

REPRESENTAÇÕES DA AIDS EM *QUE SINOS DOBRAM POR AQUELES QUE MORREM COMO GADO?* (1995), DE RUI NUNES, E ALGUMAS COMPARAÇÕES COM *GLAS* (1974), DE JACQUES DERRIDA

REPRESENTATIONS OF AIDS IN *QUE SINOS DOBRAM POR AQUELES QUE MORREM COMO GADO?* (1995), BY RUI NUNES, AND SOME COMPARISONS WITH *GLAS* (1974), BY JACQUES DERRIDA

ROSALINO, Giovanni Nilson¹

Resumo: Em um primeiro momento, este artigo possui o objetivo de apresentar resultados e discussões oriundos do estudo da obra *Que sinos dobram por aqueles que morrem como gado?* (1995), de Rui Nunes, levando em consideração, por um lado, as representações da aids presentes na trama, e, por outro, o modo como o projeto de escrita nuniano vocaliza essas questões associadas à doença e aos seus estigmas. Já em uma segunda parte, pretende-se coligir a estrutura da obra investigada com a de *Glas*, de Jacques Derrida (1974), retirando-se daí desdobramentos que abarcam o luto, a homossexualidade, o gesto de taxionomizar, dentre outras questões que, como se verá, estão relacionadas à aids e às suas representações.

Palavras-Chave: Literatura Portuguesa Contemporânea; Aids; Rui Nunes.

Abstract: This article aims to present results and discussions arising from the study of the book *Que sinos dobram por aqueles que morrem como gado?* (1995), by Rui Nunes, taking into account, on the one hand, the representations of aids present in the plot, and, on the other, the way in which the Nuniano writing project voices these issues associated with the disease and its stigmas. It is also intended to compare the structure of the work with *Glas*, by Jacques Derrida (1974), reflecting about mourning, homosexuality, the act of taxonomy, among other issues that are related with aids and its representations.

Keywords: Contemporary Portuguese Literature; Aids; Rui Nunes.

Como citar este artigo?

ROSALINO, G. N. Representações da aids em *Que sinos dobram por aqueles que morrem como gado?* (1995), de Rui Nunes, e algumas comparações com *Glas* (1974), de Jacques Derrida. *Mosaico*. São José do Rio Preto, v. 20, n. 1, p. 350-374, 2021.

¹ Graduando do curso de Letras - Espanhol, na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), São Carlos, São Paulo, Brasil. Orientado pelo Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim. Pesquisa auxiliada com bolsa pelo CNPq. rosalino0795@gmail.com

1 Introdução

Na obra de Rui Nunes, vemos, logo nas primeiras páginas, um trio amoroso constituído por Gil, Pedro e Áurea, ao mesmo tempo que nos deparamos, também, com Pedro como diarista, contando os estertores físicos, assim como os desdobramentos emocionais, relacionados à aids e às suas representações. Além do mais, ao longo da obra, constatamos que existe um relacionamento homoerótico entre Gil e Pedro, bem como que Gil e Áurea não se amam, estando juntos por conveniência. Constitui-se, desse modo, um trio asfixiante (RODRIGUES, 2009), com cada um preso a sua aresta (Áurea está desamparada na solidão de seu casamento e Gil e Pedro, por sua vez, estão enquadrados, cada um a seu canto, à estigmatização e à perseguição relacionadas à homossexualidade e à aids), sendo que o terceiro elemento sempre estará impedindo o relacionamento entre os outros dois. Essa cisão e esse abandono entre as entidades ficcionais será reforçado, ao longo da trama, por outras cisões, como aquelas relacionadas ao gesto de nomear ou de se desviar de uma nomeação (não saberemos, às vezes, se o texto estará se referindo a Pedro ou a Gil, inclusive no que toca à classificação da doença e de seus convalescentes).

Nesse sentido, verifica-se na diegese, por exemplo, que o escritor português elege o gesto de não nomear a aids, inflexão literária que, aliás, também encontramos em outros textos ficcionais, tais como na crônica *Assim vivemos agora*, de Susan Sontag (1986/1995), esta última um marco no que toca à uma ficcionalização da doença depurada de estigma (BESSA, 1997). No entanto, apesar de Rui Nunes recorrer ao recurso literário da elipse, o escritor português não se interessa por uma desestigmatização no gesto de nomear a doença e os seus convalescentes, como faz a ensaísta norte-americana. De forma diferente, em seu projeto ficcional, como defende este artigo, o escritor envereda por uma ficcionalização da doença que se dá pelo desvio do gesto de nomear (o que evita, em meio a uma pandemia, a violência de ser classificado e estigmatizado).

Segundo Jacques Derrida, dar um nome, como ocorre em toda certidão de nascimento, é sempre sublimar uma individualidade e entregá-la, de certo modo, à polícia (DERRIDA, 1974). Dessa forma, em consonância com o pensamento do filósofo francês, no texto ficcional em foco, o gesto de nomear, categorizar ou taxionomizar deflagra-se a partir de uma imposição, a qual

ambiciona marcar com um sinal (do estigma) aqueles que, de alguma forma, como irei demonstrar, constituem-se como uma ameaça a um regime de visibilidade heterossexista. Nesse sentido, por mais que Gil e Áurea não se amem, é necessário (e também para Pedro) que eles se mantenham juntos, como forma de se garantir segurança e estabilidade heterossexista, no calor de uma pandemia, em meio aos mais diversos tipos de perseguição.

A aids e suas representações, assim, na obra, não deixam de estar a serviço de uma heterossexualidade que se coloca como esperada, saudável e normalizadora, sendo que as mais diversas atribuições representam uma espécie de controle, em uma época de pânico social, sobre aqueles que, tanto física quanto moralmente, alarmam as ordens prescritas. Nessa senda, a obra de Rui Nunes, nas suas mais diversas cisões (não correspondência entre doença e convalescente, voz e personagem, voz e sintomas, dissonância entre textos simultâneos, trechos consequentes, dentre outras), como este artigo vem defendendo, questiona, através do desvio, o arbítrio e a desumanização presentes no gesto de nomear. É nesse viés, por exemplo, que talvez não existam sinos para dobrarem por aqueles que morrem como gado, como interroga o título da obra, devido justamente a estes últimos (que supomos, numa situação de pandemia, serem os que estavam a lidar com a aids) serem taxionomizados como “gado”.

Visa-se também, neste artigo, considerar a aids e suas representações como uma espécie de objeto projetivo de angústias relacionadas à gestão de uma homossexualidade fragilizada, marcada pelos signos da diferença, exclusão e solidão (POLLAK, 1990). Nessa perspectiva, o medo relacionado à exposição pública da doença e o medo da morte sublinham o de a homossexualidade ser revelada, com suas consequentes retaliações, tais como a solidão e a exclusão, que viriam acompanhadas de tal gesto.

Por último, dadas as semelhanças estruturais entre a obra de Rui Nunes e *Glas* (1974), de Derrida, este trabalho propõe comparações entre as mesmas, estendendo os sentidos de tal aproximação para as questões, ao longo do texto, desenvolvidas, como as representações da aids na diegese nuniana, e seus consequentes desdobramentos.

