



ROMANCE E AUTOFICÇÃO: CONVERGÊNCIAS, TENSÕES E ATUALIZAÇÕES DA FORMA

Janaína Vieira ¹, Ernani Mügge ² ¹



<https://doi.org/10.36557/2009-3578.2025v11n2p7919-7940>

Artigo recebido em 28 de Setembro e publicado em 28 de Novembro de 2025

ARTIGO ORIGINAL

RESUMO:

O estudo discute a relação entre romance e autoficção no contexto da teoria literária contemporânea, concentrando-se na emergência das narrativas do eu e nos desafios que elas impõem às fronteiras entre ficção e realidade. A partir do crescimento da escrita de si no cenário literário das últimas décadas, problematiza-se a questão central que orienta a pesquisa: a autoficção rompe com o romance ou atualiza suas possibilidades formais? Para responder à questão, revisitam-se conceitos fundamentais da teoria do romance, destacando sua natureza historicamente aberta, híbrida e expansiva, susceptível a incorporar diferentes discursos e modos de subjetivação. Em seguida, mapeiam-se convergências entre o romance e a autoficção, evidenciando princípios comuns como o dialogismo, a instabilidade estrutural e a porosidade entre vida e invenção. Por fim, argumenta-se que a autoficção não representa uma ruptura estrutural com o romance, mas uma de suas manifestações contemporâneas expressivas, funcionando como um dispositivo de atualização e ressignificação do gênero no século XXI

Palavras-chave: romance; autoficção; teoria literária; narrativas do eu; contemporaneidade.

¹ Doutoranda em Processos e Manifestações Culturais – Universidade Feevale. E-mail para contato: vieirajana@hotmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9536869694002263>. <https://orcid.org/0000-0002-8780-3943>.

² Doutor em Literatura Brasileira, Portuguesa e Luso-africana (UFRGS), com pós-doutorado em Cultura e Literatura (PNPD/CAPES). Pesquisador e professor no curso de Letras e no Programa de Pós-Graduação em Processos e Manifestações Culturais (Universidade Feevale) e no curso de Letras da Faculdade Instituto Ivoti. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8243-8759>. Email: ernani@feevale.br



NOVEL AND AUTOFICTION: CONVERGENCES, TENSIONS, AND UPDATES OF THE FORM

ABSTRACT

This article examines the relationship between the novel and autofiction within the framework of contemporary literary theory, focusing on the rise of self-narratives and the challenges they pose to the traditional boundaries between fiction and reality. Considering the increasing prominence of life-writing in recent decades, the discussion is guided by a central question: does autofiction break with the novel, or does it update and expand its formal possibilities? To address this issue, the study revisits key concepts of novel theory, emphasizing its historically open, hybrid, and adaptable nature, capable of absorbing diverse discourses and modes of subjectivation. It then maps the convergences between the novel and autofiction, highlighting shared principles such as dialogism, formal instability, and the permeability between lived experience and invention. The argument developed throughout the article suggests that autofiction does not constitute a structural rupture with the novel; rather, it operates as one of its most contemporary expressions, renewing and reshaping the genre in the twenty-first century.

Keywords: novel; autofiction; literary theory; life-writing; contemporary literature.

Instituição afiliada – Universidade Feevale

Autor correspondente: Janaína Vieira da Silva vieirajana@hotmail.com

This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).





INTRODUÇÃO

Nas últimas décadas, o campo dos estudos literários tem se debruçado sobre a emergência de narrativas do eu, que tensionam as fronteiras entre ficção e realidade, invenção e fato, imaginação e documento. Nesse conjunto de escritas centradas na experiência pessoal como memórias, diários, relatos autorreferenciais e romances de base autobiográfica, a autoficção tornou-se uma das mais discutidas pela crítica contemporânea, tanto por seu caráter híbrido quanto por seu potencial de reconfigurar o modo como se compreende o romance. Todavia, a crescente projeção da escrita de si no cenário literário traz à luz uma questão fundamental: a autoficção rompe com o romance ou representa uma atualização de suas possibilidades formais?

Diante desse questionamento, torna-se necessário revisitar a teoria do romance e compreender como esse gênero, historicamente marcado pela abertura, pela flexibilidade e pela capacidade de incorporar discursos diversos, pode se relacionar com a autoficção.

Nesse sentido, este artigo busca inicialmente mapear as convergências entre a teoria do romance e a teoria da autoficção, evidenciando como ambas compartilham princípios estruturantes, como a hibridez, o dialogismo, a instabilidade formal e a centralidade do sujeito.

Nessa sequência, após a discussão sobre o romance na perspectiva da teoria literária contemporânea, o texto avança para o debate seguinte, no qual se coteja romance e autoficção. Nesta etapa, busca-se investigar se há, entre ambos, uma ruptura em suas estruturas tradicionais ou se, ao contrário, ocorre uma expansão do gênero romanesco, de maneira que ele continua a incorporar novas formas de subjetivação, narratividade e representação.

Dessa maneira, ao articular esses eixos, busca-se demonstrar que a autoficção, longe de representar um rompimento definitivo com o romance, opera como uma de suas expressões mais contemporâneas, atualizando-o e ressignificando-o dentro do cenário literário atual.



