

## Autoficção: entre o espetáculo e o espetacular

Profa. Dra. Fabíola Simão Padilha Trefzger (Ufes)<sup>i</sup>  
Nous savons encore fort peu de choses sur ce que serait l'autofiction<sup>1</sup>.  
(Régine Robin)

### **Resumo:**

*No circuito da ficção brasileira contemporânea, há um enorme contingente de relatos em primeira pessoa que, de alguma forma, apontam para a figura extratextual do autor, operando uma autorreflexividade identificada em diferentes escalas, fenômeno que se propaga também na literatura estrangeira atual. Uma parte expressiva da crítica literária contemporânea designa essas obras como “autoficção”, adotando o termo registrado por Serge Doubrovsky em *Fils* (1977). Proponho discutir algumas das diversas perspectivas teóricas acerca da autoficção, examinando 1) os efeitos produzidos nas categorias autor e narrador decorrentes dessa referencialidade inscrita no interior da ficção; 2) o paradoxo que envolve as obras autoficcionais, abarcando, de um lado, as discussões recentes sobre a crítica do sujeito pleno, e, de outro lado, o impulso narcisista votado à exposição da intimidade; e 3) as (provisórias) conclusões que podem ser formuladas ao nos interrogarmos acerca do estatuto do romance na contemporaneidade.*

**Palavras-chave:** ficção brasileira contemporânea, autoficção, espetáculo, estatuto do romance atual.

Ao reabilitar o romance grego antigo, Jacyntho Lins Brandão reconhece-o como legítimo pioneiro desse gênero literário surgido “mais que nos albores de nossa era, no crepúsculo da Antiguidade” (BRANDÃO, 2005, p. 34), constatando, ao final de seu estudo, que o romance nasce sob o signo da **imperfeição**, e se destaca justamente “porque se entrega ao futuro como um gênero inacabado” (BRANDÃO, 2005, p. 270). Tais atributos – a imperfeição e o inacabamento – legados pelo mundo **pós-antigo**<sup>2</sup> ao gênero romance aportam no século XXI condicionados a uma historicidade que os aloja sob a perspectiva de um mundo desessencializado, evidenciando um contexto cujo esteio metafísico há muito foi abalado.

Talvez não seja sequer pertinente falar de “gênero imperfeito e inacabado”, quase uma expressão oximórica, se considerarmos que o gênero pressupõe o vezo taxonômico, com a prescrição de propriedades comuns, estáticas e de antemão fixadas para um determinado conjunto de elementos. Guardadas as distâncias e especificidades espaciotemporais, no que tange ao paralelo entre o mundo pós-antigo e o nosso, é possível que a autoficção, dispositivo narrativo bastante em voga na contemporaneidade, adense essas congêntas qualidades atinentes ao gênero romance, conferindo realce ao caráter híbrido identificado em sua forma embrionária, já que, como observa Brandão, o romance “resulta do entrelaçamento de vários gêneros e pretende um entrelaçamento de vários

---

<sup>1</sup> “A gente ainda sabe muito pouca coisa sobre o que seria a autoficção”.

<sup>2</sup> Brandão, ao localizar o surgimento do romance como gênero literário “no crepúsculo da Antiguidade”, conferindo-lhe portanto “um ar nem antigo nem moderno”, inclina-se, em benefício da exatidão, à adoção do termo “pós-antigo” (BRANDÃO, 2005, p. 34).

sentidos” (BRANDÃO, 2005, p. 267).

