



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

RODRIGO MATOS DA SILVA GONÇALVES

**A VOZ NARRATIVA EM *O FIM DE EDDY* (2018) E *QUEM MATOU MEU PAI* (2023),
DE ÉDOUARD LOUIS**

**São Cristóvão/SE
2025**

RODRIGO MATOS DA SILVA GONÇALVES

**A VOZ NARRATIVA EM *O FIM DE EDDY* (2018) E *QUEM MATOU MEU PAI* (2023),
DE ÉDOUARD LOUIS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-graduação em Letras da
Universidade Federal de Sergipe para
obtenção do título de Mestre em Letras

Área: Estudos Literários

Linha de Pesquisa: Literatura Comparada

Orientador: Prof. Dr. Valter Cesar Pinheiro

São Cristóvão/SE
2025

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

G635v

Gonçalves, Rodrigo Matos da Silva

A voz narrativa em *O fim de Eddy* (2018) e *Quem matou meu pai* (2023), de Édouard Louis / Rodrigo Matos da Silva Gonçalves ; orientador Valter Cesar Pinheiro. – São Cristóvão, SE, 2025.

83 f. ; il.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Sergipe, 2025

1. Literatura francesa. 2. Autoria. I. Louis, Édouard, 1992- - Crítica e interpretação. II. Pinheiro, Valter Cesar, orient. III. Título.

CDU 821.133.1

RESUMO

Na presente pesquisa busca-se investigar as características da voz narrativa das obras *O fim de Eddy* (2018) e *Quem matou meu pai* (2023) de Édouard Louis, partindo de uma perspectiva das escritas de si. Para realizar essa investigação, procedemos à análise dos elementos formais e paratextuais – entrevistas, informações editoriais dos livros, etc. – das obras, apoiando-nos sobretudo em Lejeune (2008). Em seguida, analisamos a constituição da voz narrativa norteadada por Genette (2017) e, a partir dela, a distinção entre autor, narrador e personagem, e os aspectos relativos ao tempo da narração, nível narrativo e pessoa. Para apoiar a discussão proposta, os teóricos Bal (1997), Friedman (2002) e Leite (2005) foram incorporados. Além disso, por tratar-se de uma narrativa do século XXI, é abordada na dissertação a questão do narrador tradicional defendida por Benjamin (1987) com a natureza utilitária e universal da literatura, assim como o contraponto, posto por Santiago (2002), a partir de considerações sobre a sexualidade e, sobretudo, a classe social do autor e narrador. No decorrer desta pesquisa, realizamos igualmente um levantamento bibliográfico da fortuna crítica dedicada às obras escolhidas. Objetivamos, com esse trabalho, contribuir para o debate acerca dos estudos das escritas de si e das produções literárias de Édouard Louis no Brasil.

Palavras-chave: Escrita de si; Narrador; *O fim de Eddy*; *Quem matou meu pai*; Édouard Louis.

ABSTRACT

In this research, we aimed to investigate the characteristics of the narrative voice of the Édouard Louis' literary works *The End of Eddy* and *Who Killed my Father*, from a self-writing perspective. To conduct this research, we investigated the formal and paratextual features - interviews, editorial information from the books, etc. - of the works, resting our arguments on Lejeune (2008). Next, we analyzed the composition of the narrative voice guided by Genette (2017), and, from that, the difference between author, narrator, and character, and the aspects related to the narrative time level, and person. To endorse the proposed discussion, the theorists Bal (1997), Friedman (2002), and Leite (2005) were integrated into it. Besides that, since it is a 21st-century narrative, we address in this dissertation the traditional narrator matter supported by Benjamin (1987) with the utilitarian and universal nature of literature, as well as the counterpoint, proposed by Santiago (2002), based on considerations on sexuality, and, above all, the social class of the author and narrator. Throughout this research, we conducted a bibliographical survey dedicated to the chosen works. With this work, we aim to contribute to the debate on self-writing and Édouard Louis' literary works in Brazil.

Keywords: Self-writing; Narrator; *The End of Eddy*; *Who Killed my Father*; Édouard Louis.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, por todo o incentivo e base que me foram dados durante toda a minha vida. À minha mãe, pelo companheirismo e por sempre me ouvir, e ao meu pai, por acreditar na educação como um todo e, principalmente, na dos seus filhos, e em todos os momentos apoiar a minha busca pelo aprimoramento acadêmico e profissional.

Aos meus irmãos Raphael, Rachel, Luciana e Matheus, que, cada um à sua maneira, contribuíram para que eu estivesse aqui hoje. Agradeço especialmente a Rachel, que, de modo similar aos meus pais, também acreditou em mim, incentivando meus estudos de todas as formas possíveis e sendo sempre uma grande companheira e mentora para mim.

Aos meus avós, Benilda, Helenilza e Roberto, tios, sobretudo Mara e Richard, que me presenteavam com livros durante a minha infância, e ajudaram a criar o leitor que sou hoje, e primos.

Ao meu orientador, Valter Cesar Pinheiro, por ter me acolhido como orientando e se disposto a me ajudar tanto nos momentos de dificuldade quanto em todo o processo de escrita, estando sempre disponível e interessado em ler o meu trabalho.

Aos professores Nelson Luís Barbosa e Wellington Júnio Costa, pela participação em minhas bancas de qualificação e de defesa, pela leitura acurada de meu trabalho e pelas sugestões tão valiosas.

Aos meus amigos, que tiveram de aguentar muito choro e desespero durante estes últimos dois anos, que estiveram presentes nos minicursos, na qualificação e na defesa, sempre apoiando e torcendo por mim: Carol, Cleisson, Davi, Gabriela, Guilherme, Isaac, Jamil, Larissa, os Pedros (Lucas e Henrique), Marina, as Marianas (Santos e Loureiro) e Vinícius.

Às minhas colegas de orientação, Thati e Lícia, com quem pude também compartilhar momentos de desespero e a parceria durante os minicursos.

À professora Fabiana, minha primeira professora de história, que foi a minha inspiração para escolher ser professor e trazer-me para onde estou hoje.

Aos professores Elaine e Rodrigo, por me introduzirem na carreira acadêmica e despertarem em mim a vontade de fazer pesquisa, e à Maria Amália, por ter me auxiliado na área de literatura.

A todos os professores que passaram pela minha vida e puderam contribuir, cada um a seu modo, com a formação do pesquisador e profissional que sou hoje.

A Édouard Louis, por existir e escrever seus romances, com os quais me identifico mais do que eu gostaria.

E, por fim, a Thaís, por ter me incentivado a fazer minha inscrição no processo seletivo do mestrado em 2022 (mesmo que só pela experiência), por ter lido meu pré-projeto, feito seus comentários, ajudado com os estudos, e cá estamos. Esta dissertação realmente não seria possível sem você, Thaís!

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. A ESCRITA DE SI.....	14
1.1. AUTOBIOGRAFIA OU ROMANCE AUTOBIOGRÁFICO?.....	17
1.2. AUTOFICÇÃO.....	21
1.2.1. ROMANCE OU AUTOFICÇÃO: O FIM DE EDDY.....	23
1.2.2. ROMANCE OU AUTOFICÇÃO: QUEM MATOU MEU PAI.....	24
1.3. A ESCRITA MEMORIALÍSTICA.....	25
1.4. POR QUE ÉDOUARD LOUIS ESCREVE SOBRE SI?.....	27
2. A VOZ NARRATIVA NA PROSA DE ÉDOUARD LOUIS.....	35
2.1. O TEMPO DA NARRAÇÃO.....	37
2.1.1. O TEMPO DA NARRAÇÃO EM O FIM DE EDDY.....	38
2.1.2. O TEMPO DA NARRAÇÃO EM QUEM MATOU MEU PAI.....	44
2.1.3. O TEMPO, A DISTÂNCIA E A MISE EN SCÈNE.....	47
2.2. O NÍVEL NARRATIVO.....	48
2.3. A PESSOA (OU O TIPO DE NARRADOR).....	51
2.3.1. A PESSOA EM O FIM DE EDDY.....	53
2.3.2. A PESSOA EM QUEM MATOU MEU PAI.....	57
3. O NARRADOR DE LOUIS NA CONTEMPORANEIDADE.....	61
3.1. O ATO DE NARRAR DE BENJAMIN E O NARRADOR PÓS-MODERNO DE SANTIAGO.....	64
3.2. AS INQUIETAÇÕES EM O FIM DE EDDY.....	66
3.3. AS INQUIETAÇÕES EM QUEM MATOU MEU PAI.....	70
3.4. ÉDOUARD LOUIS, UM TRÂNSFUGA DE CLASSE.....	73
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	78
REFERÊNCIAS.....	80

“... disse a ele que a minha história se parecia com a dele - ou melhor, que eu adoraria que ela se parecesse com a dele, e ele me respondeu sorrindo: *então faça isso, transforme sua vida.*”

Édouard Louis, *Mudar: Método*

INTRODUÇÃO

Em 2014, o escritor Édouard Louis publicou em Paris o romance *En finir avec Eddy Bellegueule* pelo grupo editorial Seuil, e, com essa publicação, atingiu um rápido sucesso comercial, recebendo inclusive o Pierre Guénin, prêmio entregue a figuras públicas que tenham, de algum modo, contribuído com a luta contra a homofobia (Costa, 2022). O livro ganhou uma adaptação cinematográfica em 2017 com o título de *Marvin ou la belle éducation*, dirigido por Anne Fontaine, e também foi traduzido para outras línguas e chegou ao Brasil em 2018 pela Tusquets Editores, sob o título *O fim de Eddy*.

Esse romance, dedicado a Didier Eribon, é dividido em duas partes: *Livre 1 - Picardie (fin des années 1990 - début des années 2000)* e *Livre 2 - L'échec et la fuite*, traduzidas para o português por Francesca Angiolillo como Livro 1: Picardia (fim dos anos 1990 - começo dos anos 2000) e Livro 2: O fracasso e a fuga. Nessa obra, é narrada a infância de Eddy Bellegueule até seu ingresso no ensino médio na cidade de Amiens. Durante os anos compreendidos na narrativa, são apresentados episódios de violência sofridos por Eddy devido a seu jeito tido como não-masculino tanto na escola quanto em casa, assim como sua rotina doméstica com seus pais e irmãos e as questões socioeconômicas que sua família enfrentava devido ao acesso precário à saúde, à alimentação e à higiene. A narrativa concentra-se nas tentativas de Eddy de ser um homem “durão”, sucessivamente fracassadas, até, de fato, a constatação de que tais esforços eram vãos e que apenas a fuga – título da segunda parte – seria a oportunidade de liberdade daquela situação. A história relatada nesse livro assemelha-se ao ensaio autobiográfico *Retour à Reims* de Eribon, no qual o filósofo conta a história de sua infância e adolescência em uma localidade marginalizada e como a sua sexualidade fez com que buscasse a fuga daquele espaço.

Quatro anos depois, em 2018, Louis publica *Qui a tué mon père*, também pelo grupo editorial Seuil, que chega ao Brasil em 2023 com o título de *Quem matou meu pai*, pela editora Todavia, e traduzido por Marília Scalzo. O título faz uma clara alusão ao filme *J'ai tué ma mère (Eu matei minha mãe)*, de 2009, do diretor quebequense Xavier Dolan - o romance é, inclusive, dedicado ao cineasta. Enquanto no filme temos uma narrativa em que o protagonista Hubert explora sua relação conturbada com a mãe, que vem, em parte, pela sua sexualidade, em *Qui a tué mon père* Louis volta a seu passado para explorar questões que o mantiveram distante de seu pai, Jacky, a partir da dificuldade que este tinha em aceitar o filho. Acontecimentos da infância do próprio pai são examinados, dentre os quais a imposição de um modelo de masculinidade que influenciaria suas escolhas de vida, como largar a escola

para trabalhar na fábrica do vilarejo em que os demais homens de sua família trabalhavam. Esse romance igualmente divide-se em partes, dessa vez três. Na primeira, são narrados episódios em que pai e filho ficaram mais distantes um do outro; na segunda, o narrador compartilha um evento em que ele tentou vingar-se de sua mãe e provocou uma briga entre ela e seu pai, que acabou se voltando contra ele porque Jacky, no ápice de sua frustração, demonstra seu descontentamento em ter Eddy como filho; e, na terceira, somos apresentados a uma linha do tempo na qual figuram ações que foram danificando sua saúde e decisões políticas que retiraram direitos assistencialistas e pioraram sua situação.

Além de *En finir avec Eddy Bellegueule* e *Qui a tué mon père*, Louis publicou outros seis livros literários e dois trabalhos acadêmicos. As obras literárias são: *Histoire de la violence* (2016), *História da violência* (2020) na versão brasileira, em que ele revisita um ato de violência sexual e tentativa de assassinato, e a adaptação para o teatro dessa obra, *Au coeur de la violence* (2019), em colaboração com Thomas Ostermeier, *Combats et métamorphoses d'une femme* (2021), *Lutas e metamorfoses de uma mulher* (2023), sobre o processo de divórcio e mudança de sua mãe para Paris, *Changer: méthode* (2021), *Mudar: Método* (2024b), narração dos anos que se seguiram após *En finir avec Eddy Bellegueule*, obra que trata de seu primeiro contato com o universo literário e acadêmico, da aceitação de sua sexualidade e de sua mudança para Paris, *Monique s'évade* (2024), *Monique se liberta* (2024), novamente sobre sua mãe em outro relacionamento abusivo, dessa vez com sua benção para escrever sobre ela, e, por fim, *L'Effondrement* (2024), sem título em português, mas a tradução seria *O colapso*, seu livro mais recente e, dessa vez, focado em seu meio-irmão por parte de mãe, Vincent, presente em *En finir avec Eddy Bellegueule* e *Qui a tué mon père*. Em *L'Effondrement*, Louis discorre sobre os problemas enfrentados pelo irmão em decorrência do alcoolismo, que o levaram à morte precoce aos 38 anos. Com exceção de *História da violência*, que foi publicado pela Tusquets, e de *L'Effondrement*, ainda inédito no Brasil, os demais textos literários de Louis foram publicados no Brasil pela Editora Todavia. Já os trabalhos acadêmicos são: a organização do livro *Pierre Bourdieu: Insoumission en héritage* (2013) e a escrita compartilhada com Ken Loach de *Dialogue sur l'art et la politique* (2021).

Enquanto as obras publicadas entre 2014 e 2021 têm o subtítulo de *roman*¹ - romance - em suas edições originais, e a classificação de “ficção” nas edições brasileiras (ficção francesa em *O fim de Eddy* e *História da violência*, literatura francesa, romance e ficção contemporânea em *Quem matou meu pai* e *Lutas e metamorfoses de uma mulher*), as obras

¹ A obra *Qui a tué mon père* não possui a indicação de *roman* na primeira edição do *Cadre Rouge* da Sueil, mas está presente na edição de bolso da Points.

que Louis publicou após essa data não apresentam tal subtítulo nas edições francesas, mas nas brasileiras estão presentes: literatura francesa, romance e ficção contemporânea, com a adição de autoficção em *Mudar: Método* (2024b) e de autobiografia em *Monique se liberta* (2024), embora, curiosamente, o objeto dessa narrativa seja outra pessoa, a mãe, e não o próprio autor. Contudo, o subtítulo *roman* voltou a estar presente no seu último lançamento literário, *L'Effondrement*.

A escolha dos dois romances analisados nesta dissertação deu-se devido à proximidade dos temas presentes nas obras: disparidades socioeconômicas, paternidade e a relação conturbada que o narrador e personagem tem com o pai devido a sua sexualidade. Ademais, há uma passagem em *Qui a tué mon père* em que o narrador admite ser o autor de *En finir avec Eddy Bellegueule*, aproximando ainda mais as duas obras literárias. Por fim, ambas as obras têm o subtítulo *roman*, como já afirmado, em suas edições originais publicadas pela *Editions du Seuil*, editora francesa que publica tanto o *cadre rouge* quanto as edições de bolso da *Points*, e a classificação catalográfica de “ficção” nas edições brasileiras (*O fim de Eddy*, publicado pela Tusquets Editores, selo da editora Planeta do Brasil, e *Quem matou meu pai*, publicado pela editora Todavia). Certas características das obras, de mais a mais, indicam que suas narrativas tratam de histórias reais que aconteceram com o autor, que inclusive compartilha o mesmo nome do personagem principal - Eddy Bellegueule é nome de nascimento de Édouard Louis -, o que as aproxima da autobiografia, mesmo tendo recebido a indicação genérica de romance. Pretendemos, no decorrer do primeiro capítulo, analisar essa questão através do pacto autobiográfico de Lejeune (2008) e ver por que tais narrativas não se encaixam nas categorias estabelecidas por ele, para, na sequência, chegar à autoficção, termo cunhado por Doubrovsky em 1977 – e que permanece em debate até os dias atuais –, passando também pelas categorias de romance autobiográfico e de memórias, a fim de examinar possíveis características que as obras de Louis tenham desses dois subgêneros. No primeiro capítulo, também propomos discutir o motivo pelo qual Édouard Louis, cientista social de formação, optou por abordar temas como a homofobia, as disparidades socioeconômicas na França e a desigualdade de gênero através da literatura e não de ensaios ou livros acadêmicos.

No segundo capítulo, apresentaremos uma análise da voz narrativa dos romances de Louis, utilizando majoritariamente as edições brasileiras por motivos de acessibilidade e trazendo sempre as citações como estão no original, e, a partir das classificações de Genette (2017), examinaremos o tempo e o nível narrativos e os tipos de narrador, assim como o conteúdo narrado na obra e sua disposição na narrativa, realizando assim um exame de suas

estruturas e suas relações com a voz narrativa nas duas obras, visto que elas compartilham o mesmo narrador.

Por fim, no terceiro capítulo, propomos uma discussão acerca do ato de narrar clássico de Benjamin (1987) em contraste com as narrativas contemporâneas, buscando verificar como o narrador de Louis se apresenta e examinar o diálogo que ele estabelece com o seu tempo a partir de Santiago (2002) e de sua definição de narrador pós-moderno. Para isso, serão levadas em consideração questões relacionadas à sexualidade e às desigualdades sociais, por serem temas presentes em ambas as obras e tópicos debatidos por Louis em diversas entrevistas, bem como questões ligadas ao panorama político francês traçado na terceira parte de *Quem matou meu pai*.

Buscamos, assim, investigar como os narradores das obras de Louis encaixam-se no campo de estudo das escritas de si, como eles conversam entre si, quais são seus pontos em comum e como é feita a construção de sentido nas obras, a partir da abordagem de temas sensíveis e de relevância social, já que, como veremos adiante, mesmo sendo um autor francês e branco, Édouard Louis é descentralizado por tratar, em suas obras, de suas vivências como homem gay e por estar inserido em uma realidade, pelo menos em sua infância e adolescência, de grande vulnerabilidade social.

1. A ESCRITA DE SI

As narrativas de si têm sido objeto de estudo de pesquisadores por apresentarem algumas especificidades, principalmente as produções mais contemporâneas. No início, as escritas autobiográficas eram narrativas que buscavam contar fatos e episódios reais com o máximo possível de veracidade. Rousseau, por exemplo, abre *As Confissões* (1948), sua autobiografia publicada postumamente, afirmando tratar-se não apenas de uma narrativa verídica, mas também de que seus esforços são para garantir isso: “Quero mostrar aos meus semelhantes um homem em toda a verdade de sua natureza, e esse homem serei eu”, e o seu desejo de convencer o leitor de que sua narrativa é pautada na verdade está expresso por meio de uma promessa divina de que o que o leitor terá acesso à mesma informação a ser apresentada no juízo final: “Que a trombeta do juízo toque quando ela bem entender, eu virei, com este livro na mão, apresentar-me diante do juiz supremo. Direi resolutamente: eis o que fiz, o que pensei, o que fui”. Sem a tentativa de mascarar algum acontecimento ou pensamento que poderia causar vergonha, Rousseau também apresenta no início a seguinte promessa: “Não calei nada que fosse ruim, nada acrescentei de bom”, mas não sem assumir que imprecisões podem aparecer na obra: “e se, por acaso, empreguei algum floreado sem interesse, não foi senão para preencher alguma lacuna devida à minha falta de memória” (*ibidem*, p. 13).

Lejeune propõe uma discussão a respeito das principais características do gênero autobiográfico em *L'autobiographie en France* (2010) a partir dos elementos que compõem esse gênero: a forma/estrutura textual, um *récit* - narrativa - em prosa na maioria das vezes; o assunto abordado nessas narrativas é a vida individual, a história dessa pessoa sobre quem se narra; a posição do autor, se a identidade dele é a mesma do narrador e do personagem, e a perspectiva apresentada de modo retrospectivo, ou seja, voltada para o passado.

Ele segue descrevendo a autobiografia como uma narrativa mais completa e extensa do que aquela que tem por objeto um único episódio da vida do autor ou um período limitado de sua vida - o que colocaria em xeque as narrativas autobiográficas de Annie Ernaux, por exemplo, e o próprio *Quem matou meu pai*, que tem por tema a história do pai do narrador e não ele mesmo. Já *O fim de Eddy* estaria encaixado nessa premissa, visto que cobre a infância e a pré-adolescência do narrador.

O próprio Lejeune assume em sua obra que os autores podem não conseguir ser completamente honestos em suas escritas, mas isso não os impede de ali colocarem suas perspectivas acerca dos acontecimentos e seus sentimentos a respeito deles. Doubrovsky

(2014) afirma que, ao rememorar a vida, acaba-se por reinventá-la, e o modo como se escrevem romances hoje é diferente daquele de outros tempos (do XVIII ao XIX, sobretudo). Segundo ele, “autobiografia ou autoficção, a narrativa de si é sempre modelagem, roteirização romanesca da própria vida” (*ibidem*, p. 124).

O próprio Édouard Louis assume em *Quem matou meu pai* (2023) esse ato de reconstruir os fatos a partir da rememoração, “1998 - é Natal. Reconponho a imagem, tento fazer meu melhor, mas a realidade é como os sonhos, quanto mais tento apreendê-la mais ela me escapa”² (*ibidem*, p. 20). Logo, podemos entender as escritas de si produzidas atualmente, inclusive as que vamos analisar nesta pesquisa, como narrativas que são, de algum modo, tocadas pela ficcionalização de eventos reais.

Lejeune (2010), então, tendo em vista que estruturalmente não haveria diferenças entre uma autobiografia e um romance, passa a defender a existência do pacto autobiográfico. Nele encontramos o que foi mencionado acima: o homonimato entre autor, narrador e personagem, que certificaria o texto apresentado como autobiográfico e, por conseguinte, pressuporia que as informações nele contidas seriam reais. Além disso, é obrigatório que a intenção da obra de apresentar-se como uma autobiografia esteja explícita, seja no título, subtítulo, dedicatória, preâmbulo, nota, ou até mesmo em entrevistas do autor. Para o pesquisador francês, a intenção do autor de compartilhar uma narrativa que seja autobiográfica é essencial para que uma obra seja lida como tal, e, caso o próprio autor não realize essa declaração, não cabe a nós, leitores e pesquisadores, sermos “mais monarquista[s] do que o rei”³ (*ibidem*, p. 25, tradução nossa). No caso de Louis, mesmo tendo publicado *En finir avec Eddy Bellegueule* e *Qui a tué mon père* com o subtítulo de *roman*, o próprio autor afirmou em diversas entrevistas que as histórias narradas são verdadeiras.

Contudo, manifestações literárias na contemporaneidade que se apresentam com essa roupagem autobiográfica não têm necessariamente comprometimento com a verdade, “Lejeune se defronta com a característica primordial da escrita literária do século XX: descolar-se da verdade, (re)inventando histórias e cruzando acontecimentos” (Silva, 2023, p. 80). A movimentação que encontramos nas narrativas é justamente a do indivíduo reinventando-se, revisitando seu passado e percebendo-se dentro das demandas sociais contemporâneas, “em sintonia com as formas sociais próprias das dissoluções do século XX e das urgências da figura (desfigurada) do sujeito” (*ibidem*, p. 81).

² “1998 - c’est Noël. Je reconstitue l’image, j’essaye de faire de mon mieux mais la réalité est comme les rêves, plus j’essaye de la saisir et plus elle m’échappe” (Louis, 2018b, p. 24)

³ No original: “plus royaliste que le roi”.

Citando novamente Ernaux e a dificuldade de encaixá-la em uma classificação, há teóricos que colocam as suas obras como “autobiografia impessoal” por suas narrativas apresentarem um conteúdo social, mesclando o “eu” da narradora com grupos sociais - mulheres, a classe operária, a pessoa que faz a ascensão de classe social, a trãnsfuga de classe -, “sendo suas trajetórias reveladas como a somatória de linguagens, determinações sociais, sexuais e históricas, que se entrecruzam incessantemente com as vivências e os acontecimentos histórico-políticos da sua época” (Freitas, 2024, p. 173). Outro termo empregado, dessa vez por ela mesma, é a “autossociobiografia”, como resposta aos críticos que tentam encaixar suas narrativas como autoficção por acreditarem na ideia de que seus livros são, em algum grau, ficcionais e não têm compromisso com a veracidade dos acontecimentos narrados. Como Freitas apontou em seu estudo, no livro *O Acontecimento* de Ernaux (2022), Ernaux retoma os seus diários da época em que os fatos narrados aconteceram,

Acabo de achar entre meus papéis essa cena, escrita há vários meses. Percebo que eu tinha usado as mesmas palavras, “ele era capaz de me deixar morrer” etc [...] Essa impossibilidade de dizer as coisas com palavras diferentes, essa união definitiva da realidade passada e de uma imagem que exclui qualquer outra me parecem a prova de que *realmente* vivi *assim* o acontecimento. (*ibidem*, p. 60).

Com essa afirmação presente dentro da própria obra, alinhada ao fato de que a autora declara tratar-se de sua história verdadeira, não existe a possibilidade de colocá-la como ficção, por isso Ernaux rejeita essa classificação e propõe a sua própria.

Tal posição, contudo, não impede que outros autores naveguem por essa convergência entre autobiografia e ficção. Como exemplos desse movimento, podemos citar *Las Malas*, cujo título brasileiro é *O Parque das Irmãs Magníficas* (2022), da argentina Camila Sosa Villada, no qual a autora explora seu passado a partir de uma perspectiva fantástica, enquanto aborda questões relativas ao fato de ela ser uma mulher trans. As violências sofridas pelas pessoas transgênero na Argentina e o apoio que essas mulheres recebem umas das outras são muito enfatizados nessa obra. No Brasil, temos os livros de Conceição Evaristo, responsável pelo termo *escrevivências*, que significa escrever a partir de suas próprias vivências e do que é observado ao seu redor. No prefácio do seu romance *Ponciá Vicêncio* (2017), Evaristo confessa muitas vezes confundir-se com sua personagem: “A nossa afinidade (Ponciá e eu) é tão grande que, apesar de nossas histórias diferenciadas, muitas vezes meu nome é trocado pelo dela. Recebo o nome da personagem, de bom grado” (*ibidem*, p. 8). Tal identificação deve em parte justificar-se pelo fato de que na obra são exploradas questões que passam pelo

fato de que ambas, autora e personagem, são mulheres, negras e pertenceram a uma mesma classe social.