CONVERGÊNCIAS ENTRE TEORIA DO ROMANCE E TEORIA DA AUTOFICÇÃO

Na obra *A Teoria do Romance*, publicada em 1916, György Lukács propõe uma leitura dialética da evolução das formas literárias, especialmente da transição da epopeia clássica para o romance moderno, ambos pertencentes, de acordo com o autor, à “Grande Épica”. Contudo, mesmo que ambos os gêneros façam parte da épica, Lukács (2000) entende que eles expressam estilos narrativos distintos e instauram momentos específicos da história.

Desse modo, para Lukács (2000), o romance emerge como a forma literária por excelência da modernidade, o que o difere da epopeia, que nasce em contextos de culturas fechadas, ou seja, aquelas em que há uma integração orgânica entre o sujeito e a coletividade.

Nessa sequência, compreender o conceito de culturas fechadas abordado pelo autor, configura-se o ponto de partida para o entendimento do gênero romance a partir de sua perspectiva. Sendo assim, para elucidar o que é uma cultura fechada, cabe o exemplo da Grécia Antiga, na qual o homem vivia em harmonia com os valores éticos, religiosos e sociais de sua comunidade. O herói épico, nesses contextos, agia de modo coerente com os valores coletivos, imerso em uma totalidade simbólica que conferia sentido à existência, conforme fica evidente no trecho abaixo:

É um mundo homogêneo, e tampouco a separação entre homem e mundo, entre eu e tu é capaz de perturbar sua homogeneidade. Como qualquer outro elo dessa rítmica, a alma encontra-se em meio ao mundo; a fronteira criada por seus contornos não difere, em essência, dos contornos das coisas: ela traça linhas precisas e seguras, mas separa somente de modo relativo; só separa em referência a e em benefício de um sistema homogêneo de equilíbrio adequado. Pois o homem não se acha solitário, como único portador da substancialidade, em meio a figurações reflexivas: suas relações com as demais figurações e as estruturas que daí resultam são, por assim dizer, substanciais como ele próprio ou mais verdadeiramente plenas de substância, porque mais universais, mais ‘filosóficas’, mais próximas e aparentadas à pátria original: amor, família, Estado” (Lukács, 2000, p. 28).

Nessa perspectiva, a epopeia representa um universo fechado, no qual o sujeito



não conhece a alienação ou o desenraizamento. Nas palavras de Lukács,

Afortunados os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis [...] Todo ato da alma torna-se, pois, significativo e integrado nessa dualidade: perfeito no sentido e perfeito para os sentidos; integrado, porque a alma repousa em si durante a ação; integrado, porque seu ato desprende-se dela e, tornado si mesmo, encontra um centro próprio e traça a seu redor uma circunferência fechada (Lukács, 2000, p. 25).

Entende-se, portanto, que, com a modernidade, a totalidade se fragmenta. O sujeito moderno encontra-se isolado, alienado, em busca de sentido que não lhe é dado de antemão. É nesse contexto que nasce o romance, em que o herói deixa de ser símbolo de integração e torna-se figura da descontinuidade, deslocado, errante e reflexivo. A forma romanesca reflete, assim, a ruptura entre sujeito e mundo, incorporando “todos os abismos e fissuras inerentes à situação histórica” (Lukács, 2000, p. 60).

Quanto à estrutura narrativa, o romance apresenta diferentes formas de visão: o “eu” do narrador pode suplantar ou se equilibrar com o “eu” da personagem, ou pode, ainda, se fundir em uma narrativa que expressa a subjetividade do herói, sem a garantia da presença do narrador. Nessa tessitura, “nem os objetivos nem os caminhos podem ser dados imediatamente” (Lukács, 2000, p. 60), colocando o protagonista em fronteiras instáveis e ambíguas. Logo, o romance moderno organiza-se a partir de uma tensão dialética entre ideal e realidade. O herói romanesco é solitário, deslocado, marcado por frustrações e rupturas, “O romance se organiza a partir de uma tensão dialética entre ideal e realidade, o que produz o ‘herói problemático’, figura incapaz de encontrar no mundo exterior a plena realização de sua subjetividade” (Lukács, 2011, p. 76-77).

Dessa maneira, a forma do romance é aberta, incompleta e dialética. Diferentemente da epopeia, que apresenta estrutura fechada e estática, o romance se constrói por meio do inacabamento, expondo conflitos existenciais, sociais e espirituais sem oferecer soluções definitivas. Como observa Lukács: “A unidade do romance é uma unidade de abstrações, e é por isso que a totalidade do romance pode realizar-se apenas no interior de uma totalidade já fragmentada, como unidade de valores subjetivos, e não como objetividade já dada” (Lukács, 2000, p. 78).

Em síntese, o romance moderno não apenas representa a desarmonia entre



indivíduo e mundo, mas constrói, a partir dessa ruptura, uma crítica à condição histórica da modernidade. Enquanto a epopeia representa uma totalidade existencial harmônica, o romance surge de um mundo desprovido de sentido unitário, marcado pela fragmentação, pelo desencantamento e pelo desenraizamento do sujeito. Lukács afirma o seguinte a esse respeito:

Epopeia e romance, ambas as objetivações da grande épica, não diferem pelas intenções configuradoras, mas pelos dados histórico-filosóficos com que se deparam para a configuração. O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim se tem por intenção a totalidade (Lukács, 1916, p. 55).

