

“AS COISAS NÃO ESTÃO ASSIM TÃO MAL DENTRO DA MINHA PELE”:
A AUTOFICÇÃO EM *TANTO FAZ*, DE REINALDO MORAES

Dr. MARCELO FERNANDO DE LIMA
Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR)
Curitiba, Paraná, Brasil
marcelolima@utfpr.edu.br

RESUMO: Acompanhando uma tendência da literatura contemporânea, a prosa literária brasileira tem procurado, nas últimas décadas, representar a experiência do indivíduo por meio de formas cada vez mais subjetivas. O propósito deste texto é observar no romance *Tanto faz*, de Reinaldo Moraes (1981), a ocorrência de uma modalidade bastante subjetiva – a autoficção. O artigo está organizado em dois segmentos: no primeiro, discutimos a ascensão dos relatos subjetivos na literatura e da autoficção; no segundo, mostramos como se manifestam na literatura brasileira contemporânea e no romance de Reinaldo Moraes.

Palavras-chave: Autoficção. Narrador. Literatura brasileira contemporânea. Ditadura civil-militar.

Artigo recebido: 31 maio 2018.
Aceito: 05 jun. 2018.

“THINGS ARE NOT SO BAD INSIDE MY SKIN”:
AUTOFICTION IN REINALDO MORAES’ *TANTO FAZ*

ABSTRACT: In the last decades, Brazilian prose has sought to represent individual experience by using increasingly subjective forms, following a contemporary tendency in literature. The purpose of this text is to observe the occurrence of a very subjective literary form – autofiction – in the novel *Tanto faz*, by Reinaldo Moraes (1981). This article is organized in two segments: in the first, we discuss the rise of subjective discourses and autofiction; in the second, we show how those features are embedded in contemporary Brazilian literature and, particularly, in the novel written by Reinaldo Moraes.

Keywords: Autofiction. Narrator. Contemporary Brazilian literature. Civil-military dictatorship.

INTRODUÇÃO

A subjetividade é constante na literatura, mas se manifesta com mais intensidade em alguns momentos, como no Romantismo, nas vanguardas do início do século XX e, mais recentemente, nas últimas décadas. Nas produções anteriores à Modernidade¹, ela aparece na lírica, embora a noção clássica dos gêneros privilegie o sistema de versificação, com o aparecimento do “eu” ainda não cingido pelas contradições do meio social. Só na Modernidade, com a ascensão de um pensamento que privilegiou a razão, a lírica passou a revelar a cisão do indivíduo – contrário à coerção de uma práxis dominante, opondo-se a certos preceitos da sociedade. Isso porque a “idiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias [...]” sobre as pessoas, conforme as palavras de Adorno (2003, p. 69), e por isso mesmo uma afirmação do eu. No final do século XIX, a valorização da subjetividade na lírica foi responsável, inclusive,

¹Entendemos por Modernidade o longo período que vai do final da Idade Média até meados do século XX, marcado por grandes descobertas científicas, revoluções econômicas e sociais, ascensão da racionalidade, centralidade do ser humano em detrimento da religião, guerras mundiais. Berman (1997) é responsável pela definição do termo.

pela assimilação de algumas características da poesia pela prosa, como pode ser visto nos grandes romancistas do século XX.

A ascensão do romance como gênero literário, no início do século XVIII, é resultado do espírito do tempo que atribui ao indivíduo mais importância na vida pública – tanto como *animal* político, quanto econômico. Pensadores que *inventaram* a Modernidade, como René Descartes, entenderam que a busca da verdade é algo que deve ser feito levando em conta a sensibilidade do indivíduo, fazendo frente ao pensamento tradicional, que, em relação aos gêneros literários, baseava-se estritamente em modelos predeterminados, conformando-se a convenções rígidas e extraindo seus enredos da história, da mitologia ou das lendas. “O primeiro grande desafio a esse tradicionalismo partiu do romance, cujo critério fundamental era a fidelidade à experiência individual – a qual é sempre única e, portanto, nova” (WATT, 1990, p. 15). Dessa forma, a *matéria* do romance passou a ser o indivíduo em situações específicas, e não apenas tipos humanos em cenários básicos da convenção literária.

Essa nova forma de perceber a realidade mostra também que o romance foi criado como um gênero em constante transformação – cuja forma foi-se adaptando às transformações da sociedade –, marcado pela relatividade e pela ambiguidade, não apenas política e moral, mas também ontológica. Desde o Quixote, que saiu de casa movido pelo desassossego, desprovido das certezas dadas por um deus medieval onipotente, o romance torna-se incompatível com a rigidez de pensamento. Ao contrário, mostra-se capaz de desvelar a condição do ser humano na Modernidade, em que o caminho traçado pela racionalidade que leva à especialização e à objetivação do conhecimento produz, ao mesmo tempo, progresso e degradação, riqueza e miséria, revolução e extermínio, e reduz o mundo a um objeto a ser explorado científica e economicamente. “A Verdade totalitária exclui a relatividade, a dúvida, a interrogação, e ela não pode jamais se conciliar com [...] o *espírito do romance*” (KUNDERA, 1986, p 25).

Se a Modernidade inventou a centralidade do sujeito, caminhando, no entanto, para o distanciamento deste quanto ao objeto, a Pós-modernidade trouxe novos desafios para situá-lo. Da segunda metade do século XX em diante, as identidades se desestabilizaram, tornando os sujeitos cada vez mais fragmentados diante do mundo, considerando questões como classe, gênero, sexualidade, etnia, raça, nacionalidade (HALL, 2005, p. 9). A noção de que a realidade é passível de ser ordenada objetivamente, conforme defendiam o Positivismo e o Naturalismo do século XIX, foi questionada no contexto das transformações sociais da segunda metade do século XX. Os discursos hegemônicos que representam a sociedade – tais como o jornalismo, o cinema e a ficção seriada nos meios de comunicação de massa – foram pressionados pelos novos discursos, em que a subjetividade ganhou mais força ainda.