De modo similar, o surgimento do termo autoficção veio para resolver a questão da reinvenção da vida de quem escreve sobre si. Para Nascimento (2017), as autoficções redefinem e recontextualizam as escritas do eu (ou as escritas de si), ou seja, a partir delas foi possível enxergar essas narrativas através de outra perspectiva. Para que essa questão seja posta mais claramente, passaremos a uma breve discussão sobre a autobiografia clássica, o romance autobiográfico, as memórias e a autoficção.

1.1. AUTOBIOGRAFIA OU ROMANCE AUTOBIOGRÁFICO?

Philippe Lejeune (2008), ao conceituar a autobiografia, parte do pressuposto de que tal gênero se firma quando o nome do autor é o mesmo do narrador e do personagem principal. Lejeune explicita o modo segundo o qual essa identificação se dá: se a narrativa for construída em primeira pessoa e houver o homônimo entre o autor, o narrador e o personagem, estaremos diante de uma autobiografia. Porém, ele mesmo refuta parte desse pressuposto ao trazer o exemplo da autobiografia *The education of Henry Adams*, inteiramente escrita em terceira pessoa. Logo, o uso da primeira pessoa do singular não é um indicativo determinante do caráter autobiográfico de uma obra.

Mais adiante, ele introduz o conceito de romance autobiográfico, que seria aquele texto declarado como ficção, mas no qual os leitores poderiam identificar semelhanças entre os fatos narrados e os fatos da vida do autor. Contudo, como dito inicialmente, na medida em que esses textos são identificados como sendo ficcionais, neles se afirmam, se não a negação, ao menos a distinção da realidade. Autor e personagem, inclusive, sequer compartilham do mesmo nome neste tipo de texto. Lejeune é enfático ao afirmar que a autobiografia é “tudo ou nada” (*ibidem*, p. 25): ou é declaradamente a história de quem a escreve, ou não, o que leva ao pacto autobiográfico, a confirmação no texto de que a identidade do personagem é aquela do nome contido na capa como sendo do autor.

Para ilustrar, ele aborda tanto o pacto autobiográfico quanto o pacto romanesco. O primeiro é o que já foi exposto sobre o homônimo, já o romanesco acontece a partir de dois aspectos: a *prática patente da não-identidade*, quando o personagem não tem o mesmo nome do autor que está na capa, e o *atestado de ficcionalidade*, que, em alguns casos, é representado pela presença do subtítulo *romance* na capa ou na folha de rosto das obras.

Trago esses conceitos para falar dos dois livros de Édouard Louis analisados nesta dissertação porque nessas obras encontramos aspectos que parecem ir de encontro às especificidades trabalhadas por Lejeune. Segundo o pesquisador, há romance quando o nome do autor não é o do personagem ou quando o nome do personagem está ausente, bem como se há explicitamente o pacto romanesco ou não há nenhum pacto estabelecido (1a, 1b e 2a). Há autobiografia, por outro lado, quando o nome do autor é o mesmo do personagem ou o nome do personagem está ausente, e se há explicitamente o pacto autobiográfico ou se essa informação está ausente (2c, 3b e 3c). O gênero será indeterminado quando tanto o nome do personagem como as características que explicitam o pacto estão ausentes (2b). Para ilustrar isso, Lejeune apresenta o seguinte quadro:

Quadro 1 - Pacto autobiográfico e romanesco

Nome do personagem → Pacto ↓	≠ nome do autor	= 0	= nome do autor
Romanesco	1a romance	2a romance	3a
= 0	1b romance	2b indeterminado	3b autobiografia
Autobiográfico	1c	2c autobiografia	3c autobiografia

(Lejeune, 2008, p. 28)

Os dois livros de Louis abordados aqui não se encaixam na tipologia acima porque transitam entre os dois pactos. De início, o nome do autor presente na capa é Édouard Louis, o que o diferencia do nome do personagem principal, Eddy. Contudo, como já dito pelo próprio autor em entrevistas, em seu livro assumidamente autobiográfico *Mudar: Método* (2024b), e como atestam documentos diversos, Eddy é o nome de nascimento do autor⁴. Logo, autor e personagem, tanto em *En finir avec Eddy Bellegueule* (2014) quanto em *Qui a tué mon père* (2018b), são “a mesma pessoa”, pois haveria, a despeito da mudança de nome do autor, o tal homonimato indicado por Lejeune. Porém, essas mesmas obras têm por subtítulo a designação *roman* - romance -, o que impossibilita a existência do pacto autobiográfico, impondo-se outro pacto em seu lugar: o romanesco. O teórico francês, contudo, traz em

⁴ Simon, 2014.

Autobiographie en France (2010) o exemplo de três autores cujas obras tinham por indicação genérica o termo *roman*, e isso, segundo Lejeune, significava apenas que tais textos eram literários, mas não necessariamente ficções. Ambas as obras de Louis, assim, ocupariam a terceira célula da primeira linha (3a). É bom lembrar que, segundo Lejeune, tanto a terceira coluna da primeira linha quanto a primeira coluna da terceira linha seriam impossíveis de preencher.

Nesse momento, faz-se importante trazer um breve levantamento das características que constituem o romance autobiográfico. Como referência, utilizaremos o estudo de Bakhtin (1997) sobre os elementos que compõem esse gênero. Para ele, essa manifestação romanesca apresenta um conjunto de características importantes: (1) o enredo baseado em momentos fundamentais da vida humana - nascimento, infância, experiência escolar etc.; (2) a imagem do herói não sofre alterações porque o foco está em seus atos - exceto em autobiografias e confissões, em que a modificação ocorre a partir de crises e regenerações do herói -, “a concepção da vida que está na base do romance autobiográfico reside no fato de a vida se definir pelos resultados objetivos ou então pelas categorias da felicidade-infelicidade” (*ibidem*, p. 232), com os acontecimentos tendo nenhuma influência no homem, mas sim em seu destino; (3) o tempo biográfico, apresentado com um realismo absoluto em que os acontecimentos/elementos da narrativa estão relacionados com a progressão da vida do herói; (4) a relação entre o herói e o mundo em que habita, mundo composto por mais do que apenas o espaço físico, país, cidade, casa, mas também por outros elementos funcionais, como personagens secundários, que, juntos, exercem uma relação com a vida do protagonista. A leitura das obras de Louis acerca desses elementos será feita de modo separado porque elas apresentam estruturas narrativas diferentes.

Em *O fim de Eddy* (2018a) deparamo-nos com um enredo baseado na infância e pré-adolescência de Eddy, com foco em sua jornada pessoal de autoentendimento enquanto uma pessoa que desvia das normas sociais da comunidade a que pertence. Logo, o herói da história sofre algumas mudanças, e o modo como ele se apresenta no final do romance não é o mesmo do que se revelou no início. A narração segue uma certa ordem cronológica, visto que começa enquanto ele é criança e se encerra no momento em que ele atinge seus 14-15 anos, porém no decorrer da narrativa o narrador avança em alguns acontecimentos ou volta para situações passadas, referentes a ele mesmo ou aos personagens a seu redor, principalmente a sua mãe e seu pai. Por fim, existe uma forte relação entre o herói de *O fim de Eddy* e o mundo em que ele habita, visto que esses elementos - família, cidade, vizinhos, escola e colegas - compõem um espaço do qual ele precisa fugir.

Já em *Quem matou bem pai* (2023), o foco na narrativa é a relação do narrador com o pai, com ênfase nos episódios da vida do pai que contribuíram para a construção de quem ele, narrador, é, e como esse pai lidou com o filho, com sua própria educação, seus posicionamentos políticos e sua relação com o trabalho. Mais uma vez, o foco é a jornada pessoal daquele cuja história é contada - o pai de Eddy, Jacky -, e esse personagem passa por uma mudança pessoal, principalmente no que diz respeito a aceitar seu filho enquanto um homem gay. No entanto, os atos que constituem sua história fazem parte da narrativa, a diferença é que eles dialogam com o interior do personagem, e o personagem vai passando por alterações a partir delas. Neste romance, a organização dos acontecimentos não segue uma ordem cronológica, sendo os eventos apresentados a partir de sua pertinência para a narrativa que está sendo montada. Por último, a relação do pai com o mundo exterior tem por viés de análise os preceitos do lugar onde ele nasceu e foi criado, preceitos que afetaram seus julgamentos e crenças e que, conseqüentemente, acabaram influenciando no seu relacionamento com filhos, esposa, trabalho e educação.

Postos esses elementos, podemos distanciar os livros de Louis do romance autobiográfico, visto que não atendem a alguns dos elementos colocados por Bakhtin, como tampouco correspondem ao pacto romanescos proposto por Lejeune.

Entretanto, vimos também que as obras de Louis examinadas neste estudo não atendem aos pressupostos de Lejeune relativos ao pacto autobiográfico. Sendo assim, como classificariamos, a partir do exame dos pactos autobiográfico e romanescos, os textos literários de Louis? Entendimentos mais recentes do que seria uma autobiografia indicam que essas narrativas apresentam características romanescas também, como defendido por Doubrovsky (2014) em seu ensaio *O Último Eu*, em que ele analisa as características que obras autobiográficas apresentam em comum com o romance. Ele elenca características de duas ordens: uma, formal, e outra, que se relaciona com a natureza do empreendimento. A de ordem formal é aquela relativa ao uso da primeira pessoa, como se vê nas autobiografias clássicas do século XVIII e também nos romances da época. A outra é aquela que se apoia no fato de que nenhuma memória é confiável, que “as lembranças são histórias que contamos a nós mesmos, nas quais se misturam [...] falsas lembranças, lembranças encobridoras, lembranças truncadas ou remanejadas segundo necessidades da causa” (*ibidem*, p. 121). Ou seja, para Doubrovsky, por mais que o autor alimente o desejo de contar uma história verdadeira, suas lembranças não seriam integralmente verídicas, o que o levaria forçosamente a construir, em sua narrativa, passagens ficcionais. Ele, inclusive, afirma que “o belo modelo (auto)biográfico não é mais válido” (*ibidem*, p. 123).

Partindo da impossibilidade de encaixar *O fim de Eddy* e *Quem matou meu pai* dentro da classificação de Lejeune e analisando a problemática apresentada por Doubrovsky, buscaremos preencher essa lacuna a partir do conceito de autoficção.

1.2. AUTOFICÇÃO

O termo autoficção surgiu em 1977, numa quarta capa em que Serge Doubrovsky apresentava a obra que então lançava, *Fils*. Com esse termo, Doubrovsky lograva completar uma das áreas acinzentadas do quadro de Lejeune vista anteriormente, a saber, a do homônimo autor e narrador com o pacto romanesco. Doubrovsky defende que na autoficção, assim como na autobiografia, deve existir o homônimo como algo essencial, sem que seja delegado a um personagem fictício a experienciar sua história. A autoficção, no entanto, diferenciava-se da escrita autobiográfica, posto que esta segue o “pacto da verdade”, ao passo que aquela seria concebida “como uma criação essencialmente literária pelo ‘primado do texto’” (Barbosa, 2019, p. 178). Para ele, o autor vale-se do que foi vivido para construir um texto literário, um romance, sem a preocupação de ser fidedigno a um material histórico.

Contudo, narrativas autoficcionalizadas podem apresentar fatos, datas, acontecimentos e nomes reais, como fez Édouard Louis em *Quem matou meu pai* (2023), cujo narrador apresenta no terceiro capítulo uma linha do tempo com acontecimentos pessoais de sua infância e da escrita de *O fim de Eddy* e decisões governamentais que impactaram diretamente o acesso à saúde de seu pai. E o contrário também pode acontecer: essas narrativas podem não ter comprometimento algum com a realidade, mas ainda assim preservar um certo compromisso com a plausibilidade, “fazendo com que o leitor compreenda que se trata de um “mentir-verdadeiro”, de uma espécie de distorção em prol da verdade” (Barbosa, 2019, p. 192).

Barbosa traz, ademais, o entendimento de que a autoficção é uma autobiografia pós-moderna, sendo uma “nova forma de expressão”, a qual possibilita “ao homem uma nova maneira de se ver, de se descrever, de se narrar” (*ibidem*, p. 180), e com isso os autores de obras autoficcionalizadas podem ressignificar suas histórias a partir de novas construções de sentido.

Complementando essa ideia, trazemos novamente Nascimento (2017) para a discussão, posto que em sua pesquisa ele afirma que a autoficção atua como uma *reinvenção de sua própria vida* e não enquanto simples registro documental. A autoficção serviria, assim,

para contar algo, para construir algum sentido, e não como um registro histórico fiel, e essa reinvenção se vale de acontecimentos tanto do passado como do presente da existência do autor.

Outros teóricos abordam a autoficção por diferentes perspectivas, adicionando especificidades ou dividindo-a em diferentes tipos de acordo com suas manifestações. A que mais interessa a esta pesquisa é a *autoficção biográfica* proposta por Colonna (2014), segundo a qual o escritor é o herói de sua própria história. Desse modo, a narrativa giraria em torno desse herói, os acontecimentos seriam fabulados a partir de situações reais e os episódios relatados apresentariam uma verossimilhança e uma verdade menos subjetiva, evitando o fantástico. Esse último aspecto, contudo, não chega a ser uma regra intransponível, visto que existem romances que podem ser classificados na categoria da autoficção que apresentam elementos fantásticos, como o já citado *O Parque das Irmãs Magníficas*, da argentina Camila Sosa Villada, publicado na Argentina em 2019. Nesse romance, acompanhamos uma jovem travesti que se lança na prostituição no parque de Sarmiento em Córdoba. Durante a narrativa são apresentados elementos fantásticos, como uma personagem que se transforma numa galinha e outra que pausa o tempo quando morre.

Faz-se importante, também, apontar o que diferencia uma obra autoficcional de um romance autobiográfico, afinal, ambos não atendem aos critérios originais de Lejeune. Costa (2013) apresenta em sua dissertação um quadro com algumas distinções, baseada no entendimento de Gasparini, em que são elencados os três pontos a seguir: nome do herói narrador em relação ao nome do autor, história e apresentação da história (como fictícia ou autêntica). Costa elabora o seguinte quadro para ilustrar a distinção:

Quadro 2 - Diferenças entre Romance autobiográfico e Autoficção

	Romance autobiográfico	Autoficção
Nome do herói narrador em relação ao nome do autor	disfarçado	autêntico
História	mais ou menos verdadeira	autêntica
Apresentação da história como:	fictícia	autêntica

(Costa, 2013, p. 79)

Ao analisar, então, as obras de Louis a partir dessa distinção, encontramos uma interseccionalidade entre o romance e a autoficção. Por isso, falaremos dos dois livros separadamente.

1.2.1. ROMANCE OU AUTOFICÇÃO: *O FIM DE EDDY*

Baseando a discussão sobre a natureza genérica de *O fim de Eddy* (2018a) nos pontos elencados por Costa (2013), deparamo-nos com um impasse diante da questão relativa à identidade de nome entre autor e narrador, se essa identidade estaria disfarçada ou não, visto que o narrador tem por nome Eddy Bellegueule, e o autor, Édouard Louis. Na narrativa não há indicação de mudança de nome, apenas nós, leitores reais, sabemos disso a partir de informações externas ao livro. Porém, tendo ciência desta informação, o homonimato presente na obra fica evidente. Para além do nome do herói narrador, o nome dos familiares e da cidade de nascença também é o mesmo. Mas, como afirmado anteriormente, essas informações estão disponíveis fora do texto literário.

No que tange à história, o narrador assume o intuito de narrar sua história do modo mais verdadeiro possível, trazendo elementos reais e buscando abordar os episódios com o máximo possível de detalhes, diferentemente do exemplo dado acima de Villada.

Por fim, a apresentação da história é dada como fictícia por conter o subtítulo de *roman* nas edições francesas, firmando o pacto romanesco. Todavia, a partir de entrevistas de Louis, o que temos é a constante confirmação de que se trata de uma narrativa verídica, daquilo que foi enfrentado por Eddy em sua infância e adolescência, daquilo que de fato aconteceu com ele.

Após a apresentação das características de *O fim de Eddy*, poderíamos afirmar que a obra em si é um romance, um trabalho de ficção, porém com elementos externos que apontam para outro caminho. Essas informações são o que Genette, em *Paratextos Editoriais* (2009), nomeia como *epitextos*, isto é, elementos externos não apenas à obra, mas também à composição do objeto livro, que seriam as entrevistas dos autores, resenhas em jornais, recomendações de conhecidos, diários, cartas, confissões escritas ou orais, tudo aquilo que surge independentemente da obra em si e que pode mudar como a enxergamos. Ao entender que esses elementos fazem parte da obra, é possível, então, ler *O fim de Eddy* (2018a) mais como uma narrativa autoficcional do que como romance autobiográfico, por mais que o livro seja apresentado como tal.

Ainda em *Paratextos editoriais*, Genette apresenta o conceito de *peritextos*, que seriam: o nome do autor, os títulos, o *press-release*, as dedicatórias, as epígrafes, o prefácio, os intertítulos e as notas. Esses elementos estão fora do texto literário, porém ainda compõem o objeto livro, e traremos a dedicatória e a epígrafe de *O fim de Eddy* para demonstrar como, a partir delas, a própria obra se coloca como uma história verdadeira e não fictícia.

Seguindo a ordem de aparição, o livro começa com uma dedicatória a Didier Eribon, que, em 2009, publicou *Retour à Reims*, obra autobiográfica em que Eribon explora questões familiares e de classe, retratando a sua infância em uma pequena cidade da França e como o fato de ser gay fez com que ele buscasse a mudança para Paris, o que nos faz pensar em Louis e na narrativa presente em *O fim de Eddy*, visto que o livro aborda os mesmos temas e termina com Eddy “fugindo” de seu vilarejo. Pela obra de Eribon ser assumidamente autobiográfica e a de Louis admitir esse diálogo na dedicatória, existe uma confissão no *peritexto* da obra de que aquela narrativa pode ser autêntica.

Imediatamente após a dedicatória vem a epígrafe. Ali, Louis escolheu uma passagem de Marguerite Duras, do livro *Le Ravissement de Lol V. Stein*, que não foi traduzida para o português na edição brasileira de *O fim de Eddy*. A epígrafe diz o seguinte: *Pour la première fois mon nom prononcé ne nomme pas*, que pode ser traduzida como *Pela primeira vez, meu nome pronunciado não nomeia*, fazendo, assim, uma alusão ao fato de que o nome presente no livro, Eddy, por mais que seja verbalizado, não necessariamente nomeia alguém ou designa uma pessoa, visto que aquela criança com aquele nome não existe mais, no lugar dela existe agora um homem adulto que fugiu de sua realidade e adotou outro nome: Édouard Louis.

1.2.2. ROMANCE OU AUTOFICÇÃO: *QUEM MATOU MEU PAI*

Em *Quem matou meu pai* (2023), encontramos elementos similares aos apontados acima. O narrador não é nomeado, mas como a narrativa retoma episódios que envolvem os mesmos personagens e o mesmo período histórico de *O fim de Eddy*, entende-se que o herói narrador é o mesmo em ambas as obras. Além disso, existe uma passagem em que o narrador assume ter escrito o primeiro livro: “Contei no meu primeiro romance, *O fim de Eddy*, que numa tarde recebemos um telefonema da fábrica informando que um peso caíra em cima de você”⁵ (*ibidem*, p. 57), configurando-se, assim, uma espécie de “confissão” de que se trata do mesmo narrador. Assinala-se, igualmente, a existência da indicação genérica *roman* na página

⁵ “Je l’ai raconté dans mon premier roman *En finir avec Eddy Bellegueule*, un après-midi nous avons reçu un appel de l’usine pour nous prévenir qu’un poids était tombé sur toi.” (Louis, 2018b, p. 67).

de rosto da edição francesa, o que poderia servir para que classificássemos a obra como romance, mas isso significaria ignorar o que foi posto nos parágrafos precedentes em relação aos epítextos.

No que diz respeito à veracidade dos fatos narrados, mais uma vez constatamos que o autor aparentemente intenta nos contar a realidade, como observamos nas inúmeras menções às movimentações políticas da França que extinguiram, ou dificultaram, o acesso a auxílios econômicos do estado e a programas assistencialistas. Quanto à apresentação da história, a despeito da indicação genérica – *roman* – os demais elementos peritextuais apontam para outra classificação.

A partir do que foi exposto, entendemos ambas as obras de Louis como autoficcionais, visto que, como já afirmado, essas obras apresentam o tríptico homônimo autor / narrador / personagem, mas têm a indicação genérica de romance, não podendo, por conseguinte, serem vistas como autobiografias sem nenhum tipo de reserva. Além disso, vimos que na literatura contemporânea sobressai a tendência à liberdade quanto à exatidão dos fatos narrados e a valorização das construções de sentido a partir do que os autores viveram e sentiram. Veremos, nas próximas subseções, registros de Édouard Louis que comprovam sua intenção de escrever sobre sua própria vida e a de seus familiares e seu comprometimento com a veracidade dos sentimentos, sejam os dele, sejam os de quem o lê.

1.3. A ESCRITA MEMORIALÍSTICA

Antes de analisarmos o conteúdo exterior às obras de Louis - entrevistas, confissões orais, paralelos com outras obras e sua produção literária autobiográfica, *Mudar: Método* (2024b) -, propomos aqui um debate acerca da possibilidade de as narrativas em questão serem classificadas como memórias ou não.

Ao abordar a oposição entre autobiografias e memórias, Lejeune (2010) apresenta como ponto de partida o fato de ambos os gêneros literários serem esses tipos de narrativa normalmente escritos por homens renomados da política, da literatura ou das artes sobre suas próprias vidas. Nessas narrativas, os autores abordam ora suas vidas, ora os eventos que presenciaram ou de que fizeram parte.

Nas memórias, o autor assume a função de testemunha, sendo apresentado o seu ponto de vista sobre algo, e esse algo é uma situação, um contexto ou um episódio por ele experienciado. Na autobiografia, o objeto da narração é o próprio indivíduo e seus assuntos

íntimos. Na autobiografia, afirma Lejeune, o autor não deve, contudo, apenas contar suas memórias pessoais de forma agradável, mas fazê-lo com profundidade.

Para além de eventuais diferenças no foco narrativo, as memórias são as escritas de si que retratam episódios específicos ou acontecimentos pontuais testemunhados pelo autor, enquanto a autobiografia tem por objeto a narração de momentos mais longos da vida do autor, podendo compreender os anos iniciais - infância, adolescência – e até um intervalo que vai do nascimento até a vida adulta.

Lejeune, inclusive, reconhece que uma obra pode apresentar as duas características, cabendo ao leitor identificar qual parte está subordinada a qual, se o que tem em mãos é uma narrativa intimista que faz menção a acontecimentos externos para compor a história ou se é uma narrativa exterior ao autor, mas na qual, em alguns momentos, há alusões à vida pessoal daquele que narra.

Quando trazemos essa discussão para as obras de Louis, podemos identificar que a primeira, *O fim de Eddy*, não se encaixa nos limites do gênero *memória*. *Quem matou meu pai*, todavia, atende a alguns dos critérios de Lejeune, como o foco centrado em outro personagem que não o autor-narrador-personagem, conquanto a vida do narrador se faça presente na obra (como, por exemplo, nas passagens em que a relação do pai com o filho são expostas). A história da vida do narrador, porém, é, em *Quem matou meu pai*, subordinada à história de seu pai.

Isso posto - e dada a complexidade de delimitar *O fim de Eddy* e *Quem matou meu pai* como narrativas pertencentes a um gênero especificamente -, reconhecemos que a tentativa de classificação genérica pode ser falha e equivocada (e talvez até desnecessária). De todo modo, nosso propósito com esta pesquisa é examinar a voz narrativa das obras escolhidas, não definir o estatuto genérico delas e realizar a sua delimitação. Logo, decidimos pelo emprego, nesta dissertação, dos seguintes termos designativos de gênero: *romance*, por ser assim que as obras se apresentam ao leitor francês; *autoficção*, por entendermos que, das classificações apresentadas neste capítulo, é a que mais se aproxima do tipo de relato elaborado pelo autor; *memória*, para *Quem matou meu pai*, tendo em vista as semelhanças que essa obra apresenta com o que foi defendido para esse subgênero por Lejeune; e, por fim, *escritas de si*, por ser essa a classificação mais geral para esse tipo de narrativa.

1.4. POR QUE ÉDOUARD LOUIS ESCREVE SOBRE SI?

Como visto anteriormente, o ato de revisitar eventos passados em seus escritos é comum nos textos literários de Louis. Com essa retomada de acontecimentos vividos, ele é capaz de dar novos sentidos a eles e de buscar a identificação dos leitores com aquilo que é narrado. Do século XX em diante “encontramos inúmeros narradores de autobiografias que refletem a respeito de sua própria memória, revelando seu complicado processo de reinvenção do passado” (Barros, 2006, p. 68), e essa reflexão sobre o passado por esses autores contemporâneos dialoga com o entendimento de que o autor-narrador acumula conhecimento com o passar dos anos.

A autora Annie Ernaux, também francesa e amiga pessoal de Louis, realiza um exercício parecido em suas obras, só que, diferentemente de Louis em *O fim de Eddy* e *Quem matou meu pai*, assume as suas narrativas como autossociobiográficas. Em *Paixão Simples* (2023a), Ernaux narra o caso que teve com um homem casado, de grande impacto em sua vida, e a forma como ela agiu durante o período que durou a relação com tal homem. Nesse livro, ela também aborda o motivo de escrever esse breve relato de um episódio de sua vida: ao fazê-lo, ela seria capaz tanto de reviver aquelas sensações quanto de questionar se, talvez, estaria em busca da identificação do leitor. Ela inicia a narrativa afirmando: “quando comecei a escrever, meu objetivo era permanecer naquele tempo, em que tudo ia no mesmo sentido” (*ibidem*, p. 47), e, mais à frente, ao lembrar o aborto que realizou - narrado em outro livro da autora, *O Acontecimento* -, pergunta a si mesma o motivo pelo qual escreve sobre esses episódios. Um de seus questionamentos é “se, na verdade, não escrevo para saber se os outros fizeram ou sentiram a mesma coisa que eu, ou então para que achem normal senti-las” (*ibidem*, p. 51). Há, com isso, uma tentativa de compartilhar uma carga emocional com quem a lê.