Assim, o romance emerge como forma estética da modernidade, marcada pela incompletude e pelo deslocamento, capaz de narrar a busca incessante por sentido em um mundo fragmentado. O herói romanesco não parte de uma identidade natural com o mundo; ele precisa justificar suas ações e enfrentar a realidade sem garantias, tornando-se mediador entre experiência individual e condição histórica.

Mikhail Bakhtin observa que, durante muito tempo, faltou ao romance uma abordagem estilística própria, que reconhecesse sua originalidade como forma literária autônoma. O discurso romanesco era frequentemente visto como secundário, como se não possuísse uma linguagem própria e independente (Bakhtin 2015, p. 23-24).

Para Bakhtin (2015, p. 23-25), por muito tempo o estilo único do romance não era plenamente reconhecido, deixado a um segundo plano e sem uma teoria que lhe fosse própria. A retórica, que antes dominava a prosa, perdeu sua influência no século XIX sem que uma nova teoria a substituísse. Da mesma forma, a poética, voltada tradicionalmente para a poesia, não acolheu a prosa literária, deixando o romance sem uma estrutura teórica que explorasse sua linguagem e estilo. Esse contexto resultou em análises superficiais e ideológicas do romance, focadas mais na mensagem social do que no estudo detalhado de sua linguagem (Bakhtin, 2015, p. 24).

Nesse cenário literário, um equívoco comum era aplicar categorias da poesia à análise do romance, ignorando suas especificidades narrativas e sua linguagem única, dialógica e multifacetada (Bakhtin, 2015, p. 25). Desse modo, durante muito tempo, de



acordo com Bakhtin (2015, p. 25), o estudo do romance foi predominantemente ideológico ou temático, o que significa que a forma como o seu discurso era construído não era relevante. De acordo com o autor, até mesmo depois da valorização crescente da técnica narrativa, a linguagem do romance continuava a ser tratada superficialmente, como um mero veículo de comunicação neutro, uma vez que a estilística tradicional, centrada na poesia, ainda predominava (Bakhtin, 2015, p. 25).

A partir disso, nota-se que o reconhecimento do gênero romance, enquanto unidade autônoma, configura-se um fato recente, já que, conforme elucida Bakhtin (2015, p. 26), somente no final do século XIX, a crítica literária começou a mudar seu foco, deixando de lado análises puramente ideológicas para valorizar aspectos mais concretos da técnica artística, como a composição, a estrutura narrativa e os métodos utilizados.

Todavia, mesmo após essas mudanças, a dimensão estilística da linguagem romanesca continuava negligenciada, a análise do estilo do romance não era sistemática nem fundamentada, limitava-se à organização estrutural e temática, sem explorar como o discurso era construído artisticamente (Bakhtin, 2015, p. 27). Portanto, mesmo com essas transformações, persistia a ideia de que o discurso do romance era pouco literário, sem a mesma complexidade artística da poesia, perspectiva que somente começou a mudar na contemporaneidade, momento em que a estilística passou a requerer análises mais concretas e sérias, na busca pela compreensão das diferenças entre o estilo da prosa literária e o estilo poético (Bakhtin, 2015, p. 28).

Ao analisar as limitações da estilística tradicional diante da complexidade do discurso romanesco, percebeu-se que, quando começaram a surgir análises mais concretas e rigorosas sobre o estilo do romance, tornou-se evidente que as categorias estilísticas baseadas na concepção poética da linguagem – centrada na unidade e na coerência estilística, como ocorre na poesia – não eram aplicáveis ao romance. Este, ao contrário, rompe com essa lógica, pois é constituído por uma pluralidade de vozes e estilos, tornando-se, assim, um desafio para a estilística contemporânea, como esclarece Michael Bakhtin:

Mas foram precisamente essas análises concretas e essas tentativas de um enfoque de princípio que revelaram com absoluta clareza que todas as categorias da estilística



contemporânea e a própria concepção de discurso poético que lhes servia de base são inaplicáveis ao discurso romanesco. O discurso romanesco veio a ser a pedra de toque para todo o pensamento estilístico atual, revelando a sua estreiteza e a sua inadequação a todos os campos da vida artística da palavra. Todas as tentativas de análises estilísticas concretas da prosa romanesca ou se convertem em descrições linguísticas da linguagem do romancista ou se limitam a destacar certos elementos estilísticos que se subpunham (ou apenas pareciam subpor-se) às categorias da estilística. Tanto num caso como no outro, o todo estilístico do romance e o *specificum* do discurso romanesco escapam aos pesquisadores. O romance como um todo verbalizado é um fenômeno pluriestilístico, heterodiscursivo, heterovocal. Nele, o pesquisador esbarra em várias unidades estilísticas heterogêneas, às vezes jacentes em diferentes planos de linguagem e subordinadas às leis da estilística (Bakhtin, 2015, p. 27).

Nesse seguimento, segundo Bakhtin (2015), o romance é, por natureza, um fenômeno pluriestilístico, heterodiscursivo e heterovocal, que reúne diferentes estilos dentro do mesmo texto, abrigando diversos tipos de discurso (científico, filosófico, cotidiano, literário etc.) e incorpora múltiplas vozes (do narrador, dos personagens, do autor e da sociedade), que dialogam entre si ou entram em conflito. Diferentemente da poesia, que tende à homogeneidade, o romance mistura vozes e discursos, o que demanda uma nova abordagem estilística capaz de captar a complexidade.