Pensando nessa realidade (não tão) nova, o objetivo deste artigo é analisar aspectos narrativos da autoficção na primeira obra de Reinaldo Moraes, *Tanto faz* (1981), romance publicado durante os anos da abertura política no Brasil. Nesse período, posterior à ditadura civil-militar (1964-1985) que cerceou a liberdade de escritores e demais artistas nos canais tradicionais, a autoficção representou, em certa medida, uma tendência alternativa em muitas produções. O livro narra a trajetória de Ricardinho (*alterego* de Moraes) como bolsista de pós-graduação em Paris, numa época em que a capital francesa recebia dezenas de estudantes brasileiros em busca de território mais favorável onde aguardar que as coisas mudassem no Brasil. O livro é um registro bem-humorado do período; está marcado pelo uso deliberado da primeira pessoa (e da terceira, em alguns momentos), narrando coisas miúdas do dia a dia, encerrado o ciclo das revoluções e golpes militares na América Latina.

Para discutir autoficção em *Tanto faz*, dividimos o artigo em duas partes. No segmento inicial, apresentamos breve panorama sobre subjetividade e autoficção – para isso, apoiamos-nos ora na história das ideias, ora na crítica e na teoria literária, a fim de entender a ascensão desse tipo de narrativa não apenas como procedimento formal, mas como tendência geral de valorização do indivíduo na sociedade, em detrimento do *corpus* coletivo.

No segundo segmento, discutimos o tema na literatura brasileira contemporânea. Analisamos também a autoficção no romance de Reinaldo Moraes, tendo como estratégia a comparação com outros romances, procurando estabelecer uma linhagem de textos de que *Tanto faz* é tributário. Entendemos o narrador de *Tanto faz* como voz representante de certo espírito do tempo dos anos 1980, marcado pela espera da abertura *lenta, gradual e segura* diante da incapacidade de se realizar uma revolução no Brasil. Trata-se de um momento em que o falar de si e da vida privada passou a ser uma forma de manifestação política, ainda que precária, face à crescente desilusão com os projetos políticos e à desconfiança da efetividade da arte em transformar a realidade.

FALAR DE SI E DO OUTRO

Como dissemos acima, ao escrever sobre o surgimento do romance como gênero burguês, Ian Watt (1990) afirma que essa forma de texto teve como principal característica romper com as convenções tradicionais, privilegiando o sujeito. De fato, a forma do romance evidencia uma cultura do individualismo e da vida privada, resultado das transformações econômicas da Modernidade. Em grande parte, as mudanças ocorreram também no campo simbólico – com a substituição de uma cultura que privilegiava o espírito

coletivo pela introdução do jornal, das gravuras e dos livros – nas regiões mais prósperas da Europa, desenvolvendo, ao mesmo tempo, formas mais racionais e padronizadas de práticas culturais, adequadas aos meios produtivos da classe burguesa então em ascensão (BURKE, 2010).

O século XIX é um período de transição: começa com uma literatura que privilegia o indivíduo, as situações do cotidiano, as descrições cada vez mais próximas de certa *verdade*, embora essas personagens estejam conformadas ao que Auerbach (2004, p. 446) chamou de “imitação séria do cotidiano”, ou seja, um tipo de *mimesis* influenciada pelas formas de controle social cada vez mais fortes na Modernidade. Dessa maneira, o romancista seria equiparado a um cientista social, capaz de transformar seus textos em uma “história moral contemporânea”, influenciada por uma perspectiva científica que visava controlar os indivíduos. Com a formação de um pensamento baseado cada vez mais na racionalidade – influenciado pelo Positivismo e pelo cientificismo –, o romance tornou-se mais objetivo, contendo a vazão da subjetividade mediante estéticas que buscavam apreender a realidade numa perspectiva que separava o discurso do objeto.

No final do século XIX, no entanto, as próprias mudanças sociais, políticas e tecnológicas levaram a uma transformação na estética, criando novos padrões de escrita em torno da subjetividade e estabelecendo uma crise na representação realista. Ao falar sobre o surgimento da prosa modernista, Peter Gay afirma que ela causou muita estranheza aos leitores europeus acostumados a certa previsibilidade no enredo e personagens. Por um lado, os modernistas passaram a descrever com minúcias um simples gesto; por outro, o enredo tornou-se cada vez menos importante, já que o que importava era “[...] a intensa viagem interior, com a celebração da subjetividade e o desdém sistemático pelas regras da narração, em suma, era sua dificuldade intrínseca que fazia da literatura modernista um escândalo para os filisteus” (GAY, 2009, p. 185). Se a prosa literária do século XIX tinha como temas preferenciais a história ou os problemas coletivos, a escrita modernista acabou por se dedicar quase inteiramente à introspecção do personagem ou do narrador, captando toda a complexidade de sua mente em atividade.

Um exemplo sempre lembrado pelos críticos é o de Edouard Dujardin, que, em *Les lauriers sont coupés* (1887), usou como pretexto a história banal de um jovem apaixonado conversando com seu confidente a fim de dar vazão a uma profusão narrativa por meio de “[...] uma forma relativamente ordenada de associações livres que se desencadeiam no puro fluxo de consciência [...]”. Assim, a tarefa de narrar as experiências subjetivas cabe ao próprio personagem, fazendo lembrar o ator que revela seus pensamentos num aparte ao público” (GAY, 2009, p. 188). A Dujardin se atribui a crença de que o romance de extração modernista é, na verdade, um exercício de subjetividade,

captando “[...] a mente em atividade, sonhando, ruminando, hesitando, sofrendo conflitos” (p. 190).

As novas formas de narrar acabaram por questionar a noção de verdade, fazendo com que o texto literário deixasse de olhar preferencialmente para os elementos referenciais e se voltasse para o indivíduo que fala e sobre a forma artística, pondo em xeque a efetividade de sua ficcionalização, “criando uma linguagem mordaz e suspeita [...], um descompasso permanente entre escritor e realidade, apontando para uma desarticulação básica que a sua linguagem de elipse, litotes e paradoxos procura resgatar sob a finura do humor e da descrença”, descreve Barbosa (1990, p. 121) sobre a incorporação desses questionamentos na última fase da prosa de Machado de Assis.

Ao mesmo tempo, surgiram nas ciências sociais – sobretudo na antropologia e na história – formas de observar a realidade que privilegiaram o ponto de vista local, denunciando o eurocentrismo do século XIX. Numa primeira fase, antropólogos como James Frazer, Franz Boas e Claude Lévi-Strauss estabeleceram um olhar sobre a cultura do outro tentando entendê-la a partir de elementos estruturais internos – e não mais em comparação com a cultura europeia. Essa visão se opôs ao pensamento etnocêntrico da maior parte do século XIX e abriu caminho para outras formas de narrativa. A partir dos anos 1960, com as mudanças culturais do final da década, envolvendo a ascensão de minorias e do movimento feminista, novas formas de relato ganharam força, dentre eles as literaturas ligadas à mulher, ao negro, ao homossexual, a culturas periféricas, como os relatos pós-coloniais que surgiram com a independência de países africanos e asiáticos.