Édouard Louis igualmente falou sobre isso em uma entrevista, citando sua amiga (Louis, 2024a). A necessidade de ser ouvido é algo que está presente tanto em *O fim de Eddy* como em *Quem matou meu pai*, mas não necessariamente expresso por seu narrador-protagonista. Sua mãe, que é também uma figura central na primeira obra, com quem Eddy compartilha vários momentos de interação, é colocada como alguém que gosta de falar, de compartilhar o que pensa, o que já viveu - sendo esse um dos papéis da mulher dentro daquela comunidade. Existe um capítulo na primeira parte do romance, “Retrato da minha mãe através de suas histórias”, em que ele compartilha alguns episódios vividos por sua mãe, que passam pela falta de acesso à educação e pelo esforço demandado para criar cinco filhos.

Em seguida, o narrador faz a leitura desses momentos de confissão como uma busca por alguém para ouvi-la: “Ela falava muito comigo, fazia longos monólogos: eu poderia ter posto qualquer um no meu lugar, ela teria continuado sua história. Ela só queria ouvidos que a escutassem e ignorava todas as minhas observações”⁶ (Louis, 2018a, p. 59), e, paralelamente, é possível que essa também fosse a intenção do autor a partir da publicação de sua obra, ou seja, a de poder compartilhar sua história, suas dores, sua infância.

Em 2014, em uma entrevista ao *Télérama*, Louis afirma que suas narrativas apresentam o oposto de uma autoficção: para ele, “o princípio de uma autoficção é confundir a fronteira entre literatura e verdade [...] [Ele] tenta, pelo contrário, esclarecer”⁷ (Abescat, 2014, tradução nossa). Porém, o seu discurso mudou ao passar dos anos: ao ser questionado, dez anos depois, sobre como se pode distinguir o que é verídico ou não em seus romances, Louis afirma acreditar que isso não é algo importante, que a verdade do texto está em sua criação, e ele completa afirmando que “Temos, agora, no francês, esse gênero chamado de autoficção, que é utilizado para descrever as publicações de Annie Ernaux. Annie é minha amiga e discutimos isso. A verdade emocional é mais importante do que nomes e fatos”⁸ (Louis, 2024a, tradução nossa). Existe uma carga emocional no que é narrado sobre sua infância, assim como existe na narração de Ernaux sobre sua paixão, e, mesmo tendo temas diferentes, essas obras são capazes de despertar no leitor identificação.

Louis publicou em 2021 *Changer: méthode*, um livro assumidamente autobiográfico por apresentar o homônimo entre autor / narrador / personagem - dessa vez, com a mudança durante a narrativa do nome Eddy Bellegueule para Édouard Louis - e não vir acompanhado do subtítulo *roman* em sua edição original. A narrativa divide-se em dois prólogos, quatro partes (traduzidos na edição brasileira da editora Todavia por Marília Scalzo como *Elena (explicações fictícias para meu pai)*, *Didier (ruptura)*, *Breves cartas para um longo adeus (explicações fictícias para Elena)* e *Desenlace*⁹) e um epílogo. Examinaremos aqui uma passagem da segunda parte, *Didier*. Para o narrador, sair de seu vilarejo e mudar-se para uma cidade maior era a sua tentativa de fuga daquele ambiente e daquelas pessoas, mas, ao chegar lá, percebeu que ele trazia em si esse espaço em que fora criado. É ao conhecer a colega de

⁶ “Elle me parlait beaucoup, de longs monologues; j’aurais pu mettre quelqu’un d’autre à ma place, elle aurait continué son histoire. Elle ne cherchait que des oreilles pour l’écouter et ignorait toutes mes remarques” (Louis, 2014, p. 66).

⁷ No original: “L'autofiction a pour principe, partant d'une histoire personnelle, de brouiller la frontière entre littérature et vérité ; moi, je tente, au contraire, de l'éclaircir”.

⁸ No original: “We have now in French this genre called autofiction, which some use to describe Annie Ernaux’s work. Annie is a friend of mine and we have discussed this. The emotional truth is more important than names or facts.”

⁹ Os títulos das partes na edição original da editora Éditions du Seuil são: *Elena (explications fictives avec mon père)*, *Didier (rupture)*, *Courtes lettres pour un long adieu (explications fictives avec Elena)* e *Dénouement*.

escola Elena que o até então Eddy dá início a seu processo de mudança - do jeito de se vestir, falar, pensar, e, inclusive, de nome. Assim, Elena passa a ser um personagem central dentro da história que está sendo contada, sendo ela a responsável por apresentar Louis a referenciais intelectuais e culturais a que ele não tinha tido acesso até então, normas de etiquetas, pensamentos políticos de esquerda, e é a mãe dela que o nomeia pela primeira vez como Édouard. Em vista da importância dela para a narrativa, Louis, ao narrar seu primeiro contato com Didier Eribon, coloca Elena como mediadora, como a responsável por levá-lo até o seu primeiro encontro com o autor: “Elena me chamou para ir com ela à universidade ouvir um filósofo que faria uma palestra sobre seu último livro [...] Me sentei ao lado dela* ...”¹⁰ (Louis, 2024b, p. 121), porém, ele nos revela em nota de rodapé que, na verdade, não foi a Elena que o acompanhou:

Na verdade não foi com Elena que eu assisti a essa palestra, mas com outro amigo [...] Prefiro substituí-lo por Elena aqui pela coerência e principalmente para não precisar contar toda a história que me levou a ir com ele e não com ela. De qualquer modo, eu contava tudo a Elena, em detalhes, e é como se ela estivesse sempre presente, mesmo quando não estava¹¹ (*ibidem*, p. 122).

Com isso, temos a exemplificação do que Louis disse na entrevista: o que ele considera importante em suas narrativas é a verdade emocional, não necessariamente o comprometimento com os fatos da exata forma como eles aconteceram.

Ao ler a obra, então, como a interpretação dada pelo narrador àqueles acontecimentos, a partir de suas lembranças e verdades emocionais, conseguimos “compreender a narrativa como uma dramatização de certos processos de subjetivação experienciados por Eddy” (Domingos, 2020, p. 422). Os processos de subjetivação, por conseguinte, seriam narrados com base nas sujeições e subordinações que são expostas a partir da violência sofrida por ele.

A construção da carga emocional por parte do narrador não está apenas no “que” é narrado, mas também no “como”. Ao abrir o romance *O fim de Eddy* afirmando que não houve momento de felicidade em sua infância e colocando o sofrimento como algo totalitário, o narrador desperta a simpatia que seu papel de vítima das circunstâncias é capaz de suscitar. Por ser criança, a personagem não tinha tanto poder de defesa e de escolha: pelo contrário, há, para ela, uma grande sensação de impotência, tanto pela impossibilidade de defender-se dos agressores na escola, “Não ousou limpar [o catarro]. Eu poderia fazer isso, bastaria uma

¹⁰ “Elle m’avait demandé à l’université pour aller écouter un philosophe qui donnait une conférence sur son dernier livre [...] Je me suis installé près d’elle* ...” (Louis, 2021, p. 139).

¹¹ “en fait ce n’est pas avec Elena que je suis allé écouter cette conférence, mais avec un autre ami - [...] Je préfère y substituer Elena dans ce récit, pour la cohérence et surtout pour ne pas devoir retracer toute l’histoire qui m’a conduit à y aller avec lui et pas avec elle. De toute façon je racontais tout à Elena, en détail, et c’était comme si elle était toujours présente, même quand elle ne l’était pas” (*ibidem*, p. 140).

esfregada na manga [...], mas eu não o faço, por medo de que eles se ofendam, por medo de que eles se irritem mais”¹² (Louis, 2018a, p. 13), quanto pela tentativa de mascarar seus desconfortos, “Eu preferia passar uma imagem de garoto feliz. Eu fazia do silêncio meu melhor aliado e, de certa forma, *cúmplice* daquela violência”¹³ (*ibidem*, p. 32).

Evocar o sentimento de frustração, de que sua existência é uma decepção, também é algo que auxilia na construção, e o narrador do romance faz isso com a relação de Eddy com o pai. Uma figura recorrente no livro é a dos “durões”, que eram os homens do vilarejo que reproduziam os cultuados valores masculinos, que era representado, também, pela recusa da disciplina escolar. Eram justamente esses comportamentos que ele falhava em reproduzir, os valores e performance masculinos de gênero e a rejeição dos estudos para a sua vida, visto não precisar de educação formal para trabalhar nas fábricas próximas ao vilarejo. Uma das características dos durões era ter filhos homens que pudessem dar continuidade a essa linhagem, então quando a notícia da gravidez chega, ela é celebrada pelos pais de Eddy:

Meu pai ficou muito feliz. No vilarejo, não bastava ser um durão, era preciso também saber fazer de seus filhos durões. Um pai reforçava sua identidade masculina por meio de seus filhos, aos quais ele devia transmitir seus valores viris, e meu pai o fazia, ele fazia de mim um durão, era seu orgulho masculino que estava em jogo. Ele havia decidido que eu me chamaria Eddy por causa das séries americanas que ele via na televisão (sempre a televisão). Com o sobrenome que ele me transmitia, Bellegueule, e todo o passado que esse sobrenome carregava, eu teria o nome de Eddy Bellegueule. Um nome de durão¹⁴ (*ibidem*, p. 22).

Com isso, o narrador estabelece uma série de expectativas criadas com sua vinda, mas, no momento em que esse relato é feito, já foi dito no livro que ele sofreu bullying pela sua performance de gênero. Mas, como já afirmado, a narração da obra é uma construção feita a partir da ficcionalização dos acontecimentos da infância do autor, e é esse trabalho, eminentemente literário, que logra trazer os sentimentos reais para o texto.

O capítulo seguinte à última passagem citada começa com a seguinte oração: “Eu logo destruí as esperanças e os sonhos do meu pai”¹⁵ (*ibidem*, p. 23), e demonstra como sua existência era uma frustração para Jacky. O narrador compartilha também outros momentos

¹² “Je n’ose pas l’essuyer. Je pourrais le faire, il suffirait d’un revers de manche [...] mais je ne le fais pas, de peur qu’ils se sentent offensés, de peur qu’ils s’énervent encore un peu plus” (*ibidem*, p. 13).

¹³ “Je préférerais donner de moi une image de garçon heureux. Je me faisais le meilleur allié du silence, et, d’une certaine manière, *le complice* de cette violence” (*ibidem*, p. 35).

¹⁴ “Mon père en a été très heureux. Au village il n’importait pas seulement d’avoir été un dur mais aussi de savoir faire de ses garçons des durs. Un père renforçait son identité masculine par ses fils, auxquels il se devait de transmettre ses valeurs viriles, et mon père le ferait, il allait faire de moi un dur, c’était sa fierté d’homme qui était en jeu. Il avait décidé de m’appeler Eddy à cause de séries américaines qu’il regardait à la télévision (toujours la télévision). Avec le nom de famille qu’il me transmettait, Bellegueule, et tout le passé dont était chargé ce nom, j’allais donc me nommer Eddy Bellegueule. Un nom de dur” (*ibidem*, p. 24).

¹⁵ “Très vite j’ai brisé les espoirs et les rêves de mon père” (*ibidem*, p. 25).

em que sentiu a decepção do pai: “À medida que eu crescia, sentia o olhar de meu pai pesar cada vez mais sobre mim, o horror que subia dentro dele, sua impotência diante do monstro que ele havia criado e que, a cada dia, confirmava um pouco mais sua anomalia”¹⁶ (*ibidem*, p. 25). O léxico empregado nesta passagem ilustra tanto o estranhamento do pai para com o filho, como do filho dentro daquele ambiente - era uma constante sensação de não pertencimento, de ser um erro para a sua família e comunidade, sentimento que era reforçado pelas atitudes, falas e olhares dos outros.

Ao escrever sobre si, o narrador passa por outros temas além da sexualidade. A consciência de que Eddy pertence a uma classe social desfavorecida economicamente é marcada no texto e, por tratar-se de uma escrita de si, é preciso considerar a formação acadêmica do autor, que, graduado na *École de Hautes Études en Sciences Sociales* e tendo logrado alcançar uma boa educação formal nessa reputada instituição de ensino, obteve um “entendimento das estruturas sociais, dos sistemas de reprodução da violência e da pobreza na sociedade” (Lopes Jr., 2022, p. 14), o que lhe permitiu escrever seu primeiro romance. Em um artigo de opinião, o autor francês conta que ele não via a realidade de sua infância representada em livros, jornais e programas de televisão, então, com *O fim de Eddy*, buscou “servir de testemunha para a pobreza e exclusão que era parte da [sua] experiência diária”¹⁷ (Louis, 2017, tradução nossa). Quando tenta publicar em uma editora francesa, a resposta que obtém é de que a realidade sobre a qual ele narra não existe na França há, pelo menos, um século. Essa devolutiva não é bem recebida por ele porque é uma tentativa de anular a sua vivência, e com ela suas dores e dificuldades. Esse silenciamento é, de certa forma, verbalizado no romance também, não por ele, mas por sua mãe, “*Ninguém se interessa por nós, a arraia-miúda, muito menos os peixes grandes*”¹⁸ (Louis, 2018a, p. 15), sendo interessante notar que a personagem da mãe, como já vimos, apresenta certas incoerências em seu discurso, mas ela tem uma noção de relações de poder.

No que diz respeito à pobreza da família, são descritos momentos em que Eddy precisou dividir a água da banheira com seus irmãos para que fossem economizadas água e energia, e também, por muitas vezes, a família precisou ir buscar as caixas de mantimentos distribuídas às famílias mais pobres. Essa realidade também era compartilhada por outros moradores de Hallencourt, vilarejo onde Édouard Louis nasceu: somos apresentados a outras

¹⁶ “À mesure que je grandissais, je sentais les regards de plus en plus pesants de mon père sur moi, la terreur qui montait en lui, son impuissance devant le monstre qu’il avait créé et qui, chaque jour, confirmait un peu plus son anomalie” (*ibidem*, p. 27).

¹⁷ No original: “to bear witness to the poverty and exclusion that were part of our everyday experience”.

¹⁸ “*Nous les petits on intéresse personne, surtout pas les grands bourgeois*” (Louis, 2014, p. 15).

histórias de moradores da região que tinham uma casa em pior estado do que a deles, que tinham como ação recorrente a ida a plantações que ficavam próximas ao vilarejo para roubar legumes e verduras, assim como o episódio do morador que, sem dinheiro para comprar comida e cheio de dívidas para conseguir alguma fiado, morreu de fome em sua casa.

Com isso, vemos que o relato trazido pelo narrador não põe em evidência apenas os acontecimentos introspectivos de Eddy, mas também ações externas que contribuem para a realidade enfrentada por ele. Novamente, segundo Lopes Jr. (2022), por abordar elementos internos e externos ao personagem, o narrador constrói uma narrativa ampla que vai desde a violência direcionada a sua orientação sexual até aquela que atinge toda uma classe social.

Os temas presentes em *O fim de Eddy* (2018a) repetem-se em *Quem matou meu pai* (2023), só que dessa vez focados no relacionamento que o narrador tinha com o pai, Jacky, e em como sua construção de masculinidade foi fundamental para a manutenção de sua classe social. No primeiro momento, essas temáticas podem ser repetitivas para o leitor, mas o próprio narrador tem consciência disso e o diz. Ao tratar da comemoração que seu pai fez ao saber da morte do próprio pai, avô de Eddy, o narrador afirma que essa história já foi contada e questiona: “mas será que não é preciso repetir, quando falo da sua vida, já que de vidas como a sua ninguém quer saber? Será que não é preciso repetir até que nos ouçam? Para forçá-los a nos ouvir? Será que não é preciso gritar?”¹⁹. Ao abordar novamente as questões familiares do pai, o problema que ele tinha com bebidas, as questões socioeconômicas que foram perpetuadas pela falta de acesso à educação, Louis traz uma narrativa de certa relevância social, na qual ele aborda questões que ele considera serem silenciadas pela literatura. O narrador, inclusive, segue o raciocínio anterior afirmando: “Não tenho medo de me repetir, porque o que escrevi, o que eu digo, não atende às exigências da literatura, mas às da necessidade e da urgência, às do fogo”²⁰ (*ibidem*, p. 18).

Quanto ao compromisso que Édouard Louis tem de abordar questões de relevância social, além de seus trabalhos literários e de suas entrevistas, ao ser questionado sobre o porquê abordar esses assuntos - principalmente os de questões socioeconômicas -, ele reforça a ideia de que alguém precisa contar essas histórias, deixá-las registradas nas produções literárias francesas. Na entrevista ao jornal holandês Buitenhof, *How politics becomes a matter of life and death for the working class* (2021), Louis afirma que, quando teve acesso a

¹⁹ “mais est-ce qu’il ne faudrait pas se répéter quand je parle de ta vie, puisque des vies comme la tienne personne n’a envie de les entendre? Est-ce qu’il ne faudrait pas se répéter jusqu’à ce qu’ils nous écoutent? Pour les forcer à nous écouter? Est-ce qu’il ne faudrait pas crier?” (Louis, 2018b, p. 21).

²⁰ “Je n’ai pas peur de me répéter parce que ce que j’écris, ce que je dis ne répond pas aux exigences de la littérature, mais à celles de la nécessité et de l’urgence, à celle du feu” (*ibidem*, p. 22).

produções culturais, como literatura e cinema, ele pôde perceber que as pessoas de seu vilarejo não eram representadas: “Então, escrever aqueles livros, para mim, era uma espécie de luta contra essa invisibilidade que estávamos sofrendo”²¹ (*ibidem*, tradução nossa). Com isso, no entanto, ele não diz que esse grupo social está ausente desses espaços no que diz respeito à representação, mas que, quando são representados, o são num tom que Louis considera ultrajante, e por isso sente a necessidade de lhes dar voz de outro modo, pois ele os conhece de perto, já que viveu aquela realidade.

Édouard Louis, nessa mesma entrevista, afirma que hoje faz parte da burguesia parisiense e que isso só se tornou possível em razão do sucesso de seus livros. Porém, ele também afirma não se sentir à vontade nesse meio – e nem quer se sentir –, mas tão somente valer-se de sua condição para confrontar essa classe dominante com realidades de que ela não quer ter ciência.

O incentivo à escrita também veio de seu primeiro encontro com Didier Eribon - autor ao qual foi dedicado o romance *O fim de Eddy* - na cidade de Amiens, que aconteceu em algum momento entre 2009 e 2010, durante a divulgação do livro *Retour à Reims*. Esse episódio está presente em *Mudar: Método* (2024), que transcrevemos abaixo:

No livro, ele contava que tinha nascido numa família de classe baixa no norte da França; depois se tornara um autor e um intelectual reconhecido no mundo inteiro e usava sua própria vida e sua própria trajetória, sua passagem de uma extremidade à outra do mundo, como matéria para refletir sobre a pobreza, sobre a dominação e a violência de classe, seu livro não se parecia com outros livros de intelectuais²² (*ibidem*, p. 121).

Com essa contextualização, já é possível identificar semelhanças entre as obras de Eribon e Louis não apenas na construção narrativa de *O fim de Eddy* (2018a), mas também como o projeto de Eribon ressoa na produção literária de Édouard Louis. Temas como a origem numa família de classe baixa, a localização geográfica, a ideia de tornar-se um homem das letras e a utilização da ascensão social - não necessariamente a econômica, mas também a intelectual - estão presentes em outras produções de Louis. Isso é feito através do modo como ele se distancia do pensamento racista da polícia e de sua família, principalmente em *História da Violência*, das passagens em que ele assume que conseguir ser diferente, ter outros gostos de entretenimento, falar e portar-se de um modo mais burguês, sua mudança de nome de

²¹ No original: “so, for me to write those books was a kind of fight against this invisibility that we were suffering from”.

²² “Dans son livre il racontait qu’il était né dans une famille des classes populaires du nord de la France; plus tard il était devenu un auteur et un intellectuel reconnu dans le monde, comme une matière pour réfléchir sur la pauvreté, sur la domination et la violence de classe, son livre ne ressemblait pas aux autres livres intellectuels” (Louis, 2021, p. 140).

registro, eram ações feitas propositalmente para demonstrar à sua família que ele estava se tornando outra pessoa.

Logo em seguida, nesse mesmo episódio narrado, o narrador assume que, além da identificação com a origem geográfica de Eribon e da ascensão que ele teve e que Louis almejava, o fato de ele ser um autor gay era o que mais chamava sua atenção: “Elena tinha me falado que fora a homossexualidade que havia provocado a fuga dele para Paris, para o mundo intelectual e para a reinvenção de si mesmo, que sua sexualidade fora a alavanca para sua liberdade, e era isso que ele contava em seu livro”²³ (*ibidem*, p. 122). Após essa declaração de Édouard Louis em texto autobiográfico e os demais excertos de entrevistas que foram analisados nesta subseção, podemos entender o que ele acredita fazer em seus livros e de onde veio esse projeto.

Por fim, Louis afirma ter participado de um jantar com Eribon naquela noite e, ao dizer-lhe como suas histórias de vida assemelhavam-se na origem e como ele, Louis, naquele momento, queria alcançar o que Eribon tinha conseguido enquanto intelectual, como admirava a vida que o filósofo levava, como “adoraria que ela [sua vida] se parecesse com a dele”, obteve como resposta “*então faça isso, transforme sua vida*”²⁴ (*ibidem*, p. 125). E foi isso que ele fez, transformando sua vida e a de seus familiares em literatura.

Com isso, podemos chegar a algumas conclusões acerca da produção literária de Louis. A primeira é a de que em seus romances não há apenas a inserção de seu nome ou a de outros pequenos fatos e informações que encontram guarida em sua vida pessoal. Segundo o autor, as histórias narradas vêm efetivamente de situações reais, e sua escolha pelo gênero romanesco e não ensaístico para abordar questões sociais justifica-se pelo fato de que ele quer ocupar espaços vagos e, com isso, fazer com que a sua voz, a de sua família e a da classe trabalhadora sejam ouvidas e sirvam para confrontar realidades estabelecidas. A partir da escrita autoficcional, Édouard Louis busca dar voz aos silenciados, enquanto revisita a sua própria vida e questões familiares que o marcaram.

²³ “Elena m’avait dit que c’était l’homosexualité qui l’avait poussé à la fuite vers Paris, vers le monde intellectuel et vers la réinvention de lui-même, que sa sexualité avait été le levier de sa liberté, que c’était ce qu’il racontait dans son livre” (*ibidem*, p. 140).

²⁴ “j’aimerais qu’elle ressemble à la sienne et il m’a répondu en souriant: *alors faite-le, transformez votre vie.*” (*ibidem*, p. 144).

2. A VOZ NARRATIVA NA PROSA DE ÉDOUARD LOUIS

Neste capítulo intenta-se analisar a construção do discurso narrativo em *En finir avec Eddy Bellegueule* (2014), de Édouard Louis, na sua versão brasileira da Tusquets, *O fim de Eddy* (2018a), traduzida por Francesca Angiollilo, e em *Qui a tué mon père* (2018b), na versão brasileira da Todavia, *Quem matou meu pai* (2023), traduzida por Marília Scalzo. Num primeiro momento, buscaremos observar quais características o narrador de Louis apresenta a partir do estudo de Genette (2017) sobre o discurso narrativo e, na sequência, analisaremos tanto a relação entre a distância do enunciado e da enunciação quanto as implicações que essa distância temporal causa na narrativa, levando em consideração a obra no original, visto que o francês possui diferenças empregadas na linguagem literária – como o uso dos tempos verbais do passado denominados de *passé composé* e *passé simple* –, além de teorias e fortunas críticas sobre o tema e obra. Utilizaremos também como aporte teórico os estudos de Bal (1997) sobre o focalizador narrativo, complementando-os com outras tipologias de narrador a partir de Friedman (2002) e Leite (2005), para podermos abarcar características não contempladas por Genette em seu estudo.

A opção pela análise da estrutura narrativa das duas obras de Louis deu-se por elas compartilharem o mesmo narrador, como pode ser constatado no terceiro capítulo da obra *Quem matou meu pai* (2023), quando, ao retomar um episódio relacionado ao incidente sofrido por seu pai na fábrica, é dito o seguinte: “Contei no meu primeiro romance, *O fim de Eddy*, que numa tarde recebemos um telefonema da fábrica informando que um peso caíra em cima de você”²⁵ (*ibidem*, p. 57). Logo, temos, para além da exposição da vulnerabilidade experienciada pelo pai em seu ambiente de trabalho, a confirmação expressa de que o narrador das duas obras aqui estudadas é o mesmo.

Ademais, os livros compartilham os mesmos nomes de personagens. O nome **Vincent** é citado em *O fim de Eddy* (2018a) pela primeira vez quando o narrador, ao descrever o episódio em que seu irmão mais novo sumiu, causando aflição na família e provocando a ira em seu irmão mais velho, o nomeia: “Meu irmão maior, **Vincent**, não o escutava”²⁶ (*ibidem*, p. 46, grifo nosso). Em *Quem matou meu pai* (2023), o nome aparece no segundo capítulo, quando o narrador diz que, certa feita, resolveu delatar sua mãe a seu pai porque ela dava dinheiro ao meio-irmão mais velho: “Grito muito rápido e muito alto, fechando os olhos,

²⁵ “Je l’ai raconté dans mon premier roman *En finir avec Eddy Bellegueule*, un après-midi nous avons reçu un appel de l’usine pour nous prévenir qu’un poids était tombé sur toi.” (Louis, 2018b, p. 67)

²⁶ “Mon grand frère Vincent ne l’écoutait pas” (Louis, 2014, p. 51).

Mamãe está dando dinheiro para o **Vincent**, ela continua dando dinheiro para ele, eu vi que ela deu outro dia e ela me pediu para não contar”²⁷ (*ibidem*, p. 48, grifo nosso).

Já o nome **Amélie** está presente no capítulo “Retrato da minha mãe pela manhã” em *O fim de Eddy* (2018a), quando o narrador nomeia as poucas amigas que teve durante sua infância: “Naquela época, meus raros amigos eram, de fato, amigas. Eu encontrava **Amélie** ou Anaïs sempre no ponto de ônibus ou nos campos ao redor do vilarejo, onde brincávamos por algumas horas”²⁸ (*ibidem*, p. 55, grifo nosso), amizade reforçada no terceiro capítulo de *Quem matou meu pai* (2023): “**2004, ou talvez 2005** - tenho doze ou treze anos. Estou andando pelas ruas com minha melhor amiga, **Amélie**, pelas ruas da cidade”²⁹ (*ibidem*, p. 53, grifo nosso). Reunidas, então, a confissão e a repetição dos nomes dos personagens nos romances, temos a prova de que ambas as obras compartilham do mesmo narrador.