Nessa direção, tendo em vista a natureza compósita do romance, seria a autoficção uma autêntica narrativa **degenerada**? E, em caso afirmativo, amplificando as potencialidades semânticas do adjetivo (“degenerada”), dentre as quais o Houaiss relaciona o “que perdeu ou teve alteradas as qualidades próprias de sua espécie [...]; abastardado”; o “que passou a um estado ou condição qualitativamente inferior; decaído”; e “mudar para pior; transformar-se, piorando [...]” (HOUAISS, 2001) etc., em caso afirmativo, eu dizia, seria lícito atribuir à autoficção, em função mesmo de suas possíveis relações perigosas com o mundo do espetáculo, na contemporaneidade, uma implacável desqualificação? Que fatores estão na base da polarização que cerca a autoficção, vista, por um lado, como conivente com a “sociedade do espetáculo”, conforme uma postura condenatória, e, por outro lado, como um eficaz procedimento de crítica aos mecanismos de fabricação de mitos? Encarar a incidência na figura do autor no âmbito das narrativas autoficcionais, remetendo-a por vezes a uma cabotina mitomania consoante à espetacularização de um **eu** em certos casos nada espetacular, percebida (essa celebração narcísica do eu) em larga medida em todas as esferas do circuito midiático, não desviaria (ou atravancaria) a discussão no rumo da identificação de novas formas de romance praticadas nas últimas décadas? Se a autoficção incorpora estratégias autobiográficas numa narrativa que se assume como ficcional, poderíamos vislumbrar aí a performance de um gênero (o autobiográfico) posto na berlinda, de modo a reconfigurar o estatuto do sujeito que emerge não da ilusória coincidência entre autor empírico e narrador, mas do limiar entre vida e escrita, redefinindo inclusive o próprio estatuto da ficção? Sem pretender alcançar nenhuma conclusão que arrogue o esgotamento das reflexões sobre o assunto, essas são algumas das questões propostas neste trabalho.

As controvérsias envolvendo a autoficção remontam, convém lembrar, à própria paternidade do termo, como que ricocheteando a provável orfandade do gênero romance. Ao estampar a quarta capa do livro *Fils*<sup>3</sup>, de Serge Doubrovsky, publicado em 1977, a palavra autoficção emerge como protagonista de uma posterior disputa pelo seu batismo. Em 1998, na revista *Pages des libraires*, um artigo de Marc Weitzmann reivindicava a patente do termo para Jerzy Kosinski, que em 1965 havia publicado um romance, *L’oiseau bariolé (O pássaro pintado)*, sobre as agruras de uma criança judia nas estradas da Polônia durante a Shoah. A narrativa, considerada num primeiro momento como um testemunho real, teve sua credibilidade abalada quando se descobriu que se tratava de um texto imaginado, apenas parcialmente baseado em fatos **reais**. Em “Notes of the author on The painted bird”, Kosinski fornece explicações sobre a obra utilizando a expressão **não-ficção** para nomeá-la. A expressão, como explica Philippe Vilain, apesar de parecer ao autor insuficiente, condensa traços que a aproximam daquilo que seria chamado de autoficção por Doubrovsky (VILAIN, 2005, p. 174). Todavia, ao contrário do que imaginava

---

<sup>3</sup> Na quarta capa de *Fils* encontra-se o seguinte texto: “Autobiographie? Non, c’est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d’événements et de faits strictement réels; si l’on veut, autofiction, d’avoir confié le langage d’une aventure à l’aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontre, *fils* de mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d’avant et d’après littérature, *concrète*, comme on dit en musique. Ou encore autofiction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir” (Numa livre tradução: “Autobiografia? Não, isto é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no crepúsculo de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliterações, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz em música. Ou ainda: autoficção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer”). Cf. DOUBROVSKY, 1977, quarta capa.

Weitzmann, é somente em 1986, e não em 1965, que Kosinski emprega, pela primeira vez, o designativo **autoficção**. Colocando os devidos pingos nos is, para citar o texto em que reclama a invenção do neologismo (“Os pingos nos is”), Doubrovsky, referindo-se ao equívoco envolvendo Kosinski, esclarece: “L’‘autofiction’, c’est moi qui lui est donné le mot selon toute probabilité, car lui-même [Kosinski] ne l’avait jamais employé”<sup>4</sup> (JEANNELLE; VIOLLET, 2007, p. 58). Por seu turno, o próprio autor de *Fils* curiosamente recalcou o uso pioneiro da etiqueta, que não teria surgido primeiramente na quarta capa de seu livro, mas teria já comparecido numa das duas mil e quinhentas páginas de originais da obra, cujo título seria, de início, *Le monstre*, e não *Fils*. A descoberta desse **esquecimento** por parte de Doubrovsky foi revelada por Isabelle Grell, especialista em crítica genética, e sua equipe, que se debruçaram sobre o volumoso material de onde *Fils* seria extraído. O imbróglio que recobre a paternidade do termo autoficção reduplica assim as próprias origens **espúrias** do ancestral romance.