2 Fundamentação teórica

Este artigo tem como finalidade a construção e a divulgação de perspectivas críticas relacionadas à obra *Que sinos dobram por aqueles que morrem como gado?* (1995), o que denota um expressivo caráter qualitativo. Por esse viés, interessa-me averiguar um repertório crítico que olhe tanto para a aids na diegese, como para as suas representações sócio-histórico-literárias, com a finalidade de entender a ficcionalização específica de Rui Nunes no que concerne à doença e aos seus convalescentes. Sendo assim, perspectivas críticas como as de Susan Sontag (1991, 1995), Michael Pollak (1990), Miguel Vale de Almeida (2004, 2010) e Marcelo Secron Bessa (1997), dentre outras, ensejam não só o entendimento da aids como dispositivo literário, mas a compreensão da mesma no que diz respeito ao seu contexto sócio-histórico, fato que contribui para conjecturar sobre quais informações Rui Nunes tinha a sua disposição quando se propôs a textualizar a doença. Nesse sentido, sublinha-se, dos autores assinalados, as reflexões elaboradas por Susan Sontag e Michael Pollak, as quais serão importantes para se compreender a estigmatização da doença e de seus convalescentes. Interessa, por exemplo, entender a estigmatização física e moral dos convalescentes, ao mesmo tempo que as formas de controle social, as quais são exercidas, como é visto ao longo da trama, através de gestos como o da exclusão, da dessolidarização e da humilhação.

Além do mais, torna-se importante também sondar entrevistas, artigos e teses, que não só abordam prioritariamente a obra *Que sinos dobram por aqueles que morrem como gado?* (1995), como o projeto de escrita nuniano como um todo. Nesse sentido, este artigo conta com referências como Isabel Cristina Rodrigues (2009), Annabela Rita (1997, 2014), João Barrento (2006, 2016), Manuel Frias Martins (2009), Maria João Reynaud (2004), Maria Alzira Seixo (2001), João Oliveira Duarte (2016), Vasco Vasconcelos (2017) e Jorge Vicente Valentim (2016), dentre outros. Ademais, ainda no intuito de se entender o projeto de escrita nuniano como um todo, também interessa, a este artigo, autores que, segundo a crítica nuniana, possuem afinidade com a sua escrita, como Giorgio Agamben (2006) e Jacques Derrida (2002). Essa afinidade pode ser vista, por exemplo, por meio de reflexões filosóficas sobre a linguagem, o luto, a morte, dentre outras temáticas caras ao escritor português. Acrescenta-se que,

ainda no que toca a paralelos com a escrita nuniana, também interessa como repertório crítico, como já foi assinalado, a obra *Glas* (1974) (na tradução, “dobre dos sinos”), de Jacques Derrida, em virtude do seu título, bem como de sua estrutura dissimétrica, semelhantes às da obra de Rui Nunes. Este contato possibilita algumas reflexões comparativas, que nos conduzem a resultados relativos à configuração literária da obra nunesiana e aos seus sentidos.

3 Resultados e discussões

“Voz de Pedro: [...] nada do que pude ter um nome me afeta, estou só, dentro do carro” (NUNES, 1995, p. 41). “Voz de Pedro: [...] o rapaz sorri-me um sorriso cínico [...] percebo então a morte que ele me quer, o medo que ele quer que eu tenha da morte que ele me quer, grita-me numa voz recortada: ‘também vais morrer’” (NUNES, 1995, p. 49).

No mesmo caminho de outros autores que enveredaram nos respectivos projetos ficcionais pelas representações da aids², tais como Caio Fernando Abreu, por exemplo, Rui Nunes também não nomeia a doença em *Que sinos dobram por aqueles que morrem como gado?* (1995). A aids e suas representações, de certo modo, possuem uma abordagem funcional e orgânica ao longo da obra (é dita por si mesma), o que contribui não só para uma ficcionalização da doença não estigmatizada, como também para um posicionamento crítico de tom irônico, como se o autor tivesse que escolher outras palavras para dizer aquilo que, de fato, gostaria de afirmar (BESSA, 1997; RITA, 1997).

Parafraseando o título, nessa abordagem da aids por meio da elipse (da não-nomeação), vê-se uma sugestão de Nunes, como se este perguntasse, ao mesmo tempo sem estar perguntando, que sinos estavam a dobrar por aqueles que, no *boom* da epidemia, morriam em decorrência da aids. Assim, a ironia

² Com este artigo, debruço-me sobre uma obra de um escritor português, por isso, considero importante salientar que, em Portugal, no lugar de “aids”, usa-se o termo “sida” e, em vez de “hiv”, diz-se “vih”. Na primeira vez que a aids foi nomeada no contexto português, a expressão SIDA foi empregada com letras maiúsculas, pelo periódico *Correio da manhã*, no ano de 1983. Entretanto, tal nomenclatura passou a introduzir-se de fato na imprensa somente em 1985, quando se considerou clínica e oficialmente o primeiro caso de aids em um cidadão português (CUNHA-OLIVEIRA, 2018). A opção por “aids” (com letras minúsculas) em vez de “AIDS” corrobora a tese defendida por alguns pesquisadores de que, com esse procedimento de escrita, diminui-se e retira-se o estigma associado ao hiv e à aids na linguagem (BESSA, 1997). Assim, do mesmo modo como ninguém diz DIABETES, PRESSÃO ALTA (todos em caixa alta), por exemplo, mesmo que as maiúsculas refiram-se às siglas, no caso da síndrome, é importante não particularizar a doença e muito menos os seus enfermos (SOLTO, 2008).

latente do título já pode ser constatada no seguinte trecho: “este é o tempo dos dramas omissos, um tempo simplificado pelo possível, escondemos da nossa voz o clamor dos mortos periféricos, não sabendo que a periferia nos é o coração [...] tempo canibal” (NUNES, 1995, p. 57).

A problemática da nomeação (ou não) da doença, no entanto, no caso de Rui Nunes, é ambientada no seio de seu projeto ficcional, no qual o gesto de nomear, de maneira mais ampla, é entendido a partir de um ritual de posse, de captura, marcado desde o início pela impossibilidade. O nome, assim como a palavra, para o escritor, não pode ser apreendido, definitivamente fixado, ao mesmo tempo que, impossivelmente, tanto o nome quanto a palavra também não podem ser esquecidos, ignorados, permanecendo ambos em uma relação incômoda com as entidades ficcionais. Na escrita nunesiana, em suma, ocorre como se a língua e a linguagem fossem uma espécie de animal que persegue ou espera o animal que também somos. De acordo com Nunes (1995):

[...] a voz cheia de uma consistência estrangeira para onde quero levar os dedos, mas ela mais não é que um emaranhado de palavras, as do teu nome, a minha garganta já produz o animal do teu nome, as células multiplicam-se vociferando, cresce-me o teu nome até a asfixia [...] (NUNES, 1995, p. 118).

