenrolava no meu corpo, ausente das fotos, a luta difusa, atordoante – 'é comigo, comigo mesma, que isso está acontecendo?' – entre a vida e a morte" (Ernaux; Marie, 2025, p. 10).

É curioso que a cortina não tenha protagonizado o texto de nenhum dos dois amantes, embora seja como se ela tivesse aberto uma fresta no tempo que permitiu à autora de *O acontecimento* perceber um ponto de conexão: Ernaux estivera no Hotel Amigo em 1986, dois meses antes de sua mãe morrer, enquanto Marc Marie havia se hospedado no mesmo hotel em 2001, três meses após a morte de sua mãe. O hotel marca, assim, um lugar de ausências – "Talvez porque atrás de mim exista uma vastidão de ausência da minha mãe" (Ernaux; Marie, 2025, p. 28) – ao mesmo tempo que se firma como um portal, no qual uma sobreposição de passados, pessoas e fantasmas se acumula. Talvez seja por isso que Ernaux confidencie: "O quarto de hotel, com sua dupla fugacidade, a do lugar e a do tempo, é para

mim onde mais se pode sentir a dor do amor” (Ernaux; Marie, 2025, p. 29).

Do texto de Marie, também se pode sentir a dor do amor, mas sob outra perspectiva. Ao seu olhar, chamam a atenção as rosas que estão na sombra à direita da foto, quase cortadas pelo enquadramento fotográfico. Como indício fúnebre, das flores o jornalista francês também chega ao luto vivenciado pela perda da mãe, três anos antes da estadia de amor vivida com Ernaux. Bruxelas, mais especificamente o Hotel Amigo, era um ponto que tinham em comum, um espaço fronteiro que ativava lembranças de perda, ainda que anunciasse, naquele contexto, um novo cenário pelo envolvimento erótico. Este, porém, não passou incólume ao fantasma da morte. Foi, inclusive, nesse espaço, que ele viu a cabeça lisa da amante, consequência do tratamento de câncer ao qual ela fora submetida:

Nesta foto, adoro particularmente a bagunça: tínhamos acabado de tomar café da manhã, os lençóis estão amassados, os travesseiros, cansados. Em cima da cama, bem na frente da escrivaninha, provavelmente a camisa de seda preta de A., que ela usa em duas outras fotos, nas quais também exibe sua peruca. Foi durante essa estadia que ela me mostrou pela primeira vez a cabeça lisa, sobre a qual um cabelo bem curto havia voltado a crescer. Acho que cai bem nela. Que ela está parecida com Annie Lennox, que naquele momento está se apresentando em Bruxelas, como mostram os cartazes que abundam por todo canto. Adoro acariciar esse cabelo novinho, de depois da quimio, é uma penugem muito macia, um segundo nascimento (Ernaux; Marie, 2025, p. 32).

Nesta leitura, a cortina e a janela abrem uma fresta para outras experiências e memórias, que se alteram com o tempo e pelo contorno da palavra. Apontam para um vazio que não se dá a ver na imagem fotográfica, pode ser apenas imaginado. Esse vazio também se imprime graficamente, numa zona intervalar entre a fotografia e a escrita, pois é como se fosse ele a portar os desejos mais recônditos, acumulados e saturados à exaustão, ou à rasura e ao apagamento do branco das margens. Talvez, por isso, aquela felicidade anunciada pelo amor nascente tivesse acabado no mesmo hotel, que hospedara a ambos em momentos de dor e amor. E talvez – numa ânsia

por poder conservar a alegria vivida – tenham fotografado e escrito esses momentos, como se fazer um livro com esses vestígios pudesse abrigar a possibilidade de habitar o intervalo.

Entre a dor e a beleza, o desejo e o acaso, as fotografias e os textos foram elaborados; não atestam, porém, um segundo nascimento, como queria Marie, mas determinam o próprio fim da aventura amorosa, assim como o de todo e qualquer livro, fadado que está ao desaparecimento.