Em outras palavras, o estilo do romance não reside em uma única voz dominante, mas na articulação entre várias vozes. Nesse sentido, o romance é, por excelência, uma arte da multiplicidade. Bakhtin sinaliza para isso, ao afirmar que o estilo do romance é, essencialmente, uma combinação de estilos.

O fenômeno leva Bakhtin (2015) a conceber o romance como um heterodiscurso social artisticamente organizado, pois se constrói a partir da diversidade de linguagens existentes na sociedade, as quais tenta incorporar esteticamente. Assim, coexistem nele, linguagens provenientes de diferentes classes sociais, profissões, faixas etárias, modismos, ideologias políticas, jargões técnicos, vocabulários populares e oficiais. O teórico entende, portanto, que

o romance é o gênero literário da modernidade precisamente porque expressa o mundo da mudança constante, da pluralidade de perspectivas e da perda das certezas absolutas. A estilística do



romance deve então levar em conta esta historicidade e a impossibilidade de fixar um sistema único e fechado, ao contrário do que se pressupunha na estilística tradicional (Bakhtin, 2002, p. 81).

Nesse viés, cada momento histórico traz consigo uma multiplicidade de formas de falar, e o romance é capaz de acolher a estratificação interna da língua, transformando-a em matéria literária. A linguagem de um político, a de um influenciador digital no *TikTok* e a de um professor universitário são distintas, mas todas podem ser integradas e ressignificadas dentro de um romance, na medida em que

o romance é um gênero aberto, que não se fecha em si mesmo, mas se abre para o diálogo com o mundo e com outras vozes. Esta abertura se manifesta na heterogeneidade estilística interna, na coexistência de múltiplos planos de linguagem, e na polifonia que não busca unidade homogênea, mas a coexistência das diferenças (Bakhtin, 2002, p. 79).

Por fim, Bakhtin (2015) compara o romance a uma orquestra, onde vozes, tons, discursos e estilos diversos não apenas coexistem, mas dialogam entre si. Essa multiplicidade não é caótica, ela é deliberadamente estruturada para produzir significado artístico, representar a complexidade do mundo social e abrir espaço para o jogo polifônico das perspectivas. Assim, o romance transforma a heterogeneidade linguística da sociedade em uma construção estética densa, dinâmica e crítica, já que

o romance não é simplesmente mais um gênero ao lado dos outros, trata-se do único gênero que ainda está evoluindo no meio de gêneros já há muito formados e particularmente mortos. Ele é o único nascido e alimentado pela era Moderna da história mundial e por isso profundamente aparentado a ela (Bakhtin, 2015, p. 398).

Sendo assim, ao contrastar as ponderações de Lukács (2000) e Bakhtin (2015) acerca da teoria do romance, percebe-se que a reflexão sobre a forma romanesca proposta por aquele em *A Teoria do Romance* inaugura uma leitura dialética da literatura moderna, ancorada na cisão histórica entre sujeito e mundo. Ele observa que, com a dissolução da totalidade expressa pela epopeia, o romance passa a ocupar o lugar de uma forma estética própria da modernidade. Logo, sua estrutura está fundada não na harmonia, mas na falta, no desalinhamento, na busca incessante de sentido num



mundo que já não o oferece.

Além disso, o herói romanesco, para Lukács (2000), é um sujeito problemático, atravessado por contradições internas e deslocamentos existenciais, fazendo com que a narrativa romanesca se construa como jornada espiritual, como tentativa frustrada de reconciliação entre o eu e a realidade. Bakhtin (2015), por sua vez, parte de uma perspectiva também histórica, mas com ênfase nos aspectos formais e linguísticos que caracterizam o romance. Em seu ensaio *Epos e romance*, concorda com a distinção fundamental entre epopeia e romance, observando que a epopeia expressa um passado absoluto, fechado e hierárquico, onde a voz do autor é soberana e imune à multiplicidade de pontos de vista:

O homem dos grandes gêneros distanciados é o homem de um passado absoluto e de uma representação longínqua. Como tal, ele é inteiramente perfeito e terminado. [...] Entre a sua verdadeira essência e o seu aspecto exterior não há a menor discrepância. [...] não há ainda a confissão-autoacusação. Aquilo que se representa coincide com aquilo que é representado. [...] O homem épico está igualmente desprovido de iniciativa linguística; o mundo épico conhece uma só e única língua constituída.
(Bakhtin, 1998, p. 423).

Já no romance, ao contrário, a forma estética acolhe a incompletude, o devir, a pluralidade de vozes e a abertura temporal:

[...] a destruição da distância épica [...] conduz a uma reestruturação radical da representação do homem no romance. [...] O homem deixou de coincidir consigo mesmo e, portanto, também o enredo deixou de revelar o homem por inteiro. [...] As máscaras populares estáveis [...] influenciaram a formação da representação humana no romance [...], em que uma das características é justamente a inadequação do personagem ao seu destino. [...] Sempre resta um excedente de humanidade não realizado, sempre fica a necessidade de um futuro e de um lugar indispensável para ele. [...] Esta desintegração da entidade épica do homem no romance anuncia os pródromos de uma entidade nova e complexa (Bakhtin, 1998, p. 424–426).