Inserindo-se no debate, Diana Irene Klinger ancora a discussão sobre a autoficção tanto nas condições histórico-culturais da contemporaneidade, que favorecem o alargamento do território do eu, tributário, dentre outros fatores, do avanço da cultura midiática e do impulso narcisista destinado à exposição da intimidade, quanto nas reflexões filosóficas envolvendo a crítica do sujeito cartesiano, que inviabiliza a construção textual de um eu autoevidente: “[...] a autoficção se inscreve no coração do paradoxo deste final de século XX: entre o desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma ‘verdade’ na escrita” (KLINGER, 2007, p. 26). Em seus melhores casos, a autoficção assomaria não como ratificadora desse narcisismo elevado ao paroxismo, mas como problematizadora da constituição do sujeito inteiro numa época, a nossa, que investe espetacularmente na proliferação de mitos. Em consonância com essa perspectiva, em sua autoficção *Retrato desnatural (diários – 2004 a 2007)*, Evando Nascimento adverte de modo irônico:

esse eu múltiplo e impessoal, porém intransferível, não se confunde com nenhum narcisismo banal ou mortífero, pois o espelho está desde sempre partido. / não há como pular para “lá”, o suposto outro lado do espelho, porque a folha de estanho rachou, derramando o conteúdo alucinatorio do eu ideal. “lá” fica mesmo aqui, ali, raramente além. (NASCIMENTO, 2008, p. 137)

Ressonâncias desse gesto de desconstrução do sujeito uno que seria decalcado no texto, a partir da imagem do espelho incapaz de reprodução do mesmo, uma vez que o mesmo, de ressaibo metafísico, exhibe uma face ilusória, encontram-se ainda em outras obras autoficcionais contemporâneas. Em *Berkeley em Bellagio* (2003), de João Gilberto Noll, por exemplo, o narrador, alternando as vozes enunciativas entre a primeira e a terceira pessoa do singular, indaga a certa altura: “[...] e quem será esse homem aqui que já não se reconhece ao se surpreender de um golpe num imenso espelho ornado em volta de dourados arabescos, um senhor chegando à meia-idade?” (NOLL, 2003, p. 29). Já em *O falso mentiroso: memórias* (2004), de Silviano Santiago, o narrador ironiza a pantomima do autoengendramento: “Meu rosto, uma folha de papel em branco. Nele não escrevia palavras visíveis. Escrevia palavras invisíveis, que nunca eram ou seriam pronunciadas – e foram lidas, entendidas e assimiladas pelo espectador, meu espelho” (SANTIAGO, 2004, p. 140).

---

<sup>4</sup> “A autoficção, fui eu que provavelmente lhe dei a palavra, pois ele mesmo [Kosinski] jamais a tinha empregado”.

Na esteira de uma positividade identificada nas práticas autoficcionais, Luciene Almeida de Azevedo, em seu texto “Autoficção e literatura contemporânea”, tendo na mira a avaliação da produção dos *blogs* literários, considera a capacidade interventiva, e não complacente, dos textos autoficcionais no âmbito do universo midiático que domina o cenário contemporâneo. Dessa forma, ao invés de esquivar-se do enfrentamento com as forças propulsoras desse universo, Azevedo indaga se não seria possível apostar “em uma relação com as marcas do nosso presente que não se nega ao diálogo com a espetacularização” (AZEVEDO, 2008, p. 33), acrescentando ainda que “[...] talvez seja possível pensar a auto-exposição da intimidade também como estratégia para driblar, brincar com, a superficialidade contemporânea” (AZEVEDO, 2008, p. 33).