Contudo, como o capítulo é dedicado à análise de duas obras que, apesar de dividirem o mesmo narrador, personagens e enredo, estão separadas por quatro anos de diferença, e a configuração desse narrador pode ter sofrido alguma alteração, decidimos analisar a composição de cada voz narrativa separadamente, levando em consideração suas particularidades, para assim poder identificar possíveis semelhanças e diferenças. Para isso, utilizaremos, majoritariamente, as edições brasileiras dos livros, trazendo sempre a citação do livro traduzido com a passagem original em nota de rodapé – tal como fizemos no primeiro capítulo -, exceto para a análise dos tempos verbais das obras, tendo em vista a diferença que o *passé simple* e o *passé composé* apresentam, trazendo os excertos dos romances em francês, no original, com a respectiva tradução em português nas notas de rodapé.

Para realizar a análise, então, do narrador de Édouard Louis, utilizaremos o conceito de situação narrativa, que considera os seguintes elementos: o *tempo da narração*, o *nível narrativo* e a “*pessoa*”, “ou seja, das relações entre o narrador - e eventualmente seu ou seus narratário(s) - e a história que ele narra” (Genette, 2017, p. 291), para assim identificarmos as semelhanças e particularidades de cada um.

²⁷ “Je crie très vite et très fort en fermant les yeux, Maman elle donne de l’argent à Vincent, elle continue de lui donner de l’argent, je l’ai vu qu’elle lui en donnait l’autre jour et elle m’a dit de pas te le dire” (Louis, 2018b, p. 57).

²⁸ “À cette période, mes rares amis étaient en fait des amies. Amélie ou Anaïs, je les retrouvais à l’arrêt de car ou dans les champs qui entouraient le village pour jouer quelques heures (Louis, 2014, p. 62).

²⁹ “**2004, ou 2005 peut-être** - j’ai douze ou treize ans. Je marche avec ma meilleure amie Amélie dans les rues du village” (Louis, 2018b, p. 62).

2.1. O TEMPO DA NARRAÇÃO

No que diz respeito à constituição da voz narrativa, Genette (2017) aborda certos aspectos importantes para analisar obras literárias, como o *tempo da narração*. Segundo ele, a determinação temporal é a relação da narração com a história, da enunciação com o enunciado. Segundo o teórico francês, a narração de uma história pode até esconder ou disfarçar o espaço físico em que ela ocorre, porém, “é quase impossível deixar de situá-la no tempo com relação ao [seu] ato narrativo, uma vez que tenho necessariamente que narrá-la em um tempo do presente, do passado ou do futuro” (*ibidem*, p. 292), e é essa delimitação que determina a distância entre enunciação e enunciado, o ato de narrar do que foi, é, ou será vivido. A partir disso, Genette pensou em diferentes classificações baseadas nos tempos verbais empregados pelo narrador, que os nomeou de *pontos de vista da posição temporal*.

Como *pontos de vista* são definidos quatro tipos de narração pelo teórico francês: **ulterior** - conceituada como uma posição mais clássica, é a narração no passado a partir do uso de verbos no pretérito -, **anterior** – como uma narrativa predicativa comumente escrita no futuro -, **simultânea** - que é quando a narração acontece no presente contemporâneo da ação, ou seja, enunciação e enunciados ocorrem ao mesmo momento, e, por fim, a **intercalada** - que é a narração que ocorre entre os momentos da ação, sendo esse o mais complexo, segundo o autor, por acontecer em diferentes instâncias, como numa carta ou num diário, com os acontecimentos próximos à narração e uma certa fricção entre a narração e história.

Podemos entender as narrativas dos romances de Louis como majoritariamente **ulteriores**, visto que os eventos narrados se encontram no passado, na infância do narrador, e essa distância temporal é um elemento significativo da narrativa. Para Genette, só o fato de o narrador empregar o uso do pretérito já basta para a designação como narração ulterior, sem necessariamente quantificar essa distância entre enunciação e enunciado, evidenciando apenas que a progressão natural da história a aproxima do ato de enunciar. Faz-se importante retomar o que foi defendido por Lejeune (2010), segundo o qual narrativas autobiográficas são narradas retrospectivamente, e Genette (2017) reafirma essa ideia quando diz que há em narrativas autobiográficas a expectativa de que a narrativa conduza o herói até o momento em que o narrador o espera, para a culminância da narrativa.

Para analisarmos essa questão na prosa de Louis, dividiremos este capítulo novamente em duas subseções, a fim de abordar as questões específicas de cada romance.

2.1.1. O TEMPO DA NARRAÇÃO EM *O FIM DE EDDY*

O romance de estreia de Louis, como veremos a seguir, é notavelmente narrado de forma ulterior. Encontramos um narrador que aparenta estar na fase adulta e que conta a história de sua infância e início da adolescência a partir de suas memórias, organizando-as por tema - os capítulos são dispostos a partir de aspectos de sua vida que ele quer compartilhar para construir esse imaginário: “Encontro”, “Meu pai”, “Os trejeitos”, “No colégio”, “A dor”, “O papel do homem”, “Retrato da minha mãe pela manhã”, “Retrato da minha mãe através de suas histórias”, “O quarto dos meus pais” etc. -, com fatos narrados da infância do autor, sem seguir uma sequência cronológica, mas tendo a enunciação afastada temporalmente do enunciado. Inclusive, a narrativa em “Encontro”, o primeiro capítulo, começa com uma passagem que indica a distância da narração em relação àquilo que está sendo narrado:

“**De minha infância** não guardo nenhuma lembrança feliz. Com isso não quero dizer que eu nunca tenha, **durante aqueles anos**, experimentado um sentimento de felicidade ou alegria. Mas o sofrimento é simplesmente totalitário: ele faz com que tudo que não se enquadra no seu sistema, desapareça”³⁰ (Louis, 2018a, p. 13, grifo nosso).

Com essa contextualização, já temos a informação de que os acontecimentos narrados em *Eddy* estão situados em um tempo passado, visto que é verbalizado que se trata de um período da infância da personagem e, logo em seguida, é dito que “durante aqueles anos” não houve felicidade, ou seja, esses anos de infância acabaram. Em outro momento, ainda no primeiro capítulo, ao retratar a falta de higiene bucal compartilhada pelos moradores de sua vila, sobre como o acesso ao dentista estava fora do orçamento familiar, o narrador faz a seguinte afirmação: “Eu ainda hoje pago com dores atrozes, com noites insones, essa negligência da minha família, da minha classe social, e eu escutaria anos mais tarde, ao chegar em Paris, colegas me perguntarem *Mas por que seus pais não levaram você a um dentista?*”³¹ (*ibidem*, p. 17), e, assim, tornam-se explícitas no texto duas informações relevantes para esta análise: a primeira é a de que o narrador e a personagem são a mesma pessoa, e a segunda é a de que o que é narrado no romance pertence a um passado: o narrador-protagonista já viveu a história relatada e hoje habita em outra cidade, distante daquele meio. Contudo, como vemos nessa mesma passagem, há o uso do tempo presente na

³⁰ “De mon enfance je n’ai aucun souvenir heureux. Je ne veux pas dire que jamais, durant ces années, je n’ai éprouvé de sentiment de bonheur ou de joie. Simplement la souffrance est totalitaire: tout ce qui n’entre pas dans son système, elle le fait disparaître” (Louis, 2014, p. 13).

³¹ “Je paye encore actuellement d’atroces douleurs, des nuits sans sommeil, cette négligence de ma famille, de ma classe sociale, et j’entendrai des années plus tard, en arrivant à Paris, à l’École Normale, des camarades me demander *Mais pourquoi tes parents ne t’ont pas emmené chez un orthodontiste?*” (*ibidem*, p. 18).

narração, o narrador traz uma informação contemporânea à enunciação, e com isso temos a informação de que o narrador detém informações posteriores aos acontecimentos narrados.

Por que, então, não considerar a narração como intercalada? Segundo Genette (2017), a narração intercalada acontece quando as várias instâncias da narração fazem com que a própria narração reaja à história. No exemplo dado pelo teórico francês em relação ao diário, há um foco no caráter imediato entre o acontecimento e a narração dos fatos: o momento da escrita acontece na noite ou no dia seguinte aos acontecimentos. Mesmo na escrita de cartas, exemplo também dado por ele, que pode acontecer em um momento indeterminado, transmite-se a sensação de que acontecimento e narração estão próximos. E isso, por sua vez, não acontece em *O fim de Eddy*, já que o que se tem ali é uma narrativa que assume a distância temporal de anos, da infância até o presente. O presente não interage com a história, ou seja, o narrador não descobre nada de novo durante o ato de narrar nem muda seu ponto de vista de acordo com novas informações, mas fornece informações simultâneas ou posteriores aos acontecimentos.

Sobre a narração no pretérito, Genette indica que “o emprego de um tempo passado é suficiente para designá-la como tal, sem, no entanto, indicar a distância temporal que separa o momento da narração daquele da história” (*ibidem*, p. 297), o que é passível de observação no livro porque não existe uma marcação direta dos anos em que os episódios acontecem, mas existe a marcação de que é uma narrativa de um tempo passado, como foi indicado na primeira citação do livro neste capítulo. Mas, além disso, podemos identificar o uso de verbos no pretérito para descrever os acontecimentos, como é o exemplo do segundo parágrafo do romance: “No corredor **apareceram** dois garotos, o primeiro deles grande de cabelos ruivos, e o outro, pequeno com os ombros caídos. O grande e ruivo **escarrou** *Toma essa na tua cara*”³² (Louis, 2018a, p. 13, grifo nosso), e também no último parágrafo do último capítulo antes do epílogo, que termina com “**Dediquei** a noite toda à elaboração da minha vida longe dali”³³ (*ibidem*, p. 167). De “apareceram” e “escarrou” a “dediquei” existe a marca gramatical de um tempo passado, porém, eles são diferenciados no original: “[*deux garçon*] *sont apparus*” e “[*le grand aux cheveux roux*] *a craché*” são escritos no *passé composé* - passado composto -, já no último exemplo, “[*tout la nuit*] *fut consacrée*”, é utilizado o *passé simple* - passado simples -, distinção que não existe na língua portuguesa e que será brevemente explicada e analisada a partir de seu uso a seguir.

³² “Dans le couloir sont apparus deux garçons, le premier, grand, aux cheveux roux, et l’autre, petit, au dos voûté. Le grand aux cheveux roux a craché *Prends ça dans ta gueule*” (*ibidem*, p. 13).

³³ “Toute la nuit fut consacrée à l’élaboration de ma nouvelle vie loin d’ici” (*ibidem*, p. 196).

O *passé simple* é a conjugação empregada para referir-se a ações no passado, concluídas, e cujas duração e frequência não são necessariamente levadas em consideração, podendo indicar uma ação que tenha tido uma única ocorrência. Esse tempo é pouco empregado na língua falada, mas permanece operante no francês escrito, ao passo que o *passé composé* é o comumente utilizado em ambos os contextos, mas seu uso sugere uma relação com o presente e está normalmente relacionado a uma ação recorrente do passado (Grevisse, 1991).

A decisão do narrador por esse tempo verbal pode dizer algo sobre os significados que a sua obra intenta passar. Segundo o Escritório Quebequense de Língua Francesa³⁴, ambos os *passés* se referem a ações iniciadas e concluídas em um tempo passado, mas as do *passé simple* seriam aquelas que estão mais distantes, e as do *passé composé* são as mais recentes, apresentam alguma consequência no presente ou não foram necessariamente uma ação pontual. Assim, estaria o narrador comunicando ao leitor que as agressões sofridas naquele momento - e em outros que serão vistos durante este capítulo - ainda ocupam um lugar de trauma, enquanto a supracitada decisão faz parte de um passado distante, cujos resultados não estão mais presentes? Este pensamento é lógico se pensarmos que a decisão é algo pontual, enquanto as violências podem acompanhar a vítima, afetando o presente. Também pode ser levado em consideração que, no exemplo citado, as agressões eram recorrentes, o que indicaria a frequência das ações.

Ainda sobre o uso do *passé simple*, no primeiro capítulo ele é utilizado quando o narrador se refere ao episódio em que, por ser alvo de comentários sobre sua estrutura corporal, revela que passou a comer muito para ganhar massa: “*Je pris une vingtaine de kilos en un an*”³⁵ (Louis, 2014, p. 16, grifo nosso), referindo-se a um episódio único, finalizado, que não reverbera no presente. Outra ocorrência de uso desse tempo verbal é quando o narrador, ao final da obra, permanece neste lugar de fuga, de não pertencimento, de distanciamento de seu vilarejo, de sua família e de seus conhecidos dali. A decisão de fugir ainda faz parte do seu presente porque estar no seu vilarejo é uma realidade da qual ele saiu, mas mesmo assim é utilizado um tempo verbal que indica completude e distanciamento, sem vestígio no presente. O narrador, ao revisitar sua infância, revisita também o que ele sentia e aquilo em que acreditava naqueles episódios e, como veremos mais à frente, ele muda sua visão sobre seus familiares a partir de um entendimento socioeconômico da realidade deles e daquela em que ele próprio estava inserido, que foi um dos principais motivos pelos quais ele precisou decidir

³⁴ Devidamente referenciado como Quebec (2024) nas Referências Bibliográficas.

³⁵ “Em um ano eu ganhei vinte quilos” (Louis, 2018a, p. 16).

fugir no passado, posto que seus pais não aceitavam sua orientação sexual. Então, a partir do momento em que ele entende a gênese dessa barreira que existia entre eles e assim os perdoa, a fuga e a necessidade dela ficam no passado. O movimento, agora, é de reaproximação, tanto de sua família como de sua própria infância com a construção da narrativa.

Já o *passé composé* é mais utilizado do que o *passé simple*, e podemos ver vários exemplos dentro do primeiro capítulo. Ilustraremos esse uso a partir de um parágrafo: “*Dans le couloir ils m’ont demandé qui j’étais, si c’était bien moi Bellegueule, celui dont tout le monde parlait. Ils m’ont posé cette question que je me suis répétée ensuite, inlassablement, des mois, des années, C’est toi le pédé?*”³⁶ (*ibidem*, p. 15, grifo nosso). Aqui, podemos observar que esse episódio, por mais que tenha sido pontual, causou nele uma dúvida, um sentimento que se prolongou por um período longo de tempo. Foi, assim, uma experiência que o marcou, e, por isso, retomando Grevisse (1991), perdurou com o personagem por muito tempo, não sendo um episódio isolado, mas sim algo que voltaria a acontecer, conforme narrado em seguida: “*C’est la surprise qui m’a traversé, quand bien même ce n’était pas la première fois que l’on me disait une chose pareille. On ne s’habitue jamais à l’injure*”³⁷ (Louis, 2014, p. 15, grifo nosso), o que confirma a informação de que essa violência não é sofrida apenas no ambiente escolar, ela vem de outros espaços, e, pelo uso do *passé composé* e pelas informações anteriores de que a partir desse episódio ele passou a se fazer aquela pergunta frequentemente, podemos visualizar que ela o seguirá ainda. Por fim, logo depois de compartilhar como foi sua reação à pergunta - “*Un sentiment d’impuissance, de perte d’équilibre. J’ai souri - et le mot pédé qui résonnait, explosait dans ma tête, palpitait en moi à la fréquence de mon rythme cardiaque*”³⁸ (*ibidem*, p. 16, grifo nosso) -, o narrador vale-se mais uma vez do *passé composé* para construir a ideia de que essas ações narradas no passado não foram pontuais e que as violências sofridas aconteceram por um longo período. Então, ao narrar esses acontecimentos a partir de uma ideia de continuidade e de um possível impacto no presente, o narrador monta a narrativa da fuga que o livro objetiva.

Dentro ainda do tópico dos tempos verbais, pode-se apontar outros usos empregados pelo narrador na conjugação do pretérito, como o *imparfait*, que “mostra um fato ocorrido em

³⁶ “No corredor, eles me perguntaram quem eu era, se era eu o tal *Bellegueule* de quem todo mundo falava. E me fizeram a pergunta que eu em seguida passei a me repetir incansavelmente, por meses, por anos, *É você o veado?*” (*ibidem*, p. 15)

³⁷ “Foi a surpresa que me atravessou, mesmo que aquela não fosse a primeira vez que me diziam algo semelhante. A gente nunca se acostuma às ofensas” (*ibidem*, p. 15).

³⁸ “Um sentimento de impotência, de perda de equilíbrio. Eu sorri - e a palavra *veado* ressoava, explodia na minha cabeça, palpitava dentro de mim na frequência dos meus batimentos cardíacos” (*ibidem*, p. 15).

uma parte do passado, mas sem mostrar nemo início, nem o fim do fato”³⁹ (Grevisse, 1991, p. 1290, tradução nossa), utilizado por ele tanto para indicar pensamentos e entendimentos da criança Eddy, “*J’y pensais même régulièrement [...] ma connaissance était restée à l’état d’intuition, de fantasme*”⁴⁰ (Louis, 2014, p. 94), como também para falar sobre sua rotina daquela época “*J’appartenais au monde de ces enfants qui regardent la télévision le matin au réveil*”⁴¹ (*ibidem*, p. 95, grifo nosso), ou “*Elle ne soupçonnait pas que ces soirées où ils étaient absents constituaient pour moi de précieux espaces de liberté*”⁴² (*ibidem*, p. 168, grifo nosso), valendo-se, novamente, do pretérito para demonstrar a distância temporal entre o narrado e a narração. O narrador de *O fim de Eddy* também serviu-se do *imparfait* para passar a ideia desejada do *passé composé*, como vimos nos exemplos citados do primeiro capítulo, “*J’ai souri - et le mot pédé qui résonnait, explosait dans ma tête, palpétait en moi à la fréquence de mon rythme cardiaque*”⁴³ (*ibidem*, p. 16, grifo nosso), no português sendo “ressoava”, “explodia” e “palpitava”, novamente não demonstrando início ou fim, mas contendo a ideia de continuidade da ação ou de sentimento.

Outro tempo do passado utilizado no livro é o *plus-que-parfait*, pretérito mais-que-perfeito, que indica uma ação cuja realização é anterior a outra ação no passado. Como exemplo de seu uso no livro, podemos trazer o momento em que Eddy está saindo de sua cidade rumo a sua nova escola e lar. Ao falar sobre a inexistência de uma mala para a sua viagem, afirma ter utilizado uma bolsa de esporte que havia pertencido a seus irmãos: “*Non pas une grosse valise / mais un grand sac de sport qui avait appartenu à mon frère puis à ma soeur*”⁴⁴ (*ibidem*, p. 199, grifo nosso).

Por fim, também encontramos no romance o tempo futuro, “*Je le découvrirai plus tard, notamment en discutant avec mes anciens enseignants - les enseignants du collègue, impuissants, abattus par la façon qu’avaient les parents de village d’élever leurs enfants*”⁴⁵ (*ibidem*, p. 95, grifo nosso), utilizado para indicar que algo será descoberto no futuro, não no futuro do narrador, mas da personagem. A partir das análises dos tempos verbais presentes na

³⁹ No original: “montre un fait en train de se dérouler dans une portion du passé, mais sans faire voir le début ni la fin du fait”.

⁴⁰ “Eu pensava nisso até com uma certa frequência [...] meu conhecimento se limitava à intuição, à fantasia” (Louis, 2018a, p. 81).

⁴¹ “Eu pertencia ao mundo dos meninos que viam tevê ao acordarem pela manhã” (*ibidem*, p. 82).

⁴² “Ela não desconfiava que essas noites em que eles saíam constituíam para mim preciosos espaços de liberdade” (*ibidem*, p. 143).

⁴³ “Eu sorri - e a palavra *veado* ressoava, explodia na minha cabeça, palpitava dentro de mim na frequência dos meus batimentos cardíacos” (*ibidem*, p. 15).

⁴⁴ “Não levo uma mala grande / mas uma bolsa grande de ginástica que tinha pertencido ao meu irmão e depois à minha irmã” (*ibidem*, p. 169).

⁴⁵ “Eu descobriria mais tarde, em especial ao conversar com meus antigos professores - os professores do colégio, importantes, abatidos pela maneira como os pais do vilarejo criavam seus filhos” (*ibidem*, p. 82).

obra, é nítida a sua localização em um tempo passado, corroborando assim para a identificação da narração como ulterior.

Também encontramos, em *O fim de Eddy*, passagens narradas no presente, no momento da enunciação. Voltamos novamente a Lejeune (2010), segundo o qual no texto autobiográfico existe não apenas a narração em primeira pessoa, mas também a relação constante entre o passado e o presente, entre a escrita e a composição da cena - *mise en scène* -, relação que será discutida adiante.

Mesmo o romance de Louis sendo narrado em tempos do passado, são poucas as marcas temporais presentes no texto, para além dos tempos verbais. É possível encontrar indicações dos anos em que a história acontece durante a narrativa, além do período indicado no sumário do romance. O primeiro exemplo é o do ano de nascença de Eddy: no segundo capítulo é dito que “Um dia minha mãe lhe anunciou que estava grávida. Era o começo dos anos 90. Ela teria um menino, eu, o primeiro filho deles”⁴⁶ (Louis, 2028, p. 22). Portanto, se ele nasce no começo da década de 1990, isso indica que o período do enunciado seria o final dos anos 1990 e início dos anos 2000.

Outra passagem que marca o tempo em que a história se passa é quando ele vai à discoteca Le Gibus onde aconteceria um show de rap. Não é mencionado o nome do artista, mas na página 142 da edição brasileira há uma parte da letra de uma canção, seguida de uma nota de rodapé - que não existe na edição francesa - em que se indicam os nomes da música e do artista. A partir disso, é possível chegar no ano de lançamento dela, 2008⁴⁷, quando Eddy deveria ter entre 14 e 16 anos, a julgar pela época de seu nascimento mencionada acima.

Estabelecida essa característica retrospectiva de sua narrativa, chegamos então ao epílogo de *O fim de Eddy*, a fim de um diálogo com o que Genette afirma a respeito da expectativa do herói da narrativa autobiográfica encontrar o autor no momento presente. O romance termina com a seguinte passagem:

Estamos no corredor, na frente da porta cento e dezessete, esperando a professora, Madame Cotinet.
Alguém chega,
Tristan.
Ele me interpela
E aí, Eddy, continua a mesma bichinha de sempre?
Os outros riem.
Eu também⁴⁸ (Louis, 2018a, p. 173).

⁴⁶ “Ma mère lui a annoncé un jour qu’elle était enceinte. C’était au début des années 90. Elle allait avoir un garçon, moi, leur premier enfant” (Louis, 2014, p. 24)

⁴⁷ Informação tirada do perfil do Spotify do artista. O lançamento em questão data de 17 de novembro de 2008: https://open.spotify.com/intl-pt/album/2WvuER2VhBrkTPMNKeNk6H?si=1cHYd80oTx6lmverJpUP_Q&nd=1&dlsi=e3436914ed0241e8

⁴⁸ “Nous sommes dans le couloir, devant la porte cent dix-sept, à attendre l’enseignante, Mme Cotinet.

Trazemos essa passagem para propor duas visões sobre a narrativa de Louis: a primeira é a de que se considerarmos a narrativa como uma ficção, um romance, sem qualquer comprometimento com a realidade, o narrador de *Eddy* encontra-se com o herói no mesmo tempo, e enunciação e enunciado agora fazem parte do mesmo tempo presente; porém, a segunda é a de que, ao ser lida como uma história autobiográfica, sabemos que, por mais que o narrador utilize o tempo presente, esse enunciado aconteceu anos antes da enunciação, por tratar-se de seus anos no ensino médio (e o autor tem 21 anos na data de publicação do livro). O tempo verbal no presente, portanto, é uma escolha cujo fim é tão somente revivificar um momento passado, trazê-lo para o presente, e essa escolha, de caráter eminentemente literário, é assim percebida pelo leitor, consciente de que o fato ali apresentado aconteceu há bastante tempo e de que o autor que o narra dele se encontra distante temporalmente.

2.1.2. O TEMPO DA NARRAÇÃO EM *QUEM MATOU MEU PAI*

Passando agora para a análise do tempo da narração do romance *Quem matou meu pai* (2023), podemos delimitá-la como **ulterior** também, visto a presença dos tempos verbais no pretérito. Porém, esse livro, como observamos no primeiro capítulo desta dissertação, tem algumas diferenças em relação a *O fim de Eddy* no que diz respeito à posição do narrador em relação à história narrada. Temos, aqui, uma narrativa centrada no pai do personagem Eddy, Jacky, a partir de sua relação com o filho e do distanciamento entre eles causado pela homofobia do pai e por problemas derivados de condições precárias de trabalho e da ausência de cuidados com a saúde. Em relação à estrutura da obra, apontamos como distinção a divisão de *Quem matou meu pai* em três capítulos, enumerados I, II e III -, não por nomes.

Outro ponto distinto diz respeito às páginas inaugurais de ambas as obras. *Quem matou meu pai* conta com um prefácio e um preâmbulo antes do início da narrativa. O prefácio é uma breve imaginação de como seria dramatizar o conteúdo do texto literário: nele, o narrador imagina a cena com aqueles dois personagens, pai e filho: “Se este texto fosse um

Quelqu'un arrive,
Tristan.
Il m'interpelle
Alors Eddy, toujours aussi pédé?
Les autres rient.
Moi aussi.” (Louis, 2014, p. 203).

texto teatral, deveria começar com estas palavras: Um pai e um filho estão a alguns metros um do outro num grande espaço, vasto e vazio”⁴⁹ (*ibidem*, p. 7).

No preâmbulo, o que temos é um breve comentário sobre o racismo, e como podemos, a partir dessa leitura, entender igualmente o machismo, a homofobia, a transfobia, as dominações de classe e os demais “fenômenos de opressão social e política”:

Quando lhe perguntaram que significado a palavra “racismo” tem para ela, a intelectual americana Ruth Gilmore responde que racismo é a exposição de algumas populações a uma morte prematura.

Essa definição funciona também para o machismo, a homofobia ou a transfobia, a dominação de classe e para todos os fenômenos de opressão social e política. Se considerarmos a política como o governo de seres vivos por outros seres vivos e a existência de indivíduos dentro de uma comunidade que não escolheram, então política é a distinção entre populações com a vida sustentada, encorajada, protegida, e populações expostas à morte, à perseguição, ao assassinato⁵⁰ (*ibidem*, p. 9).

O excerto acima corresponde àquilo que denominamos de primeiro início. Boa parte dos verbos empregados nesse fragmento está conjugada no presente, posto que se inserem na transcrição de uma definição cujo caráter universal e atemporal é subentendida. A presença de tempos verbais no passado (como o *passé composé*) não oblitera a ligação dessas ações passadas com o momento presente. Em outras palavras, o leitor apreende, nessa passagem, o vínculo existente entre o que é dito e o momento em que tal enunciação se dá: tudo, ali, é presente.