As escritas do eu que nas vanguardas deram vazão a experimentalismos – estabelecendo uma estética de estranhamento e um frescor no alto modernismo – adquiriram nuances mais políticas depois da década de 1960, muitas vezes ocupando um espaço que poderia ser usado pelo jornalismo ou pelos livros de história. A exemplo do movimento da Nova História, as narrativas adquiriram o estado de relato de quem vê a realidade de dentro, como os textos de Primo Levi sobre o funcionamento da máquina de extermínio nazista. Na literatura norte-americana, a autoficção ganhou força ainda em meados do século XX, em movimentos mais tarde relacionados com a contracultura, como os livros da *Beat Generation*, muitas vezes desprezada pela crítica conservadora. Obras como *Almoço nu* (William Burroughs), *On the road* (Jack Kerouac), além do jornalismo literário em primeira pessoa de Tom Wolfe, Gay Talese e Hunter Thompson, promoveram um olhar diferenciado dos acontecimentos, em que o narrador-protagonista deixa de ser observador objetivo e distanciado da realidade, para se transformar, em alguns casos, em participante politicamente engajado.

Como tema da teoria literária, a autoficção é recente, tendo surgido em meio à valorização da subjetividade entre os anos 1970 e 1980. Pode, no

entanto, ser relacionada à tendência mais ampla nas humanidades que confere importância à autobiografia, com a produção e publicação de memórias, diários e relatos jornalísticos em primeira pessoa. Trata-se de testemunhos de quem viveu um acontecimento histórico e, por isso, adquiriu o *status* de observador privilegiado, como pode ser visto em trabalhos como *O queijo e os vermes* (Carlo Guinzburg), *Memória e sociedade* (Ecléa Bosí) ou o documentário *Shoah* (Claude Lanzmann), filme de 1985 que reúne, em nove horas e trinta minutos, depoimentos em primeira pessoa de sobreviventes do Holocausto sem qualquer imagem a não ser a das pessoas que fazem seus relatos.

O prestígio da autobiografia chegou também aos produtos das grandes *media*. Um dos exemplos é a revista *The New Yorker*, uma das mais prestigiadas do mundo, que criou no início dos anos 1980 a seção *Personal History*, em que um autor convidado fala, a partir de sua vivência, de determinado tema. Nos anos 1990, o ensaísta americano Harold Brodkey (1930-1996), infectado pelo HIV, descreveu na seção seus altos e baixos no tratamento da AIDS. A rádio BBC criou o programa *Witnesses*, em que as testemunhas de fatos históricos dão depoimentos sobre seus pontos de vista. Documentários de televisão, antes apresentados exclusivamente por jornalistas, são expostos, muitas vezes, por meio do relato direto dos entrevistados, apenas com a mediação da edição.

Na literatura, a opção pela autoficção se deve, em parte, ao fato de que, atrás de um *eu* que é ao mesmo tempo um *outro*, o autor consegue expor com mais *verdade* determinada matéria, pelo simples fato de manter ambiguidade quanto à veracidade do relato, podendo ter a liberdade de inventar, de ir além dos fatos históricos.

Nessa perspectiva, a ficção seria superior ao discurso autobiográfico pois o escritor não tem como prioridade contar sua vida, mas elaborar um texto artístico, no qual sua vida é uma matéria contingente. Por meio das versões elaboradas literariamente, estaria se aproximando mais da verdade daquele sujeito que é o autor delas. Assim, o texto literário, privilegiando a função artística sobre a referencial, seria uma forma mais elaborada e, portanto, “mais verdadeira” que a autobiografia. (KLINGER, 2007, p. 35)

O papel do leitor é criar uma expectativa de *contrato* com o gênero textual que lhe é apresentado, conforme defende Philippe Lejeune, com a ideia de *pacto autobiográfico*, um acordo entre o leitor e o autor de um texto não-ficcional. Quando o leitor percebe que o nome do autor (que está na capa do livro) corresponde ao de quem narra, trata-se de um texto biográfico. Lejeune explica: “É, portanto, do lado da pragmática, do lado dos atos da linguagem, que eu situei o traço dominante do gênero. Uma autobiografia não é apenas

um texto no qual alguém diz a verdade sobre si próprio, mas um texto em que alguém real diz que a diz (2013, p. 538). Para Lejeune, esse acordo traz efeitos particulares à recepção: “Não se lê da mesma maneira um texto dependendo de que seja recebido como uma autobiografia ou uma ficção” (p. 538).

Se algum desses elementos não corresponde, o livro é considerado ficção. O pacto autobiográfico se opõe ao pacto ficcional. Em uma autobiografia, o autor se comporta como um historiador ou jornalista, com a diferença de que a matéria de seu relato é ele mesmo. Se o leitor percebe que o autor esconde ou manipula a verdade, conclui que está mentindo, até porque as informações podem ser verificadas. O mesmo não pode ser dito de um romance, que opera no campo da ficção.

Quando se trata de autobiografia, pressupõe-se que tudo o que está sendo dito faz parte da história – ainda que a memória do sujeito que conta possa incorrer em erros –, e deve haver um esforço de leitura para que a interpretação siga as marcas do texto. No caso de ficção autobiográfica, o princípio da invenção preside, em partes, o pacto com o leitor. Já quanto se trata da autoficção, gênero que estabelece uma série de ambiguidades entre a identidade do autor e do narrador, esse pacto é contraditório, tornando a recepção do gênero mais próxima da ficção do que da não-ficção (FAEDRICH, 2015, p. 46).

O conceito de autoficção foi desenvolvido por Serge Doubrovsky como resposta à ideia de pacto autobiográfico, problematizando o processo de leitura de textos que dão margem à ambiguidade em relação ao campo da ficção e da não-ficção. O próprio Lejeune reconhece o dilema ao dizer: “Foi à frente de um dos meus quadros que Serge Doubrovsky teve a ideia, para preencher uma casa que eu dizia (imprudentemente) vazia, de inventar a mistura que ele nomeou ‘autoficção’” (2013, p. 539).