2 *Histórias reais* ou a imagem latente

O desespero por não poder conservar a felicidade talvez tenha levado Annie Ernaux e Marc Marie às fotografias e à escrita. Mas tomar a obra como mecanismo de superação do fim é tão ingênuo quanto acreditar na eternidade do que foi inscrito sobre a superfície de um papel. A efemeridade dos acontecimentos inspira, portanto, a dissolução da própria vida, que passa a ser encenada quando se percebe a impossibilidade de conhecer a verdadeira aparência. Talvez, por estar ciente disso, o uso que Sophie Calle faz da palavra e da fotografia seja distinto daquele feito pelos amantes, pois reconhece-as como formas de construção ficcional da realidade. As histórias (e, aqui, no substantivo “história”, não há apenas a dimensão factual, mas também sua carga ficcional) são sempre reais, porque a realidade é igualmente ficcional.

A obra *Histórias reais*, da artista e performer Sophie Calle, apresenta enquadramentos bem humorados da sua própria vida, fragmentada e editada pelo “testemunho” de uma fotografia – nem sempre tirada por ela – e de textos que se rebelam quanto à necessidade de descrever uma imagem ou de acompanhá-la. Se, em alguns casos, a relação entre a imagem e a escrita é percebida pelo critério da equivalência, não o é com intuito ilustrativo ou explicativo, já que o propósito da autora parece ser o de gerar efeitos de tensão.

Sob essa perspectiva, poderíamos tomar as palavras de Jean Pierre-Montier, que, em referência à exposição *Livre/ Louvre*, de Jean-Philippe Toussaint, analisa uma arte capaz de explorar

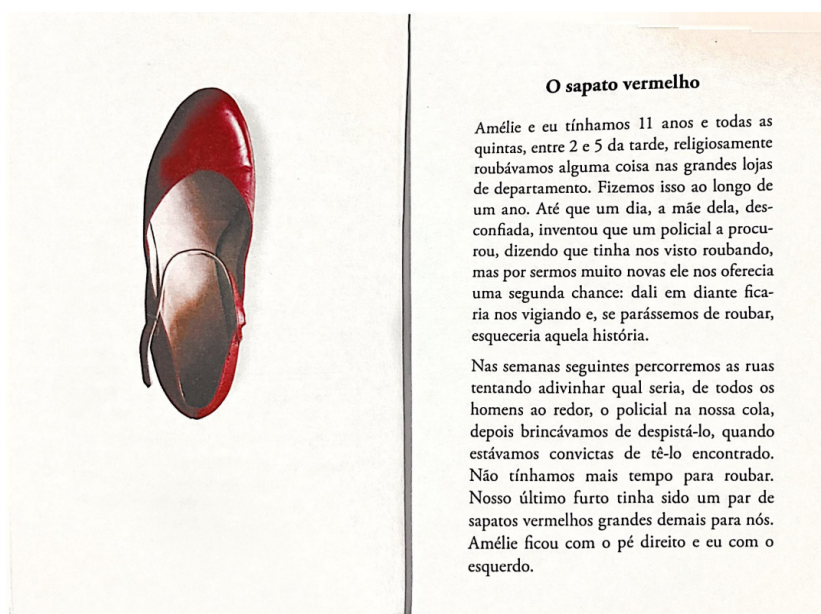
"relações novas, baseadas nos efeitos de dissolução e recomposição entre literatura e arte visual" (Montier, 2025, p. 60). Ora, esses efeitos de dissolução e recomposição são também percebidos em *Histórias reais*, como se a imagem provocasse a dissolução do texto e vice-versa, para que uma recomposição fosse gerada.

Se a proposta editorial do livro de Calle segue predominantemente o padrão de colocar uma fotografia à esquerda acompanhada de um texto em seu lado direito, a relação não é necessariamente amistosa ou pacífica. A foto fricciona e provoca o texto (e vice-versa), num processo que gera efeitos de acirramento. Por mais que,

em alguns casos, a imagem fotográfica pareça ilustrar o episódio narrado no fragmento textual, o que ganha contornos mais relevantes são as ausências que se proliferam pela obra.

"O sapato vermelho" (figura 2), por exemplo, aponta para os fantasmas que transitam nos intervalos entre texto e fotografia. É como se aquilo que se mostra demais tentasse – pelo excesso – desviar o olhar do espectador da ausência, do que não está ali. Aliás, em Calle, é sempre bom desconfiar daquilo que se entrega sem pudor, explicitamente, como se nada mais fosse ou estivesse ocultado.

Figura 2 – O sapato vermelho



Fonte: Calle (2025, p. 9).