Chegamos, por fim, ao início da narrativa, na qual o narrador efetivamente principia a narrativa que acompanharemos ao longo de todo o primeiro capítulo do romance. O enunciado descreve seu último encontro com o pai e, a partir dessa descrição, compartilha informações sobre o passado e presente dos personagens que vem a mencionar: “*Le mois dernier, je suis venu te voir dans la petite ville du Nord où tu habites maintenant [...] Je ne t’avais pas vu depuis plusieurs mois - c’était il y a longtemps. Au moment où tu m’as ouvert la porte je ne t’ai pas reconnu*”⁵¹ (Louis, 2018b, p. 12). Nessa passagem identificamos o uso do *passé composé* quando o narrador se refere a acontecimentos de um passado recente. Para

⁴⁹ “Si ce texte était un texte de théâtre, c’est avec ces mots-là qu’il faudrait commencer: Un père et un fils sont à quelques mètres l’un de l’autre dans un grand espace, vaste et vide” (Louis, 2018b, p. 9).

⁵⁰ “Quand on lui demande ce que le mot racisme signifie pour elle, l’intellectuelle américaine Ruth Gilmore répond que le racisme est l’exposition de certaines populations à une mort prématurée.

Cette définition fonctionne aussi pour la domination masculine, la haine de l’homosexualité ou des transgenres, la domination de classe, tous les phénomènes d’oppression sociale et politique. Si l’on considère la politique comme le gouvernement de vivants par d’autres vivants, et l’existence des individus à l’intérieur d’une communauté qu’ils n’ont pas choisie, alors, la politique, c’est la distinction entre des populations à la vie soutenue, encouragée, protégée, et des populations exposées à la mort, à la persécution, au meurtre” (*ibidem*, p. 11).

⁵¹ “No mês passado, fui vê-lo na cidadezinha do Norte em que você vive agora [...] Fazia vários meses que eu não via você - foi há muito tempo. Quando abriu a porta, não o reconheci” (Louis, 2023, p. 9).

além desse tempo verbal, outros dois são encontrados no excerto, o *plus-que-parfait* e o *imparfait*, utilizados, respectivamente, para indicar uma ação que aconteceu antes de outra ação no passado; no caso, o ato de não ver o pai há muito tempo conecta-se com o que aconteceu antes de vê-lo no mês passado; e, o último, como dito anteriormente, “mostra um fato ocorrido em uma parte do passado, mas sem mostrar o início do fato” (Grevisse, 1991, p. 1290). Por fim, há também o emprego do presente quando o narrador se refere ao local em que o pai mora. Tal fato, porém, não faz parte da história narrada, servindo apenas de contextualização acerca do personagem.

O narrador dedica-se, nas páginas seguintes, a circunstanciar a realidade em que seu pai vive, e para isso ele utiliza novamente o presente do indicativo: “*Tu ne **peux plus** conduire sans te mettre en danger, tu n’**as plus** le droit de boire d’alcool, tu ne **peux plus** te doucher ou aller travailler sans prendre des risques immenses*”⁵² (Louis, 2018b, p. 13, grifo nosso).

Na sequência, o narrador traz mais detalhes de seu último encontro com o pai, assim como informações sobre sua infância, e em ambos os casos ele utiliza o *passé composé*, “*Je t’**ai regardé** [...] Plus tard, la femme avec qui tu vis m’**a expliqué** que tu ne pouvais presque plus marcher*”⁵³ (*ibidem*, p. 12, grifo nosso), para referir-se a esse passado próximo, e “*Pendant toute mon enfance j’**ai espéré** ton absence [...] Je n’**ai appris** à te connaître que par accident. Ou par les autres*”⁵⁴ (*ibidem*, p. 14, grifo nosso), para episódios de um passado que, de certo modo, determinaram a relação atual entre eles.

Após esse momento inicial, o narrador apresenta – sem seguir uma ordem cronológica – alguns eventos, identificando apenas o ano dos fatos. Nessas apresentações, constata-se o emprego de tempos como o *plus-que-parfait*, o *passé simple* e o *imparfait*:

*2002 - ce jour-là, ma mère m’**avait surpris** en train de danser, seul, dans ma chambre. J’**avais essayé** de faire des mouvements le plus silencieux possible, de ne pas faire de bruit, de ne pas respirer trop fort, la musique n’**était pas forte** mais elle **avait entendu** quelque chose de l’autre côté de la paroi du mur et elle **est venue** voir ce qui se passait*⁵⁵ (*ibidem*, p. 15, grifo nosso).

⁵² “Você não pode mais dirigir sem se colocar em perigo, não tem mais permissão para beber, não pode mais tomar banho ou ir trabalhar sem correr riscos imensos” (*ibidem*, p. 11).

⁵³ “Olhei para você [...] Mais tarde, a mulher com quem você vive me explicou que você quase não consegue mais andar” (*ibidem*, p. 10).

⁵⁴ “Durante toda a minha infância ansiei por sua ausência [...] Só o conheci por acaso. Ou pelos outros” (*ibidem*, p. 11).

⁵⁵ “**2002** - nesse dia, minha mãe me pegou dançando, sozinho, no meu quarto. Eu tinha tentado me movimentar no maior silêncio possível, não fazer barulho, não respirar muito alto, a música também não estava alta, mas ela ouviu alguma coisa do outro lado da parede e foi ver o que estava acontecendo” (*ibidem*, p. 13).

Podemos, assim, classificar como **ulterior** o tempo da narração de *Quem matou meu pai*, visto que o livro aborda acontecimentos passados, tendo apenas algumas intromissões do presente para contextualizar as situações.

Por fim, paralelamente ao fechamento da subseção anterior, e diferentemente do encerramento do romance *O fim de Eddy*, em *Quem matou meu pai* o narrador encontra o herói da história ao final, não apenas a si próprio, como também seu pai, protagonista da narrativa: “Você mudou muito nos últimos anos. Tornou-se outra pessoa. Conversamos muito, nos explicamos, culpei-o pela pessoa que você foi quando eu era criança, sua rigidez, seu silêncio, as cenas que enumerei há pouco, e você me ouviu. E eu ouvi você”⁵⁶ (Louis, 2023, p. 67), e assim ele marca o encontro do enunciado com a enunciação.

2.1.3. O TEMPO, A DISTÂNCIA E A *MISE EN SCÈNE*

Quando falamos da existência de uma *mise en scène* nas escritas de si, referimo-nos ao fato de o narrador utilizar tanto tempos verbais do passado quanto do presente. Trazemos essa questão para esta pesquisa porque Lejeune (2012) afirma que tal presença, em uma narração, estabelece dois tipos de distâncias narrativas: a do narrador com o seu passado e a do narrador com a sua escrita. Nas histórias autobiográficas, podem ocorrer essas situações de afastamento tanto por: (1) identificação, como por (2) distanciamento.

Para o teórico, na (1) identificação existem duas figuras fundamentais: o *déjà alors* e o *encore auhourd’hui*, que podem ser traduzidos para o português como, respectivamente, *já então* e *ainda hoje*, sendo o *déjà alors* o que já existia no período do enunciado, a personalidade, a origem dos acontecimentos e dos sentimentos, assim como os momentos decisivos da narrativa, ao passo que o *encore aujourd’hui* é o que ainda existe no momento da enunciação, como os sentimentos ou as afetividades. Tanto em *O fim de Eddy* quanto em *Quem matou meu pai* podemos ver a presença das duas figuras: o narrador busca narrar os acontecimentos tal como eles aconteceram, buscando registrar o mais fidedignamente possível seus sentimentos, mas a visão que ele tem hoje acerca deles também se mostra presente, como veremos com mais detalhes quando analisarmos a pessoa da narração.

Já no (2) distanciamento o que podemos identificar é uma dificuldade, por parte do narrador, de conectar-se com seu passado, e essa dificuldade se observa quando se explicitam

⁵⁶ “Tu as changé ces dernières années. Tu es devenu quelqu’un d’autre. Nous nous sommes parlé, longtemps, nous nous sommes expliqués, je t’ai reproché la personne que tu as été quand j’étais enfant, ta dureté, ton silence, ces scènes que j’énumère depuis tout à l’heure et tu m’as écouté. Et je t’ai écouté” (Louis, 2018b, p. 78).

no texto sentimentos de saudosismo - nostalgia -, ou negação - repulsa. Nas narrativas de Louis, não conseguimos apontar nem o sentimento de nostalgia, visto que a realidade de sua infância é uma realidade para a qual seu narrador não tem o menor interesse de voltar, nem a repulsa, já que, a partir de uma leitura socioeconômica, o narrador acolhe simbolicamente as figuras mais centrais de suas narrativas, que são o pai e a mãe, e transfere sua revolta para os mecanismos institucionais de dominação responsáveis por disseminar e perpetuar as dificuldades pelas quais seus progenitores passaram. Trataremos um pouco mais dessa questão no terceiro capítulo, cujo eixo será a posição do narrador na contemporaneidade.

2.2. O NÍVEL NARRATIVO

Nesta seção, apresentaremos o conceito de nível narrativo segundo os pressupostos de Genette, que utilizaremos na seção seguinte para identificarmos a posição da qual se narram as obras de Louis que são objetos deste estudo.

A princípio, pode-se narrar de diferentes níveis, isto é, a voz narrativa pode estar ou não envolvida na história que ela narra. Para o teórico francês, a diferença de níveis acontece porque “todo acontecimento contado por meio de uma narrativa está num nível diegético imediatamente superior àquele em que se situa o ato narrativo produtor dessa narrativa” (Genette, 2017, p. 305), ou seja, o narrador narra a partir de uma posição, e essa posição pode ou não estar dentro da narrativa. Tendo em vista essas possibilidades, ele nomeia de *intradiegética* a narração dentro da narrativa, quando os personagens narram para outros personagens que estão dentro da diegese, e de *diegética*, ou *extradiegética*, as narrações direcionadas a um narratário, a um leitor. A distinção se dá porque existem dois níveis: o da narração e o de onde acontece a narração, chamado por Genette de nível diegético. O nível que se encontra dentro da narração, dos acontecimentos, que está dentro do nível diegético, é o *intra*, e o que é narrado para alguém de fora, quando o narratário não faz parte da narrativa, ou seja, alguém que está fora do nível diegético, é o *extra*.

Para ilustrar o *extradiegético*, trazemos o estudo de Rimmon-Kenan (2002) sobre narração. Ao estudar a voz e nível narrativo, ele ilustrou seu pensamento a partir da seguinte tabela:

Tabela 1 - Nível narrativo extradiegético

Autor real → Autor implícito → Narrador → Narratário → Leitor implícito → Leitor real⁵⁷

(Rimmon-Kenan, 2002, p. 86)

Nele, o que temos é o seguinte: uma obra tem o seu autor, alguém responsável pela escrita, que, através de um narrador, relata algo a um destinatário, nesse caso chamado de narratário, que seria o possível leitor da sua obra. O pesquisador afirma a distinção entre autor e leitor reais e implícitos porque as ideias postas em uma narrativa não necessariamente refletem as ideias defendidas pelo autor ou autora reais: “um autor pode incorporar em um trabalho ideias, crenças, emoções diferentes ou até opostas às que ele possui na vida real”⁵⁸ (*ibidem*, p. 87), e o mesmo pode ser aplicado aos leitores.

Para Xavier (2014), o nível *extradieético* seria, então, aquele em que a narração é feita pelo autor implícito, através de um narrador, direcionada a um narratário, que seria o leitor implícito, ao passo que o nível *intradiegético* é aquele em que um dos personagens conta a sua própria história ou a de terceiros a outros personagens da narrativa.

Para que essa diferença seja ilustrada, trazemos o estudo de Santos (2022) sobre as narrações presentes em *Alexandre e outros heróis* de Graciliano Ramos, publicado em 1962. Segundo o pesquisador, o narrador principal da história é *extradieético* porque a voz que narra não o faz para alguém de “dentro da obra”. Em determinado momento, contudo, esse narrador passa a relatar a história que Alexandre conta a outros personagens, dando a voz a ele. A narrativa, assim, torna-se *intradiegética*. A existência dessa narração dentro de uma outra é classificada por Genette como sendo de nível *metadieético*. Segundo o francês, “o prefixo ‘meta-’ conota aqui evidentemente, como em ‘metalinguagem’, a passagem para o segundo grau: a *metanarrativa* é uma narrativa dentro da narrativa” (Genette, 2017, p. 306). Logo, quando a narração cede espaço a outra narração – uma embutida na outra –, tem-se uma *metanarrativa*.

Nas obras de Louis, a voz narrativa é *extradieética*, visto que o narrador que conduz a história não fala diretamente a um dos personagens que estão dentro da diegese. Em *O fim de Eddy*, o narrador relata a sua infância e adolescência a um leitor implícito, tendo como

⁵⁷ No original: *Real author* → *Implied author* → *Narrator* → *Narratee* → *Implied reader* → *Real reader*.

⁵⁸ No original: “An author may embody in a work ideas, beliefs, emotions other than or even quite opposed to those he has in real life”.

exceção o último capítulo da primeira parte intitulado “Sylvain (um relato)”, no qual ele intercala a sua própria narração, “Meu primo Sylvain, dez anos mais velho do que eu, um durão, tinha passado boa parte da sua juventude roubando mobiletes”⁵⁹ (Louis, 2018a, p. 101), com a de sua avó, “Minha avó: *Então ele me disse, Sinto muito vovó mas eu não vou voltar. Ele olhava bem nos meus olhos*”⁶⁰ (*ibidem*, p. 105). Louis também utilizou o mesmo mecanismo narrativo em seu segundo romance, *História da Violência* (2020), em que a narração dos fatos é feita nas duas instâncias: pelo narrador para o narratário, e pela personagem da irmã do protagonista para o marido dela.

Já *Quem matou meu pai* é, nesse aspecto, mais complexo, pois, como vimos anteriormente, nessa narrativa o narrador não apenas relata as interações que compartilhou com seu pai em sua infância e adolescência, mas igualmente tem por narratário o próprio pai, o que poderia nos levar a classificar a narrativa como *intradiegética*. Contudo, o narratário dessa obra não seria o pai que se encontra na diegese, o pai ficcional, mas o pai real, leitor, exterior à narrativa. No início da obra lemos o seguinte:

No mês passado, fui vê-lo na cidadezinha do Norte em que você vive agora. Uma cidade feia e cinzenta. O mar fica a apenas alguns quilômetros, mas você nunca vai até ele. Fazia vários meses que eu não via você - foi há muito tempo. Quando abriu a porta, não o reconheci. Olhei para você, tentei ler em seu rosto os anos que passamos longe⁶¹ (Louis, 2023, p. 9).

O narrador tem o pai como narratário, mas apenas na enunciação, não no enunciado. Tampouco há, no nível diegético, o registro do momento em que se dá esse diálogo com o pai, que aparece, obviamente, na história que é contada sobre seu passado. Em relação ao nível diegético, esse pai configura-se, por conseguinte, não apenas como personagem, mas igualmente como um leitor real, conhecido pelo autor. Dito de outra forma, esse pai existe em dois níveis, o *intradiegético*, no qual não interage, como narratário, com o narrador, e o *extradiegético*, como narratário a quem o autor implícito do texto se endereça.

Estabelecidas, então, as características do nível narrativo, passemos à análise da *pessoa* que narra as obras de Louis a partir do que foi discorrido nesta seção.

⁵⁹ “Mon cousin Sylvain, de dix ans mon aîné, un dur, avait passé une grande partie de sa jeunesse à voler des mobilettes” (Louis, 2014, p. 118).

⁶⁰ “Ma grand-mère : *Alors il me l’a dit, Je suis désolé mamie mais j’y retournerai pas. Il me fixait bien dans les yeux.*” (*ibidem*, p. 123).

⁶¹ “Le mois dernier, je suis venu te voir dans la petite ville du Nord où tu habites maintenant. C’est une ville laide et grise. La mer est à quelques kilomètres à peine mais tu n’y vas jamais. Je ne t’avais pas vu depuis plusieurs mois - c’était il y a longtemps. Au moment où tu m’as ouvert la porte je ne t’ai pas reconnu. Je t’ai regardé, j’essayais de lire les années passées loin de toi sur ton visage” (Louis, 2018b, 12).

2.3. A PESSOA (OU O TIPO DE NARRADOR)

Quando analisamos a voz narrativa de um romance, devemos responder a duas perguntas acerca do narrador: “quem vê?” e “quem fala?” (Lima, Franco Junior, Busato, 2023), e, com a resposta a essa pergunta, podemos identificar qual é a pessoa que narra a história.

O romancista, então, pode escolher quem narra uma história a partir de duas atitudes narrativas: a primeira é “fazer a história ser contada por um de seus personagens”, e a segunda é optar por “um narrador estranho a essa história”. Segundo Genette (2017), ambas as narrações são feitas em primeira pessoa, e a principal diferença entre esses narradores é a possibilidade de estar na história, interagir com ela, intervir, participar: “a verdadeira questão consiste em saber se o narrador tem ou não a oportunidade de empregar a primeira pessoa para designar *um de seus personagens*” (*ibidem*, p. 324), ou seja, ele participa da história a partir do contato com os acontecimentos e demais personagens ou apenas de modo observador, impossibilitado de agir dentro da narrativa? Genette nomeia esses narradores de *heterodiegético* e *homodiegético*, sendo o primeiro o que não faz parte da história e o segundo o que nela está inserido.

O teórico francês vai além da relação que o narrador tem com a história e coloca em exame o nível narrativo em que esse narrador se encontra, se está dentro da história principal ou se dela é observador, um personagem periférico dentro da narrativa. Desse exame advêm as seguintes categorias: (1) narrador *hétero e intradiegético*, aquele que narra histórias em segundo grau e em terceira pessoa, como Xerazade, exemplo dado pelo próprio Genette; (2) narrador *hétero e extradiegético*, que narra em primeira pessoa uma história da qual não faz parte, assim como Homero, exemplo dado pelo teórico francês, ou o narrador de *O Morro dos Ventos Uivantes*; (3) narrador *homo e intradiegético*, narrador de segundo grau que narra a sua própria história, como Ulisses nos cantos IX a XII, exemplo também dado por Genette; e (4) narrador *homo e extradiegético*, narrador em primeiro grau que narra a sua própria história, como Gil Blas, exemplo do autor, ou a narradora da autoficção *O Parque das Irmãs Magníficas*, citada no primeiro capítulo. *As Confissões* de Rousseau, as narrativas de Annie Ernaux, e as dos objetos de estudo desta dissertação, *O fim de Eddy* e *Quem matou meu pai*, também se encaixam nessa categoria. Para ilustrar essa diferença, ele traz o seguinte quadro:

Quadro 3 - Categorias do nível narrativo e pessoa

Relação ↓	Nível →	<i>Extradiegético</i>	<i>Intradiégetico</i>
	<i>Heterodiegético</i>	Homero	Xerazade C.
	<i>Homodiegético</i>	Gil Blas Marcel	Ulisses

(Genette, 2017, p. 329)

Além da nomenclatura acima, podemos tipificar o narrador dos romances estudados como narrador-protagonista, nomenclatura proposta por Friedman (2002), segundo o qual narrador-protagonista é aquele que narra por meio de um dos personagens principais e, por ser narrada em primeira pessoa por um personagem central na história, dá acesso aos seus “próprios pensamentos, percepções e emoções”, que estão fixados no centro das ações da narrativa. Se, por um lado, temos total acesso ao interior do personagem, por outro, não sabemos o que os personagens periféricos pensam, sentem, entendem, o que traz uma subjetividade ao texto literário. Por termos acesso a apenas uma perspectiva, sabemos apenas o que o narrador quer contar, acha pertinente compartilhar, excluindo assim atitudes que podem não ser favoráveis à sua narrativa ou até possíveis ressentimentos que ele possa causar a terceiros. Friedman defende que com esse tipo de narrador não há uma “amplitude e variedade na fonte de informações” (*ibidem*, p. 177) para a construção de sentidos.

A pesquisadora Ligia Chiappini Moraes Leite (2005) parte das definições de narrador de Friedman e tece alguns complementos que podem ser incorporados à discussão do narrador de Louis, como o de que, a partir do desaparecimento da onisciência, o narrador perde o acesso ao estado mental dos outros personagens, tendo acesso apenas ao que lhe é compartilhado. Leite, para exemplificar a situação, analisa a ambiguidade presente em *Grande Sertão: veredas*, em que Riobaldo, narrador-protagonista, retrata Diadorim como um homem de jeitos femininos e revela apenas no final que esse personagem é uma mulher, e “como não há nenhum *narrador onisciente* que nos revele o segredo, tanto Riobaldo como os leitores vivemos numa ambiguidade estranha em relação a Diadorim” (*ibidem*, p. 44). De modo similar, as pessoas que cercam o protagonista de *O fim de Eddy* são representadas a partir de suas falas, ações e histórias que ele ouve contadas por terceiros. Portanto, podemos classificar o narrador dessa obra tanto como narrador-personagem quanto como narrador homo e extradiegético, e a mesma classificação pode ser atribuída ao narrador de *Quem matou*

meu pai, visto que, por mais que trate de seu pai, ele, narrador, está inserido nas histórias, partindo sempre da relação entre os dois. Para analisarmos as particularidades de cada uma dessas vozes, passemos para as análises desses títulos separadamente.

2.3.1. A PESSOA EM O FIM DE EDDY

Tudo que sabemos nesse romance é a partir das percepções e ações de Eddy comunicadas através do narrador, porém existem outros personagens recorrentes na história, como os pais dele. O pai, Jacky, é retratado de uma forma violenta, que, por sua vez, foi vítima de violência também. No segundo capítulo da obra, “Meu pai” (*Mon père*), o narrador compartilha informações sobre a vida de Jacky e, inclusive, a relação problemática que este tinha com o próprio pai, avô de Eddy:

O pai dele bebia muito e, uma vez bêbado, batia na mãe dele: do nada ele virava para ela e a xingava, atirava contra ele o que estivesse à mão, às vezes até uma cadeira, e depois batia nela. Meu pai, pequeno demais, encerrado em seu corpo de criança raquítica, olhava para eles, impotente. Ele acumulava ódio em silêncio.

Nada disso ele me contava. Meu pai não falava, muito menos desse tipo de coisa. Minha mãe é que se encarregava disso, era seu papel como mulher⁶² (Louis, 2018a, p. 20).

O episódio de violência narrado tem relevância para a contextualização do ambiente em que Eddy vivia, mas ele não estava presente no episódio. É algo de que ele tem conhecimento apenas quando o fato é compartilhado com ele, e, a partir disso, ele o incorpora à sua narrativa e utiliza essa informação na construção de sentidos com acontecimentos periféricos a ele e contextualiza os personagens, buscando assim uma motivação para as ações violentas de seu pai.

Para além da definição do tipo de narrador e da percepção da distância temporal que aparta o tempo do enunciado do tempo da enunciação, o estudo desse romance precisa levar em conta alguns fatores utilizados na composição da narrativa. Segundo Bal (1997), a distância entre enunciado e enunciação apresentada em uma obra depende de alguns elementos, como a percepção em relação a algum objeto ou tema, a distância, o conhecimento prévio, entre outros. Como a distância já foi discutida, assim como a percepção do narrador

⁶² “Son père buvait beaucoup d’alcool et, une fois ivre, il frappait sa mère: il se tournait subitement vers elle et il l’insultait, il lui lançait tous les objets qu’il avait sous la main, parfois même sa chaise, et puis il la battait. Mon père, trop petit, enfermé dans son corps d’enfant chétif, les regardait, impuissant. Il accumulait la haine en silence.

Tout ça il ne me le disait pas. Mon père ne parlait pas, du moins pas de ces choses-là. Ma mère s’en chargeait, c’était son rôle de femme” (Louis, 2014, p. 21).

em relação aos outros personagens e acontecimentos, vamos analisar como o conhecimento que o narrador tem de sua própria história está presente dentro da narrativa.

Como a obra é autoficcional e nela são narrados acontecimentos passados, o narrador tem conhecimento de tudo o que aconteceu com aquela personagem até o momento, tem acesso ao que foi pensado por ele nos momentos narrados no decorrer do romance e ao modo como ele enxerga isso hoje. Com isso, o narrador é capaz de, a partir da rememoração dos episódios, revisitar atitudes, pensamentos e, assim, dar outro sentido ao que foi vivido por ele. Louis dedica vários capítulos a descrever sua mãe e seu relacionamento com ela, e, em um deles, ele, através do seu narrador, presta contas com discordâncias e atritos passados com ela a partir de novas perspectivas e conhecimentos que teve:

As dificuldades para falar corretamente o francês por causa de uma vivência infeliz, humilhante, do mundo escolar *Eu não pude mais ir, com o teu irmão, de todo jeito eu não gostava muito*. Ela nem sempre dizia *Eu poderia ter terminado os estudos, eu podia ter tirado um diploma do profissionalizante*, ela dizia, acontecia de ela dizer que a escola, de todo modo, não tinha nunca lhe interessado muito. Precisei de anos para compreender que seu discurso não era incoerente ou contraditório, mas que era eu, com certa arrogância de desertor, que tentava lhe impor outra coerência, mais compatível com os meus valores - aqueles que eu havia adquirido, precisamente ao me inventar contra meus pais, contra minha família -, que só existem incoerências para aquele que é incapaz de reconstruir as lógicas que produzem os discursos e as práticas⁶³ (Louis, 2018a, p. 60).

A partir de novas vivências, do acesso a diferentes tipos de conhecimento e realidades, o narrador é capaz de voltar àqueles episódios de sua infância, às falas dos pais, às atitudes que tiveram contra ele e, assim, enxergar as condições que permitiram que isso acontecesse. E não apenas isso, a consciência de classe em *O fim de Eddy* é presente em diversos momentos. Ainda sobre a análise da realidade de sua mãe, ele compartilha as falas dela de que engravidar cedo, não ter continuado os estudos, não ter um poder aquisitivo amplo que lhe garantisse acesso a lazer e viagens e ter tido de assumir o posto de dona de casa foram erros que ela efetivamente cometeu. Porém, ele lê isso a partir de uma questão social e econômica: “Ela não entendia que sua trajetória, aquilo que ela chamava de seus erros, se encaixava, ao contrário, em um conjunto de mecanismos perfeitamente lógicos, quase como que predeterminados,

⁶³ “Les difficultés à parler correctement le français à cause d’une expérience malheureuse, humiliante, du monde scolaire *J’ai pas pu avec ton frère, et de toute façon j’aimais pas trop ça*. Elle ne disait pas toujours *J’aurais pu faire de grandes études, j’aurais pu avoir un CAP*, elle disait, cela arrivait, que l’école ne l’avait de toute façon jamais vraiment intéressée. Il m’a fallu des années pour comprendre que son discours n’était pas incohérent ou contradictoire mais que c’était moi, avec une sorte d’arrogance de transfuge, qui essayais de lui imposer une autre cohérence, plus compatible avec mes valeurs - celles que j’avais précisément acquises en me construisant contre mes parents, contre ma famille -, qu’il n’existe d’incohérences que pour celui qui est incapable de reconstruire les logiques qui produisent les discours et les pratiques” (*ibidem*, p. 68).

implacáveis”⁶⁴ (*ibidem*, p. 56), e, ao fazer isso, ele rememora os acontecimentos, mas a partir de uma leitura crítica de sua situação e daqueles que o cercam. O modo como o narrador aborda alguns temas de interesse social e econômico pode ser usado para identificar os principais temas presentes na obra. Em sua dissertação de mestrado, Pereira (2022) elenca os temas como: (1) homossexualidade e homofobia; (2) pobreza extrema, e não apenas a financeira, mas também a cultural e intelectual; (3) e os papéis de gênero dentro daquele contexto e a impossibilidade de mudança, principalmente para as mulheres. Na análise do narrador de *Eddy*, passaremos por esses temas e como eles foram apresentados na obra.