Desse modo, enquanto Lukács (2000) lamenta a perda da totalidade épica, ainda que reconheça no romance uma tentativa ética e estética de resposta à crise moderna,



Bakhtin (2015) celebra essa ruptura como a emergência de uma forma literária dialógica, aberta ao conflito e ao heterogêneo.

Por fim, a concepção de romance em Lukács é marcada por um viés trágico, ou seja, a modernidade é, para ele, o tempo da desintegração espiritual, e o romance surge como forma simbólica dessa condição. Seu herói é idealista, mas incapaz de realizar seus valores num mundo mercantilizado e alienado. Em Bakhtin, por sua vez, o herói romanesco é relacional, constituído no embate com outras vozes e discursos. A subjetividade não é uma essência isolada, mas uma construção dialógica em permanente negociação com a alteridade. Essa concepção desloca o foco da busca de sentido interior para o campo das interações discursivas, onde o sentido é sempre provisório, situado e tensionado.

Em síntese, ainda que partam de abordagens distintas, ambos os autores compartilham a percepção de que o romance é a forma estética que melhor expressa os impasses da modernidade. Para Lukács (2000), trata-se de uma forma em constante crise, atravessada por uma nostalgia ética da totalidade perdida. Para Bakhtin (2015), o romance não apenas nasce da crise, mas também a incorpora em sua própria estrutura formal, como um espaço de resistência à unificação. Para além disso, o pensamento de ambos se cruza no reconhecimento de que o romance é a forma do inacabamento moderno. Lukács (2000) o vê como forma espiritual da perda e da tentativa de recomposição da interioridade, e Bakhtin (2015) como forma linguística da alteridade, do confronto e da construção de sentido compartilhado. Contudo, os dois contribuem para o entendimento do romance como o gênero da complexidade histórica, ética e discursiva da modernidade.

Tzvetan Todorov (2003) amplia a reflexão sobre o romance, especialmente no que diz respeito à função estética e à transformação histórica dos gêneros, na medida em que afirma que a narrativa literária não é imediata e que nela opera uma relação complexa entre enunciação e personagem. Para ele, o romance “só conhece uma categoria ‘pessoal’ que é a terceira pessoa, isto é, a impessoalidade” (Todorov, 2003, p. 61), o que revela, desde logo, sua natureza dialógica e metódica.

Nesse sentido, a literatura, e o romance em particular, não deve ser pensada como uma estrutura fixa, mas como uma prática discursiva que se transforma conforme mudam os valores estéticos, culturais e sociais, ou seja, o gênero acompanha as



metamorfoses da sensibilidade coletiva e desloca-se sempre que novas formas de dizer o mundo emergem.

A autoficção pode ser entendida como um desses deslocamentos que reorientam o lugar do romance. Ao mesclar autobiografia e ficção, tensiona as fronteiras tradicionais do gênero, mas também confirma aquilo que Todorov (2003) identifica como uma de suas características constitutivas, a ambivalência entre a voz do narrador e a voz da personagem, que produz efeitos de instabilidade subjetiva. Assim, ao invés de uma ruptura radical, a autoficção reforça a abertura constitutiva do romance, evidenciando que este continua a se reinventar a partir das necessidades estéticas do presente.

Sobre isso, Todorov (2003, p. 61) pontua que a literatura responde a um campo estético plural, marcado pela coexistência de diferentes regimes de valor. Essa pluralidade ajuda a compreender por que o romance contemporâneo comporta simultaneamente formas mais experimentais, tais como a autoficção e demais narrativas alinhadas a modelos mais tradicionais. O que está em diálogo, contudo, não é a superação de um formato por outro, mas a convivência de múltiplos modos de narrar e de compreender a experiência humana.

Nesse sentido, a autoficção se insere na lógica que Todorov (2003) identifica como própria da modernidade literária: a ausência de uma norma única, a coexistência de estéticas distintas e a constante redefinição do que se entende por forma literária. Assim, o diálogo entre romance e autoficção pode ser lido como parte de uma dinâmica mais ampla na qual a literatura, em vez de se estabilizar, continuamente se refaz e, ao se refazer, amplia as possibilidades de leitura e interpretação. Como afirma o próprio autor,

[...] o melhor romance será aquele do qual não se tem nada a dizer. Eis um fato pouco notado e cujas consequências afetam a categoria do belo: estamos hoje em presença de um corte entre suas duas manifestações essenciais; não há mais uma única norma estética em nossa sociedade, mas duas; não se pode medir com as mesmas medidas a 'grande' arte e a arte 'popular' (Todorov, 2003, p. 94).

Dalcastagnè (2005), pesquisadora que se debruça especialmente sobre a literatura contemporânea, acrescenta uma camada crítica essencial ao debate sobre o



romance, especialmente ao evidenciar os limites concretos da diversidade no campo literário brasileiro. Sua análise demonstra que, embora o romance prometa pluralidade e abertura para múltiplas experiências humanas, a promessa é tensionada por mecanismos sociais e editoriais que restringem quem pode ser representado e quem tem legitimidade para narrar. Dessa maneira, ao lado das reflexões de Todorov (2003) sobre a coexistência de diferentes regimes estéticos, evidencia que a renovação das formas romanesca e autoficcional também depende das condições materiais de produção e circulação dos textos, que determinam o alcance e a variedade das vozes literárias.