Assim, por ser um gênero no meio do caminho, na autoficção, ainda que um autor possa descrever fatos de sua vida e o momento histórico que vivenciou, é sempre o *texto* e suas *convenções* que devem ser observados pela lupa do crítico. Deve-se levar em conta como os elementos referenciais são representados na fatura interna da obra, com as soluções literárias que lhes são internalizadas. Às vezes não é tão simples definir se um texto deve ser denominado romance, autoficção ou autobiografia. *Tanto faz*, do paulistano Reinaldo Moraes, não é uma autobiografia, mas um romance com fortes características de autoficção. Como veremos a seguir, o texto não apenas situa o protagonista num tempo histórico *real* e verificável, sob certos aspectos, mas também incorpora, no estilo, as inquietações do momento, em que utilizar linguagem livre, dessacralizada, era uma espécie de posicionamento político. Ao mesmo tempo, o autor inventa a si mesmo com a própria linguagem, deixando evidente que se trata de um texto ficcional. Passemos à apreciação do livro.

TANTO FAZ NO MEIO DO CAMINHO

A obra de Reinaldo Moraes situa-se numa época de transição da literatura brasileira, a partir da segunda metade da década de 1970. Esgotado o momento em que a geração de Guimarães Rosa, Clarice Lispector e João Cabral de Melo Neto publicava seus livros – findo o período a que Antonio Candido chamou de *auge* da arte literária no país (CANDIDO, 2012) – uma nova geração de escritores entrava em cena, muito menos ambiciosa que a anterior, desvinculada de um projeto de continuidade direta dos ideais do Modernismo e, talvez por isso, sem grandes compromissos programáticos.

Se uma das formas de manifestação da literatura brasileira mais importantes no período imediatamente anterior ao golpe de 1964 estava relacionada à denúncia da miséria e da desigualdade social; à crítica da oligarquia rural e do empresariado urbano; à valorização do nacional-popular como instrumento de resistência à expansão do capital, e apontava para a necessidade de revolução, a literatura posterior passou a refletir criticamente sobre as mais diversas formas de poder e autoritarismo, incorporando um conjunto heterogêneo de influências, sem qualquer pudor em misturar em suas referências a cultura pop norte-americana – antes criticada – à alta literatura.

Trata-se de uma linguagem literária que se abre às experiências externas e a outras *media*, como o cinema, a música popular, a ficção comercial, a televisão, o rádio, as histórias em quadrinhos. E é influenciada por uma nova maneira de pensar o lugar do escritor e da esquerda na sociedade, rejeitando as mais diversas manifestações repressivas, inclusive os discursos ortodoxos sobre arte e política. Nos anos 1980, a chamada década perdida, depois do engodo do *milagre econômico* que deu sustentação ao golpe civil-militar nos seus primeiros 10 anos, aprofundou-se o abismo da desigualdade social e a crise macroeconômica no país.

A descoberta das relações opressoras de poder é um dos temas dessa literatura. Havia a consciência de que a tão sonhada modernização do país estava sendo feita com muita violência do estado. Visando criticar o poder reacionário que estava no comando, a literatura não tem mais compromisso com os planos de desenvolvimento – incluindo aí também os da esquerda. Trata-se de uma arte literária que não carrega qualquer expressão de otimismo social e [...] “prefere se insinuar como rachaduras em concreto, com voz baixa e divertida, em tom menor e coloquial,” como define Silvano Santiago (1989, p. 18).

A autoficção se fortaleceu porque havia desconfiança do poder totalizante da história, distanciamento do intelectual em relação ao governo e

à orientação no plano econômico que engendrou o *milagre*. A geração pós-64, vítima do processo do golpe civil-militar, transformou sua literatura numa espécie de memória do presente, em que não há grande distanciamento entre o narrador e o fato narrado. Por esse motivo, a narrativa autobiográfica e a autoficção adquirem centralidade, como se a história recente do país, escondida pela censura, ganhasse legitimidade apenas pela voz daqueles que viveram na pele os anos de repressão, não sendo coniventes com a *história* que se criava sobre o período. Mesmo assim, diante da impossibilidade de mudança no curto prazo, o herói pós-64 “respira com mais energia o ar do país”, como diria a canção de Beto Guedes do início dos anos 1980. “Prega ele o hedonismo, procurando extrair da dor do passado uma lição de futuro onde não se perde a alegria das grandes investidas. Acredita agora que a revolução, se ela vier, terá antes de passar pela libertação sensual do próprio indivíduo”. Como dissemos no segmento anterior deste artigo, esse fenômeno ainda tem abarcado também aqueles privados de manifestação na sociedade, dando espaço para as narrativas das minorias, deixando-se cada vez mais “[...] irrigar pelas águas da subjetividade” (SANTIAGO, 1989, p. 35).

Tanto faz é uma das manifestações típicas do período, embora suas páginas traduzam as inquietações de um narrador bem posto na sociedade. O protagonista é um jovem de classe média, formado pela USP, que parte para uma temporada em Paris como bolsista sob os auspícios do próprio *sistema*, e não um sujeito pertencente às minorias silenciadas, alijadas de qualquer serviço que o Estado lhes deveria prestar, ainda que por obrigação legal. O livro saiu em 1981 na coleção *Cantadas Literárias*, iniciativa da editora Brasiliense, que trouxe a público os escritores da *geração mimeógrafo*, ou *geração marginal*. Devido às restrições políticas e econômicas dos anos 1970, essa geração lançou seus escritos às próprias custas, em volantes, livretos e revistas alternativas, circulando entre número restrito de leitores. Já no final da ditadura, com as brechas abertas pela pressão popular e descrença no regime, começou a se esboçar uma abertura política e cultural, fortalecida pela sociedade civil.