Esse diálogo com a espetacularização, que abrange um olhar crítico sobre “a superficialidade contemporânea”, incide diretamente no questionamento do sujeito pleno performando sua imprópria constituição totalizante. Judith Butler em *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2003) propõe que o ato performático, ao dramatizar a **construção fictícia** dos discursos sobre os gêneros, parodiando-os, desmobiliza a falaciosa naturalização com que esses discursos se impõem, ressignificando, entre outras, a noção de origem. Ora, essa concepção de performatividade vem ao encontro da crítica do sujeito autoevidente na medida em que permite desmascarar os artifícios empregados na fabricação de mitos pela astuciosa maquinaria do espetáculo. Além disso, vale salientar que performance corresponde à ação, radica-se no presente, é uma arte em processo, que lida com o randômico, o inopinado, porquanto a situação performada é construída no “aqui e agora”, sem condicionamentos prévios: “à medida que se quebra com a representação, com a ficção, abre-se espaço para o imprevisto, e portanto para o vivo, pois a vida é sinônimo de imprevisto, de risco” (COHEN, 2011, p. 97). Em “João”, de João Gilberto Noll, conto que integra a coletânea significativamente intitulada *A máquina de ser* (2006), o narrador escancara o modo como se opera a gratuidade e vanidade emergenciais do mito, ironizando seu caráter absolutamente banal:

Dessa vez o homem a quem eu seguia arrotou azedo. Sim, ele estava bêbado, era bom que eu lembrasse. Era bom que eu lembrasse que eu deveria levá-lo para casa. Lá chegando eu deveria quem sabe segurar sua testa enquanto ele vomitasse sobre o vaso sanitário. E que depois eu o pusesse na cama e limpasse com uma toalha úmida os vestígios de bÍlis no seu queixo. E que depois eu saísse para procurar em alguma banca o jornal na madrugada, já contendo a crítica do espetáculo. Era assim naquele tempo: o comentarista corria para a redação para dar seu veredicto antes do galo. O que diriam dessa versão do mito escrita a quatro mãos? O que diriam do meu desempenho na pele de João? Que diriam do espetáculo..., hein? (NOLL, 2006, p. 155)

Entretanto, se por um lado as obras autoficcionais acima citadas (lembrando que outras tantas poderiam também figurar aqui) permitem a atestação de uma dimensão crítica depreendida na leitura dessas narrativas, por outro lado é curioso verificar a tendência de uma certa parcela da crítica a se mostrar refratária à autoficção sob a alegação de que essa modalidade narrativa resulta em mero solipsismo e expressão puramente narcísica. Não raro, tais vozes críticas, na defesa de seus argumentos, estabelecem uma equivocada paridade entre autobiografia e autoficção, no sentido de acusar a ambas indistintamente de ceder à demanda apeteite do mercado. Como se a autoficção pretendesse abocanhar uma

parcela dos copiosos dividendos obtidos com a venda promissora de autobiografias/biografias de ilustres e notáveis personalidades do *show business*, acenando para o leitor *voyeur* com a matéria do real disfarçada na ficção, objetivando seduzi-lo com promessas tentadoras de descortino do privado e do íntimo.

Daniel Galera, no texto “Superando a autoficção”, escrito para sua coluna do jornal *O Globo*, tece elogios a obras autoficcionais como, por exemplo, *Verão*, de J. M. Coetzee, contudo detecta um certo estado de saturação da discussão concernente à relação vida e obra que movimenta o debate em torno da autoficção. Galera parece entender esse debate como se ele carresse um esforço votado ao discernimento das fronteiras entre o fato e a ficção, posicionando-se contrariamente a essa polarização. O autor deixa subentendido que desde o momento em que se percebem tais instâncias coexistindo e sendo (con)fundidas numa mesma superfície textual, haveria o desejo irreprimível de saber até que ponto termina a ficção e começa a realidade e vice-versa: “submeter a ficção a qualquer dicotomia do tipo real/inventado ou vivido/imaginado é transformar algo que na maioria dos casos não passa de uma curiosidade em uma visão totalizante, simplificada e pobre dos prazeres e mistérios que envolvem a escrita e a leitura” (GALERA, 2013). Galera demonstra não compreender que se ficção e realidade são convocadas para o debate é precisamente para mobilizar a indistinção de suas divisas, em suma, para recortar a natureza indecível desses extratos.