No entanto, mesmo diante dessas limitações, Dalcastagnè (2005) aponta que o romance continua sendo um espaço privilegiado de identificação, diálogo e reconhecimento entre subjetividades diversas. Sua leitura enfatiza a capacidade que o gênero possui de aproximar experiências distintas, abrindo caminhos para que leitores encontrem, nas narrativas, tanto sua própria imagem quanto a alteridade, que os desafia a repensar o mundo:

[...] ao interromper suas atividades e abrir um romance, o leitor busca, de alguma maneira, se conectar a outras experiências de vida. Pode querer encontrar ali alguém como ele, em situações que viverá um dia ou que espera jamais viver. Mas pode ainda querer entender o que é ser o outro, morar em terras longínquas, falar uma língua estranha, ter outro sexo, um modo diferente de enxergar o mundo. O romance, enquanto gênero, promete tudo isso a seus leitores – que podem ser leitoras, que têm cores, idades, crenças, instrução, contas bancárias, perspectivas sociais muito diferentes entre si. Portanto, a promessa de pluralidade do romance, um sistema de “representações de linguagens”, nos termos de Bakhtin, envolve não só personagens e narradores(as), mas também seus(suas) leitores(as) e autores(as). Reconhecer-se em uma representação artística, ou reconhecer o outro dentro dela, faz parte de um processo de legitimação de identidades, ainda que elas sejam múltiplas (Dalcastagnè, 2005, p. 14).

Observa-se, portanto, que a reflexão de Dalcastagnè (2005) reforça que qualquer análise do romance contemporâneo precisa considerar simultaneamente suas potências estéticas e as disputas simbólicas que o atravessam. A pluralidade prometida pelo gênero não é apenas uma questão formal, mas um compromisso ético e político que



envolve a circulação de experiências, a legitimidade das vozes e a possibilidade de reconhecimento entre sujeitos historicamente apartados.

Nesse ponto, a crítica social se articula diretamente com os debates sobre as formas do romance, pois a abertura estética descrita por Todorov (2003) encontra, no diagnóstico de Dalcastagnè (2005), seus limites e suas urgências. Com isso, aclara-se que compreender o romance hoje exige observar tanto seus modos de representação quanto as condições de produção que permitem, ou impedem, que determinadas narrativas existam. Nessa ordem, a autoficção pode resultar do cruzamento entre transformações formais e disputas por reconhecimento.

Interessa, portanto, questionar de que maneira a autoficção se inscreve nesse movimento mais amplo de renovação do romance e interrogar se sua emergência implica uma ruptura estrutural ou, antes, uma expansão das possibilidades do próprio gênero.

ROMANCE E AUTOFICÇÃO EM DIÁLOGO: RUPTURA ESTRUTURAL OU EXPANSÃO DA FORMA?

A discussão sobre a posição da autoficção no campo literário contemporâneo, se ela rompe com a estrutura do romance ou se o expande internamente, exige compreender, antes de tudo, a história recente do romance e sua capacidade de adaptação. Leyla Perrone-Moisés (2016) e Eurídice Figueiredo (2022) fornecem aportes importantes para pensar a autoficção não como um desvio, mas como um desdobramento da plasticidade constitutiva do romance moderno. Perrone-Moisés (2016) observa que as transformações culturais e tecnológicas da virada do século XXI não instauraram uma novidade estética radical, mas intensificaram procedimentos já presentes na tradição ocidental. Conforme a autora,

[...] cada período apresenta suas peculiaridades, no uso de recursos literários existentes desde sempre na literatura ocidental, e o nosso tem as suas. As inegáveis mudanças tecnológicas e culturais ocorridas na virada do século afetaram a literatura. Entretanto, o que vemos é menos uma liquidação da



modernidade do que sua assimilação numa postura irônica, e uma exacerbação de procedimentos existentes, há muito tempo, nas obras literárias” (Perrone-Moisés, 2016, p. 44-45).

O posicionamento afasta a ideia que situa a autoficção como sintoma de decadência ou dissolução da forma romanesca. Pelo contrário, o romance, por sua natureza dialógica e porosa, sobrevive porque se reconfigura continuamente. Nesse sentido, Perrone-Moisés (2016) insiste na vitalidade estrutural quando afirma que

[...] o romance foi muitas vezes declarado morto, mas o que vemos, na atualidade, é que ele sobreviveu a todas as transformações sociais e artísticas do século XX. [...] capaz enfim de absorver todo tipo de estilo, prosaico ou poético, e de continuar revelando aspectos da realidade que escapam à hiperinformação das mídias (Perrone-Moisés, 2016, p. 112).

Sendo assim, a autoficção, então, não emerge como ruptura, mas como um dos modos de continuar sua vocação expansiva, confirmando, portanto, que “não é um gênero novo, apenas a variante moderna de um gênero antigo” (Perrone-Moisés, 2016, p. 206).