Aproveitando a onda favorável, *Cantadas Literárias* lançou oficialmente esses autores para um leitorado mais amplo. Publicou poetas como Chacal (*Comício de tudo*), Ana Cristina Cesar (*A teus pés*), Alice Ruiz (*Pelos pelos*), Francisco Alvim (*Passatempo*) e Paulo Leminski (*Caprichos e relaxos*); romancistas como Caio Fernando Abreu (*Morangos mofados*) e Marcelo Rubens Paiva (*Feliz ano velho*), assim como traduções de alternativos estrangeiros. Eles tinham em comum a informalidade e a subversão na linguagem, o questionamento das relações de poder e forte traço autoficcional. O personagem recorrente dos romances de *Cantadas Literárias*, tanto nos autores brasileiros, quanto nos estrangeiros, é o jovem inconformado, *outsider*, tentando levar uma vida à margem ou simplesmente sobreviver, muitas vezes

querendo ser escritor: “[...] um *desclassificado*, indivíduo fora dos quadros de um grupo social, *lonesome rider*, contando apenas com sua astúcia, falta de escrúpulos e os acasos da fortuna de continuar vivo”, como escreveu Leminski no prefácio de *Pergunte ao pó* (FANTE, 1987, p. 9) sobre Arturo Bandini, *alter ego* do escritor John Fante e, sob muitos aspectos, muito próximo ao *ethos* narrativo de *Tanto faz*.

Trata-se de um conjunto de obras que mostra as consequências dos fatos históricos sobre a voz de uma geração de jovens que teve sua criatividade e suas utopias políticas represadas pela ditadura exatamente no instante em que, do outro lado do Atlântico e acima do Equador, vivia-se uma época de liberdade conquistada pelos estudantes do Maio de 1968, uma nova força social que despontou para além da tradicional oposição entre o capital e o trabalho e abriu caminhos para uma mudança profunda no comportamento da sociedade. Como solução provisória, cheia de autoironia, os escritores se voltam à pequena contravenção que ainda era possível cometer, já que “chute de poeta/ não leva perigo à meta”, como dizia Leminski (2016, p. 74).

Primeiro livro brasileiro a sair nas *Cantadas Literárias*, *Tanto faz* virou *cult* e sucesso de público na época, o que levou Moraes a escrever, na sequência, então sob encomenda da editora L&PM, e com remuneração adiantada, *Abacaxi* (1985), um fracasso de vendas. Desestimulado pelo resultado do segundo livro, o autor só retornaria a publicar em 2003, lançando, entre outros, *A órbita dos caracóis* (2003) e *Pornopopeia* (2009), seu trabalho mais extenso e elogiado pela crítica. Graduado em administração pela FGV de São Paulo, Reinaldo Moraes construiu sua trajetória profissional em torno da produção escrita como redator, tradutor de língua inglesa e francesa, jornalista e coautor de telenovelas. Em depoimento à TV (ABUJAMRA, 2013), afirmou que, apesar de seus livros terem alcançado certa popularidade, a literatura não lhe garante integralmente o sustento; o que o mantém são outras atividades de produção escrita.

Tanto faz surgiu quase por acaso. Durante a década de 1970, Moraes se dedicava à fotografia como alternativa profissional à formação em administração. Chegou a ter certa notoriedade com a imagem que produziu para a capa do disco *Todos os olhos*, de Tom Zê, considerada polêmica porque retratava um olho a partir da imagem de um ânus ou de uma boca com uma bola de gude – até hoje se mantém mistério sobre a questão. Em 1979, trabalhando na Fundação de Desenvolvimento Administrativo (Fundap) do governo de São Paulo, Moraes foi convidado a substituir um colega que havia desistido na última hora de uma bolsa de estudos em Paris; caso contrário, o convênio com a França seria cancelado. Entediado com o trabalho e sem vislumbrar muitas perspectivas, aceitou a bolsa e, na capital francesa, acabou negociando com a orientadora mudança do tema de pesquisa para a área de urbanismo, pois não conseguia acompanhar o curso sobre planificação da

economia soviética por considerá-lo demasiado chato. Com muito tempo à disposição, Moraes resolveu escrever uma espécie de diário de bordo sobre a experiência de um ano e meio que passou como estudante, longe da censura e sem compromisso maior do que assistir às aulas, o que, na verdade, não conseguiu fazer integralmente. O livro “parecia uma grande farra, o narrador era um grande espírito-de-porco falando sem censura, porque quando você está fora do Brasil, a censura vai para o chinelo”, declarou (ABUJAMRA, 2013).

O resultado dessa experiência é um livro de enredo escasso que mostra as experiências e a apreensão do *dolce far niente* de um *alter ego* meio marginal, um viajante descompromissado que reflete, no conforto do exílio voluntário, de maneira fluida, sobre sua própria condição, a situação política do Brasil (mantida a distância, embora reaparecendo indiretamente nas rodas de conversa ou no diálogo com o amigo e intelectual de esquerda Chico) e que mergulha de cabeça nos prazeres mundanos, como se a única revolução possível fosse a do baixo-ventre e dos paraísos artificiais. Ricardinho narra de forma despudorada e, em alguns momentos, escatológica, sua educação sentimental, o uso desbragado de drogas, a vagabundagem pelas ruas de Paris, a presença assídua às cinematecas, aos bistrôs tradicionais, aos *vernissages* e confraternizações de esquerdistas exilados. Enfim, redige como se estivesse satisfazendo uma necessidade fisiológica: “Escreve num esguicho” (TF, p. 11).²

Do ponto de vista da estruturação, o livro dialoga com a experiência do romance moderno brasileiro, tendo Machado de Assis, Oswald de Andrade e Ciro dos Anjos (*O Amanuense Belmiro*) como modelos mais óbvios – “Ricardão lê as proezas de Serafim Ponte Grande numa tardinha à toa de frio e garoa” (TF, p. 67) – e uma proximidade com a poesia feita com gírias e palavrões da fala carioca de Chacal (*Quampérios*, de 1977), além do jornalismo alternativo da turma de *O Pasquim*. Sua estrutura remete ainda às experimentações de Julio Cortázar (*A volta ao dia em 80 mundos*), que utilizava procedimentos análogos à colagem. Os 75 capítulos de *Tanto faz* são organizados de maneira quase independente, com uma lógica discursiva bastante aberta, podendo ser lidos de maneira meio aleatória, a despeito de haver certa linha do tempo comum aos diários. Os segmentos, escritos sem prazo e de acordo com os caprichos e relaxos do narrador, abrigam gêneros tão diversos como o ensaio, roteiro de cinema, piadas, diálogos sobre banalidades, memórias de infância, entradas de um diário e reflexões sobre a própria redação do livro.

A divisão em capítulos irregulares, alguns com poemas ou uma frase, outros com narrativas mais longas que lembram contos, traz a impressão de certa improvisação de diário não-ficcional, como uma construção que deixasse

² Usamos neste trabalho a edição MORAES, Reinaldo. *Tanto faz & Abacaxi*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. Identificamos o livro com a sigla TF no corpo do texto.

