

## “OS PIORES DIAS DE MINHA VIDA FORAM TODOS”: O TRABALHO IMATERIAL DE UM CORPO NU

Elisabete Borges Agra<sup>1</sup>

Luciano Barbosa Justino<sup>2</sup>

**RESUMO:** “Os piores dias da minha vida foram todos” é um romance de Evandro Affonso Ferreira, cuja narradora personagem conta de um quarto de hospital suas imaginárias deambulações pela cidade de São Paulo. Nosso objetivo neste artigo é propor uma leitura da obra a partir de dois eixos norteadores: 1. analisar como o trabalho imaterial com a linguagem fundamenta romper a clausura da clínica ao tempo em que engendra uma produção nova de subjetividade; 2. demonstrar como o diálogo com a tradição, sobretudo com o mito de Antígona, diálogo que chamaremos de barroco, encena uma experiência limite é a um só tempo radicalmente contemporâneo quanto ancestral.

**PALAVRAS CHAVES:** Literatura brasileira contemporânea. Trabalho imaterial. Produção de subjetividade.

**ABSTRACT:** Evandro Affonso Ferreira’s *Os piores dias da minha vida foram todos* is a novel whose narrator is a female character who tells, from a hospital room, her imaginary digressions through São Paulo city. **This** paper aims at proposing an analysis of the aforementioned novel from two orienting axes: 1. to analyze how the immaterial labor with the language underpins to break the clinic enclosure, and to engender a new production of subjectivity simultaneously; 2. to demonstrate how the dialog with the tradition, especially with Antigone myth, which we refer as baroque, represents a limit experience in a single time as both radically contemporary and ancestral.

**KEY WORDS:** Contemporary Brazilian literature. Immaterial labor. Production of subjectivity.

“Os piores dias de minha vida foram todos” (2014, 127 p.) é um instigante romance de Evandro Affonso Ferreira cuja narradora conta suas “escapadas imaginárias” de uma cama de hospital à espera da morte. Trata-se de um personagem singular que, a despeito de suas muitas clausuras, resiste ao confinamento, às estruturas que a tornam significante, que a dotam de uma identidade, uma profissão, um sexo, uma nacionalidade ou, na conhecida definição de identidade de Félix Guattari e Suely Rolnik, “àquilo que faz passar a singularidade de diferentes maneiras de existir por um só e mesmo quadro de referência identificável” (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 68).

Ela possui uma potência imaterial que a permite, pelo trabalho linguageiro que é a própria obra, fugir uma quantidade tanta de fugas. Articulando uma memória ácida a uma poderosa

---

<sup>1</sup> Universidade Federal da Paraíba.

<sup>2</sup> Universidade Estadual da Paraíba.

imaginação que a faz portadora de uma racionalidade vertiginosa, um corpo moribundo pode se deslocar inúmeras vezes mesmo estando no mesmo lugar:

a isso podemos chamar, aqui, de produção de subjetividade via linguagem ou simplesmente de literatura.

Como uma das bases eurísticas do movimento de produção de sentido que empreenderemos, nos será útil o que diz Giuseppe Cocco sobre o trabalho imaterial na contemporaneidade:

O trabalho imaterial não é sinônimo nem de trabalho abstrato nem de trabalho intelectual: pelo contrário, trata-se de trabalho vivo, da rearticulação – *nos corpos* – da mente e da mão. Um trabalho que volta a ser produção concreta de sentidos, que qualifica o processo e valoriza os bens (sejam eles serviços intangíveis ou bens tangíveis). O trabalho se torna imaterial porque passa a ser produtor direto de valor por meio de suas dimensões biopolíticas. Seu “sentido imaterial é o resultado das coisas corporais, de suas misturas, de suas ações, de suas paixões” (COCCO, 2014, P. 161).

Tal articulação de memória e imaginação via linguagem produz uma viagem libertadora para um corpo que resiste, que segue sendo, à revelia da presença invasiva da morte iminente. É a potência imaterial da memória e da imaginação que mantém vivo o corpo numa espécie de exílio excessivo que não se confina e por isso escapa das armadilhas do fim, ao mesmo tempo em que nomeia suas próprias perdas, seu catálogo de fracassos, as armadilhas do biopoder e de suas biopolíticas de controle dos corpos, dos sujeitos, dos mundos. Daí ser de fundamental importância o sentido biopolítico de resistência desta clausura imaginosa empreendido pela narradora, pois é a própria vida em sua potência, sua alma inenquadrável, que produz novos valores ao se recusar a confinar-se.