Enquanto Perrone-Moisés (2016) enfatiza a permanência da forma romanesca, Eurídice Figueiredo (2022) entendendo a autoficção como sintoma de uma nova sensibilidade subjetiva. Segundo ela, a ascensão das escritas do eu está diretamente relacionada à cultura da exposição de si que marca a contemporaneidade. Ela defende que

[...] a expansão do fenômeno é sintoma dos novos tempos. Vive-se hoje a era da extimidade, já que se exhibe aquilo que sempre foi considerado intimidade, assim, fala-se em ‘extimidade’ quando o que, em princípio, deveria ficar reservado ao domínio do privado é exposto pelo sujeito (Figueiredo, 2022, p. 81).

O deslocamento do íntimo ao exposto torna o “eu” narrativo um espaço de negociação identitária e afeta diretamente a forma romanesca. É por isso que Figueiredo (2022), dialogando com a tradição crítica francesa, defende que apenas o romance possui a elasticidade histórica necessária para absorver tais procedimentos. Segundo ela,



[...] o romance pode evoluir e absorver os outros gêneros porque é o único que é fruto da idade moderna. [...] tornando-se dominante, ele contribui para a renovação de todos os gêneros, contamina-os por sua própria evolução, seu próprio inacabamento (Figueiredo, 2022, p. 83).

Sob essa perspectiva, a noção de inacabamento, que também ecoa a teoria bakhtiniana do romance, ajuda a compreender por que a autoficção não instaura um gênero, mas opera como dobra interna da própria estrutura romanesca. Sobre isso, Figueiredo (2022, p. 83) opina que a abertura constitutiva ocorre porque, por “ser um gênero impuro, o romance se hibridiza em contato com outros gêneros, podendo-se utilizar de todos os procedimentos”. Desse modo, a suposta ruptura autoficcional é melhor entendida como continuidade da lógica de hibridização que define o romance desde seu surgimento. Por isso, Figueiredo (2022, p. 83) conclui: “[...] a minha hipótese é que o romance hoje se transforma ao utilizar procedimentos das chamadas escritas de si. Uma questão que se impõe quando se estuda a autoficção é se ela constitui um novo gênero. Considero que não”.

Portanto, ao cotejar os posicionamentos de Perrone-Moisés (2016) e Figueiredo (2022), percebe-se que ambas convergem para a mesma premissa: a autoficção não desloca o romance, mas revela sua capacidade de se reorganizar diante das novas tecnologias da subjetividade. Assim, argumentar que a autoficção representa um novo gênero implica desconhecer a historicidade do romance enquanto forma capaz de incorporar registros, estilos e práxis discursivas heterogêneas. A verdadeira inovação ocorre não na estrutura profunda do gênero, mas na sensibilidade que o atravessa e que faz o sujeito narrativo tensionar permanentemente os limites entre autenticidade, invenção e exposição de si.

Assim, entende-se que a autoficção opera menos como ruptura e mais como expansão do romance, oferecendo-lhe novos recursos de inscrição da experiência individual e coletiva em um tempo dominado pela estetização do cotidiano, pela mediatização da vida e pela circulação incessante do “eu”.

Em síntese, a autoficção não inaugura outra forma, nova, mas amplia o campo de possibilidades do romance, reafirmando-o como o espaço privilegiado para experimentar a complexidade identitária, social e afetiva da contemporaneidade.



Diante do percurso reflexivo traçado ao longo deste estudo, torna-se evidente que a relação entre romance e autoficção não pode ser compreendida apenas sob o signo da ruptura ou da emergência de um novo paradigma, mas, sobretudo, como parte de um processo contínuo de expansão e autorreflexividade da forma romanesca.

Desse modo, a leitura conjunta de Perrone-Moisés (2016) e Figueiredo (2022), associada às teorizações anteriores de Bakhtin (2015) e Todorov (2003), revela que o romance, desde sua constituição, opera pela incorporação de procedimentos heterogêneos, pela contaminação com outros discursos e pela reconfiguração permanente de suas fronteiras internas.

Nessa perspectiva, a autoficção não inaugura uma nova lógica formal, mas atualiza e intensifica um princípio que já estava inscrito no cerne da modernidade literária: a capacidade do romance de reinventar-se a partir das tensões entre subjetividade, representação e mundo social. A proliferação das escritas de si na contemporaneidade, marcada pela “era da extimidade³”, segundo Figueiredo (2022), não significa que o romance tenha perdido sua função estética ou sua potência crítica, ao contrário, evidencia que ele continua a ser o espaço privilegiado para pensar a condição humana em suas contradições mais profundas, entre público e privado, individual e coletivo, memória e invenção, experiência e linguagem.

Logo, o romance absorve os deslocamentos culturais porque sua plasticidade o torna capaz de metabolizar novas demandas expressivas, sem abdicar da crítica ao próprio gesto de narrar. Já a autoficção, nesse enquadramento, funciona como um laboratório privilegiado dessa autorreflexividade, pois tensiona os limites entre verdade e criação, entre identidade e performance, entre autoria e persona literária. Assim, longe de representar a “morte do romance”, a autoficção confirma sua vitalidade histórica.