[...] deveria ir ao médico, fazer análises, radiografias, isso tudo, deveria ouvir o nome, verificar a transformação que um nome faz na minha vida, mas vou afastar-me para o interior, a minha ilha de exílio é terra para todos os lados, um desvio [...] (NUNES, 1995, p. 90).

A nomeação parte tanto da impossibilidade do silêncio (nesse sentido, a ilha, na qual Pedro se refugia para se afastar de uma possível categorização, é “cercada de terras por todos os lados”, o que sublinha a impossibilidade social de se afastar de um nome) quanto do próprio gesto de nomear, posto que assinala também o inexprimível da língua e da linguagem. Nesse viés, a nomeação dos sintomas clínicos da doença vai até o limite de uma dor indizível, que asfixia e impede que o ato de nomear continue. Pedro, no caso, não consegue nem escapar de ser nomeado (é impossível refugiar-se no silêncio) e nem, também, nomear definitivamente a sua doença (é impossível encontrar algum amparo na língua), situando-se, enfim, numa espécie de espaço exterior da língua e da linguagem, ao mesmo tempo que se encontra em seu interior (DUARTE, 2016).

Desse modo, tal impossível habitação ou permanência na língua e na linguagem torna-se recorrente ao longo da trama, como pode ser constatada na seguinte passagem:

a minha voz parada no quarto [exterior da língua impossível de permanecer]. Entro nele e entro na minha voz [interior da língua]. A acumulação de palavras [interior da língua impossível de habitar]. As que ao longo de muitas noites fui soletrando (NUNES, 1995 p. 42; comentários meus).

Na esteira do que se vem discutindo, a impossibilidade de Pedro³ afastar-se da nomeação (ou seja, o sofrimento de ser estigmatizado) e a incapacidade de mitigar suas dores através da consciência de sua doença (em suma, a impossibilidade de lidar com a morte) mostram que os problemas contidos no gesto de nomear ou de ser nomeado ganham uma outra configuração nos anos críticos de pandemia da aids, uma vez que este ente ficcional⁴ vive sob o “peso capital” (NUNES, 1995, p. 57) da doença.

Desse modo, defende-se, aqui, que questões caras à escrita nuniana podem ser estendidas para a aids e suas representações. Nesse sentido, essa dupla negatividade (ou impossibilidade) da língua e da linguagem, sentida como espécie de dívida, de culpa, no texto ficcional do escritor (o que o leva a uma escrita do luto) (DUARTE, 2016; AGAMBEN, 2006), talvez possa ser replicada para que se opere o silenciamento e a estigmatização de uma condição homossexual fragilizada pela aids. Nessa senda, gestos de atribuição estigmatizantes, por meio de expressões como “maricas” e “paneleiro” (NUNES, 1995, p. 61), assim como a nomeação impossível dos sintomas clínicos, como a febre e a perda de peso, enfatizam questões vocalizadas de maneira gritante no texto de Nunes, sobretudo quando a homossexualidade e a aids se inserem no cerne de seu projeto ficcional. A seguir, a partir de fragmentos do texto ficcional, iremos discutir estas questões com mais densidade. Vejamos:

³ Na obra estudada, Pedro é a entidade ficcional, no entender deste artigo, que mais lida com as questões relacionadas à língua, à linguagem, à doença e a outras a que, ainda, iremos nos deter.

⁴ João Oliveira Duarte (2016) defende que o termo “personagens” nem sempre se aplica às figuras nunesianas, uma vez que o mesmo possui algo “demasiado delineado”, que não interessa ao autor (DUARTE, 2016, p. 30). Vasco Vasconcelos (2017) parece corroborar este ponto de vista, quando afirma que, para Rui Nunes, interessa-lhe manter um distanciamento intransponível em relação ao outro, modo único de preservar a sua autonomia e a sua humanidade. Em vista dessas considerações, este trabalho optará por alternativas como “personagem(ns)” (entre aspas), figura(s) (opção escolhida por João Oliveira Duarte, no trabalho referido) ou ente(s) ficcional(is).

a paisagem de árvores já não é fácil: povoa-a o som das aves que cresceram até a deformação. Ouço a multidão a lê-las, a dizê-las, pormenor a pormenor: rémiges, rectrizes, tectrizes, plúmulas, ossos pneumáticos, bico levemente adunco. De tudo se alimentam: de dejectos, da friagem das praças do Império, do vento que zune, do turbilhão de folhas secas. Mas, uma vez descritas, tornam-se inócuas, secas, taxinomizadas (NUNES, 1995, p. 62).

(no fim de outro setembro, os cachos de amoras definhavam, por causa de uma chuva temporã que os engelhara em azedo compacto, envolvia-os uma cor fermentada, os cegos aproximavam-se delas e davam-lhe nomes, e os que não eram cegos fechavam os olhos para melhor a perceber) (NUNES, 1995, p. 114).

Segundo Walter Benjamin (2018), uma das qualidades que separa os homens dos animais é a faculdade de nomear, sendo o homem um ser que nomeia outros animais, estando em uma posição hierárquica mais elevada. Para o filósofo, o nome encena a possibilidade mágica de uma tradução da linguagem de Deus nas coisas, de modo que tal gesto remete a uma “tradução da linguagem superior para a inferior”, a partir de uma “sobrenomeação” que, ao categorizar aquilo que se constitui como resto, denota luto e continuidade (BENJAMIN, 2018, p. 25-27). Nomear, desse modo, tanto se relaciona a um processo de hierarquização e coisificação quanto, também, remete à espécie de “luto” continuado, que é um outro modo de caracterizar o processo de tradução.

Já Derrida (1974), no que diz respeito à nomeação, assegura que um nome não é descritivo, mas prescritivo. Para ele, o nome é uma espécie de amarra, que relaciona algo que está no mundo (significante) a um determinado significado, empregando-lhe um sentido. Essa fixação suscitada pelo nome abre a possibilidade de se pensar no problema da mimese, da correspondência entre diferentes instâncias (no que toca ao nome, a associação entre significante e significado), questão espelhada também no que diz respeito à generificação do texto literário, construído segundo um regime de equivalências entre forma e conteúdo.

Ora, dessa forma, quando ponderamos acerca do nome, tendo em vista o que afirma Derrida, colocamos em foco que o gesto implica obrigação, ao mesmo tempo que retoma uma epistemologia esquematizadora de correspondências, constitutiva da filosofia ocidental. Em síntese, alinhando o que disse Benjamin ao que raciocinou Derrida, para os dois pensadores, a nomeação implica em certa coerção vinculada ao nome, sendo que o objeto (ou

ser) nomeado será exposto, a partir dessa atribuição, a determinado regime de categorização, próprio da filosofia ocidental. De acordo com Marcos Siscar,

Em todo caso, dar um nome, assim como toda certidão de nascimento [acte de naissance], “é sempre sublimar uma singularidade e indicá-la, entregá-la à polícia” [...]. O nome, enquanto produção original da coisa, corre o risco de retornar à nomeação como taxinomia e, assim, o traço incontrollável do nome tende ao movimento de restabelecimento da ordem (SISCAR, 2005).