São Paulo é a zona cartográfica de seus desejos e de seus devires, não obstante a solidão de um corpo imobilizado “horas seguidas sem entrar ninguém para limpar minha boca babujada de saliva; onde fica cada vez mais difícil acomodar-me à condição humana” (FERREIRA, p.13, 2014).

Entre doença e reclusão, é o trabalho imaterial com a linguagem que a transporta nua e a transforma pelas ruas da metrópole, plena de si, mas de um si mesmo que é sempre um outro e sem plenitude alguma, produtor de uma nova subjetividade, cuja metáfora é o do corpo moribundo, inútil pro trabalho estandardizado do capital, pois “o trabalho imaterial não se reproduz (e não reproduz a sociedade) na forma de exploração, mas na forma de reprodução da subjetividade” (LAZZARATO; NEGRI, 2001, p. 30). Uma nova subjetividade advinda de

processos de singularização dos usos da língua e da memória que “requer um trabalhar virtuosístico (isto é, um trabalhar político), porque uma importante parte sua não se verte no sistema de máquinas, mas se manifesta na atividade direta do trabalho vivo, em sua cooperação linguística” (VIRNO, 2013, p. 48).

Certas enfermidades infelizmente não consagram atenção a nada, ninguém, sequer a pacientes porfiosos. Agora, aqui, neste espaço parco impregnado de solidão constrangedora, cuja desesperança se arroja para além de todos os limites, neste desconcerto emocional; impossibilitada de refugiar-me no abstrair; onde é impossível não trocar amiúde olhares insinuantes com ele barqueiro Caronte. Alma tentando a todo custo se acomodar à desolação, a esta subserviência voluntária dos murmúrios. Jeito é caminhar imaginosa nua pelas ruas desta cidade (FERREIRA, p. 54, 2014).

Mesmo que o confinamento lance sobre ela um mundo sem mundos, com todos os riscos do contágio sufocante e anulador, a morte em toda sua paralisação, o corpo engendra um percurso que o desterritorializa “caminhar imaginosa”, deslizar fora da “clínica”, do mundo higiênico de uma imaginação sem fora. O corpo nu que deambula pela cidade imaginária e ao mesmo tempo desumanamente real se despe de toda subjetividade vazia porque muito cheia de cartografias oficiais. Nu é o desejo por “não entrar duas vezes na mesma paisagem; conservar-me afastada deste-daquela quarto fúnebre; viagem utópica; viajar para correr perigo nas curvas acentuadas; arriscar-me” (FERREIRA, p. 35, 2014).

A natureza rebelde e anárquica da diferença da narradora tece um fio labiríntico de memória. Como ser em puro movimento, ela vai se construindo e reconstruindo, vai se tecendo, através dos sonhos, das lembranças, dos devaneios, dos alucinógenos. Assim, essa natureza anárquica e fugidia que a contorna traz consigo o gérmen de uma especulação ontológica: “quisera agora ser apenas mônada, sem consciência nem memória”. (FERREIRA, 2004, p.108). Ora, a mônada nada mais é o componente minimal de toda multiplicidade.

Nunca desprezei o perigo jamais deixei de esperar, ao atravessar o rio, que a água parasse de correr [...] Entro neste labirinto escuro da memória [...] Calafrios da febre me trazem entre aspas de volta para este quarto fúnebre – inútil saber o que é, ou não, miragem; se estou sendo ludibriada pelas alucinações; o que é, ou não, destituído de verdade (FERREIRA, 2014.p. 112-114).

É o que aqui estamos chamando de trabalho imaterial, enlace memória e imaginação, que permite a ela sair do presente absoluto da clínica, sem contudo se perder numa idealidade abstrata e ingênua. Esta produção nova de subjetividade, bifronte, tanto a terra e tanto ao mar,

lá atrás e amanhã, tem na retomada de Antígona sua alteridade ancestral, dialogicidade da ficção na ficção, signo engendrando signo ao infinito em face do fim. O mito grego, cuja morte é a afirmação de vida e coragem, indicia a resistência viva da vida e permite articular este viver de agora numa *exemplaridade singular*, com permissão da barrocidade do termo: “venha luminosa Antígona, seja minha carpideira: também estou sendo enterrada viva” (FERREIRA, 2014, p. 11).

Antígona é aqui a imagem mesma do duplo: é a própria narradora, a enterrada viva na clínica, a morta que fala; mas ela é também a guardiã do corpo insepulto, este mesmo que romanceia, que languageia, vivo.