Mas não só. Ao embaralhar o vivido e o inventado, impedindo a decisão simples por um dos pólos, a autoficção remete também à reflexão sobre o atual estatuto da ficção, numa época que convive com a destituição dos valores absolutos, reflexão que está no centro das divergências entre teóricos da autoficção. Se de um lado, Serge Doubrovsky presume que a autoficção, implicando a coincidência onomástica entre autor, narrador e personagem, promove uma certa hesitação no leitor no que toca ao conteúdo veiculado, numa história que se apresenta como ficcional, de outro lado, Vincent Colonna argumenta que a autoficção consiste numa espécie de **fabulação de si**, em que os escritores, mantendo seu nome próprio, inventariam uma personalidade e uma existência. Essa prática não seria localizada, segundo Colonna, somente na contemporaneidade, mas identificada em tempos e espaços os mais remotos e diversos. Por essa razão, o estudioso recua ao século I, considerando *Histórias verdadeiras* de Luciano de Samósata “a fabulação de si mais espetacular desde que a literatura existe” (COLONNA, 2004, p. 25). Contrariamente a Doubrovsky, que restringe a autoficção ao contexto contemporâneo, associando-a à crise do sujeito cartesiano, e definindo-a, pois, como uma “variante pós-moderna da autobiografia” (VILAIN, 2005, p. 212), Colonna propõe a extensão da prática “a um conjunto exponencial de textos, sem limite histórico ou geográfico” (JEANNELLE; VIOLLET, 2007, p. 21), reconhecendo, por sua vez, no modelo doubrovskyano, “uma simples variante do tradicional ‘romance autobiográfico’” (JEANNELLE; VIOLLET, 2007, p. 21).

Já Philippe Gasparini, buscando categorizar sistematicamente os gêneros textuais (autobiografia, autobiografia fictícia, romance autobiográfico e autoficção), comendo quadros à maneira de Philippe Lejeune, reputado genitor da teoria do gênero autobiográfico, preconiza a coincidência onomástica somente para a autobiografia, admitindo seu emprego facultativo no caso da autoficção. No entanto, diferentemente da perspectiva adotada por Colonna, que vê a autoficção como “uma das ilhotas da fabulação do eu”, Gasparini compreende a autoficção como “uma categoria contígua ao romance autobiográfico, mas de extensão mais restrita” (GASPARINI, 2004, p. 29). Para este, enquanto no romance autobiográfico existe uma ambiguidade nas relações empreendidas entre autor e personagem, na autoficção, a identidade do sujeito romanescó é

indiscutivelmente fictícia, o que reduz o dispositivo autoficcional a nada mais do que “um tipo particular de romance”, aproximando-se aqui de Colonna, para quem a autoficção deveria “mergulhar o leitor num mundo ficcional” (JEANNELLE; VIOLLET, 2007, p. 30), e distanciando-se de Doubrovsky e de outros teóricos para os quais, na autoficção, o gênero romanesco não anula a referencialidade aí imiscuída, o que garantiria, neste caso, o caráter híbrido desse dispositivo, mantendo a indecidibilidade das instâncias em jogo: entre a vida e a ficção.