Nesse fragmento, embora a imagem ateste o último furto cometido por uma Calle menina e sua amiga Amélie, o que poderia ser compreendido como uma relação de dependência da fotografia ao texto, chama ainda mais a atenção a força evocativa da imagem, que parece clamar pelo que lá não está: o seu par, ou seja, o pé direito. Metonimicamente, o pé esquerdo do sapato vermelho anuncia todas as ausências que se seguirão, antecipando uma vida canhestra, fadada a seguir mancando.

Assim, a composição da obra supera a forma

dual que coloca lado a lado fotografia e texto, tensionando-os pela presença de "imagens fantasmas" ou latentes. Estas não se dão a ver, mas percorrem os espaços vazios e os brancos que margeiam as duas linguagens aparentes. Embora haja, na obra de Calle, um tom explícito demais, como se tudo estivesse plenamente visível e exposto, esse excesso de "visão" mascara os pontos de indiscernibilidade que cruzam texto e fotografia. Nesse caso, os registros não deixam de colocar em cena a questão do "não visto" ou do invisível, para além daquilo que se vê. Não à

toa, abundam fotografias que estampam tecidos – vestidos, travesseiros, camas e lençóis amas-

sados – indicando o sutil movimento de aparição e ocultamento (figura 3).

Figura 3 – Imagens fantasmas



Fonte: Calle (2025, p. 14, 28, 44-45).

Recordemos o motivo pictórico do tecido, conforme apontado por Anne-Marie Christin, pela instauração de uma dualidade mágica: o pano é uma presença que atesta inúmeras ausências, que deixaram – inscritos em si – as marcas e os vestígios dos corpos que o afetaram, mas que não estão mais presentes. As roupas, como o roupão e o vestido, lembram tanto os corpos que os vestiam e que foram embora (no caso do roupão, um namorado que usava um semelhante ao do pai de Calle) quanto as dobras do tempo. É como se, a cada drapeado do tecido, algo se ocultasse, mas se ocultasse ali no que há de mais aparente, ou seja, na própria superfície do pano, que encobre e borra as temporalidades. Do mesmo modo, a cama desarrumada é um lembrete do entrelaçamento dos corpos que ali se amaram. Cada dobra atesta um passado ao

qual não se pode mais voltar nem acessar. Apartado, assim, dos corpos que revestia e envolvia, o tecido é uma presença sepulcral: indício de uma vida que já passou, prenúncio da morte por vir.

O jogo preservado pelo tecido é, pois, o da aparição e o da desapareção: malha capaz de encobrir, mas também sempre prestes ao deslocamento, à fresta e à abertura. Há, ainda, uma característica interessante do pano, que recobre sem esconder completamente, preservando um vulto, uma sombra. Essa imagem latente se apresenta ao longo do livro de Calle não apenas pelas ausências que se multiplicam na vida e na narrativa, mas também por aquilo que o intervalo deixa entrever, como potência. Uma das últimas fotografias da nova edição brasileira de *Histórias reais* inquieta por mostrar o que deveria ter se ocultado ao olhar alheio (figura 4).

Figura 4 – A transparência da pedra



Fonte: Calle (2025, p. 138).

Inquieta, nessa imagem, pensar que o papel exerce a função de jazigo e, como a pedra, deveria ser capaz de esconder o corpo que abriga. Mas a superfície que faz as vezes de granito não conserva a opacidade da pedra; pelo contrário, imprime uma transparência impossível. Vê-se, assim, a mulher sepultada e, ainda viva, capaz de fazer um retrato do seu próprio reflexo espelhado na face polida da pedra.

Paradoxal, essa fotografia abre uma brecha ao texto, recurso ao qual se recorre em busca de mais informações. "Concessão" é o fragmento que acompanha a imagem e que narra a compra de uma concessão no cemitério de Bolinas, na Califórnia. Um corpo – defunto iminente – pede abrigo a uma necrópole; antes, porém, pede passagem à palavra e à imagem para se anunciar e enunciar. As duas linguagens, em tensão, suscitam efeitos de dissolução e recomposição, instaurando um novo espaço: não apenas o da imagem, nem o da escrita, mas aquele criado no intervalo entre uma e outra. Assim, a concessão a que se pede ultrapassa o âmbito formal e oficial. O livro – ao friccionar palavra e fotografia – afrouxa os limites e as resistências que abarcam o campo de cada

arte, permitindo a elas um contato que gera o acontecimento de um terceiro elemento, o da imagem latente, fantasmagórica, que vem à tona para suscitar outros efeitos e sentidos.