O clássico em sua ancestralidade transcriada, arrastado para o quarto de hospital contemporâneo, atualiza uma espécie de anti-sala, um tempo anterior imediato ao evento que fecha o significante na repetição do mesmo, a velha Antígona, uma velha Antígona sempre a mesma, para fazer emergir aquela que fala, aquela que escreve, que romanceia, que trapaceia e que, por isso quebra o futuro presumido a priori: “Criatura predeterminada à derrocada feito eu não deveria ter ultrapassado as raias da infância” (FERREIRA, 2014, p.18).

Tem-se portanto uma retomada em novas bases do próprio mito, inserido agora numa nova mitologia, a partir da qual pode-se falar antes de um devir-Antígona, pra dar conta de seu vários papéis, de sua duplicidade, do que propriamente de uma Antígona como representação de um mito situado excessivamente lá atrás. Ela é o atual de uma virtualidade ancestral, o corpo insepulto insultado e sua resistência; mas ela é também a guardiã do próprio corpo, que antes vela sua vida que sua morte.

É a própria tradição que se rasura na retomada do mito. Antígona amanhã, ou o devir-Antígona do mundo da narradora protagonista desconstrói a velha identidade pressuposta da mulher-irmã e faz nascer uma criação paralela que não se submete à ordem e ao esvaziamento da persona; antes assume a opacidade do outro em sua contemporaneidade, que recusa a tirania do que Haroldo de Campos chama “um logos bem ordenado”, “*desideratum* de toda tradução que se recusa a servir submissamente a um conteúdo, que se recusa à tirania de um Logos pré-ordenado, [rompendo] a clausura metafísica da presença (como diria Derrida): uma empresa satânica (CAMPOS, 2005, p.180). Nas palavras da própria narradora:

Agora aqui, hóspede involuntária de Perséfone no mundo noturno, dores me arrastam para as trevas; neste quarto fúnebre, lugar em que o terror se precipita amiúde; onde tudo foi provavelmente pensado no sentido de determinar para sempre o contorno da desesperança; onde se proclama em silêncio o reinado do Tédio (FERREIRA, p. 20. 2014).

A empresa satânica e saturnina que é o trabalho imaterial em sua retomada do mito só satura o agora de seu não contemporâneo, o mito, pela escritura barroca, pela inversão e o deslocamento, rasurando a hierarquia dos tempos, excedendo-os, embaralhando-os, encurvando-os, na exemplaridade não exemplar de tempos muitos onde a condição de mulher se coloca a toda vez e resiste: “...vítima de algoz possivelmente da mesma genealogia do rei tebano, caminho lentamente para o ocaso, submergindo-me nas areias movediças do desespero, do desencanto” (FERREIRA, 2014, p. 11).

Esse devir-Antígona, que traduz diabolicamente tanto o mito quanto a si mesma enquanto mulher-pressuposta, confere à narração um estatuto particular, visto ser o ato de narrar ao mesmo tempo deslocado para outro lugar, a ancestralidade do mito, e radicalmente situado no aqui e agora da clínica, engendrando uma duplicidade entre a mulher ancestral, exemplar, e todas essas mulheres de agora postas em situação de silenciamento e clausura. É na rua, nua, que elas podem fazer contágio, pela tagarelice do trabalho imaterial que é o próprio romance e a escritura: “jeito é caminhar imaginosa nua pelas ruas desta cidade” (p. 54).

Nessa perspectiva, *Os piores dias...* pressupõe um deambular do significante no significante a tal ponto que, como princípio de toda repetição excessiva, os significados se embotam e fazem brotar uma nova semiose.

Sob este aspecto, podemos entender o romance de Evandro Affonso Ferreira nos termos do barroco como o pensava Severo Sarduy, cuja linguagem adquire “pelo simples facto de ser dita, uma potência poética ao quadrado” (2003, p. 117). *Os piores dias...* semiotiza certa emancipação do signo vicário, aquele que se conforma à representação de um significado prévio, substancialista e essencializante. Antes problematiza a própria natureza da linguagem, dos papéis que ela engendra e dos modos de vida que ideologiza. Ou, nas palavras de Gilles Deleuze, “o barroco não é uma essência, mas sobretudo uma função operatória. Não para de fazer dobras” (2005, p. 115).