As divergências expõem, portanto, diferentes modos de se conceber a ficção: ora como uma instância autônoma em relação à realidade, caso de Colonna, que defende o argumento de que a autoficção equivale a uma fabulação de si com um valor literário, apresentando obras “com a propriedade comum de serem fictícias e de envolver o autor no mundo imaginário que lhe é próprio” (COLONNA, 2004, p. 239); ora enfatizando sua relação de oposição com a realidade, como é o caso de Gasparini, que, retomando pressupostos aristotélicos, distingue assim os **gêneros referenciais**, que “fornecem uma informação factual, objetiva e verificável” (como, por exemplo, o discurso científico e o jornalístico), do romance autobiográfico, que, inscrito “na categoria do possível, da verossimilhança natural [...], deve imperativamente convencer o leitor de que tudo se passou logicamente daquela maneira” (GASPARINI, 2004, p. 29), ressaltando ainda que a autoficção seria um gênero que “mistura verossimilhança e inverossimilhança” (GASPARINI, 2004, p. 29), provocando com isso uma hesitação na crença do leitor; ora, finalmente, como recriação da realidade, como em Doubrovsky, que defende a ideia de que “o sentido de nossa vida de uma certa maneira nos escapa, é preciso então reinventá-lo em nossa escrita, é por isso que, de minha parte, eu chamo isso de **autoficção**”, acrescentando que “[...] mesmo os autobiógrafos clássicos sabiam que escreviam ficção. Em Rousseau isso é bem evidente: ele viu bem o papel da imaginação, que se substitui à memória” (COLONNA, 2004, p. 237).

Como visto, as discussões em torno da autoficção põem em cena um amplo dissenso no que se refere à noção de ficção. A título de mais um exemplo, avulta do citado texto crítico de Daniel Galera uma nota nostálgica em favor da... ficção pura (?), em franca contraposição às escritas do eu: “[a]cho que a atual supervalorização da relação entre vida e obra, que me parece marcar tanto a expectativa do leitor quanto o debate literário em geral, se deve em parte ao fato de que vivemos em uma época individualista e narcisista, na qual a ‘escrita de si’ adquire o significado adicional de dizer algo sobre o estado das relações sociais como um todo, enquanto a opção pela fabulação radical soa anacrônica” (GALERA, 2013). Desenha-se aí um quadro dicotômico e hierárquico, em que a **fabulação radical (pura ficção?)** é vitimizada, tendo se tornado **passadista** em face da invasão indiscriminada no cenário literário atual das escritas de si, de que é exemplo a autoficção, produto de uma “época individualista e narcisista”, nas palavras do autor. Ao defender o argumento de que não importa se há nas **escritas de si** em maior ou menor grau alguma ingerência do real na ficção, sendo ociosa a discussão sobre o assunto, Galera reduz toda a autoficção à ficção tão-somente, anulando com isso a potência perturbadora do hibridismo que lhe é inerente, eliminando, em última instância, a rentabilidade extraída do ato performático do autor em sua escrita, a denunciar uma flagrante mitomania presente na contemporaneidade.

Uma importante contribuição ao debate acerca do radical que integra o neologismo autoficção é trazida por Nascimento, que pondera:

O que há de verdadeiramente ficcional num romance ou num conto é menos a definição do gênero ficção como oposto à

realidade, como mera ilusão, portanto, do que como impossibilidade de discernir os limites entre ficção e realidade. O fictício do ficcional reside na impossibilidade do limite absoluto, e não na natureza dos territórios demarcados (ficção x realidade). A ficção está no limite e não nos territórios discursivos, nos gêneros. Essa é a instável novidade da autoficção, e não a identificação simplista entre autor e narrador. (NASCIMENTO, 2010, p. 199)

A controversa discussão sobre a relação da ficção com a realidade no que tange às escritas de si contamina o território mesmo das obras autoficcionais. Em “Bom-dia, simpatia”, uma das *Histórias mal contadas* de Silviano Santiago, o narrador declara, com a proverbial ironia que tempera seus paradoxais enunciados: “A escrita não se confunde com o pensamento. O pensamento não se confunde com a experiência factual. Tudo é disfarce, mentira, falsificação na escrituração do íntimo? Tudo é verdade” (SANTIAGO, 2005, p. 88).