3 O intervalo: considerações finais

Livros que conjugam fotografia e literatura não são uma novidade. Desde que foi criada, a imagem da câmera clara tem sido associada a produções literárias. Natalia Brizuela, por exemplo, em sua investigação histórica pelas primeiras obras que incluíam fotografias no contexto latino-americano, cita três casos paradigmáticos: *Os sertões*, de Euclides da Cunha, em 1902; *La Vorágine*, de José Eustasio Rivera, em 1924; *Evaristo Carriego*, de Jorge Luis Borges, em 1930 (cf. Brizuela, 2014, p. 47). Percebe-se, então, e também em contexto universal, que essa aproximação mostrou-se potente desde o início, como uma operação capaz de alterar a sintaxe da linguagem e o código da imagem.

No entanto, para que essa relação apresente efeito capaz de alterar os campos artístico e literário, não se trata apenas de incluir fotografias em um livro. A conjugação estética entre as

duas linguagens requer uma abordagem “que não neutralize as asperezas”, como considera Montier (2025, p. 14). Manter, portanto, o conflito, os desafios e a própria impossibilidade de comparação entre fotografia e literatura é o que permite às obras que respondem a esse desafio uma reconfiguração estética, uma nova forma potencial de arte.

O modo como a fotografia e a palavra foram usadas por Annie Ernaux e Sophie Calle, como tentamos mostrar ao longo deste texto, não foi pacífico nem suave. Afinal, “a abertura ao outro” pressupõe colocar “em risco a si mesmo” (Montier, 2025, p. 66). A iminência da dissolução de uma linguagem reconfigura, portanto, a arte na contemporaneidade, que se faz por meio da metamorfose provocada por essa fricção, que não implica, por sua vez, fusão. Por isso, Montier, ao estudar obras que tensionam essas duas artes – escrita e imagem fotográfica –, resgata o conceito de “fotoliteratura”², tomado por ele não como gênero, mas como um território, por se tratar

[...] materialmente de produções editoriais ilustradas de fotografias, mas também de obras nas quais o procedimento e o imaginário que lhes são associados (a exploração da ideia de “revelação”, a retórica da inversão em positivo / negativo, ou preto / branco, ou ainda a decomposição de descrições em equivalentes de instantâneos etc.) desempenham um papel estruturante (Montier, 2025, p. 28).

Como a presença da fotografia na obra – material ou evocada – altera a própria escrita, que sofre mutações sintáticas, para o crítico francês, “fotoliterário” pode ser tanto um livro ilustrado quanto um que prescinde completamente da imagem fotográfica, desde que a influência da fotografia, do seu dispositivo ou de suas técnicas impacte o modo de configuração do texto. Para Montier, não se trata apenas de uma questão metodológica, mas filosófica, à medida que essa abordagem impacta a estética. Por isso, propõe a “substituição da falsa dupla ‘literatura e fotografia’ por um só conceito, unificado e unificador, o de ‘fotoliteratura’.” (Montier, 2025, p. 20).

Ao suprimir a conjunção aditiva, Jean-Pierre Montier espera desierarquizar a relação entre as artes, sugerindo um procedimento que substitui a ideia de paralelo e, conseqüentemente, de comparação, pela de diagonal, numa dinâmica de vaivéns, ou seja, num fluxo que traça movimentos contínuos e livres no espaço instituído pelo contato entre as duas linguagens.

Embora reconheçamos um gesto importante nessa escolha terminológica, o risco que se corre ao apagar qualquer traço de separação das duas linguagens é o de sugerir uma fusão que não existe. Quando aproximadas em um livro, a escrita e a fotografia não se fundem para a formação de um híbrido, tampouco se subjugam uma à outra. Preservam suas próprias características, e é por isso que instauram uma nova possibilidade criativa e receptiva no intervalo entre elas.