Para Sarduy, o barroco reside neste desequilibrar ininterrupto da ordem, uma vez que o homem “anda à deriva num oceano de incertezas, sem bússola e sem norte (2003, p. 15), cuja consequência é contaminar a escritura de alteridades que são menos formas ou fragmentos de coisas, e mais uma ética perante a linguagem e seus modos de vida, seu lugares, suas idades:

Os piores dias da minha vida foram todos. Agora aqui, neste quarto impregnado de momentos obscuros, cheirando a sepulcro feito aquele livro dele nosso bruxo soberano; onde não consigo me impedir de lembrar, lembranças truncadas delas minhas incontáveis perdas; onde anoiteço e

amanheço em meio às trevas; [...] sabíamos que tempo todo dependemos de como sopram os ventos do bom e do mau humor dos quase sempre arbitrários deuses do Olimpo. [...] Nunca consegui esquivar-me, sempre desprovida delas sandálias despistadoras de Hermes, [...] Antígona? Irmã de Polinices e Etéocles, mortos pelas mãos um do outro. (FERREIRA, 2014. p. 100-102).

A barrocidade da retomada do mito de Antígona como devir não podemos deixar de compreender com um gesto biopolítico, da vida em face do poder e de sua resistência, de atualização da tradição, que tanto ilumina nosso presente quanto permite sua inquieta pertinência, num tempo de performatização da personalidade, de personalidades massificadas por formas de linguagem há muito cooptadas pelo mercado dos olhares e dos gostos. Não deixa ser irônico e ao mesmo tempo libertador, barroco mesmo, ser de um quarto de hospital, longe dos olhares midiáticos das redes de produção de sujeitos, que a narradora engendra sua singularidade, sua diferença, seu devir-outro.

São esses pontos de dobradura, “constituição de uma relação de força consigo, um poder de se afetar a si mesmo, um afeto de si por si” (DELEUZE, 2005, p. 108), que funcionam nela como potência de condição de variação, de desterritorialização e reterritorialização, sobretudo quando ela projeta seu olhar sobre o espaço externo do hospital:

“Vez em quando acordo sobressaltada, possivelmente vítima dos mal-assombramentos da morte. Jeito é mergulhar no devaneio, soltar imaginação caminhando nua pelas ruas desta metrópole apressurada, desfrutando minha por assim dizer ubiquidade” (FERREIRA, p. 65, p. 2014).

Este movimento de desterritorialização e reterritorialização de uma imaginação virtuosística, para retomarmos a expressão de Paolo Virno, é o que permite encenar sua potência de singularidade, que se constitua uma variação de ser, que se atualize suas virtualidade enclausuradas na clínica.

O quarto de hospital, espaço por excelência da obscuridade e do embotamento do ser, do enterrado vivo, faz com que a experiência de vida e morte da personagem se transforme em re-engendramento do próprio ser. A cada movimento de desterritorialização que ultrapassa as paredes do hospital, territorialidade moribunda, uma nova potência de singularidade se instaura, sem a qual nossa narradora não existe, e com ela não existiria a própria escritura do romance.

Num esforço de imaginação vejo-me caminhando pelas ruas, mesmo sabendo mesmo sabendo que é impossível eu me esconder desse arsenal infinito de possibilidades deletérias apagando meus próprios rastros; consciente da inutilidade de procurar entender o pathos dessa obsessiva persistência nefasta.

Caminho para me esquivar dos momentos anódinos, apagados, do inexorável fastio provocado pelas quatro paredes deste quarto fúnebre. Caminho fantasiosa imaginando-me a escapar de Arimã, a escuridão. É difícil esperar a morte sem rodeios nem disfarces à semelhança de Ivan Ilich. (FERREIRA, 2014. p. 21).

É esse movimento do olhar sobre o espaço externo do hospital pela via da produção de linguagem que engendra uma outra persona, um não eu, sempre em face de muitos, Ivan Ilich, por exemplo, em cuja “ubiquidade” as forças vivas das coisas se tornam, de novo, passíveis de adquirir sentido. Pode-se perceber, por isso mesmo, na experiência limite da personagem narradora, uma série de afinidades com a experiência da loucura, da loucura como ruptura da clausura, como “escancaramento da dobra”, segundo os termos de Peter Pal Pelbart, mas ao mesmo tempo, enquanto criticidade radical, como singularização potente de um novo sujeito, cujo estrato de racionalidade produtora de linguagem permite desobstruir o próprio fechamento que é da loucura.