Ora, no texto nunesiano, quando há a categorização, ora das aves, ora das amoras, por exemplo, feita segundo critérios arbitrários (as aves, no caso, alimentam-se “da trajetória”, e as amoras, por sua vez, são taxinomizadas pelos “cegos”), é possível dizer que o texto possibilita uma crítica das amarras do nome, segundo os ditames logocêntricos ocidentais (a correspondência entre coisa, signo e sentido), ao mesmo tempo que evidencia o sem sentido da autoridade de quem exerce o gesto de nomear. As aves ou as amoras, descritas como “grupo” por observadores externos, a partir de características relacionadas à subjetividade de quem está nomeando, podem corresponder, de forma metonímica, aos homossexuais que, nos anos críticos da pandemia, eram relacionados a um determinado grupo a partir de “suas” características físicas (como androgenia e gestos femininos).

Nesse ínterim, não será possível interrogar que no texto ficcional de Rui Nunes, tal como ocorreu na sociedade com o advento da aids, também toma palco o personagem homossexual do século XVIII (rotulado pela medicina, psicologia e pelo judiciário) (MIKOLSCI, 2017)? No texto nunesiano, como veremos, tal rotulação surge a partir de uma polícia heterossexista que, com base em critérios ocidentais arbitrários (de gênero e de orientação sexual), singulariza e categoriza aqueles que escapam da ordem estabelecida (constituída por homens saudáveis e heterossexuais)⁵. Tal policiamento surge ao longo da trama:

- o gajo devia ser drogado
- ou paneleiro
- E foram à casa de banho para lavar as mãos, eles que em nada tinham tocado.
- é melhor não mexermos na torneira.

⁵ Segundo Miguel Vale de Almeida, é importante que vejamos o vírus não só a partir do ponto de vista biológico, mas também do social, entendendo o vírus como “corporações da sociedade” (ALMEIDA, 2004, p. 241). Esta concepção também é partilhada por João Silvério Trevisan, quando afirma “que a aids nada criou”, que ela “somente exacerbou elementos que as convenções sociomorais não deixavam aflorar a luz do dia” (TREVISAN, 2018, p. 399).

ROSALINO, G. N.

frente ao espelho, analisaram o cabelo, devagarinho, uma carícia. Uma mosca, de um cinzento gordo, pousou no lábio do mais novo, que estremeceu.

– caralho

os outros riram-se, nervosos.

– estás amarelinho, minha flor.

E ele correu para a sanita e vomitou (NUNES, 1995, p. 128).

De acordo com Aliete Cunha Oliveira (2019), os veículos midiáticos de Portugal, mesmo depois de conhecerem as práticas de transmissão do hiv, continuavam explorando a temática do contágio de forma sensacionalista, a ponto de um jornal muito conhecido naqueles anos noticiar que as águas da chuva poderiam transmitir o vírus (*sic*). Outro exemplo corrente é a expressão “câncer gay” presente nas manchetes norte-americanas, que também aparece nos jornais portugueses, replicando o estigma e o preconceito em relação aos doentes (CUNHA-OLIVEIRA, 2019).

Vale relembrar, nesse sentido, o pensamento de Susan Sontag (1995), para quem as doenças venéreas, devido a sua interligação com características físicas a julgamentos morais, quando aparecem na sociedade, são utilizadas como forma de gerenciamento do pânico social, sendo direcionadas a grupos específicos, apontados como bodes expiatórios (SONTAG, 1995, p. 69). Logo, as nomeações de caráter estigmatizador, assim como os modos de subjetivação que acompanham tal gesto (no exemplo, a repulsa dos policiais), revelam que tal forma de atribuição está contaminada pela ordem estabelecida, a qual exerce violências várias sobre aqueles que se encontram fora do modelo hegemônico de cidadão português. Este, por sua vez, aparece sob o signo da heterossexualidade saudável, em contraponto aos homossexuais e aos usuários de drogas injetáveis, vistos como sujos, doentes e perigosos.

Sendo assim, a suposição dos policiais (ou seja, a ideia do gajo ser “paneleiro” ou “drogado”) corresponde à mesma categorização dos veículos midiáticos, em relação aos maiores índices de transmissibilidade de hiv, o que indica que Rui Nunes faz uma espécie de redução estrutural⁶ (da sociedade para a obra literária) dos dados estatísticos, mostrando, no entanto, com sua escrita, um posicionamento crítico em relação aos modos em que ocorre o gesto de nomear. Nesse sentido, de forma angustiante, o seu protagonista Pedro afirma:

⁶ O termo “redução estrutural” é utilizado quando a obra por si só, através de sua estrutura, reproduz o funcionamento da sociedade. Candido (1970) é utilizado, neste trabalho, para referenciar a incorporação dos dados estatísticos e seu gerenciamento social, no que toca à transmissibilidade do hiv.

Os nomes que nos chamam só têm a ver com doença e a morte. Vivemos em tempos de suspeita. E esta é a pior das palavras. Porque aquilo que nos dá é a malignidade de um olhar que não colide conosco e nos contamina de seu desvio. E o que nos tira é o peso e o volume, tudo o que nos pode opor à agressão (NUNES, 1995, p. 12).

Giorgio Agamben (2006), em *A linguagem e a morte*, aponta para o fato de que a voz pode ser entendida como um “querer-dizer” por se encontrar entre o silêncio e um sentido a que se quer chegar (ou seja, é marcada pelo sinal da intencionalidade). Também sublinha que a voz tem como qualidade a referencialidade, pois, a partir de sua pronúncia, marca-se o início de uma enunciação, independente de quem a diz, pois ocorre como se a voz possuísse uma referencialidade espelhada, voltada para si mesma. Sendo assim, na expressão do filósofo, a voz pode ser considerada uma espécie de “Voz-Ser”, como se comportasse um “eu”, devido à peculiaridade de ser marcada tanto por “querer-dizer” quanto por uma referencialidade reflexiva. Nesse sentido, o grito que o animal dá quando morre, sendo vítima de um golpe violento, indica esse “eu” da voz, marcando a supressão a que, no último momento, se passa a estar sujeito (ocorre como o animal tem consciência de si mesmo, e, isto fosse, na hora de sua da morte, transportado para o “eu” da voz). O ser humano, no entanto, diferente do animal, possui a característica de lidar com a morte em vida, e essa marca da supressão, segundo o filósofo, é articulada por meio da linguagem, como se fosse a voz da nossa consciência a respeito da morte. Entrelaçando essa relação entre morte, consciência e linguagem, tal postura pode ser constatada na trama de *Que sinos dobram por aqueles que morrem como gado?*, sobretudo nas cenas descritas no diário, quando Pedro declara abertamente: “Vivê-la-ei [a morte] [...] com a morosidade da palavra dita letra a letra, a morte rudimentar da soletração” (NUNES, 1995, p. 132).