à vista andaimes e partes sem reboco. Apesar disso, a narrativa é alimentada permanentemente com referências ao universo literário, musical e cinematográfico. Como bom *flâneur* pelas ruas de Paris, Ricardinho está sempre ouvindo música, lendo bons livros e frequentando salas de cinema, para depois tomar um *calvados* com os amigos e preencher o conteúdo da conversa com a reflexão sobre esses produtos culturais. Muitos dos capítulos são escritos como que a partir de um fluxo poético que marca, estilisticamente, alterações mentais, bem ao gosto de escritores como John Fante, Allen Ginsberg e Paulo Leminski (*Catatau*):

Duas palavras: língua e olho. A língua vermelha dos Stones na bunda do jeans surrado da Lica. O olho estampado da camiseta do Jacques. A língua da lambida. O olho da atenção. A língua do desaforo. O olho da sedução. A língua da falação. O olho da sacação.

Jacques me passa o telescópio fumarento. Fica com as mãos livres para desembulhar o papelote de papel-manteiga. Dedos de cirurgião despejam a carga branca no espelho estampado na cara da Marilyn em alto contraste, um presente de aniversário da Syl à Lica. A blue blade bate que bate the star dust, enquanto Lou Reed e aquele sax swingado falam das bichas nova-iorquinas taking a walk on the wild side. Vou na janela espiar a quantas anda a noite. Lá embaixo, dois gardiens de la paix rondam o patrimônio com seus berros cochilando nos coldres pretos. As estrelas. Ouço atrás de mim o tchek tchek tchek da lâmina fina no vidro. Cascalho andino virando pó na cara da Marilyn. Pela janela entreaberta se ouve o frisson da folhagem das árvores tocadas pela brisa fina. Ouço agora uns snifs-snifs cafungatórios [...].

Madrugada, madrugada, madrugada. A lua é a espada do sarraceno que defende o cabaço das estrelas contra o priapismointerplanetário do Flash Gordon. Lua chinflante, coca mingunte. Lua beat. Lua freak. Lua rock. Lua loque. Lua junky. Lua punk. Lua pop. Lua lunária dos engazopados. (TF, p. 156)

Ao mesmo tempo, os narradores do livro dão pistas ao leitor de que se trata de um texto literário que prima pelo ludismo, pela carnavalização, deixando claro que se trata de uma obra em diálogo com a dessacralização da linguagem, filiando-se a uma tradição que nega, por meio de estilo propositalmente mais solto, as limitações impostas pelas relações institucionais de poder na sociedade. É como se a fala solta de Ricardinho fosse uma libertação do ambiente *careta* do trabalho no instituto em São Paulo, contra as imposições da ditadura militar, contra a patrulha ideológica dos companheiros de esquerda e contra até mesmo a literatura brasileira, até então marcada por um discurso elevado e grave, mesmo entre os escritores de esquerda.

Essa liberação ocorre não apenas do ponto de vista referencial – o tema principal do livro seria um relato sobre alguém que deixa para trás a vida monótona de funcionário público na cidade de São Paulo para mergulhar no cotidiano de festa, drogas, cinema e música em Paris; na verdade, ela toma forma na linguagem, afirmando no estilo a subjetividade do narrador, como pode ser visto na citação anterior. O ritmo da escrita adquire o ritmo da vida. O narrador deixa claro que o que tem diante de si não é uma matéria especial a ser narrada, mas um tratamento literário diferenciado. Ele projeta a realidade sobre o próprio estilo:

- É engraçado como o caminho do meu romance ficou paralelo ao caminho desse vidão que eu tô levando aqui em Paris. Nem me refiro aos fatos narrados; os fatos não têm importância, Les événements mi enchem o saco. Me refiro ao processo da coisa, sacumé? É como se eu tivesse subido por uma escada até certo ponto e, de repente, vem alguém e tira o chão debaixo da escada. Me sinto despencando em queda livre, no vácuo agarrado a uma escada. Dá pra entender?
- Não. Mas tudo bem, tanto faz, Rica. É uma tremenda idiotice a gente se matar para chegar ao topo [...].
- Total! – concordo, enfático. – Pega o cinemão americano: tem sempre alguém obcecado pela conclusão [...].
- Pode crer – diz Chico sorvendo todo o uísque de seu copo. – Se você for ver, esses filmes já anteciparam o Vietnã, meu. O apogeu da afirmação individual do selfmade man nos States corresponde ao ápice do delírio destrutivo americano. (TF, 117)

Nesse trecho, o narrador mostra que o projeto do livro segue uma lógica não tão preocupada com uma conclusão, mas com o próprio processo da escrita, avessa à homogeneização dos espaços, uma espécie de utopia em que os valores mais conservadores da tradição literária – como a necessidade de se ater aos acontecimentos e vislumbrar uma conclusão (numa alusão ao tédio dos acontecimentos na citação de Paul Valéry: “les événements m’ennuient”, usada como epígrafe do livro mais radical de Carlos Drummond de Andrade, *Claro enigma*) são suplantados pela queda.

Em meio à aparente entropia, o livro é narrado na maior parte do tempo em primeira pessoa, embora a terceira também apareça. Em alguns momentos, há uma interpenetração de pontos de vista, indicando a existência do discurso indireto livre. O foco em primeira pessoa filtra a realidade a partir do ritmo e das vontades do narrador. Um olhar mais crítico sobre o Brasil aparece de maneira quase incidental, em meio a uma conversa de bar ou um papo meio anárquico que envolve cinema, bebidas, relacionamentos e política. Já no capítulo 1, o narrador em terceira pessoa introduz a entrada

“triumfante” de Ricardinho na história, chegando a seu estúdio e começando a escrever. Mas nesse segmento mesmo, há rápida transição para a primeira pessoa. Já no capítulo 2, o que lemos saiu direto da máquina de escrever de Ricardinho – “A cidade me excita todos os dias, como uma namorada” (TF, p. 13).