A narrativa, contudo, apresenta algumas descobertas, elementos-surpresa, durante sua execução. O tempo todo somos expostos a violências sofridas por Eddy, que vão desde as agressões físicas até as verbais: “No corredor, o [garoto] grande de cabelos ruivos e o pequeno de ombros caídos gritavam. Os insultos se alternavam com os golpes e meu silêncio, sempre”⁶⁵ (Louis, 2018a, p. 18), abusos cometidos não apenas por outros alunos da escola, mas também dentro de casa. Em determinada passagem, seu irmão mais novo, Rudy, some por algumas horas e seu meio-irmão mais velho, Vincent, alterado pelo álcool, fica agressivo e passa a descontar em Eddy, intimidando-o ao dizer “*Olha pro Eddy, a educação que vocês deram e como ele é hoje. Ele anda que nem uma mulherzinha*”⁶⁶ (*ibidem*, p. 43), usando o fato de ele não performar masculinidade - que também era o motivo de perseguição na escola, como vimos na citação anterior - e, mais à frente, ele começa com as ameaças de agressão física, “*Vou encher você de porrada*”⁶⁷ (*ibidem*, p. 44), que só não se concretizou porque os pais intervieram.

Entretanto, o pai, que o protege dos ataques do irmão mais velho, também corrobora com esse ambiente hostil. Em determinada passagem, ao voltar para casa e encontrá-lo com dois amigos assistindo a um programa de televisão e rindo de um participante, o Steevy, descrito como um homem homossexual, extrovertido, que usava roupas coloridas e não performava masculinidade, Eddy é recepcionado com o seguinte comentário: “*E aí Steevy, tudo bem? Como foi na escola?*”, o que, por sua vez, causa uma crise de gargalhada nos

⁶⁴ “Elle ne comprenait pas que sa trajectoire, ce qu’elle appelait ses erreurs, entraient au contraire dans un ensemble de mécanismes parfaitement logiques, presque réglés d’avance, implacables” (*ibidem*, p. 64).

⁶⁵ “Dans le couloir le [garçon] grand aux cheveux roux et le petit au dos voûté criaient. Les injures se succédaient avec les coups, et mon silence, toujours” (*ibidem*, p. 18).

⁶⁶ “Regardez Eddy comment que vous l’avez élevé, et comment il est maintenant. Il se conduit comme une gonzesse” (*ibidem*, p. 48).

⁶⁷ “Je vais te buter toi” (*ibidem*, p. 49).

amigos de seu pai e o constrange, “A renovada impossibilidade de chorar. Eu sorri e escapei para o meu quarto”⁶⁸ (*ibidem*, p. 92).

Devido a essas situações de opressão e assédio, o personagem tenta ser um “durão” para agradar sua família, tenta lutar contra os seus desejos homoafetivos, mas tudo isso sem sucesso. Após o episódio da discoteca, em que ele é abordado por outro homem e sente desejo, confessa que “Depois daquele acontecimento, meu corpo não parou mais de se rebelar contra mim, me lembrando do meu desejo e anulando todas as minhas ambições de ser como os outros, de gostar, eu também, de garotas”⁶⁹ (*ibidem*, p. 143), e mesmo assim ele não desiste de tentar ser como os outros. Ele busca outra namorada, e, sem sucesso, não consegue sentir desejo por ela, pelo contrário, ele narra que sentia um ligeiro asco ao beijá-la.

Sendo assim, ele chega à seguinte conclusão: “A fuga era a única possibilidade que se abria para mim, a única que me restava”⁷⁰ (*ibidem*, p. 156), e com isso retomamos Leite (2005), segundo a qual o rememorar do narrador-protagonista é “também captar - encenando - as suas próprias impressões, reações, pensamentos e sentimentos na época em que os fatos se passaram, seguindo a ordem de suas descobertas, sem adiantar a conclusão aos leitores” (*ibidem*, p. 44), ou seja, o narrador de *O fim de Eddy* sabe qual é o final, sabe que ele tentará mais de uma vez e falhará em todas, ele sabe que seu corpo vai rebelar-se contra ele, mas mesmo assim esses acontecimentos são narrados, em alguns momentos, sem a interferência de acontecimentos posteriores a eles. Contudo, foi abordado na seção do tempo narrativo como o narrador usa o tempo futuro para dar informações posteriores à situação narrada. A narrativa é construída junto às experiências vividas pelos personagens, no que se nos afigura uma busca de fidelidade aos sentimentos que ele experienciou naquele momento, por mais que busque entender a situação da mãe em alguns momentos e rever seus próprios julgamentos.

A comunicação que existe entre o conhecimento posterior aos fatos narrados e a busca por fidelidade dos sentimentos no momento da narração também foi foco de estudo de Genette (2017). Na seção “Herói/narrador” ele traz os conceitos de *Eu narrante* e *Eu narrado*, originalmente trabalhados por Spitzer, como parte das narrativas autobiográficas clássicas. Os dois *Eus* estão separados por idade e por experiências, o que permite ao narrante contar uma história cujo final já é conhecido, entretanto “as duas vozes podem se fundir e se confundir, ou se alternar num mesmo discurso” (*ibidem*, p. 335), contato encontrado no texto literário de

⁶⁸ “*Alors Steevy, ça va, c’était bien l’école? [...] L’impossibilité, encore, de pleurer. J’ai souri et je me suis précipité dans ma chambre*” (*ibidem*, p. 108).

⁶⁹ “Après cet événement mon corps n’a plus cessé de se rebeller contre moi, me rappelant à mon désir et anéantissant toutes mes ambitions d’être comme les autres, d’aimer les filles moi aussi” (*ibidem*, p. 167).

⁷⁰ “La fuite était la seule possibilité qui s’offrait à moi, la seule à laquelle j’étais réduit” (*ibidem*, p. 184).

Louis através das interações que o narrador tem com o personagem Eddy. Faz-se importante pontuar novamente que o livro objeto de estudo desta dissertação não é nem se apresenta como uma autobiografia, mas por estar dentro do universo das escritas de si, a discussão proposta por Genette tem seu espaço aqui.

2.3.2. A PESSOA EM *QUEM MATOU MEU PAI*

No terceiro romance publicado por Édouard Louis, como quem narra os acontecimentos é o mesmo narrador do romance anterior, parece lógico afirmar que esse narrador mantém as características já vistas em *O fim de Eddy*, ou seja, ele seria *homo e extradiegético*, ou narrador-protagonista. Contudo, utilizar o termo protagonista para um narrador que trata majoritariamente de outra pessoa que não ele pode parecer uma decisão precipitada, então dedicaremos essa subseção a essa questão.

No primeiro capítulo dessa dissertação, defendemos o argumento de que *Quem matou meu pai* é uma obra que flerta com os gêneros textuais de autoficção, romance e memórias. Para que uma obra seja classificada como autoficcional, é preciso que haja identidade entre narrador e personagem principal. Nesse caso, faz sentido rotular o narrador de protagonista. Num romance essa identificação não é obrigatória: o narrador pode ser observador, onisciente, de onisciência múltipla, câmera, etc., e as memórias seriam aquelas histórias de cujo centro o narrador não necessariamente faria parte, mas uma terceira pessoa, um grupo, um evento. Retomemos, então, os textos prefaciais de *Quem matou meu pai*. No primeiro deles, tem-se a passagem supracitada de um exercício de imaginação do autor para o com o leitor, no qual o autor imagina como seria a prosa literária que leremos caso ela fosse uma peça teatral: “Se este texto fosse um texto teatral, deveria começar com estas palavras: Um pai e um filho estão a alguns metros um do outro num grande espaço, vasto e vazio”⁷¹ (Louis, 2023, p. 7). Mais do que fazer a anamnese do quadro de saúde de seu pai, Jacky, o narrador se coloca dentro da narrativa, da história que será compartilhada. Outro ponto importante desse texto é a passagem em que somos apresentados ao modo como essa história será contada: nela, apenas o filho tem voz, apenas ele fala: “O fato de apenas o filho falar, e somente ele, é algo violento para os dois: o pai está privado da possibilidade de contar sua própria vida e o filho queria uma resposta que jamais obterá”⁷² (*ibidem*, p. 7), tal como no romance, em que temos acesso

⁷¹ “Si ce texte était un texte de théâtre, c’est avec ces mots’là qu’il faudrait commencer: Un père et un fils sont à quelques mètres l’un de l’autre dans un grand espace, vaste et vide” (Louis, 2018b, p. 9).

⁷² “Le fait que seul le fils parle et seulement lui est une chose violente pour eux deux: le père est privé de la possibilité de raconter sa propre vie et le fils voudrait une réponse qu’il n’obtiendra jamais” (*ibidem*, p. 10).

ao pai por meio de um intermediário, nunca diretamente. Quem escreveu o livro foi Édouard Louis, quem narrou o livro foi Édouard Louis, e Louis o faz a partir da lembrança de momentos que ambos compartilharam, ou seja, Louis está no que é narrado, e quase sempre interage com seu pai.

O narrador propõe-se a narrar episódios que contribuíram para a degradação da situação do pai, que vão desde a desistência de sua trajetória escolar até as condições insalubres de trabalho, chegando, por fim, às medidas políticas que retiraram direitos e fizeram com que seu pai, mesmo enfermo e idoso, tivesse de trabalhar apesar das intensas dores. Para chegar a esses tópicos, porém, a narrativa passa pelo relacionamento entre pai e filho, que também se degradou com o passar dos anos, e pelo como Eddy lidou com essas questões.

Quando o narrador afirma que, em 2002, ao folhear um álbum de família, encontrou fotos do pai vestido de mulher nas quais ele aparentava estar muito feliz, divertindo-se, diz ter ficado chocado, visto que aos 10 anos já estava acostumado aos comentários referentes à sua performance não-masculina, principalmente aos termos negativos vindos de dentro de seu berço familiar: “Desde que nasci vi você desprezar todos os sinais de feminilidade em um homem, ouvi você dizer que um homem não deveria *nunca se comportar como uma mulher, nunca*”⁷³ (*ibidem*, p. 14). Então, a foto lhe desperta uma grande curiosidade: como poderia o pai estar feliz fazendo algo que para ele era inaceitável? O narrador afirma que “escrever a história da vida dele é escrever a história da minha ausência”⁷⁴ (*ibidem*, p. 15). Há, ainda, outro episódio que o surpreendeu, que aconteceu quando viu o pai emocionar-se ao assistir a uma ópera na televisão: o que estaria em desacordo com as normas desse mundo que Jacky seguia era que, naquele universo, homens não podiam chorar. “Querida dizer a você: eu também choro. Muito, frequentemente”⁷⁵ (*ibidem*, p. 15), confessa Eddy a seu pai.

Compreendemos, então, que por mais que o narrador esteja falando sobre o outro, ele também se coloca nessa posição de destaque na narrativa, a partir de suas impressões, sentimentos, ações e presença, com o uso da primeira pessoa para tal, e isso acontece nos três capítulos do romance. No primeiro, narram-se episódios em que os dois tiveram alguma espécie de desentendimento ou em que se descobrem mutuamente, sempre narrados a partir da perspectiva da criança Eddy, que vimos mais acima ser a detentora da voz. No segundo,

⁷³ “Depuis ma naissance je t’avais vu mépriser tous les signes de féminité chez un homme, je t’avais entendu dire qu’un homme ne devait *jamais se comporter comme une femme, jamais*” (*ibidem*, p. 17).

⁷⁴ “*faire l’histoire de sa vie, c’est écrire l’histoire de mon absence*” (*ibidem*, p. 18).

⁷⁵ “Je voudrais te dire: je pleure aussi. Beaucoup, souvent” (*ibidem*, p. 19).

relata-se um episódio em que o meio-irmão mais velho de Eddy, Vincent, atenta contra a vida de Jacky,

meu irmão mais velho, então, no meio do jantar, pegou meu pai pelo pescoço na frente do resto da família e começou a bater as costas dele contra a parede da cozinha. Ele o estava matando, não era a primeira vez que os dois brigavam. Meu pai gritava, implorava - eu nunca tinha visto meu pai implorar -, e meu irmão gritava, Vou te matar, filho da puta, vou te matar, sempre as mesmas palavras, as mesmas expressões, enquanto minha mãe e Deborah, uma garota que meu irmão tinha acabado de conhecer, tentavam tapar meus olhos. Revejo minha mãe, ela jogava copos no meu irmão para que ele parasse, mas errava o alvo e os copos se estilhaçavam no chão. Também gritava, Ah, que horror, vocês vão acabar se matando, se acalmem, ela gritava, não sei como dizer, urrava, Ele vai matar o pai, vai matar o próprio pai, depois dizia no meu ouvido: Não olha, meu bebê, não olha, Mamãe está aqui, não olha.

Mas eu queria olhar. Porque eu havia provocado essa briga entre meu pai e meu irmão, quis essa briga. Era uma vingança⁷⁶ (*ibidem*, p. 44).

O fato narrado deriva de ações realizadas pelo narrador, e as impressões registradas do acontecimento também são as suas. Por fim, o terceiro capítulo tem por objeto momentos específicos que debilitaram a saúde de Jacky, como o acidente na fábrica, as decisões tomadas pelo presidente francês, Jacques Chirac, e por seu ministro de saúde, Xavier Bertrand, que, em 2006, cortaram dezenas de medicamentos que eram reembolsados pelo estado, e a substituição em 2009, por Nicolas Sarkozy, do RMI - renda mínima de inserção -, quantia de dinheiro dada àqueles que não trabalhavam, pelo RSA - rendimento de solidariedade ativa -, porção de dinheiro destinada a complementar renda, ou seja, um auxílio menor. O pai de Eddy não podia mais trabalhar, dependia dessa renda, e foi, assim, obrigado a voltar ao mercado de trabalho, mesmo sem estar apto para tal. Constata-se, então, que esse capítulo aborda temas e acontecimentos de que o narrador não fez parte ativamente, mas de cujos efeitos foi indiretamente vítima.

Segundo Lejeune (2012), o simples uso da primeira pessoa não alça automaticamente uma obra ao posto de autobiografia. Genette (2017), por seu turno, afirma que um romance

⁷⁶ “mon grand frère, donc, en plein milieu du dîner, a attrapé mon père par le cou devant le reste de la famille et il a commencé à lui claquer le dos contre le mur de la cuisine. Il le tuait, ce n’était pas la première fois qu’ils se battaient tous les deux. Mon père hurlait, il le suppliait - je n’avais jamais vu mon père supplier quelqu’un -, et mon grand frère criait, Je vais te buter fils de pute, je vais te buter, toujours les mêmes mots, les mêmes expressions, pendant que ma mère et Deborah, une fille que mon frère venait de rencontrer, essayaient de me couvrir. Je revois ma mère, elle jetait des verres sur mon grand frère pour l’arrêter mais elle ratait à chaque fois sa cible et les verres se fracassaient sur le sol. Elle aussi elle hurlait, Ah, bordel, vous allez quand même pas vous entretuer, calmez-vous, elle braillait, je ne sais pas comment le dire s’époumonait, Il va tuer son père, il va tuer son propre père. Puis elle me soufflait à l’oreille: Regarde pas mon bébé, ne regarde pas, Maman est là, regarde pas.

Mais je voulais regarder. Parce que c’était moi qui avais provoqué cette dispute entre mon père et mon frère, je l’avais voulue. C’était une vengeance” (*ibidem*, p. 52).

pode ser narrado em primeira pessoa (narrativa extradiegética) sem que seu narrador esteja inserido na história (narrador heterodiegético). As características do narrador de *Quem matou meu pai*, que, em primeira pessoa, interage com a história e com seus personagens, compartilhando episódios dos quais fez parte e de que participou ativamente, permite-nos, então, classificá-lo como narrador-protagonista.

Após termos analisado as características estruturais das vozes narrativas das obras de Louis, passemos às questões relacionadas à contemporaneidade dessas vozes.

3. O NARRADOR DE LOUIS NA CONTEMPORANEIDADE

Em 1931, Augusto Vistel publicou um estudo sobre a movimentação literária nas produções francesas intitulado “*Algunos aspectos de la literatura francesa contemporanea*”, e nele já foram identificadas características presentes nas produções atuais, quase cem anos após sua divulgação. No artigo, Vistel aponta a inquietude como principal tema que atravessa a literatura publicada naquela época, e ela teria uma relação direta com o pós-guerra, momento de trauma coletivo que teria causado o fluxo de produções que compartilhavam entre si esse interesse.

Ainda segundo o chileno, a inquietação na literatura pode ser percebida de duas maneiras: na primeira, a pessoa que escreve pode estar em busca da gênese dessa agitação, dos acontecimentos que deram origem a ela e da reação que ela provoca, sendo, assim, uma espécie de rememoração de um período com fim investigativo; na segunda, o que acontece é um sentimento de fuga, “longe da realidade em que flutua”. Essa realidade é algo que não necessariamente representa quem escreve ou lhe causa repulsa, logo, a inquietude do ato de escrever serve para tirar daquele lugar o escritor que “viu tanta miséria e horror, tanta desordem, tanta injustiça e tanta indignidade” e “que quer escapar dessa realidade odiosa”. O desejo desse escritor, portanto, seria o de partir para terras distantes, “partir ao país dos sonhos e do maravilhoso, ou ao passado, mais sedutor na sombra imprecisa dos anos passados”⁷⁷ (*ibidem*, p. 210, tradução nossa).

De modo similar aos escritos contemporâneos ao momento do pós-guerra apontados por Vistel, conseguimos identificar não apenas o sentimento, mas as maneiras como eles se desdobram nas produções mais recentes, e ao longo dessa dissertação trouxemos tanto o exemplo de Louis quanto os de Ernaux, Villada e Evaristo, aos quais acrescentamos o do francês Philippe Besson em seu romance autoficcional⁷⁸ *Mentiras que contamos* (2024), no qual ele revisita um período da sua juventude, mais especificamente aquele relativo à sua primeira experiência homoafetiva, e as implicações dessa paixão nos anos 1980, e a partir disso aborda questões que o acompanharam durante toda a sua vida, refletindo sobre as possibilidades de que o narrador hoje dispõe e às quais não tinha acesso quando era jovem.

Outro caso de escrita de si em que o autor explora questões pessoais é o que se vê na obra *Morreste-me* (2015), do português José Luís Peixoto, cujo eixo gira em torno da morte

⁷⁷ No original: “lejos de la realidad en que flota [...] ha visto tanta miseria y horror, tanta desordem, tanta injusticia y tanta indignidad, que quiere escapar de la realidad odiosa. [...] quiere partir al país del ensueño y de lo maravilloso, o hacia el pasado, más seductor en la sombra imprecisa de los años difuntos.”

⁷⁸ Informação concedida pelo próprio autor em entrevista a Boudier Robin (2017) da revista *Actualité*.

do pai. O narrador explora o sentimento da perda, as memórias desse passado compartilhado, os possíveis caminhos a serem seguidos a partir de então e meios de lidar com o vazio deixado pela morte do pai.

Para além das narrativas autobiográficas, os narradores de ficção também demonstram esse comprometimento com suas demandas pessoais. Nos romances da brasileira Aline Bei, a autora coloca esses narradores infantis e adultos para explorarem suas origens e propõe a investigação da relação entre esses dois momentos da vida de uma pessoa. Em *Pequena coreografia do adeus* (2021), acompanhamos uma narradora-protagonista de sua infância até os seus vinte e poucos anos, numa narrativa que aborda sua infância, seu relacionamento com os pais e suas amigas, e vemos como essas movimentações moldaram sua personalidade e a forma com a qual ela lida com o mundo ao seu redor e se entende a partir dele.

Rafael (2014) trata da construção do *eu* na literatura contemporânea como uma entidade que se guia a partir de um interesse que pode ser pela reconstituição de fatos históricos ou pela representação de histórias individuais e familiares, podendo focar nas condições sociais que atravessam os personagens, que “passa[m] a ser caracterizados por suas incertezas, pelo caráter fragmentário, seja da escrita, seja do personagem narrador” (*ibidem*, p. 18).

Neste capítulo, intentamos ler o narrador de *Eddy* pela perspectiva de Ginzburg (2012) e seu papel na contemporaneidade, a partir das questões sociais presentes em ambas as obras de Louis. Para isso, consideraremos o diálogo que o autor estabelece com a sua realidade a partir do narrador dos livros, abordando tanto a questão da homofobia quanto a disparidade de classes sociais, bem como impactos que esses fatores tiveram na formação do autor e na de seu pai.

Os fatores elencados acima abrem a seguinte discussão: por mais que seja uma obra literária de um autor francês, nacionalidade central nas teorias e nos estudos literários das escritas autobiográficas, buscamos mostrar, a partir do conteúdo narrado, que as narrativas de *O fim de Eddy* e de *Quem matou meu pai* têm um caráter descentrado, pelo fato de que, para além de ser homossexual e não performar masculinidade em um grupo social hostil a essa realidade, o narrador-personagem retratado na obra pertence a uma classe socioeconômica baixa e desfavorecida, cujo acesso à educação, à saúde, à alimentação e à moradia é precário ou quase nulo.

As narrativas de Louis, ademais, abordam a questão do fracasso, do tentar e querer ser e fazer parte de algo, do sofrer com questões socioeconômicas e com aquelas relativas à sua própria natureza. Em *Mudar: Método* (2024b), obra expressamente autobiográfica do autor,

ao referir-se sobre o período compreendido nos dois primeiros romances estudados aqui, é revelado esse sentimento, “[Ele] havia fracassado em ser o filho que [seu pai] gostaria de ter tido, havia fracassado em corresponder às expectativas da [sua] cidade [...] e precisava encontrar um tipo de existência em que [seu] corpo e [sua] história pudessem ser possíveis”⁷⁹ (*ibidem*, p. 40), ou seja, ele não conseguia adequar-se ao esperado dentro do contexto em que estava inserido, sendo então um corpo dissidente.

Gomes (2023), na apresentação do livro *O narrador descentrado e a voz dos silenciados*, realça essa movimentação dos escritores e escritoras contemporâneos de, segundo ele, resgatar vozes de grupos silenciados, e não apenas de mulheres, afrodescendentes e indígenas, mas também de identidades marginalizadas socialmente, como é o caso do grupo socioeconomicamente desfavorecido ao qual Louis pertenceu durante sua infância e adolescência. O pesquisador também parte do entendimento de Ginzburg de que, quando apresenta uma visão diferente da hegemônica a partir da perspectiva desses grupos marginalizados supracitados, a literatura pode ser considerada descentrada.

Gonçalves (2023), em artigo publicado no supramencionado livro de Gomes, examina o narrador de *O fim de Eddy*, sua focalização e as características que fazem dele um narrador descentralizado. Nesse texto, Gonçalves, apoiando-se em Ginzburg, afirma que não apenas o narrador, mas a narrativa em si mesma é descentralizada, por não apenas abordar a exclusão política, social e econômica de um grupo, mas também pertencer a esse grupo. Tais características igualmente se observam em *Quem matou meu pai*, cujo narrador aborda, na maior parte do romance, o mesmo período da vida compreendido em *O fim de Eddy*. As novidades, no segundo livro, são a apresentação das sequelas que o pai carrega por não ter tido acesso digno à saúde e à educação e a exposição de fatos políticos que determinaram tais condições.

Assim, conquanto situados num país reconhecido pelo acesso democrático à cultura e às artes, existem grupos marginalizados na França cuja realidade não é validada como autêntica pelas editoras francesas, como vimos no primeiro capítulo, e Édouard Louis, como alguém egresso dessa comunidade, dá voz a membros desses grupos em seus textos literários.

⁷⁹ “J’avais échoué à être le fils que tu avais voulu avoir, j’avais échoué à correspondre aux attentes du village [...] et il fallait trouver un type d’existence dans lequel un corps et une histoire comme les miens auraient été possibles, c’est tout” (Louis, 2021, p. 47).

3.1. O ATO DE NARRAR DE BENJAMIN E O NARRADOR PÓS-MODERNO DE SANTIAGO

No campo dos estudos literários sobre a narração, encontramos visões diferentes quanto à função dos narradores. Existem teóricos que defendem o papel dos narradores mais tradicionais, que vêm de uma tradição oral e teriam experiências mais universais, enquanto outros buscam situar os narradores num campo mais introspectivo, entendendo-os enquanto figuras que narram sobre suas próprias inquietações e buscam entender-se enquanto seres ou reconstruir suas próprias histórias.

Um dos teóricos que argumentam a favor do ato de narrar tradicional é Walter Benjamin (1987), que, ao tecer suas considerações sobre o narrador literário, traz alguns pontos que colocam em perspectiva o papel do narrador contemporâneo. Um dos primeiros pontos levantados por ele é sobre a crise no intercâmbio de experiências. Segundo Benjamin, “as experiências estão deixando de ser comunicáveis. Em consequência, não podemos dar conselhos nem a nós mesmos, nem aos outros” (*ibidem*, p. 200). No que diz respeito ao ato de narrar e aconselhar, o pesquisador aborda o valor atribuído a duas figuras: o camponês sedentário, que seria aquela figura que segue as tradições, que nunca saiu de seu país e conhece bem a sua história, e o marinheiro comerciante, que é aquele que vem de longe, que viajou bastante e, por isso, tem muito o que contar. Nenhum desses, assinalamos desde já, é o caso de Eddy, a criança, o adolescente e o adulto que rejeita a tradição.

Também é trabalhado no texto de Benjamin a figura de sábio que o narrador assume para si, aquele que sabe dar conselhos, o “seu dom é poder contar a sua vida; sua dignidade é narrá-la inteira” (*ibidem*, p. 221). Por isso, é possível entender que Benjamin defende uma posição utilitária do narrador, uma entidade que trará alguma lição, algum aprendizado para quem lê - e nesse ponto há um maior distanciamento entre o narrador oral, tradicional, que ele defende, e o narrador do romance contemporâneo.