Se a loucura é ausência de obra, *Os piores dias...* e sua narradora tagarela não podem aí se confinar ao tempo em que pode-se dizer que “passam por ele todas as forças, seus combates, os diagramas de poder, os estratos, os saberes, as palavras, as coisas, os sons, os personagens da História, os elementos, as cores” (PELBART, 1990, p. 171), para fazer obra.

É o *fazer obra* que faz acontecerem as transformações, de moribunda a viajante, de confinada a falante, de vestida a nua, de Antígona a um devir-Antígona... Essas transformações são engendradas pela própria elaboração linguageira como estado do ser no mundo, infinito na sua finitude e que explode todas as clausuras do eu mesmo, este todo poderoso “incapaz de dar conta do movimento-caos que lhe dá origem, que lhe escapa, que o transborda e o ameaça por todos os lados” (PELBART, 1990, p. 182).

Tudo se intensifica quando a linguagem a faz “flutuar” do seu leito e alcançar o fora, que é, neste caso, o lugar da produção de linguagem como produção de subjetividade singular. Nas palavras de Tatiana Salem Levy, “a experiência do fora é o que leva o pensamento a pensar, realçando o impensável do pensamento, o invisível da visão e o indizível da palavra” (2011, p. 12).

Uma experiência da exterioridade se nutre de espaços intervalares entre o atual – a cama – e o virtual – o novo dobramento, os outros mundos do mundo que, numa experiência comum, moribunda, seria impensável, visto estar confinado excessivamente ao dentro, ao previsível do pensar, do falar, do agir.

Eis que surgem as curvaturas que se dobram e redobram. Seria ela o novo estatuto do sujeito? O novo sujeito desviante ou o sujeito-inflexão? Ela não é nada, nada no sentido de não se confinar numa identidade apriorística. Ela é “a exata existência atual do infinito”, pra usar livremente a certa definição da poesia de Jean-Luc Nancy. No momento em que ela se olha moribunda na cama de um hospital, ela não se reconhece como objeto, como corpo inerte; é a própria dicotomia sujeito-objeto, ser e mundo, que é não pertinente. Ao contrário, ela se vê transformada e transformando tudo ao seu redor onde a vida acontece: ruas, pontes, viadutos, e tantas outras coisas.

É a mutualidade da transformação sujeito-mundo, sua intercambialidade, seu contágio, que metamorfoseia tanto um quanto outro, espaço e tempo, cama e rua, corpo e alma, sem que se possa separá-los ou pensá-los sem que se coloque a toda vez a relação. A ininterrupta semiose do atual e do virtual, do trabalho da mão e do trabalho da mente imaginosa nua é a condição sob a qual a verdade de sua existência aparece como potência de passagem e transformação, repita-se.

Essa relacionalidade entre dentro e fora, em todos dos seus desdobramentos, evidencia um processo de questionamento do ser e dos valores que lhe são correlatos. Tal questionamento é coetâneo ao próprio ato de produção de linguagem, ou seja, ao romance inteiro. O trabalho linguageiro da personagem narradora não se reporta a imagens representacionais de uma retórica agonizante por si mesmas, mas ao duplo e ao vazio do ser como pressuposto *a priori*.

*Os piores dias...* é, por tudo isso, um dos romances que não para de nos exigir um repensar das relações contemporâneas, colocando problemas novos para crítica em várias frentes, dentre elas a de encontrar métodos de análise que deem conta de uma nova produção de subjetividade que se imiscui na matéria mesma da própria obra, na literatura como trabalho, como produção de linguagem que semiotiza mundos vários, cuja articulação com o não contemporâneo, as diversas formas de leitura da tradição, é parte fundamental da razão da obra em sua radical contemporaneidade.

Submetido em 20/10/2017

Aceito em 01/02/2018

## REFERÊNCIAS

CAMPOS, Haroldo de. A escritura mefistofélica. In: *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

- DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o Barroco*. 3. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2005.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- FERREIRA, Evandro Affonso. *Os piores dias da minha vida foram todos*. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- LAZZARATO, Maurizio. *Signos, máquinas, subjetividades*. São Paulo: SENAC; Edições n-1, 2014.
- LAZZARATO, Maurizio; NEGRI, Antonio. *Trabalho imaterial: formas de vida e produção de subjetividade* Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- SARDUY, Severo. O barroco e o neobarroco. In: FERNÁNDEZ MORENO, César (ed.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva/Unesco, 2003.
- VIRNO, Paolo. *Gramática da multidão: para uma análise das formas de vida contemporâneas*. São Paulo: Annablume, 2013.