Ao longo dos capítulos, o narrador em terceira pessoa, nas raras vezes em que aparece, vai fazer as vezes de um *raisonneur*, capaz de proporcionar coerência narrativa aos fragmentos escritos em primeira pessoa, se bem que sua linguagem praticamente coincida com a do protagonista. Esse narrador é quem, de certa forma, se abre para o que James Wood chama de “linguagem do mundo”, “que a ficção herda antes de convertê-la em estilo literário, a linguagem da fala cotidiana, dos jornais, dos escritórios, da publicidade [...]” (2011, p. 42). O protagonista que fala em primeira pessoa está mais empenhado numa viagem narcísica, subjetiva, muitas vezes sob o efeito do álcool e da maconha, sem dar muita atenção às questões que vão além de seu entorno. Quando a história começa a caminhar por conta própria e parece mais clara ao horizonte de expectativa do leitor, o autor livra-se do narrador em terceira pessoa de maneira inusitada. Os dois narradores se encontram numa plataforma de metrô e decidem, no par ou ímpar, no capítulo 35, quem deve continuar narrando a história. Ganha a primeira pessoa.

O capítulo 1 é uma espécie de plano de voo do romance, pois dá o tom da abordagem ao longo do texto:

Chega no studiô e cai matando numa cerveja gelada. Arroto formidável de barítono, que lhe evoca os sabores distantes do jantar. Janela escancarada para o verão. Abafamento. Madrugada.

Tira a camisa. Acende uma bagana em boas condições de uso. Entre os cotovelos apoiados na mesa, a máquina de escrever. Pita calmamente, queixo escorado nas mãos, olhar escapando pela janela. Lembra da caminhada de fim de tarde à beira do Sena. Pescadores, turistas, namorados. Num ponto menos movimentado do cais, sacou a mandioca e deu uma reluzente mijada. Reparou que seu pau, muito do sem-vergonha, aproveitava pra dar uma crescidinha na sua mão. Muita água sempre lhe dera tesão. O mar, por exemplo, já fora batizado várias vezes por sua gala. Das melhores trepadas de sua vida tinha sido com Flora no mar de Ilhabela. O calor da água, o rebolado das vagas, a leveza dos corpos, o gozo sob o sol.

Escreve num esguicho: água tarde mulher. Recosta na cadeira. A baganinha moribunda lhe queima os dedos. Último tapa, longo, tosse violenta.

Matutando. A cidade está fora do meu quarto, mas eu estou dentro da cidade. Tudo isso escrito, vai cagar. Passa a mão num livro qualquer pra lhe fazer companhia na privada. Calhou ser de poesia. Abre ao léu e topa um poema que começa assim: todo anjo é terrível. (p. 11-12)

O narrador delimita a linguagem e o espaço. A fala direta, *pouco literária*, parece a introdução de uma cena cinematográfica ou de teatro, impressão que é quebrada imediatamente pela escrita em tom satírico, ao descrever, sem meias palavras, a condição existencial do protagonista e sua relação de prazer com a natureza e com o próprio corpo – “Muita água sempre lhe dera tesão”. A maior parte do romance tem como *set* o próprio “*studiô*” ocupado por Ricardinho, onde ele passa o tempo escrevendo seu livro, ouvindo música brasileira (Caetano Veloso e Milton Nascimento estão sempre na vitrola), preparando pratos com o que sobrou na geladeira. Como na viagem em torno do próprio quarto de Xavier de Maistre, Ricardinho escreve: “Dentro e fora. A hierarquia sensível da realidade é a seguinte: primeiro meu quarto, depois a cidade lá fora. Aí vêm o país e o mundo” (TF, p. 12). Ao estabelecer hierarquicamente suas preocupações, coloca a política em segundo plano: “O país e o mundo são notícias impressas no jornal intacto jogado no chão” (TF, p. 12), como se aí ecoasse um verso de Caetano em *Alegria, Alegria*, afinal, “quem lê tanta notícia?”.

O tema da política do Brasil, como foi dito, aparece de maneira difusa, ao contrário do que ocorre na literatura contrária à ditadura da década anterior. Não que *Tanto faz* seja um livro alienado, em que há adesão a um ideário de direita. Na verdade, as reflexões sobre a política dividem espaço com temas considerados menores, como o consumo de drogas, as relações amorosas, a redação do romance. Esse procedimento pode ser visto como um tipo de crítica à literatura produzida no auge da ditadura, quando falar da repressão, da luta armada e de uma utópica revolução de esquerda impunha um tom sério aos textos literários, e exigia também a adesão dos intelectuais, como se não falar mal do regime significasse estar do lado dele. Como o jornalista Chico afirma, com a aprovação de Ricardo: “O mundo não se divide entre quem foi, quem não foi pendurado num pau-de-arara pela repressão. O mundo se divide entre quem leu e quem não leu Machado de Assis e Oswald de Andrade, quem deu e quem não deu pra mim” (TF, p. 16). No capítulo 19, que retrata uma longa conversa de Ricardo e Chico em um “*café furreco*” da cidade, eles acabam focando a discussão em torno da produção artística e da política. Chico, ao falar sobre seu método de escrita para o jornal em que trabalha em São Paulo, faz uma crítica aos intelectuais de esquerda:

Hoje eu escrevo em êxtase, dando bola adoidado, batendo punheta, ouvindo blues. Se estou alegre, ótimo, se estou triste pra caralho, beirando o suicídio, fossa-se. Escrevo com o corpo, que nem a Clarice Lispector disse que escrevia. Tô cagando pra caretocracia esquerdo-fascistoide brasileira que vive me acusando de desperdiçar espaço no jornal com meus “*delírios pessoais*”, que nem aquele cretino da USP escreveu na seção de cartas dos leitores. Delírios

peçoais! Vá se foder. Sem essa de realismo socialista pra cima de mim, xará.”
(TF, p. 70)

Logo na sequência, Ricardo sugere que Chico escreva de maneira mais clara, aproveitando o momento de abertura política no Brasil. Ao que Chico responde:

– Caguei para esses malucos iletrados, e tô me fodendo para essa tal de *abertura* burguesa comandada pelos milicos fascistas. Num tô afim de virar deputado do MDB nem de juntar grana pra comprar casa com piscina no Alto de Pinheiros ou no Morumbi, como os meus coleguinhos sociólogos que casaram com mulher rica. Tô fora, bicho. Quero é me narcisar, me abandonar na vida, no texto, na cama. Viva eu. E foda-se a má-consciência! Não me chamo Paulo Martins, nem quero firmar o nobre pacto entre o cosmo sangrento e a alma pura, feito o Glauber citando Mário Faustino na epígrafe de *Terra em Transe*.