Atraída pela dinâmica gestual da escrita, Anne-Marie Christin (2023, p. 25) volta seu olhar para a arte e a escrita chinesas, cujo traço contorna letras, imagens e seus vazios: “Na origem da escrita chinesa, assim como na da paisagem pintada, a experiência fundadora não é a do traço, mas a do ‘vazio’ – ou seja, do intervalo –, graças ao qual toda comunicação entre uma determinada superfície e o mundo que a transcende é suscetível de se abrir”. Esse espaço intervalar que se apresenta quando aproximamos uma arte da outra – graficamente demarcado, inclusive –, no qual, aparentemente, não há nada, indicaria a existência potencial de imagens e palavras.

O intervalo não se confunde com a letra nem com a figura. Segundo Christin, “Ainda que ocupe o mesmo espaço, ele tem outra função: a de estabelecer entre os elementos de uma imagem efeitos de vizinhança que proporcionarão a *interrogação de um através do outro*” (2023, p. 28). É o intervalo que fricciona, assim, a escrita e a imagem, questionando-as e inquietando-as. Esse estremecimento gera efeitos que ativam outras imagens potenciais, afinal, para Christin, ainda evocando a pintura chinesa, esses espaços intervalares eram “lugares de memória”: “memória

² A invenção do neologismo “fotoliteratura” é atribuída a Charles Grivel, que, em 1988, usou esse título para organizar um dos números da *Revue des Sciences Humaines* (cf. Montier, 2025, p. 27).

do universo do qual se constituíam como testemunhas, memória virtual de um traço" (2023, p. 28).

Assim, demarcar o intervalo entre literatura e fotografia parece ser necessário para mostrar graficamente que, se a imagem e a escrita se interrogam continuamente, é em decorrência do que foi ativado pelo espaço que as acolhe e tensiona. Talvez, como sugerira Montier, falar em "literatura e fotografia" tente pacificar, pela adição, uma relação que não se constitui sem suas asperidades. Mas suprimir a conjunção, como pensamos, força uma junção que apaga o intervalo, onde, a nosso ver, algo acontece como efeito da fricção entre palavra e imagem. Manter o traço talvez seja a forma de anunciar que a imagem latente, potencial – memória do que não se mostra sem resistência – conserva-se exatamente no intervalo da "fotoliteratura".

Referências

- BRIZUELA, Natalia. *Depois da fotografia: uma literatura fora de si*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- CALLE, Sophie. *Histórias reais*. Trad. Hortencia Santos Lencastre. Rio de Janeiro: Agir, 2009.
- CALLE, Sophie. *Histórias reais*. Trad. Marília Garcia. Belo Horizonte: Relicário, 2025.
- CHRISTIN, Anne-Marie. *Escrita e imagem: ensaios*. Trad. Júlio Castañon Guimarães, Márcia Arbex-Enrico (seleção e organização) et al. Belo Horizonte: Relicário, 2023.
- ERNAUX, Annie. *A escrita como faca e outros textos*. Trad. Mariana Delfini. São Paulo: Fósforo, 2023.
- ERNAUX, Annie; MARIE, Marc. *O uso da foto*. Trad. Mariana Delfini. São Paulo: Fósforo, 2025.
- MONTIER, Jean-Pierre. *Da fotoliteratura*. Trad. Márcia Arbex-Enrico e Pedro Gomes Dias Brito. Belo Horizonte: Relicário, 2025.

Bruna Fontes Ferraz

Doutora em Literatura Comparada e mestra em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Minas Gerais, com graduação em Letras pela Universidade Federal de Ouro Preto. É professora do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), atuando nos cursos técnicos, na graduação em Letras – Tecnologias da Edição e na pós-graduação em Estudos de Linguagens. Integra o grupo de pesquisa Licex – Literatura em Campo Expandido. É autora de *Sapere, Sapere: por uma poética dos cinco sentidos em Italo Calvino* (2023) e coautora de *Leituras transversais: interartes e intermídia* (2023).

Endereço para correspondência

BRUNA FONTES FERRAZ

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais - CEFET-MG

Av. Amazonas, 5.253, Nova Suíça, 30.421-169

Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil

Como citar este artigo

Fontes Ferraz, B. O intervalo entre escrita e fotografia: a apreensão do fugaz em Annie Ernaux e Sophie Calle. *Letrônica*, e50122. <https://doi.org/10.15448/1984-4301.2026.1.50122>

Os textos deste artigo foram revisados por Araceli Pimentel Godinho e submetidos para validação dos autores antes da publicação.