O utilitarismo na literatura está ligado ao período histórico e social em que os textos são escritos e veiculados. Ao realizar a leitura dos contos “A Cartomante”, de Machado de Assis (2007), publicado originalmente em 1884, e “O Peru de Natal”, de Mário de Andrade (2024), de 1942, é possível enxergar o diálogo estabelecido com o seu tempo. Machado constrói uma narrativa em que, independentemente da intenção do autor, há um reforço da tradição, e a personagem feminina é punida com a morte pelo adultério. Já em Mário de Andrade, tem-se uma narrativa que questiona a tradição: a ausência da figura paterna, por mais que seja sentida pelos personagens, não é validada como algo negativo pelo narrador: ao

contrário, ele demonstra alívio pela morte dessa figura, que é descrita como “um bom errado, quase dramático, o puro-sangue dos desmancha-prazeres” (*ibidem*, p. 85). Enquanto a morte em Machado vem demonstrar as relações de poder existentes entre marido e esposa e não necessariamente questionar essa situação, prevalecendo, na narrativa, o triunfo daquele que não desobedeceu, independentemente de seu caráter, o narrador de Mário traz a leveza e a sensação de liberdade - principalmente para a mãe - que chegam para a família com a morte do pai: pela primeira vez, a matriarca farta-se com comida, distribuída a todos de forma igual. A morte não veio como punição para aquela família, trouxe, ao contrário, a renovação representada pela refeição com o peru.

Retomando a perspectiva de Benjamin, o desfecho do conto “A Cartomante” passa uma lição para o leitor da época, informando o que pode acontecer com as mulheres que cometem traição. Logo, há um utilitarismo ali, um conselho. Mário, por seu turno, demonstra uma preocupação maior em questionar a posição da figura paterna, o domínio que um homem pode acabar exercendo dentro de casa, e traz como conclusão o benefício de viver em um lar que não segue mais os moldes patriarcais.

Por outro lado, Santiago (2002) propõe um novo modo de pensar o narrador na pós-modernidade. Ele inicia seu texto perguntando-se quem seria o narrador de uma história: o que a experiência ou o que a testemunha, e, a partir disso, aborda questões levantadas sobre essa diferença, como a autenticidade da narração: um narrador que está de fora, que narra a partir da observação, é capaz de reproduzir o fato narrado de forma fiel? Ou tal atributo é exclusivo daquele narrador que participa efetivamente da história?

É possível entender a evolução dos narradores propostos por Benjamin e Santiago da seguinte maneira: o primeiro narrador é o da tradição oral, é aquele que vai reproduzir e valorizar essa tradição. Suas narrativas buscam o utilitarismo e a universalidade, e dele deriva o narrador do romance. O segundo, que é introspectivo, preocupa-se sobretudo consigo mesmo, cedendo o espaço das experiências universais para as suas próprias. A sua preocupação é com os acontecimentos de sua jornada, sem o compromisso de passar algum ensinamento adiante.

Enquanto o ato de narrar para Benjamin (1987) é o que traz um ensinamento, o que cultua a tradição, o de Santiago (2002) não se vale desse “bom conselho”: para o narrador pós-moderno a experiência não possui mais seu valor, não há por que manter essa comunicação com o passado, com as tradições. “O narrador da ficção pós-moderna não quer enxergar a si ontem, mas quer observar o seu ontem no hoje de um jovem. Ele delega a um outro, jovem hoje como ele foi jovem ontem, a responsabilidade da ação que ele observa”

(*ibidem*, p. 56), narrando ações ensaiadas que existem no lugar e no tempo em que lhes é permitido existir. Édouard Louis, através de seu narrador, revisita o Eddy e o seu pai do passado e, com isso, reconstrói suas histórias. O próprio Louis já declarou uma vez, em entrevista a Tash Aw, que “Eddy Bellegueule era [ele], mas, assim, ao mesmo tempo [ele] poderia dizer que Eddy era a criança que [ele] nunca [conseguiu] ser”⁸⁰ (Édouard, 2017, tradução nossa), ou seja, o Eddy que encontramos nos romances do autor francês é uma criança que, devido à distância temporal entre a enunciação e o enunciado, foi capaz de entender quais questões atravessavam a homofobia que ele sofreu, identificar por quais motivos ele não reagia às violências sofridas e quais foram os mecanismos sociais que o mantiveram distante de seu pai.

Para uma leitura minuciosa desses aspectos em cada romance, passaremos para o levantamento de temas abordados em cada um deles nas próximas duas subseções, nas quais apontaremos as questões descentradas e as inquietudes pós-modernas das narrativas de Édouard Louis.

3.2. AS INQUIETAÇÕES EM *O FIM DE EDDY*

O primeiro romance de Louis não nos parece propício a uma leitura benjaminiana. Como visto previamente, o narrador da obra não se encaixa em nenhuma das figuras pré-estabelecidas pelo ensaísta alemão. Já afirmamos o quanto o narrador-protagonista não está em acordo com as tradições de onde mora: ele não é um dos durões do vilarejo, não é e não faz o que os pais esperam dele, até suas próprias preferências não eram as esperadas em seu contexto, as que a tradição local cobra que sejam.

Meus gostos também sempre se voltaram automaticamente para os gostos femininos sem que eu soubesse ou compreendesse por quê. Eu gostava de teatro, de cantoras de variedades, de bonecas, quando meus irmãos (e até, em certa medida, minhas irmãs) preferiam videogames, rap e futebol⁸¹ (Louis, 2018a, p. 25)

Em uma comunidade onde até os gostos pessoais eram ditados pelo gênero da pessoa, não ter seguido o que dele era esperado colocou Eddy à margem de seu grupo familiar, escolar e dos demais colegas de sua vila. Na escola ele nem tinha muitos amigos, os demais alunos não se aproximavam dele, é dito que ao chegar pela primeira vez ao estabelecimento de

⁸⁰ No original: “Eddy Bellegueule was me, but at the same time, like, I could say that Eddy was the kid that I never succeeded to be”.

⁸¹ “Mes goûts aussi, toujours automatiquement tournés vers des goûts féminins sans que je sache ou ne comprenne pourquoi. J’aimais le théâtre, les chanteuses de variétés, les poupées, quand mes frères (et même, d’une certaine manière, mes sœurs) préféreraient les jeux vidéo, le rap et le football” (Louis, 2014, p. 26).

ensino “Ninguém queria falar [com ele]: o estigma era contagioso; ser visto como amigo do *veado* causaria má impressão”⁸² (*ibidem*, p. 30), o mesmo acontecia em suas tentativas de estabelecer amizades com as crianças.

Eddy era “punido” na escola por não performar masculinidade através das agressões e da falta de amigos. Em casa, o castigo vinha verbalmente, através dos comentários e das repreensões dos membros de sua família:

Assim que comecei a me expressar, a entrar na linguagem, minha voz espontaneamente adquiriu entonação feminina. Ela era mais aguda do que a dos outros garotos. A cada vez que eu falava, minhas mãos se agitavam freneticamente, em todos os sentidos, se retorciam, revolviam o ar. Meus pais chamavam isso de *ares*, me diziam, *Pare com esses seus ares*. Eles se perguntavam *Por que Eddy se comporta como uma mocinha?* Eles me admoestavam: *Para quieto, você não consegue parar de se mexer, feito uma mulher doida*. Eles pensavam que eu tinha escolhido ser afeminado, como uma estética própria que eu tivesse perseguido a fim de desagradá-los.⁸³ (*ibidem*, p. 23).

Essa repreensão acontece não apenas pelo parecer ser, pelos *ares* do personagem, mas também de forma mais grave e violenta quando a mãe o encontra tendo relações sexuais com outros garotos do vilarejo. Na segunda parte do romance, *O fracasso e a fuga*, no capítulo “O depósito”, é relatado o episódio em que ele descobre o prazer sexual com seu primo Stéphane e seus colegas Bruno e Fabien a partir de encontros no depósito, local em que repetiam as cenas a que eles costumavam assistir nos filmes pornográficos, e isso torna-se algo recorrente entre eles: “Foi o começo de uma longa série de tardes nas quais nos reuníamos para reproduzir as cenas do filme e logo as cenas de novos filmes vistos no meio-tempo”⁸⁴ (*ibidem*, p. 121). Porém, ao serem pegos pela mãe de Eddy, além dos encontros pararem, há a seguinte reação:

Quando eu abri a porta, minha mãe estava lá. Ela tinha a mesma expressão de cinco minutos antes congelada no rosto, como se tivesse ficado paralisada pelo resto de seus dias, desfigurada para sempre pelo choque. Meu pai estava ao seu lado, e uma expressão semelhante moldava seus traços. Ele sabia de tudo. Ele chegou calmamente perto de mim, e depois o tapa, potente, sua outra mão me segurando tão forte pela camiseta a ponto de rasgá-la, o segundo tapa, o terceiro, outro e outro mais, sempre sem uma palavra. De

⁸² “Personne n’avait envie de me parler: le stigmaté était contaminant; être l’ami du pédé aurait été mal perçu” (*ibidem*, p. 34).

⁸³ “Quand j’ai commencé à m’exprimer, à apprendre le langage, ma voix a spontanément pris des intonations féminines. Elle était plus aiguë que celle des autres garçons. Chaque fois que je prenais la parole mes mains s’agitaient frénétiquement, dans tous les sens, se tordaient, brassaient l’air. Mes parents appelaient ça des *airs*, ils me disaient *Arrête avec tes airs*. Ils s’interrogeaient *Pourquoi Eddy il se comporte comme une gonzesse ?* Ils m’enjoignaient: *Calme-toi, tu peux pas arrêter avec tes grands gestes de folle* Ils pensaient que j’avais fait le choix d’être efféminé, comme une esthétique de moi-même que j’aurais poursuivie pour leur déplaire” (*ibidem*, p. 25).

⁸⁴ “C’était le début d’une longue série d’après-midi où nous nous réunissions pour reproduire les scènes du film et bientôt les scènes de nouveaux films vus entre-temps” (*ibidem*, p. 143).

repente *Não faça mais isso. Não faça isso de novo nunca mais ou vai acabar mal*⁸⁵ (*ibidem*, p. 124).

Essa reação, em adição à violência sofrida na escola, faz parte de uma construção narrativa em que o personagem e a história estão em desacordo com a norma. Pereira (2022), em sua dissertação, afirma que homossexualidade, tida como uma prática abjeta, é um dos entraves de ordem moral e cultural [que] fazem com que o ser humano se sinta infeliz por não conseguir viver sua sexualidade de maneira satisfatória e legítima” (*ibidem*, p. 76). Para o pesquisador, o personagem só logrou encontrar prazer nas práticas sexuais marginalizadas a que teve acesso. A outra experiência sexual, relatada no capítulo “A revolta do corpo”, deu-se quando Eddy, já mais velho, sente, numa discoteca, um homem encostar seu corpo no dele, e particularmente o sexo desse homem roçando-o pelas costas. Isso é considerado por ele como uma rebelião de seu corpo, como, portanto, outra prática sexual marginalizada.

Retomando o episódio do depósito, a notícia sobre os encontros é espalhada entre outros meninos do vilarejo, o que acaba se voltando contra Eddy – e contra ele exclusivamente. O primo Stéphane conta o que aconteceu entre ambos aos demais colegas, e os insultos que se sucederam após são direcionados apenas a Eddy, sem qualquer consequência para Stéphane, que, não obstante, tinha igualmente participado de um ato tido como marginalizado: “O lógico teria sido ele também ser chamado de *bicha*. O crime não era fazer, mas ser. E, sobretudo, *parecer ser*”⁸⁶ (*ibidem*, p. 129). Sobre essa passagem, é importante fazer duas observações: a primeira é a de que, no original, o narrador usa a expressão “*avoir l’air*” - ter o ar -, o que estabelece um diálogo direto com o que ele ouvia dos seus pais sobre os seus *ares* femininos e que acabou se perdendo na tradução brasileira; e a segunda, é a de que o xingamento tem um papel muito forte nessa relação de poder que as outras pessoas exerciam sobre ele. É através do insulto que eles determinavam quem era “normal” e quem era “desviante” - o que era aceito, e o que era abjeto -, quem insulta exerce esse papel de dominância que detém o poder de determinar quem deve sentir vergonha ou não, de quem está centralizado ou não (Kveller; Cavalheiro; Tietboehl, 2021).

⁸⁵ “Quand j’ai ouvert la porte ma mère était là. Elle avait la même expression figée sur le visage que cinq minutes auparavant, comme s’il était paralysé pour le reste de son existence que le choc l’avait défigurée à jamais. Mon père était à côté d’elle, une expression semblable modelant ses traits. Il savait tout. Il s’est doucement approché de moi, et puis la gifle, puissante, son autre main qui saisit mon tee-shirt si fort qu’il se déchire, la deuxième gifle, la troisième, une autre et une autre, toujours sans une parole. Soudain *Tu fais plus jamais ça. Tu ne recommences plus jamais ou ça ira mal*” (*ibidem*, p. 146).

⁸⁶ “Il aurait été logique que lui aussi se fasse traiter de *pédé*. Le crime n’est pas de faire, mais d’être. Et surtout d’*avoir l’air*” (*ibidem*, p. 152).

A questão da homofobia basta para atestarmos a descentralidade do narrador de Édouard Louis. Contudo, vimos que *O fim de Eddy* não tem como única preocupação a reconstituição de acontecimentos ligados à sexualidade e à performance do gênero masculino, mas também a representação de um grupo social desfavorecido política e economicamente. Esses dois temas abordados igualmente colocam esse narrador numa posição descentrada, por mais que ele seja homem, branco e europeu. As condições que levam um narrador à posição de descentralidade são justamente, como afirmado anteriormente, “um conjunto de forças voltadas contra a exclusão social, política e econômica” (Ginzburg, 2012, p. 204) e, nesta análise, foram apresentados alguns casos de homofobia sofridos por ele e as violências causadas pela falta de poder aquisitivo. Não se pode deixar de mencionar como motivação para compartilhamento de sua história a falta de visibilidade daquela realidade.

Para Louis, inclusive, a retratação da realidade como ela é, sem a tentativa de mascarar ou embelezar as situações, é um de seus maiores comprometimentos. Na entrevista concedida ao jornalista Thiago Gelli (2024), da revista *Veja*, durante sua passagem pelo Brasil em outubro de 2024 para participar da FLIP (Festa Literária de Paraty), Louis afirma que uma visão otimista na sua representação de minorias não o interessa. Para ele, a higienização de uma realidade para que ela seja mais palatável, e possa assim conquistar mais empatia de um público leitor, faria parte de uma ideologia neoliberal e *mainstream*:

A implicação é que, para lutar por um povo, é preciso mostrar que ele é amável. Esta é a mente capitalista meritocrática, que espera que minorias mereçam os avanços que pedem. A minha literatura é um esforço contrário. Luto até por quem não merece. Luto por razões objetivas de perda e violência (*ibidem*).

Para ele, despertar o sentimento de empatia não é o foco de seu trabalho, mas que o seu leitor seja confrontado com essa diferente realidade e assim passe a questioná-la, tanto em relação às disparidades de classe quanto às questões ligadas ao racismo e à homofobia. Sua motivação é representar as coisas como elas são (Lopes Jr., 2023).

O autor, inclusive, é conhecido por seu engajamento no cenário político francês. Além de suas obras que tocam em temas políticos sensíveis na França – como a xenofobia e o racismo em *Histoire de la violence* e o papel da mulher em *Combats et métamorphoses d'une femme* –, um ano após a publicação de *Eddy* Édouard Louis, acompanhado de Geoffroy de Lagasnerie, publicou um manifesto político no qual convidava os intelectuais politicamente inclinados à esquerda a participarem mais de debates políticos. Um dos pontos levantados foi o silêncio dos intelectuais em relação às ofensivas da extrema-direita, a que Louis conclamou um contraponto, pedindo que os pensadores de esquerda participassem mais ativamente dos

debates e produzissem conteúdo, mobilizando-se ativamente contra as injustiças sociais (Lagasnerie; Louis, 2015).

Verificamos, assim, que a configuração desse narrador é um elemento determinante no modo pelo qual a história de Eddy criança foi compartilhada através dos episódios, e, a partir dele, foi possível estabelecer um enfrentamento à tradição social, familiar e de relações políticas, sem a preocupação de dar um bom conselho ou servir de exemplo em alguma instância. Pelo contrário, a sua narrativa é pautada em suas próprias experiências e jornada introspectiva, carregando a bagagem emocional e o tom de denúncia na construção de um romance autoficcional, enquanto revisita e ressignifica seus momentos de vulnerabilidade, assim como defendido por Santiago (2002).

3.3. AS INQUIETAÇÕES EM *QUEM MATOU MEU PAI*

O terceiro romance de Louis apresenta algumas características propícias a uma leitura benjaminiana, e outras destoantes. Se partirmos do pressuposto de que o narrador em foco aqui é o mesmo do livro anterior, já temos a conclusão de sua proximidade do narrador pós-moderno de Santiago (2002). No entanto, se considerarmos o conteúdo da obra, podemos questionar alguns desses aspectos.

No segundo capítulo, vimos que a estrutura do romance segue a sequência narrativa de: (1) relação do pai com Eddy; (2) episódio de violência envolvendo seu meio-irmão mais velho; e (3), por fim, questões que debilitaram a saúde do pai e movimentações políticas que deterioraram sua situação socioeconômica. Como os tópicos abordados nos capítulos I e II já foram analisados (por estarem presentes em *O fim de Eddy*), nós nos fixaremos, nesta subseção, no tema abordado no terceiro capítulo, destacando a questão política e econômica da obra.

Antes de avançarmos para a análise, queremos propor um debate acerca da narração presente na obra e o conteúdo. Vimos que, segundo Benjamin (1987), o ato de narrar clássico e ideal é aquele universal e utilitarista, o que narra sobre uma experiência compartilhada e traz algum ensinamento, bom conselho. Os dois primeiros capítulos, como vimos, estão em desacordo com isso, visto que abordam questões individuais de pai e filho e através de uma perspectiva descentrada, visto que a inquietação existente é motivada pela desconformidade da performance de masculinidade de Eddy em relação àquilo que era exigido por sua comunidade. Além disso, o narrador, nesses momentos, tem como preocupação visitar um passado que foi compartilhado com o pai, para que assim ele consiga tanto se enxergar no

presente quanto também o seu pai e a relação que sobrou entre os dois - como proposto por Santiago (2002). Contudo, no terceiro capítulo, o narrador intenta não apenas relatar as injustiças sofridas pelo pai, mas também valer-se desse relato a fim de apresentar uma série de problemas enfrentados por toda uma classe social: “A história do seu sofrimento tem nomes. A história da sua vida é a história dessas pessoas que se sucederam para abatê-lo. A história do seu corpo *acusa* a história política”⁸⁷ (Louis, 2023, p. 67). O contraponto seria justamente a resposta que Louis deu ao jornalista Gelli (2024) que trouxemos na subseção anterior, de que sua intenção não é de trazer uma representação higienizada, um bom exemplo. Louis não segue uma agenda utilitarista: mesmo servindo-se da história de seu pai para contar uma realidade abrangente, ele fala sobre um grupo minoritário. Sua narrativa, assim, não é uma narrativa completamente universal.

Todavia, a voz desse livro estabelece, em algum ponto, uma narrativa que abrange e relata uma experiência comum a outros, como proposto por Benjamin (1987), porém não partindo daqueles bons exemplos, do velho sábio ou do navegador, mas de uma pessoa que é marginalizada e representa um grupo pouco ou quase nunca ouvido, flertando assim tanto com uma posição clássica de narração quanto com a identidade pós-moderna do narrador. Estabelecido esse ponto, podemos passar para o inventário das inquietudes de *Quem matou meu pai*.

Retomando a entrevista de Louis concedida à *Veja*, o autor, ao ser questionado sobre como a violência imposta a alguém pode exigir uma reação igualmente violenta, estabelece a comparação entre a vida de sua mãe e a de seu pai, divorciados desde antes do ingresso de Louis na universidade:

É o paradoxo que tento explicar. Assim como eu, minha mãe só conseguiu escapar porque estava em uma situação mais violenta do que os outros. Em outras circunstâncias, porém, a opressão simplesmente destrói o oprimido, quero deixar claro. Agora, se compararmos este processo com o do meu pai, a diferença crucial é que, como figura paterna heterossexual e dominante — o homem da casa —, ele acreditava que toda ação sua era expressão de seu livre-arbítrio. Se bebia, era por ser macho; se não ia para a escola, era também porque não ouvir figuras de autoridade o tornava mais viril; se tomava decisões arriscadas, era por ser destemido. Toda essa performance, entretanto, é alienação, uma ilusão de escolha ditada pelo sistema. [...] É esta a contradição do meu mundo: todos os perdedores de minha infância se libertaram; todos os vencedores colapsaram. Meu irmão está morto e meu pai não consegue mais trabalhar, paralisado (Gelli, 2024).

⁸⁷ “L’histoire de ta souffrance porte des noms. L’histoire de ta vie est l’histoire de ces personnes qui se sont succédé pour t’abattre. L’histoire de ton corps est l’histoire de ces noms qui se sont succédé pour le détruire. L’histoire de ton corps *accuse* l’histoire politique” (Louis, 2018b, p. 78).

Acostumado e cego pela violência, é essa condição paterna que o narrador apresenta no primeiro parágrafo do terceiro capítulo do romance memorialista: “nada mais era inesperado porque você não esperava mais nada, nada mais era violento porque você não chamava a violência de violência, chamava de vida, você não a chamava, ela estava ali, existia”⁸⁸ (Louis, 2023, p. 53). Incapaz de enxergar o que o cerca como violência, o personagem do pai tem dificuldade de entender quais mecanismos o colocaram na posição de incapaz de trabalhar e tampouco de reconhecer que os políticos, majoritariamente liberais, através do poder que lhes foi conferido, retiraram direitos dos trabalhadores.

O narrador, então, busca nesse capítulo chamar a atenção tanto para essas questões quanto para o nome das pessoas envolvidas e o que elas fizeram. Ele relembra que, em 2006, o presidente Jacques Chirac e o ministro da saúde do seu governo, Xavier Bertrand, anunciaram que alguns dos medicamentos que eram reembolsados pelo estado não o seriam mais, e diz que como seu pai precisava de remédios que constavam da lista anunciada e estava sem poder trabalhar, esse corte o afetou diretamente. A partir desse primeiro exemplo, o narrador lança a seguinte pergunta: “Por que esses nomes nunca são mencionados numa biografia?”⁸⁹ (*ibidem*, p. 60), assumindo a responsabilidade de nomear esses políticos, o que eles fizeram e como isso afetou diretamente a vida do seu pai.

Em seguida, ele cita Nicolas Sarkozy que, em 2007, durante sua campanha presidencial, levantou a bandeira contra os *assistidos*⁹⁰ - pessoas que recebiam o auxílio do governo francês -, e em 2009, durante seu governo, substituiu o rendimento mínimo (RMI) pago pelo Estado francês pelo RSA, auxílio monetário acompanhado de um programa que visava reintegrar as pessoas ao mercado de trabalho: “A verdade é que dali para a frente o Estado o assediou para que você voltasse ao trabalho, apesar da sua péssima saúde, apesar do que a fábrica tinha feito. Se você não aceitasse o trabalho que ofereciam, ou melhor, que lhe impunham, perderia o direito aos auxílios sociais”⁹¹ (*ibidem*, p. 61).

Os próximos políticos citados são o presidente François Hollande, sua ministra do trabalho Myriam El Khomri e o primeiro-ministro Manuel Valls, que aprovaram a “Lei do Trabalho”, que facilitava as demissões e permitia o aumento da jornada de trabalho. E, por

⁸⁸ “plus rien n’était inattendu parce que tu n’attendais plus rien, plus rien n’était violent puisque la violence, tu ne l’appelais pas violence, tu l’appelais la vie, tu ne l’appelais pas, elle était là, elle était” (*ibidem*, p. 61)

⁸⁹ “Pourquoi est-ce qu’on ne dit jamais ces noms dans une biographie?” (*ibidem*, p. 70).

⁹⁰ Em *O fim de Eddy*, o pai dele, Jacky, proferia ofensas a esse grupo, chamando-os de “*vagabundos*, indivíduos que se aproveitam dos benefícios sociais, que não ralam nada” (Louis, 2018a, p. 76).

⁹¹ “La vérité, c’était que dorénavant tu étais harcelé par l’État pour reprendre le travail, malgré ta santé désastreuse, malgré ce que l’usine t’avais fait. Si tu n’acceptais pas le travail qu’on te proposait, ou plutôt qu’on t’imposait, tu allais perdre ton droit aux aides sociales” (Louis, 2018b, p. 71).

fim, Emmanuel Macron, com a sua fala contra os “inativos” da França e a redução dos cinco euros dos auxílios e dos impostos pagos pelas pessoas mais ricas do país.

Para o narrador, o que esses políticos fizeram foi um ataque direto à classe trabalhadora, atingindo também o seu pai, e por isso nomeá-los na sua história serve “porque há assassinos que nunca são denunciados pelos assassinatos que cometeram, há assassinos que escapam da vergonha graças ao anonimato ou graças ao esquecimento [...] Quero pôr seus nomes na história por vingança”⁹² (*ibidem*, p. 66), representando, assim, uma inquietação do narrador em relação ao sistema em que está inserido.

Sua narrativa, então, apresenta esse caráter político que busca dar voz a esse indivíduo, seu pai, e, a partir disso, falar sobre os problemas a que toda uma classe é suscetível. Diferentemente do que lemos em *O fim de Eddy*, cuja história é centrada na trajetória desse único indivíduo, em *Quem matou meu pai* podemos identificar um relato que abarca o percurso de muitas pessoas. Isso acontece porque a voz narrativa se põe na perspectiva de alguém que já pertenceu à classe social que privilegia em seu relato, o que faz dessa narrativa uma experiência coletiva.

Essa movimentação narrativa pode ser igualmente identificada nas obras de Ernaux. A autora, inclusive, já abordou diretamente o assunto em sua conferência “Vingar minha raça”. Ao falar sobre o seu comprometimento com a escrita, ela afirma escrever a partir de uma experiência, e não necessariamente para um público. Para ela, seu engajamento com o ato de escrever vem da crença de que “um livro pode contribuir para mudar a vida de uma pessoa, para romper a solidão das coisas sofridas e enterradas, para pensar em si mesmo de um jeito diferente. Quando o indizível vem à luz, ele é político” (Ernaux, 2023b, p. 19), e, como pudemos ver a partir das entrevistas de Louis e do que é afirmado por seu narrador, é esse caráter político que Louis busca em seus romances.

3.4. ÉDOUARD LOUIS, UM TRÂNSFUGA DE CLASSE

Por fim, gostaríamos de abordar a questão do trãnsfuga de classe presente nos romances de Louis. O termo em questão é utilizado pela Sociologia para definir a categoria de pessoas que saíram de sua classe social de origem e ascenderam socialmente.