No romance de Rui Nunes, as “personagens” são indicadas por vozes, que nem sempre referendam uma “personagem” *per se*, já que existe, nesse caso, uma espécie de “outra voz”, a qual parece não corresponder a nenhum ente ficcional. Ademais, por vezes, essas vozes invadem-se, tanto que, em determinado momento, Pedro chega a afirmar em relação a Gil: “vou entrar no monólogo dele” (NUNES, 1995, p. 29). Tais vozes, assim, não são oriundas necessariamente de um emissário, posto que marcam o início de uma enunciação, de um tempo, que parece estar sempre a se dobrar e começar de

novo conforme as vozes são introduzidas. Além do mais, essas vozes não necessariamente se comunicam, já que se constituem, antes de tudo, como monólogos. Logo, ao longo da obra, não existe uma temática ou um diálogo que, de fato, se instale, sendo que tais enunciações não passam da esfera de um “querer-dizer” sem interlocução possível. Sendo assim, levando em causa tais especulações, no texto nunesiano, há uma compreensão da voz muito semelhante àquela presente nas ideias de Giorgio Agamben (2006).

No que diz respeito à configuração do texto, vale ressaltar que os monólogos aparecem prioritariamente no lado esquerdo da página, ao longo das de números ímpares, indicadas em negrito (“voz de Pedro:”, “voz de Gil:”, etc.), a cada introdução de enunciado. Do lado direito, por sua vez, em tipologia visivelmente maior, é escrito um diário, com duração de 45 dias (terminando, assim, na página 132). Nesse diário, existe uma voz (não marcada) que rememora encontros, que divaga sobre temas como o abandono, a morte e a solidão, mas que se atém detidamente sobre os sintomas clínicos da doença. Nesse sentido, Pedro é categórico ao revelar:

Procuro o início da doença: não é possível: ela está sempre a começar. Em qualquer ponto do meu corpo, é um clamor que não se extingue. A morte vociferante. Quero anunciá-la. Porém, a dor, com o seu excesso às vezes cala-me. E então perguntam: “porque te calas?”
estou à espera que a dor descrença para poder ser articulada, que se torne humana, que se diga (NUNES, 1995, p. 112).

Considerando o pensamento de Agamben (2006), é possível que o homem transcenda pela voz devido a mesma também possuir um “eu”, o que permite que ele saia de si mesmo e, assim, passe a ser substituído por esse Ser-Voz (tal como ocorre, conforme dissemos, com os animais quando morrem e emitem um som). No entanto, se pensarmos na estrutura da obra de Rui Nunes, não é possível que as duas partes do livro se comuniquem, que o “eu do diário” ligue-se ao “eu das vozes”, o que leva a uma situação impossível de transcendência, reforçando as dores do corpo e os sofrimentos psicológicos, descritos principalmente no diário. Parece que estamos próximos, por exemplo, de um teatro do absurdo⁷ ou mesmo, de um teatro da dor (REYNAUD, 2004),

⁷ João Oliveira Duarte diz que há uma mesma “erosão do discurso” (DUARTE, 2006, p. 30), ao se comparar a obra nunesiana à de Beckett. Também aponta que ambos tratam da aporia em suas obras (DUARTE, 2016, p. 18). Nesse sentido, estamos diante de um “teatro do absurdo”, na obra de Rui Nunes, como se estivéssemos, também, diante das obras de Beckett. Ambas agrupam-se, porém, sob este título, devido ao fato de

levando em consideração que nós, leitores, como público, assistimos a essa incomunicabilidade, mas também a esses estertores.

Além do mais, a voz, como a língua e a linguagem, também se situa entre a impossibilidade de silêncio e o inexprimível de um sentido, o que a faz ser composta da mesma dupla negatividade ou impossibilidade, resultando sua emissão como uma espécie de culpa, intervalo, atraso, que podem ser entendidos como marcadores da consciência dessa negatividade (DUARTE, 2006). Dessa forma, a obra de Rui Nunes, no seu novelo de vozes que se cruzam e se invadem, impõe-se como um luto sempre a começar, uma culpa sempre a ser redimida, como uma consciência que nunca consegue, de fato, falar ou lembrar.

Na verdade, o atravancamento da obra espelha um luto que insiste em se manter aberto (RITA, 1997). Esse espelhamento do luto que não ressoa, essa inoperabilidade em relação à morte, pode ser observado no seguinte fragmento: “ele esquecia-se de esquecer e de lembrar, sobrevivera a visão dos mortos e a descrição das mortes, tinha ultrapassado até a própria morte e, agora, quieto, não sabia para onde se voltar ou que futuro preencher, tudo já fora” (NUNES, 1995, p. 69).

Cabe-me esclarecer que tais questões referentes às vozes não são aqui levantadas para se fazer uma exegese da obra de Rui Nunes, mas para sublinhar que o gesto de nomear, principalmente no que toca à doença e aos grupos estigmatizados, está articulado às ponderações aqui apresentadas, uma vez que o nome é dito (ou silenciado) a partir de uma voz. Além do mais, a audição e a visão são sentidos privilegiados no projeto literário de Rui Nunes, sendo pontos imprescindíveis para qualquer análise de seu fazer literário (DUARTE, 2016, p. 9). Um dado importante a ser destacado, e já assinalado por Manuel Martins Oliveira (2009), encontra-se nas relações entre o avanço da cegueira do autor e, ao mesmo, a maior atenção à visão e à prosa poética em seu fazer literário. Nesse ínterim, é possível especular, por exemplo, que a cisão existente entre as partes esquerda e direita do livro pode ser vista como uma separação entre o nome e a voz, pois, se esta denota o início de uma enunciação (AGAMBEN, 2006), aquele pode apontar, como vimos, para o luto e a continuidade (BENJAMIN, 2018), processo que se mostra impossível desde o título.

representarem “a realidade de forma inusitada, utilizando elementos chocantes ilógicos”, mostrando-se, assim, “a falta de solução”, ou falta de solução como solução (a aporia), como alternativa no fazer literário (GIROLA, 2011, p. 55).

Aliás, sobre o título, este se baseia na tradução direta de um poema de Wilfred Owen, “what passing-bells who die as cattle?” (NUNES, 1995, p. 7). Assim como o poema, ele questiona ironicamente a respeito de um luto que não se processa (o título pergunta: “que sinos dobram por aqueles que morrem como gado?”; RITA, 1997). Daí é coerente supor que não é possível que um nome se ligue a uma voz da mesma maneira que não é factível, nos anos críticos da aids, que um luto seja entoado em meio a pessoas negligentemente desumanizadas. O gesto de nomear não pode lembrar, guardar a memória, se não existe uma voz que seja capaz de humanizar, de velar aqueles que se foram, contra o silenciamento e a estigmatização da doença, bem como dos doentes:

Voz de Pedro: telefonei para a tua casa e ouvi a voz de Áurea: “Está? Está? Quem fala” [...] – Já adivinhei, é escusado continuar este jogo, bem sei que és tu. reconheceria sempre o teu silêncio, meu pulhazinho, a mim não me enganas, vocês não me enganam [...]

– fogo
gritei, a voz deformada pelo grito
– vá, tem coragem para dizer: sou eu.
– sou eu
– fogo
– maricas
– fogo
– paneleiro
pim,

desliguei (NUNES, 1995, p. 61).