Ergo um brinde à decisão do Chico. E tento voltar pra literatura, antes que esse papo glauberiano de má consciência e cosmo sangrento descambe em puro baixo-astral (TF, p. 71).

- Chega de culpa! Deblatera o Chico. – Como no dia em que o Carlinhos comentou numa roda de bar, pra me sacanear, que o máximo de repressão que eu tinha sofrido na vida foi passar uma noite na décima quarta por causa duma suruba com maconha na casa da Lílíana [...].

- Pois hoje eu gritaria nas barbas do Carlinhos: olha aqui, gente boa, viva o estado burguês corrupto do Brasil, falô? Melhor que a ditadura dos burocratas do partidão russo em cima do proletariado, com direito a congelamento na Sibéria pros dissidentes. E outro viva às ninfetinhas tesudas da pátria-mother. E vá se fuder a culpa.” (TF, p. 76)

Chico, um jornalista de esquerda formado em sociologia pela USP e colunista de jornal impresso, faz uma crítica aos intelectuais e à produção cultural alinhada com os ideais mais engessados do “partidão”, sob influência das práticas de repressão plasmadas durante a Guerra Fria, como a alusão aos escritores que foram mandados para a Sibéria ou executados na ex-URSS. Se o consórcio do golpe civil-militar que ainda governava o país naquele momento havia causado um estrago terrível, com repressão, execuções, tortura e concentração de renda, a esperança de uma política melhor não estava no horizonte, já que a esquerda tradicional também tinha formas repressivas de poder. Portanto, não havia soluções permanentes no horizonte, apenas a liberdade do próprio corpo e da linguagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos ao longo deste trabalho que a escrita autoficcional privilegia uma visão particularizada da realidade: seja por um observador que vivencia determinado fato histórico e, conhecedor dessa realidade, tem autoridade para narrar, seja por meio de um narrador que, dominando a arte da escrita, não tem como principal objetivo a vida a ser contada, mas a encenação dessa vida dentro do texto, sem compromisso com uma verdade que não seja a própria arte. Isso não quer dizer, no entanto, que a literatura autoficcional volte-se apenas para a verdade textual, ignorando o entorno social.

Tanto faz, escrito pelo paulista Reinaldo Moraes, é um bom exemplo disso. O livro aponta para essas duas direções – para dentro e para fora do texto. Escrito num momento de transição da literatura brasileira, em que a produção cultural do país já havia sido abalada por duas décadas de ditadura civil-militar, *Tanto faz* é um texto autoficcional que celebra, ao mesmo tempo, os prazeres mundanos e a liberdade da escrita, por meio da utilização de um estilo coloquial, meio anárquico, que ora dialoga com a alta cultura, fazendo referências a obras canônicas da literatura, ora acena para a indústria cultural, sem qualquer pudor.

O livro pode ser entendido como celebração da (precária) liberdade do indivíduo por meio da linguagem e do sexo, apondo-se às mais diversas formas de opressão que ainda existiam no período: uma ditadura civil-militar que custava acabar, um futuro pouco promissor diante de um país desigual e de um cenário econômico mundial recessivo, a inexistência de uma revolução no horizonte. *Tanto faz* consegue problematizar, a partir de uma narrativa extremamente pessoal, questões cruciais do momento, como (a falta de) rumos para o país, as diversas formas de relação de poder, as mudanças da literatura sob a influência dos *media* e do capitalismo. Assim como a maioria dos livros publicados na coleção *Cantadas Literárias*, não poderia ser escrito de forma diferente: traz a marca dos anos de abertura no Brasil, que anseia por liberdade, obtida por meio do prazer da linguagem e do corpo, mas olhando para um horizonte político precário.

REFERÊNCIAS

ABUJAMRA, A. *Provocações*. São Paulo: TV Cultura, 2013. Disponível em: ><https://www.youtube.com/watch?v=3FKsYocsiMQ>< . Acesso em 22 mai. 2018.

LIMA, Marcelo Fernando de “as coisas não estão assim tão mal dentro da minha pele”: a autoficção em *Tanto faz*, de Reinaldo Moraes. *Scripta Uniandrade*, v. 16, n. 1 (2018), p. 183-202. Curitiba, Paraná, Brasil
Data de edição: 30 jul. 2018.

ADORNO, T. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2003.

AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BARBOSA, J.A. *A leitura do intervalo: ensaios de crítica*. São Paulo: Iluminuras, 1990.

BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

BURKE, P. *Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CANDIDO, A. Flipoços 2002, Antonio Candido – entrevista. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=I_3flaRAkrg&t=1088s> . Acesso: 10 mai. 2018.

FAEDRICH, A. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. *Itinerários*, Araraquara, n. 40, p. 45-60, já./jun. 2015. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/viewFile/8165/5547>> Acesso: 30 mai. 2018.

FANTE, J. *Pergunte ao pó*. Trad. Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1987.

GAY, P. *Modernismo: o fascínio da heresia – de Baudelaire a Beckett e mais um pouco*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

KLINGER, D. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

KUNDERA, M. *L'art du roman*. Paris: Gallimard, 1995.

LEJEUNE, P. Da autobiografia ao diário, da Universidade à associação: itinerários de uma pesquisa. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 48, n. 4, p. 537-544, 2013.

LEMINSKI, P. *Caprichos & Relaxos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MORAES, R. *Tanto faz & Abacaxi*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SANTIAGO, S. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WOOD, J. *Como funciona a ficção*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LIMA, Marcelo Fernando de “as coisas não estão assim tão mal dentro da minha pele”: a autoficção em *Tanto faz*, de Reinaldo Moraes. *Scripta Uniandrade*, v. 16, n. 1 (2018), p. 183-202. Curitiba, Paraná, Brasil
Data de edição: 30 jul. 2018.

MARCELO FERNANDO DE LIMA é jornalista, formado pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (1992), mestre (1998) e doutor em Letras (2010) pela Universidade Federal do Paraná. Trabalhou durante 10 anos como repórter, editor e assessor de imprensa. Atualmente é professor-adjunto da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (PPGEL) e no curso de Comunicação Organizacional (Comorg). É autor de *Sobregalhos, esqueletos* (Aos QuatroVentos, 1999), *Nas trilhas de Saint-Hilaire* (FCC, 2002) e *Jornalismo cultural e crítica* (Editora UFPR-Argos, 2013).