Se, como afirma Perrone-Moisés (2016, p. 112), o romance sobreviveu a todas as transformações sociais e artísticas do século XX justamente por ser onívoro e híbrido, o século XXI apenas radicaliza essa vocação. A autoficção, enquanto prática discursiva

³ Eurídice Figueiredo utiliza o termo “extimidade” para descrever o movimento pelo qual o sujeito expõe aspectos de sua vida íntima, transformando o que seria próprio do domínio privado em algo publicamente compartilhado. Como afirma a autora, “fala-se em ‘extimidade’ quando o que, em princípio, deveria ficar reservado ao domínio do privado é exposto pelo sujeito” (Figueiredo, 2022, p. 81).



que se ancora na subjetividade ao mesmo tempo em que a politiza e estetiza, insere-se plenamente nesse horizonte de continuidade inovadora. Trata-se menos de um gênero novo, como concluem tanto Perrone-Moisés (2016) quanto Figueiredo (2022) e mais de uma reescrita das potencialidades internas do romance, que, por seu caráter inacabado e impuro, permanece aberto a múltiplos modos de narrar e a novas cartografias da experiência.

Dessa forma, o diálogo entre romance e autoficção evidencia que não se trata de uma ruptura estrutural, mas de uma expansão deliberada da forma. Essa expansão, contudo, não é neutra, ela reconfigura modos de ler, repõe a questão da autoria, desestabiliza hierarquias tradicionais entre ficção e testemunho e reinscreve no debate literário problemáticas contemporâneas como identidade, memória traumática, exposição do eu e performatividade. O romance, ao hibridizar-se com as escritas de si, não se dissolve, amplia-se. E é justamente nessa ampliação estética, ética, cultural que se encontra a potência da autoficção na literatura contemporânea.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise desenvolvida ao longo deste estudo permitiu compreender que a autoficção, longe de constituir uma ruptura definitiva com a tradição romanesca, representa antes a atualização de um princípio estrutural que define o romance desde sua emergência na modernidade, a abertura constitutiva à heterogeneidade discursiva, à contaminação de formas e à constante reinvenção de seus modos de representação. Tal compreensão se consolidou a partir da articulação teórica entre autores como Bakhtin (2015), Lukács (2000), Todorov (2003), Perrone-Moisés (2016) e Figueiredo (2022), cujas reflexões convergem para uma mesma constatação: o romance não é um gênero estável, mas um organismo crítico, histórico e inacabado.

Ao examinar a autoficção como forma narrativa contemporânea, verificou-se que seu funcionamento não corresponde à instauração de uma estética inteiramente nova, mas ao aprofundamento de processos que já se encontravam inscritos na lógica modernista e pós-modernista da literatura ocidental. A intensificação do autobiográfico, a exposição da subjetividade, a desestabilização das fronteiras entre autor, narrador e



personagem, a oscilação entre memória e ficção e a autorreflexividade do texto literário configuram-se como elementos de continuidade estilística, os mesmos que Perrone-Moisés identifica como traços da plasticidade do romance e que Figueiredo reconhece como expressão sintomática da “era da extimidade” na cultura contemporânea.

A autoficção, portanto, não se apresenta como um ponto de inflexão que nega o percurso histórico do romance, mas como um espaço em que esse percurso se torna visível, consciente e performativo. Sua força não decorre da invenção de um novo gênero, mas da capacidade de radicalizar procedimentos já existentes, trazendo ao centro da narrativa questões estéticas e políticas fundamentais para o presente, a construção identitária, a autorrepresentação, o pertencimento, a memória traumática, o testemunho e as disputas pelo direito de narrar-se.

Nesse sentido, a autoficção opera como espelho crítico da contemporaneidade, oferecendo ao leitor não apenas uma história, mas uma reflexão sobre o próprio ato de narrar-se em um mundo em permanente transformação. Com isso, percebe-se que a autoficção pode ser compreendida como uma das expressões mais complexas da expansão do romance na contemporaneidade, mantendo fidelidade à natureza híbrida, dialógica e inacabada que sempre definiu o gênero. Por conseguinte, o romance continua a ser, como afirmam Perrone-Moisés e Figueiredo, o espaço privilegiado para pensar a experiência humana em sua multiplicidade, e a autoficção, por sua vez, ao inserir-se nesse movimento, contribui para ampliar o campo de possibilidades estéticas que sustentam a vitalidade literária no século XXI.

Assim, a autoficção não rompe com o romance, ela o expande, atualizando sua vocação moderna e confirmando sua capacidade de sobreviver e de se reinventar em meio às mutações culturais, tecnológicas e subjetivas do nosso tempo. Essa compreensão não encerra o debate, ao contrário, abre caminhos para futuras investigações acerca da recepção do autoficcional, das novas materialidades do texto literário e das formas pelas quais as subjetividades contemporâneas negociam, na literatura, seus próprios modos de existir.



REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance. In: *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. BERNADINI, Aurora F. et al. 4. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1998. p. 397-428.

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I: a estilística*. São Paulo: Editora 34, 2015.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 26, p. 13-71, 2005.

FIGUEIREDO, Eurídice. *A nebulosa do (auto)biográfico: vidas vividas, vidas escritas*. Porto Alegre: Zouk, 2022.

LUKÁCS, Georg; LUKÁCS, György. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

TODOROV, Tzvetan. *Poética da prosa*. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.