A ausência de demarcação de fronteiras entre o fato e a ficção, característica da autoficção, assinala por sua vez uma posição antagônica em relação à autobiografia, uma vez que esta se apresenta como um discurso que visa a promover a identificação automática entre autor e narrador. Nesse sentido, a autoficção não seria apenas “um pouco diferente da autobiografia”, como supõe Galera, mas diametralmente oposta, a começar pela catalogação das respectivas práticas textuais, autobiografia, de um lado, e, de outro lado, romance/novela/conto (no caso da autoficção), gerando expectativas recepcionais distintas, embora evidentemente a decisão acerca do modo de proceder à leitura caiba unicamente ao leitor, que pode ler uma autobiografia como ficção ou uma autoficção como projeção não mediada da vida do autor na obra. Além disso, como recorda Nascimento, a autobiografia, bem como o romance autobiográfico, “tendem a ser autolaudatórios. As memórias e as confissões visam a enaltecer e/ou desculpar o autor-narrador-protagonista (caso prototípico de Rousseau), enquanto os autoficcionistas partem do inacabamento e da fragilidade de suas vidas” (NASCIMENTO, 2010, p. 197).

Decompondo o neologismo dubrovskiano, seria necessário ainda repensar não só o radical **ficção**, mas também o próprio prefixo **auto**, que recupera uma certa referência ao **eu** unívoco pelas reminiscências que açula. Ora, a construção da identidade comporta irredutivelmente a relação com o outro, sendo “toda a experiência do eu” um “encontro com a alteridade” (NASCIMENTO, 2010, p. 192), portanto nunca “inteiramente solipsista”. Daí ser mais interessante a proposta de Nascimento, que prefere a palavra *alterficção* em lugar do termo *autoficção*. Como explica o autor: “Alterficção: ficção de si como outro, francamente *alterado*, e do outro como uma parte essencial de mim” (NASCIMENTO, 2010, p. 193).

Reduzir a autoficção a simples solipsismo, em certos casos, revela uma visada crítica leviana e indigente. Sobretudo se nos deparamos com semelhante avaliação sem uma base argumentativa minimamente sólida. É o que podemos constatar em *A literatura em perigo*, de Todorov, em que o autor enquadra a autoficção na categoria de variante do solipsismo, em sua opinião, um dos elencados inimigos da literatura (os outros seriam o formalismo e o niilismo). Definindo o solipsismo como a “teoria filosófica que postula que o si mesmo é o único ser existente” (TODOROV, 2009, p. 43), Todorov argumenta que na autoficção “o autor continua a se dedicar à evocação de seus humores, mas, além disso, se libera de todo constrangimento referencial, beneficiando-se assim tanto da suposta independência da ficção quanto do prazer engendrado pela valorização de si” (TODOROV, 2009, p. 43-44). O problema é que Todorov estima categorias gerais (formalismo, niilismo,

solipsismo) que pretendem dar conta de um todo inespecífico, visto que, ao aquilatar essas categorias, não se dá o trabalho de examinar exemplos no varejo, limitando-se tão-somente a emitir sentenças no atacado. Como bem nota Nascimento: “[...] essas categorias de reflexão são tratadas de modo extremamente superficial, sem que sequer um autor ou obra da contemporaneidade seja citado, como que fazendo apelo a um senso comum, que se expressaria na fórmula ‘você sabem do que estou falando’” (NASCIMENTO, 2009, p. 65).