A partir da cena acima, torna-se necessário pensar nos veículos de interação e comunicação sociais. O telefone e outros instrumentos, assim como os automóveis, segundo o sociólogo Richard Miskolc (2017), foram tecnologias do século XX que contribuíram para uma maior agência afetiva e sexual, principalmente dos homens, ao mesmo tempo que auxiliaram no processo de dessacralização da família, célula de socialização marcadamente heterossexual. Por meio dos telefones, por exemplo, é possível sair de casa virtualmente e estabelecer relações outras que escapem da ordem familiar.

Já em meio a uma pandemia, em que o pânico social reforça o isolamento e a desidentificação com aqueles que foram contagiados, o telefone é, nesse caso, uma alternativa higienista e burguesa de contato, além de uma forma de resistência, física e subjetiva, uma vez que tal tecnologia não permite a agressão

corporal, ao mesmo tempo que enseja formas de contato clandestinas. Não é à toa que o telefone, no que concerne às representações da aids, constitui uma tecnologia privilegiada para se dizer a doença, como é possível ver na crônica *Assim vivemos agora* (1986), de Susan Sontag, publicada no *The New Yorker*, na qual a rede de apoio e de informação, em torno do doente, constitui-se principalmente pela via telefônica.

Ademais, tal tecnologia, devido a ambientar a cisão que existe entre o nome e a voz, pode ser vista como um espaço de disputa, de categorização, em que se luta para rotular e identificar o outro que representa uma ameaça. Acrescenta-se que o telefone não só se insere nas práticas de taxinomização, de coisificação, como, por outro lado, também permite o compartilhamento das dores físicas, emocionais, constituindo-se também como uma via humanitária, quando essas dores, de fato, são ditas e ouvidas.

Sendo assim, no último trecho referido, quando Pedro é interditado por Áurea, com esta bloqueando a ligação com Gil, a esposa deste último procura manter o espaço familiar como sagrado, ou seja, busca manter a “aura” familiar. Áurea, assim, procura profanar o espaço virtual que surge como ameaça, catalogando Pedro de “maricas”, de “paineiro”. Este, em resposta, entra em pânico, o que é expresso pelo simulacro de um incêndio (ou seja, quando o ente ficcional diz “fogo”). Desse modo, o telefone é visto, na obra, como um canal em que o gesto de nomear é disputado, estando a autoridade e as atribuições do nome a favor da manutenção da ordem familiar.

Soma-se que o telefone, no texto nuniano, também é uma via para o compartilhamento de dores físicas e emocionais, no entanto, geralmente, a dor é, por si mesma, indizível, além de ser reforçada em seus estertores devido a uma ligação que não é atendida ou atendida com má vontade. Não será à toa, portanto, a resposta de Pedro: “telefonei a todos os meus amigos, ou não estavam ou não quiseram me atender. Mas não te telefonei, com medo que perguntasses: por que é que me está a telefonar?” (NUNES, 1995, p. 9). O aparelho telefônico, assim, constitui um meio em que se entende o problema da impossibilidade de nomear o sofrimento da doença, seja ele relacionado às dores físicas, ou, como no caso, ao abandono e à marginalização vivenciados por Pedro:

a quinta: moitas de malmequeres, cerejeiras carregadas de cerejas, uma palmeira. Por que plantaram aqui esta árvore? De ano para ano vai se tornando menos ela. Agora, assemelha-se a um pinheiro bravo e não destoa. Somente nas folhas, com o vento, produzem um ruído anômalo. Talvez por isso os pássaros não gostem de nela se abrigar (NUNES, 1995, p. 46).

Um dia, de manhã, ao fazeres a barba, ver-te-ás no espelho: a cara emaciada, a pele senil [...], e aqueles serás tu, porque mexe os olhos quando os mexe, franze a testa quando a franzes, move os lábios enquanto falas. Como sempre ficará espantado, pois não tinhas previsto, no universo cordato das repetições, que tal viesse a acontecer (NUNES, 1995, p. 17).

Quando Gil vê-se envelhecido ao longo do tempo e, no entanto, não se reconhece frente ao espelho, sua imobilidade estende-se até o seu próprio corpo, como se fosse uma palmeira que, convivendo entre as cerejeiras, também tivesse se tornado uma, exteriormente. Gil é um homem que ama outro homem, mas que, no entanto, performa a heterossexualidade, daí a dúvida de Áurea, ao perguntar-lhe “amas-me?”, e este, dissimuladamente, responde: “não te amo, não, respondo: ‘amo-te’”(NUNES, p. 37). Em certo sentido, a angústia que a palmeira “sente”, entre as cerejeiras, é a mesma que a “personagem” exprime, ao manter o contrato heterossexual com a sua esposa.

Ora, já aqui, é preciso sublinhar o pensamento do sociólogo Michael Pollak, para quem “são as categorias menos expostas, que temem mais a aids e, ao mesmo tempo, tem a visão mais pessimista da condição homossexual”. Tais categorias podem, inclusive, “desidentificarem-se da homossexualidade” ou, mesmo, “dessolidarizarem-se” em relação a outros homossexuais que estavam a lidar com a doença. Nesta perspectiva, o gesto de afeição dissimulado de Gil pode ser lido pela chave da desidentificação ou do afastamento da homossexualidade, dinâmicas sociais que, segundo o sociólogo, estavam presentes nos anos críticos da aids (POLAK, 1990, p. 50-51).

A imobilidade de Gil, além do mais, surge reforçada pela vigia que sente, seja de Áurea: “conhece tudo o que faço e tudo que irei fazer” (NUNES, 1995, p. 37); de seu pai: “o velho ainda sufoca-me” (NUNES, 1995, p. 51); ou mesmo dos garçons dos restaurantes: “os criados olham-nos. Sorriem. Quase riem” (NUNES, 1995, p. 131), no espaço público onde se encontra com Pedro. Ou seja, existe uma espécie de paranoia heterossexista, que persegue a “personagem” do espaço familiar ao social, fazendo Gil refugiar-se em casa, no interior dos fones de ouvido, ouvindo os “pink floyd” (NUNES, 1995, p. 63).

Em *El deseo homosexual*, Guy Hocquengem (2009) comenta que, em vez de pensarmos no homossexual paranoico, visão já muito propagada por modelos da psicologia, seria mais assertivo pensarmos uma heterossexualidade paranoica, porque persegue as sexualidades não heterossexuais através do modelo edipiano, que faz aqueles que não são heterossexuais viverem seus desejos através da falta, da culpa, devido a suas relações tanto afetivas quanto sexuais darem-se fora do modelo familiar. Nesse sentido, o afastamento de Gil de sua homossexualidade e a conseguinte aproximação de uma heterossexualidade esperada fazem-no isolar-se em casa, único lugar possível, uma vez que para ele é impossível tecer relações sem a marca do estigma.

Resta, então, para Gil, desejar a partir do filtro da clandestinidade, viver uma vida na gestão silenciosa de um segredo, situação que se torna mais crítica com o advento da aids. Esta irá, por sua vez, assombrar o futuro incerto de Pedro e Gil:

- querer abandonar-me?
- quero.
- Porque?
- Talvez não suporte o teu futuro (NUNES, 1995, p. 107-109).