⁹² “parce qu’il y a des meurtriers qui ne sont jamais nommés pour les meurtres qu’ils ont commis, il y a des meurtriers qui échappent à la honte grâce à l’anonymat ou grâce à l’oubli [...] Je veux faire entrer leurs noms dans l’Histoire par vengeance” (*ibidem*, p. 76)

Novamente mencionamos Annie Ernaux, que, ao receber o prêmio Nobel de literatura, aborda a questão do distanciamento que uma pessoa pode ter de sua origem: para ela, o ato de escrever é um de seus mecanismos para conseguir entender quais foram os motivos que causaram o afastamento. Ela defende a ideia de que a pessoa que realizou a trãnsfuga de classe e expressa suas reflexões sobre tal processo através da literatura revela o indizível, “essa interiorização das relações de dominação de classe e/ou raça, também de sexo, sentida apenas por quem está sujeito a ela, existe a possibilidade de uma emancipação individual, mas também coletiva” (Ernaux, 2023b, p. 19). Para a autora e amiga de Louis, a escrita funciona como um mecanismo através do qual ela pode materializar as violências que sofreu devido ao seu gênero e à sua classe, a partir de uma libertação individual, e ela vale-se disso para, como é afirmado, vingar esses grupos minoritários dos quais ela faz ou fez parte. De modo similar, conseguimos identificar essas ideias defendidas por Ernaux nas obras de Louis: vimos que ele utilizou não apenas a situação do pai para falar sobre o macropoder, mas também a sua própria narrativa e a da sua mãe.

Em *O fim de Eddy*, como constatamos no decorrer desta pesquisa, somos apresentados à fuga de Eddy e o que isso era e significava para ele. A fuga era tanto a materialização do seu não-pertencimento àquele grupo, à sua origem, como também a possibilidade de poder distanciar-se emocional e fisicamente da família, de expor-se a diferentes pensamentos intelectuais e burgueses, e isso significava poder experimentar a liberdade e desligar-se do seu passado (Green, 2019).

Para Meizoz (2014), a trãnsfuga de classe pode ser vista em *Eddy* através da linguagem empregada em sua narrativa. Para ele, a partir da linguagem, Louis construiu uma narrativa da qual ele se distancia de sua família, amigos e ideias que eram cultuadas durante a sua infância para demonstrar aquilo em que ele não acredita e a diferença dos pensamentos e crenças daquele meio e as dele, como no caso do racismo de seus pais: “Meu pai sempre me dizia e repetia que lá [em Amiens] havia muitas pessoas de cor, pessoas perigosas. *Em Amiens só tem preto e árabe, essa turcalhada, você ia achar que tá na África. Não tem por que ir lá, é certo que eles te depenam*”. Apontamos o uso do termo “turcalhada” e a compressão de “está” por “tá” [no original, “t’es”] como marcas, respectivamente, do racismo e da oralidade de Jacky. Em seguida, o narrador afirma que “Ele tinha sempre repetido essas frases, e, se eu retorquia dizendo que ele era um racista - tinha de fazer de tudo para contrariar, para ser diferente dele -, seu discurso terminava por semear o medo em mim”⁹³ (Louis, 2018a, p. 161).

⁹³ “À Amiens y a que des Noirs et des bougnoules, des crouilles t’y vas tu crois que t’es en Afrique. Faut pas aller là-bas, c’est sûr que tu te fais dépouiller. Il m’avait depuis toujours répété ces phrases, et si je lui rétorquais qu’il

Faz-se importante destacar que na tradução brasileira, o termo racista foi “turcalhada”, referente às pessoas vindas da Turquia, mas no original é dito “*crouilles*”, termo racista empregado para pessoas oriundas da região do Magreb, ao norte da África.

Esse distanciamento em relação a seus pais é bastante presente em *Mudar: Método* (2024b), e Louis confessa que esse distanciamento foi proposital. Logo no prólogo, o narrador afirma que, após completar vinte anos, passou a realizar algumas mudanças, como nome e sobrenome, rosto, entradas do cabelo, cirurgias, modo de se movimentar, andar, falar, além de apagar o seu sotaque nortista que o acompanhou desde sua infância. Essas modificações o distanciaram de sua família: “não sabíamos mais o que dizer uns aos outros, não falávamos mais a mesma língua, tudo o que tinha vivido em tão pouco tempo, tudo o que tinha atravessado, tudo nos separava”⁹⁴ (*ibidem*, p. 13). A própria mudança de nome e sobrenome de Eddy Bellegueule para Édouard Louis é uma forma de diferenciação de sua família e de sua cidade de origem através da linguagem, sendo, talvez, a maior evidência de sua fuga e da recusa do grupo ao qual pertenceu durante a infância e adolescência.

Retomando a questão do narrador pós-moderno de Santiago (2002), trazemos agora outra pesquisadora para a discussão da construção dessa identidade em relação ao deslocamento do personagem. Para Almeida (2011), a presença de identidades fragmentadas compõe significativamente a figura do homem contemporâneo, sendo o sujeito desenraizado uma dessas identidades. A pesquisadora tece seu estudo a partir do conceito de deslocamento, com o recorte de exilados, refugiados, expatriados e emigrados, o que não seria o caso do narrador dos romances analisados de Louis, porém, é possível estabelecer um diálogo com o conceito de Almeida se partirmos do pressuposto de que a fuga não foi uma opção dada a ele, mas uma questão de sobrevivência e liberdade, assim como a sua posição de pessoa emigrada de sua classe social.

Mais uma vez, podemos traçar a similaridade com Ernaux, que, em sua obra *O lugar* (2021), aborda a vida de seu pai, as questões de classe que cercavam a família e a dificuldade de manter um relacionamento com o pai com o passar dos anos. Para a autora, a decisão de escrever e publicar um relato de caráter autobiográfico poderia ser questionado quanto à veracidade, então ela optou por escrever de modo mais “simples”, mais próximo daquela realidade:

n’était qu’un raciste - tout faire pour le contredire, être différent de lui - son discours parvenait à semer le trouble en moi” (Louis, 2014, p. 189).

⁹⁴ “on ne parlait plus le même langage, tout ce que j’avais vécu en si peu de temps, tout ce que j’avais traversé, tout nous séparait” (Louis, 2021, p. 16).

Então, em primeiro lugar foi para despistar esse olhar sobre meu pai - cuja vida eu queria contar -, o qual teria sido insuportável e, eu sentia, uma traição, que adotei a partir do meu quarto livro uma escrita neutra, objetiva, “simples”, nesse sentido de não conter nem metáforas, nem sinais de emoção. A violência não era mais exibida, ela vinha dos próprios fatos, e não da escrita. Encontrar as palavras que contemplassem tanto a realidade quanto a sensação proporcionada pela realidade se tornaria, como é até hoje, minha preocupação constante ao escrever, qualquer que seja o objeto (Ernaux, 2023b, p. 17).

De modo similar, ao retratar aspectos da vida do seu pai, o narrador de *Quem matou meu pai* utiliza uma linguagem mais direta e objetiva, flertando até com uma escrita acadêmica se levarmos em consideração as citações de teóricos durante a narrativa, sem espaço para a subjetivação dos fatos.

O próprio Édouard Louis já tratou desse tópico em sua entrevista já mencionada nesta dissertação para o *Télérama* em 2014. Ao ser questionado sobre seu modelo de escrita, o autor defende que esse estilo é algo posterior ao ato de escrever, algo que a linguagem espontânea não dá conta de dizer. Ele segue trazendo o exemplo de Ernaux, cujo estilo é tido como uma “escrita branca” - ou “escrita plana”, a depender da tradução -, ou seja, o que vimos anteriormente sobre a objetividade encontrada em suas autossociobiografias. Para ele, a escolha narrativa por uma linguagem “menos” literária clássica não é um demérito das obras da autora, e esse discurso pode ser utilizado para diminuir não apenas a literatura contemporânea, mas também outras expressões artísticas.

Referimo-nos amiúde a esta forte ligação entre Louis e Ernaux porque ambos os autores propõem em suas narrativas esse lugar de origem operário, mas seus narradores enunciam, hoje, de outro lugar. Houve uma ascensão social, econômica, e, sobretudo, intelectual deles, que no momento presente os afasta de suas origens: ambos são trânsfugas de classe.

A amizade que compartilha com Ernaux e Eribon é, ademais, frequentemente explicitada por Louis. Vimos que foi por incentivo de Eribon que Louis começou a escrever o que viria a ser *O fim de Eddy*, que guarda semelhanças de conteúdo com *Retour à Reims*, e igualmente vimos que há um claro “diálogo” entre os narradores de Louis e os de Ernaux. Além do que já foi trabalhado nesta pesquisa, trazemos uma última semelhança entre as obras de Louis e Ernaux. Em *O fim de Eddy* existe uma intromissão na narração, posta entre parênteses, para que essa voz - seja ela do narrador ou do autor - possa tecer um comentário sobre a situação: “Certa manhã - meu pai tinha cinco anos -, o pai dele foi embora de vez, sem avisar. Minha avó, que também transmitia as histórias da família (**sempre papel da mulher**),

foi quem me contou”⁹⁵ (Louis, 2018a, p. 20, grifo nosso). De modo similar, podemos identificar esse uso em *Quem matou meu pai*: “Disse que sentia orgulho de mim. Que nunca tinha conhecido uma criança tão inteligente como eu. Não sabia que você pensava tudo isso **(que você me amava?)**. Por que nunca me disse?”⁹⁶ (Louis, 2023, p. 54, grifo nosso). O artifício é igualmente empregado por Annie Ernaux, como podemos ver em *O lugar*, quando, ao abordar as condições comportamentais de seu pai: “Ela *batalhava* para que ele voltasse a frequentar a missa, a que deixara de ir na época do exército, e para que largasse os *maus hábitos (isto é, os hábitos de camponês ou de operário)*” (Ernaux, 2021, p. 26, grifo nosso).

Ainda na entrevista para o *Télérama*, Louis afirma a importância de suas amizades enquanto fonte de inspiração e identificação: “Na minha vida, a amizade foi determinante. Como para todos os trânsfugas, especialmente os trânsfugas gays. A amizade é um espaço de identificação, e de aspiração também [...] Eu jamais teria escrito sem a amizade”⁹⁷ (Abescat, 2014), e essa confissão reforça a ideia de que a escrita, para ele, foi uma ação que surgiu a partir do diálogo com outras obras e outros escritores.

Assim, podemos concluir que o autor Édouard Louis é um trânsfuga de classe, e essa sua natureza está presente em suas narrativas literárias. A partir disso e de seu narrador, ele foi capaz de elaborar histórias tanto individuais quanto coletivas, manifestando suas inquietudes enquanto autor no século XXI.

⁹⁵ “Un matin - mon père avait cinq ans -, son père est parti pour toujours, sans prévenir. Ma grandmère, qui elle aussi transmettait les histoires de famille (toujours le rôle de femme), me l’avait raconté” (Louis, 2014, p. 21).

⁹⁶ “Tu as dit que tu étais fier de moi. Tu as dit que tu n’avais jamais connu d’enfant aussi intelligent que moi. Je ne savais pas que tu pensais tout ça (que tu m’aimais?). Pourquoi est-ce que tu ne me l’avais jamais dit?” (Louis, 2018b, p. 63).

⁹⁷ No original: “Dans ma vie, l’amitié a été déterminante. Comme pour tous les transfuges, a fortiori les transfuges gays. L’amitié est un espace d’identification, d’aspiration, aussi [...] Je n’aurais jamais écrit sans l’amitié”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegamos, então, às considerações finais desta dissertação, que buscou analisar a voz narrativa das obras *O fim de Eddy* (2018a) e *Quem matou meu pai* (2023), a partir de análises formais e identitárias e da natureza autobiográfica de ambas.

Começamos com o debate proposto sobre suas classificações catalográficas, a partir dos pressupostos trazidos por Lejeune (2008; 2010), discutindo quais características discriminavam uma autobiografia de um romance autobiográfico, de uma autoficção e das memórias, respectivamente, e foi possível apontar o trânsito das obras de Louis por essas categorias, e não uma determinação rígida de seus gêneros, o que poderia ser falho ou equivocado, referindo-nos a elas tanto como romances quanto autoficções ou memórias (para a segunda obra), ou apenas *escritas de si*.

A seguir, realizamos a análise estrutural da voz narrativa presente nos romances, ancorando-nos, principalmente, em Genette (2017), no estudo realizado por ele da obra *Em busca do tempo perdido*, no qual ele define como elementos da análise o tempo da narração, o nível narrativo e a pessoa que narra. Fundamentados nessa perspectiva, analisamos o tempo e destacamos a forte presença do pretérito nas narrativas de Louis - abrindo espaço para a discussão do emprego dos *passés simple* e *composé* -, o nível da narração como algo exterior à história narrada, logo *extradiagético*, e, por fim, o apontamento da pessoa responsável por narrar ambas as histórias, seu papel e como ela estava inserida dentro do que foi relatado. Nesse momento, trouxemos também Bal (1997), Friedman (2002) e Leite (2005).

Por fim, propusemos uma discussão a respeito das inquietações das *escritas de si* de Louis, vimos como o diálogo que ele estabelece com o seu tempo está presente nas obras, e, igualmente importante, como a realidade do autor é passada através delas, visto que são narrativas de caráter autobiográfico, que buscam, a seu modo, representar algo que foi vivido por uma pessoa real, cujo objetivo principal é buscar a representação dessa veracidade de sentimentos nos romances.

Estabelecidos esses pontos, afirmamos o interesse de continuar investigando as *escritas de si* de Édouard Louis, analisando, futuramente, outras obras do autor, explorando o seu diálogo com a contemporaneidade e outras características da sua escrita.

Como pudemos perceber pela quantidade de vezes que o livro *Mudar: Método* (2024b) e as autossociobiografias de Annie Ernaux foram trazidas para a discussão, uma possível tese de doutorado mostra-se viável a partir do diálogo entre essas obras e autores, além da perspectiva de expandir esse diálogo para fora das fronteiras francesas. Temos o interesse de

seguir na investigação das *escritas de si* e seus narradores, criando pontes e trocas com outros autores e narrativas.

REFERÊNCIAS

- ABESCAT, Michel. **Édouard Louis**: “J’ai deux langages en moi, celui de mon enfance et celui de la culture”. 2014. Disponível em: <https://www.telerama.fr/livre/edouard-louis-j-ai-deux-langages-en-moi-celui-de-mon-enfance-et-celui-de-la-culture,114836.php>. Acesso em: 09 jan. 2025.
- ALMEIDA, Claudia. Representações do deslocamento no texto literário. **Itinerários**, Araraquara, v. 1, n. 32, p. 111-125, jun. 2011.
- ANDRADE, Mário de. **Contos Novos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. 192 p.
- ASSIS, Machado de. **50 Contos de Machado de Assis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 496 p.
- BAKHTIN, Mikhail Mjkhailovitch. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997. Tradução a partir do francês de Maria Ermantina Galvão.
- BAL, Mieke. **Narratology**: introduction to the theory of narrative. 2. ed. Toronto: University Of Toronto Press Incorporated, 1997. Traduzida por Christine Van Boheemen.
- BARBOSA, Nelson Luís. **Infinitivamente pessoal**: A autoficção de Caio Fernando Abreu, o biógrafo da emoção. 1ª ed. São Paulo: Alameda, 2019. 416 p.
- BARROS, Mariana Luz Pessoa de. **A arquitetura das memórias**: um estudo do tempo no discurso autobiográfico. 2006. 233 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Semiótica e Linguística Geral, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- BEI, Aline. **Pequena coreografia do adeus**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet.
- BESSON, Philippe. **Mentiras que contamos**. São Paulo: Astra Cultural, 2024. 192 p. Tradução de Débora Isidoro.
- COLONNA, Vincent. Tipologia da autoficção. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. Cap. 2. p. 39-66. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes.
- COSTA, Wellington Júnio. **Je(an) Cocteau**: a construção do eu no desenho, na literatura e no cinema. 2013. 114 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Teoria da Literatura e Literatura Comparada, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.
- COSTA, Wellington Júnio. “Ser e parecer ser” em O Livro Branco e O fim de Eddy. **Letras & Letras**, Uberlândia, v. 38, p. 1-13, 31 dez. 2022. EDUFU - Editora da Universidade Federal de Uberlândia. <http://dx.doi.org/10.14393/1163-v38-2022-14a>.

DEMINGOS, Lucas de Oliveira. O custo da sujeição em O fim de Eddy, de Édouard Louis. In: CUNHA, Andrei; FERREIRA, Cinara. (Org.). **Poéticas e internacionalização**. 1ed. Porto Alegre: Editora Bestiário, 2020, p. 420-429

DOUBROVSKY, Serge. O Último Eu. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. Cap. 4. p. 111-126. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes.

ÉDOUARD Louis talks to Tash Aw about 'The End of Eddy'. Londres: London Review Bookshop, 2017. (64 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4X3HJnueE5E&t=190s>. Acesso em: 26 nov. 2023.

ERNAUX, Annie. **O lugar**. 1ª ed. São Paulo: Fósforo, 2021. 72 p. Tradução de Marília Garcia.

ERNAUX, Annie. **O Acontecimento**. 1ª ed. São Paulo: Fósforo, 2022. 80 p. Tradução de Isadora de Araújo Pontes.

ERNAUX, Annie. **Paixão Simples**. 1ª ed. São Paulo: Fósforo, 2023a. 64p. Tradução de Marília Garcia.

ERNAUX, Annie. **A escrita como faca e outros textos**. 1ª ed. São Paulo: Fósforo, 2023b. 240p. Tradução de Mariana Delfini.

EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

FREITAS, Gabriela Seguesse. A escrita autobiográfica de Annie Ernaux: uma análise das memórias em O Acontecimento. **Revista Ícone: Revista de Divulgação Científica em Língua Portuguesa, Linguística e Literatura**, São Luís de Montes Belos, v. 24, n. 2, p. 168-182, ago. 2024.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p. 166-182, março-maio 2002. Tradução de Fábio Fonseca de Melo

GELLI, Thiago. **Édouard Louis fala a VEJA sobre literatura, classe e ódio**: "luto até por quem não merecer". "Luto até por quem não merecer". 2024. Entrevista. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/edouard-louis-fala-a-veja-sobre-literatura-classe-e-odio-luto-a-te-por-quem-nao-merece>. Acesso em: 07 jan. 2025.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Cotia: Ateliê Editorial, 2009. Tradução de Álvaro Faleiros.

GENETTE, Gérard. **Figuras III**. São Paulo: Estação Liberdade, 2017. 360 p. Tradução de Ana Alencar.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. **Tintas: Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane**, Milão, v. 2, p. 199-221, 2012.

GOMES, Carlos Magno. Apresentação. In: GOMES, Carlos Magno (org.). **O narrador descentrado e a voz dos silenciados**. Aracaju: Criação Editora, 2023. p. 5-14.

GONÇALVES, Rodrigo Matos da Silva. A voz autoficcional na narrativa de Édouard Louis. In: GOMES, Carlos Magno (org.). **O narrador descentrado e a voz dos silenciados**. Aracaju: Criação Editora, 2023. p. 261-274.

GREEN, J. H. **Le besoin d'appartenance dans l'écriture de soi gay contemporaine**: Abdellah Taïa et Édouard Louis. 2019. 84 f. Dissertação (Mestrado em Literatura, Cultura e Mídia) – Universidade de Lund, Lund.

GREVISSE, Maurice. **Le Bon Usage**. 12. ed. Paris: Duculot, 1991.

HOW politics becomes a matter of life and death for the working class. Amsterdam: Buitenhof, 2021. (13 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G-AAebUkroU>. Acesso em: 27 jul. 2024.

KVELLER, Daniel Boianovsky; CAVALHEIRO, Rafael; TIETBOEHL, Léo. Infâncias, teorias queer, psicanálises: para além do princípio do progresso e da heteronormatividade. **Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, v. 33, n. 2, p. 237-255, ago. 2021.

LAGASNERIE, Geoffroy de; LOUIS, Édouard. **Manifesto for an Intellectual and Political Counteroffensive**. 2015. Traduzido por Daniel Ross. Disponível em: <https://lareviewofbooks.org/article/manifesto-for-an-intellectual-and-political-counter-offensive/>. Acesso em: 28 mar. 2024.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O Foco Narrativo**: ou a polêmica em torno da ilusão. 10. ed. São Paulo: Editora Ática, 2005. 96 p.

LEJEUNE, Philippe. **O Pacto Autobiográfico**: de Rousseau à Internet. 1ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes.

LEJEUNE, Philippe. **L'autobiographie en France**. 3. ed. Paris: Armand Colin, 2010.

LIMA, Leila Aparecida Cardoso de Freitas; FRANCO JUNIOR, Arnaldo; BUSATO, Susanna. As categorias de modo e voz, de Gérard Genette na construção do herói-autor Mil rosas roubadas, de Silviano Santiago. **Acta Scientiarum. Language And Culture**, [S.L.], v. 45, n. 1, 6 jun. 2023. Universidade Estadual de Maringá. <http://dx.doi.org/10.4025/actascilangcult.v45i1.65681>.

LOPES JR., Paulo Cesar da Silva. **Na vida e na escrita**: o universo autobiográfico de Édouard Louis em O fim de Eddy e na História da violência. 2022. 78 f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Letras, Centro de Educação e Humanidades, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

LOPES JR., Paulo Cesar da Silva. Édouard Louis: as metamorfoses de um trãnsfuga de classe e suas autossociobiografias. In: NOGUEIRA-PRETTI, Luciana Persice (org.). **Literaturas francófonas VII**: debates interdisciplinares e comparatistas. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2023. p. 370-384.

LOUIS, Édouard. **En Finir Avec Eddy Bellegueule**: Roman. Paris: Éditions du Seuil, 2014. Éditions Points.

LOUIS, Édouard. **Why my father votes for Le Pen**. 2017. Tradução de Lorin Stein. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2017/05/04/opinion/sunday/why-my-father-votes-for-marine-le-pen.html>. Acesso em: 03 fev. 2024.

LOUIS, Édouard. **O fim de Eddy**. 1ª ed. São Paulo: Tusquets Editores, 2018a. Tradução de Francesca Angiolillo.

LOUIS, Édouard. **Qui a tué mon père**: Roman. Paris: Éditions du Seuil, 2018b. Éditions Points.

LOUIS, Édouard. **História da violência**. 1ª ed. São Paulo: Tusquets Editores, 2020. Tradução de Francesca Angiolillo.

LOUIS, Édouard. **Changer: méthode**. Paris: Éditions Du Seuil, 2021. Éditions Points.

LOUIS, Édouard. **Quem matou meu pai**. 1ª ed. São Paulo: Todavia, 2023. Tradução de Marília Scalzo.

LOUIS, Édouard. **All my writing is political - and my life is, too**. The Guardian, 28 de janeiro de 2024a. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2024/jan/28/edouard-louis-the-end-of-eddy-change-inter-view>. Acesso em 01 jan 2024

LOUIS, Édouard. **Mudar: Método**. 1ª ed. São Paulo: Todavia, 2024b. Tradução de Marília Scalzo

MEIZOZ, Jérôme. Belle gueule d'Edouard ou dégoût de classe? **Contextes**, [S.L.], 10 mar. 2014. OpenEdition. <http://dx.doi.org/10.4000/contextes.5879>. Disponível em: <https://journals.openedition.org/contextes/5879#text>. Acesso em: 09 jan. 2025.

NASCIMENTO, Evando. Autoficção como dispositivo: alterficções. **Matraga - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Uerj**, [S.L.], v. 24, n. 42, p. 611-634, 30 dez. 2017. Universidade de Estado do Rio de Janeiro. <http://dx.doi.org/10.12957/matraga.2017.31606>.

PEIXOTO, José Luís. **Morreste-me**. Porto Alegre: Dublinense, 2015. 64 p.

PEREIRA, Anderson Gustavo Silva Macedo. **O desejo homoerótico e seu algo**: as configurações da dor e do gozo no romance *En Finir Avec Eddy Bellegueule*, de Édouard Louis. 2022. 92 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Literatura, Teoria e Crítica, Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2022.

QUEBEC. OFFICE QUÉBÉCOIS DE LA LANGUE FRANÇAISE. **Généralités sur le passé simple**. Disponível em: <https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/24210/la-grammaire/le-verbe/temps-grammaticaux/>

passee/generalites-sur-le-passe-simple#:~:text=En%20théorie%2C%20on%20emploie%20davantage,effet%20durable%20dans%20le%20présent.. Acesso em: 21 mar. 2024.

RAFAEL, Maria Teresa Rabelo. **A escrita do eu em La Place e Les Armoires Vides, de Annie Ernaux**: entre a história e a sociologia. 2014. 67 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2014.

RIMMON-KENAN, Shlomith. **Narrative fiction**. 2. ed. London: Routledge, 2002.

ROBIN, Bouder. **Philippe Besson**: “être homo dans les années 80, ça se cachait”. 2017. Disponível em: <https://actualitte.com/article/25105/interviews/philippe-besson-etre-homo-dans-les-annees-80-ca-se-cachait>. Acesso em: 09 jan. 2025.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **As confissões de Jean-Jacques Rousseau**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1948. Tradução de Wilson Lousada.

SANTIAGO, Silvano. **Nas Malhas das Letras**: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SANTOS, Wanderson de Freitas dos. Alexandre e outros heróis: os narradores na perspectiva das teorias de genette. **Revista de Letras - Juçara**, [S.L.], v. 6, n. 1, p. 641-652, 28 jul. 2022. Universidade Estadual do Maranhão. <http://dx.doi.org/10.18817/rlj.v6i1.2803>.

SILVA, Gabriel Martins da. A mentira e a autobiografia: formas da crítica, formas da ficção. **Magma**, São Paulo, Brasil, n. 19, p. 76–90, 2023. DOI: 10.11606/issn.2448-1769.mag.2023.214245. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/magma/article/view/214245>.. Acesso em: 27 jul. 2024.

SIMON, Catherine. **Eddy se fait la belle**. 2014. Disponível em: https://www.lemonde.fr/livres/article/2014/01/16/eddy-se-fait-la-belle_4348681_3260.html. Acesso em: 11 jul. 2024.

VILLADA, Camila Sosa. **O parque das irmãs magníficas**. São Paulo: Planeta, 2021. 2ed. Tradução de Joca Reiners Terron.

VISTEL, Augusto. Algunos aspectos de la literatura francesa contemporanea. **Atenea (Concepción)**, [S.L.], v. 8, n. 77, p. 208-222, maio 1931. Universidad de Concepcion. <http://dx.doi.org/10.29393/at77-120avaa10120>.

XAVIER, Gláucia do Carmo. Estrutura, desenvolvimento e níveis na *diegese*: um estudo narratológico da obra *Antônio*. **Revista Soletras**, [S.L.], n. 28, p. 201-213, 28 dez. 2014. Universidade de Estado do Rio de Janeiro. <http://dx.doi.org/10.12957/soletras.2014.13115>.