Acredito ser mais rentável pensar a centralidade do eu na autoficção como o reconhecimento da construção de um sujeito desde sempre múltiplo, forjado pela solda de copiosos eus, em autêntico desalinho, posto que sem pretensão a uma síntese definitiva e estabilizadora que poria fim ao exercício performático de outrar-se: “tudo então são ficções diárias, ou seja, infixões, deslizes, rolagens de um eu e seus outros. até onde.” (NASCIMENTO, 2008, p. 160). Ao exhibir-se performaticamente, o eu implode qualquer inclinação à interioridade como autêntico reduto da identidade una e estável. Sob esse prisma, a autoficção não só encena incansavelmente essa não coincidência consigo mesmo, mas possibilita considerar o outro como um componente indissociável do sujeito em permanente processo de configuração identitária: “O questionamento de si é precisamente o acolhimento do absolutamente outro” (LÉVINAS, 1993, p. 53). Em *Berkeley em Bellagio*, o narrador eleva ao paroxismo esse acolhimento do outro, ao afirmar: “Eu era um brasileiro a pensar em inglês o tempo todo, eu era outro em mim” (NOLL, 2003, p. 84).

Talvez possamos conceber a autoficção como um movimento a contrapelo da mitomania observada hoje na esfera da espetacularização. Em consonância com as qualidades inatas do romance, a autoficção instaura a imperfeição e o inacabamento como condições fundamentais de toda construção de si na escrita. Penso que a incorporação performática de tais atributos pela autoficção seria, ao fim e ao cabo, uma maneira também de questionar e de redefinir o próprio gênero romance, levando-nos a refletir, por exemplo, sobre o estatuto do romance *como* gênero, abrindo espaço para acolhermos, no limite, outras formas de romance praticadas na contemporaneidade.

### Referências Bibliográficas:

1. AZEVEDO, Luciene. Autoficção e literatura contemporânea. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, São Paulo, v. 12, p. 31-49, 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/revista/2008/12>. Acesso em: 20 de março de 2009.
2. BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A invenção do romance: narrativa e mimese no romance grego*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005. (Coleção Pérgamo)
3. BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
4. COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
5. DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.
6. GALERA, Daniel. Superando a autoficção. *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 jan. 2013. Caderno Cultura. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/superando-autoficcao-7410285>. Acesso em: 28 de janeiro de 2013.
7. GASPARINI, Philippe. *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Paris: Seuil, 2004.
8. HOUAISS, Antônio. *Dicionário Antônio Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001. CD-ROM.
9. JEANNELLE, Jean-Louis; VIOLLET, Catherine (Dir.). *Genèse et autofiction*. Belgique: Bruylant-Academia, 2007.



10. KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
11. LÉVINAS, Emmanuel. *Humanismo do outro homem*. Trad. Pergentino S. Pivatto *et al.* Petrópolis (RJ): Editora Vozes, 1993.
12. NASCIMENTO, Evando. *Retrato desnatural (diários – 2004 a 2007)*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
13. \_\_\_\_\_. A cor da literatura. In: GONÇALVES, Ana Beatriz; CARRIZO, Silvina; LAGE, Verônica Coutinho (Org.). *Literatura, crítica e cultura III: interfaces*. Juiz de Fora (MG): EdUFJF, 2009, p. 60-83.
14. \_\_\_\_\_. Matérias-primas: da autobiografia à autoficção – ou vice-versa. In: NASCIF, Rose Mary Abrão; LAGE, Verônica Lucy Coutinho (Org.). *Literatura, crítica, cultura IV: interdisciplinaridade*. Juiz de Fora (MG): Ed. UFJF, 2010, p. 189-207.
15. NOLL, João Gilberto. *Berkeley em Bellagio*. São Paulo: Francis, 2003.
16. \_\_\_\_\_. João. In: \_\_\_\_\_. *A máquina de ser*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 151-155.
17. SANTIAGO, Silviano. *O falso mentiroso: memórias*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
18. \_\_\_\_\_. Bom-dia, simpatia. In: \_\_\_\_\_. *Histórias mal contadas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005, p. 73-106.
19. TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.
20. VILAIN, Philippe. *Défense de Narcisse*. Paris: Bernard Grasset, 2005.

---

<sup>i</sup> **Fabíola Padilha, Professora Doutora.**  
Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)  
[fabiolapadilha@uol.com.br](mailto:fabiolapadilha@uol.com.br)