Em outro momento, quando Gil declara em uma ligação anônima que o acusa de paneleiro, rebatendo, “pateleiro és tu, és tu”, seu gesto indica um afastamento (ou uma tentativa de) daquilo a que querem nomeá-lo. Da mesma forma, quando a ligação é encerrada e o anônimo deixa de insultá-lo, Gil sente que “extinguiu-se em seu interior o sinal de sua presença” (NUNES, 1995, p. 45), o que nos faz constatar um gesto de desidentificação em relação ao que o anônimo lhe atribuía. Isto, de certo modo, pode ser compreendido à luz do pensamento de Michael Pollak (1990), na medida em que a gestão da homossexualidade, durante os anos de pandemia, se tornou ainda mais difícil, pois aumentou a desidentificação com aqueles que, segundo a mídia, poderiam estar contaminados. Nessa perspectiva, gosto de pensar que a solidão e o abandono de Gil reverberam o pânico social daqueles anos, de modo que o seu desejo homossexual (e o afastamento do mesmo) pode ser visto como um objeto projetivo de angústias, impulsionadas pelo medo da doença.

Ao longo da trama, muitas vezes, não sabemos se a mesma está referenciando a Gil ou a Pedro, de modo que os sofrimentos relacionados às

representações da aids podem ser estendidos a uma e outra personagem, como se Rui Nunes apontasse que, no gesto de nomear a doença, não existe correspondência definida entre ela e os doentes, sendo tal associação obra de ligações mais ou menos caprichosas da sociedade ocidental. Essa não correspondência entre doentes e suas doenças não só ressalta uma possível visão crítica de Nunes em relação ao gesto de nomear, bem como contribui para uma ficcionalização da doença que se desvia do estigma, como se não fosse possível macular uma efemeridade que não conseguimos, ao certo, identificar a uma pessoa ou uma determinada doença.

Nesse sentido, os “suores frios” de Gil, vindos da sua possível “tuberculose” (NUNES, 1995, p. 91), ligam-se aos suores de Pedro, e o abandono e a solidão deste último estendem-se a Áurea, Gil e outras entidades ficcionais. O câncer liga-se às ruas decrepitas, ao mesmo tempo que, talvez, avance dentro de Gil, comendo-lhe “célula a célula” (NUNES, 1995, p. 99). Assim, o projeto de escrita de Rui Nunes vai se elaborando na esteira de uma série de efemérides que se interligam, tal como apontou Isabela Cristina Rodrigues (2009).

Não há associação entre um nome e uma doença, mas, talvez, seja possível dizer, entre os nomes e entre as doenças, o que revela, um desvio em relação ao gesto de estigmatizar (entendido, aqui, como a associação entre um nome e uma qualidade pejorativa). No caso do câncer, em específico, o caráter vexaminoso da doença e a culpabilidade associada a quem o desenvolve se comunicam, por exemplo, ao estigma e à culpa associados à aids e aos seus enfermos, situação que faz o texto nunesiano, na descrição das doenças, por vezes, soar ambíguo. Aliás, é a partir da ambiguidade, entre a aids e o câncer, por exemplo, que algumas cenas surgem ao longo da trama:

[...] – rogo-te uma praga: que a morte não seja súbita e vá substituindo as tuas células pelas suas células, te coma célula a célula, que sejas tu próprio a morte vendo-se, o seu espelho, que os outros em ti vejam a morte e se afastem, que devenhas o seu afastamento, o seu nojo, o seu medo, que a tua voz crie o deserto por onde se estenda, que os que te amem fiquem mudos para que não oiças o consolo das suas palavras, que o teu nome seja o nome do horror (NUNES, 1995, p. 99).

Na tentativa de entender o projeto ficcional do escritor, algumas questões surgiram: o que são os espaços em brancos que surgem no texto ficcional? Por

que as memórias não possuem continuidade ou as memórias de diferentes pessoas embaralham-se? Qual a razão de o texto questionar, de diferentes maneiras, o gesto de nomear? Qual a natureza da incomunicabilidade entre os lados esquerdo e direito do livro? E como tudo isso, enfim, relaciona-se com a aids e suas representações na obra?

Procuramos perseguir e responder boa parte dessas perguntas, e outras que foram surgindo, no desenvolvimento da argumentação. No entanto, questões mais estruturais (como a fragmentação narrativa, os espaços em branco e a cisão da obra) só recentemente foram encontrar explicações mais consistentes, as quais, no entanto, já apareceram formuladas na fortuna crítica nunesiana. Esta, por exemplo, relaciona o título do romance (*Que sinos dobram por aqueles que morrem como gado?*) ao título do poema de Wilfred Owen presente na epígrafe “What passing bells who die as cattle?” (NUNES, 1995, p. 7), apontando para os sentidos, no texto ficcional, de um luto que se dá impossivelmente (RITA, 1997). No entanto, fico a me questionar se *Glas* (1974) (ou na tradução, “dobre dos sinos”), de Jacques Derrida, pode ensejar explicações capazes de abarcar de maneira mais ampla a obra, e que permitam argumentar com mais profundidade alguns de seus aspectos estruturais.

Nesse sentido, a cisão do texto de Rui Nunes, diferentemente do que aponta Annabela Rita (1997), ao associar a divisão da obra aos diferentes comandos cerebrais, não replicaria, na verdade, a cisão em colunas do texto de Derrida (1974), entendida como uma espécie de *mise-en-abyme* circular do escoamento, em que as duas colunas se olham de forma invertida, em uma troca infinita, numa espécie de cotação simbólica de traços do universo homossexual masculino?

As relações de causa e efeito não funcionam segundo um raciocínio lógico, o que nos permite chegar a uma conclusão, mas funcionam, na verdade, através de motivos que se refletem e escoam inversamente entre as duas colunas. Pedro, por exemplo, em determinada altura, afirma que irá descrever no diário alguém que quer superar (“te quero escrever neste diário”; NUNES, 1995, p. 33), que pode ser tanto Gil quanto RK, entidades ficcionais que são rememoradas por ele. O diário, no entanto, não está no futuro, mas se constitui em uma coluna que olha, pareada a outra que está ao lado. Se, a partir desse momento, relemos o diário, constataremos que duas descrições anteriormente foram feitas, de uma mulher na página 18 (“vejo-te na curva no rio, sentada”;

NUNES, 1995, p. 18) e de alguém que aparenta estar doente, o que nos remete a Gil (“quando te começo a ver, não é a ti que vejo, mas uma paisagem cancerosa que me dizer ser tua”; NUNES, 1995, p. 30). Sendo assim, os motivos que aparecem em uma coluna são, de certa forma, escoados inversamente para outra, enquanto essas duas colunas se olham lado a lado numa espécie de efeito de espelhamento.

Além do mais, é possível apontar que, no texto de Rui Nunes, bem como no texto ficcional de Jacques Derrida, o autor não está interessado em esquematizar alguma espécie de tese, em que uma proposta será dada, depois questionada e, por fim, superada. Parece interessar a Rui Nunes, em seu texto ficcional, bem como ao filósofo francês, o problema da aporia, as soluções duplas e paradoxais. No caso do escritor português, a dificuldade para associar os nomes às lembranças, às saudades e às doenças, dentre outras formas de atribuição, parece apontar para a aporia, enquanto solução possível, como se a formulação da impossibilidade também fosse uma alternativa de construção ficcional.

Desse modo, parece que, no fundo, no texto de Rui Nunes, bem como no de Derrida, também está em jogo a questão da mimese, a correspondência impossível entre o nome, a coisa e o seu sentido, a equivalência improvável entre os acontecimentos, a associação hipotética entre a escrita e aquilo que é escrito, dentre outras questões. Quando Pedro pergunta, por exemplo, se fará as coisas acontecerem, a partir da descrição que lhe é anterior, na verdade, o que a personagem pergunta, em outras palavras, é se a escrita pode ser vista de maneira mimética, como um sino que se dobra e, a partir disso, produz a nossa consciência sobre a realidade. Ora, como vimos, já no título da obra, há um dobre de sinos colocado em questionamento pela própria interrogação, gesto que pode ser visto como um sinal a apontar para o problema da mimesis na literatura.

Erguer duas colunas é um procedimento que traz à tona o falocentrismo, mas possibilita um deslocamento do mesmo, é um procedimento que evoca a dupla ereção, uma double bind [...] A expressão double bind é utilizada por Derrida para nomear uma estrutura dissimétrica que não possui síntese ou superação dialética (SOLIS, 2005).

Da mesma forma como ocorre em *Glas* (1974), de Derrida, as duas colunas de *Que sinos dobram por aqueles que morrem como gado?* (1995) também

podem ser vistas como uma dupla ereção, como o levantamento de dois monumentos, além do mais, devido à duplicidade da estrutura, e a difícil comunicação entre elas, tal gesto falocêntrico também pode ser entendido pelo desvio, pela impossibilidade de superação dialética.

Se as lápides, as pirâmides e os túmulos são construções erguidas para tentar lidar com morte, no lugar da supressão que esta última suscita, tal como nos faz crer Giorgio Agamben (2006), então, em relação à estrutura textual do romance, as colunas dispostas na folha em branco, em *Que sinos dobram por aqueles que morrem como gado?*, preenchem uma falta e, ao mesmo tempo, velam e recordam aqueles que se foram. Não à toa, o diário, presente no texto de Nunes, encerra-se antes do término da obra, exatamente para demarcar a morte de Pedro, enquanto como escritor/autor do mesmo, uma vez que, segundo este, chegou a sua hora de viver a morte como “os que foram dela personagem” (NUNES, 1995, p. 132). Para além desta, há, também, uma segunda morte, na qual Pedro será, de fato, “personagem” (ou seja, será descrito, em vez de ser aquele quem escreve). Essa segunda fatalidade encerra a trama, aparecendo, ao fim, como um “excesso a que se tinha de subtrair” (NUNES, 1995, p. 149), supressão que pode ser vista, em uma visão retrospectiva, a partir do soerguimento das duas colunas no livro.

Por fim, a presente obra de Rui Nunes, vista a partir das duas colunas erguidas para guardar um mesmo morto (Pedro, autor do diário, e Pedro novamente, enquanto “personagem”) a lidar com a aids, mas também com o sofrimento e o estigma de outras doenças, mostra que não existe superação dialética para um luto marcado por tantas violências no gesto de nomear.

Considerações finais

Este artigo buscou apresentar resultados e discussões no que concerne ao estudo das representações da aids na obra *Que sinos dobram por aqueles que morrem como gado?*, de Rui Nunes. Nesse sentido, vimos que na ficcionalização nunesiana da doença, do mesmo modo que ocorre uma crítica do gesto de nomear (sendo entendido, por exemplo, através da aporia), também há um desvio no que toca à estigmatização da doença. Tanto assim é que, em seu texto ficcional, o autor mostra-nos que é impossível se processar um luto em meio a

ROSALINO, G. N.

tantas violências contidas no gesto de nomear, situação, aliás, que se torna evidente com a pandemia da aids.

Também é possível concluir, a partir da análise de *Que sinos dobram por aqueles que morrem como gado?*, de Rui Nunes, que é lícito olhar para a aids e suas representações a partir da gestão angustiosa de uma homossexualidade pautada sobretudo pela solidão e exclusão. Situação que foi observada através da figura de Gil e por meio de suas relações com Pedro. Nesse sentido, tal vivência silenciada e oprimida pode ser vista, como extensão, como mecanismo de controle de uma sociedade heterossexista, conforme a escrita nuniana demonstra ao fazer uma redução estrutural de dados e de práticas presentes no cotidiano português.

Ademais, as comparações do romance com a obra *Glas* (1974), de Derrida, no tocante à estrutura desta última e aos sentidos, mostraram os elos intertextuais tecidos pelo escritor português na composição romanesca. Situação que permitiu, a este artigo, discutir as questões até então levantadas (relativas à aids e suas representações, à homossexualidade, ao gesto de nomear, dentre outras) também de forma estrutural, a partir das aproximações entre o texto de Derrida e o de Rui Nunes. Essas comparações levaram a uma crítica profunda relacionada à nomeação nas suas mais variadas instâncias (na categorização de grupos estigmatizados, na identificação de sintomas clínicos, nas correspondências entre coisa, forma e sentido, na nomeação como forma de se lidar com o luto e a memória, dentre outras questões), o que denotou aproximações evidentes com o livro do filósofo francês.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte*. Um seminário sobre o lugar da negatividade. Tradução: Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ALMEIDA, São José. *Homossexuais no Estado Novo*. Porto: Sextante, 2010.

ALMEIDA, Miguel Vale de. *Outros destinos*. Ensaios de antropologia e cidadania. Porto: Campo das Letras, 2004.

BARRENTO, João. *O arco da palavra*. São Paulo: Escrituras, 2006.

_____. *As chamas e as cinzas*. Um quarto de século de literatura portuguesa (1974-2000). Lisboa: Editora Bertrand, 2016.

BASTOS, Francisco Inácio. *Aids na terceira década*. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 2006.

REPRESENTAÇÕES DA AIDS EM *QUE SINOS DOBRAM POR AQUELES QUE MORREM COMO GADO?* (1995), DE RUI NUNES, E ALGUMAS COMPARAÇÕES COM *GLAS* (1974), DE JACQUES DERRIDA

BENJAMIN, Walter. *Linguagem, tradução, literatura: filosofia, teoria e crítica*. Tradução de João Barrento. São Paulo: Autêntica, 2018.

BESSA, Marcelo Secron. *Histórias Positivas: (des)construindo a Aids*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

CANDIDO, Antônio. Dialética da malandragem. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 8, p. 67-89, 1970. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/69638>>. Acesso em: 30 jan. 2021.

CUNHA-OLIVEIRA, Aliette. *Para uma história do VIH/SIDA em Portugal e dos últimos 30 anos da epidemia (1983-2013)*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018.

CUROPOS, Fernando. “E a noite passou a ser de trevas: a Sida como catástrofe”. *Catalonia*, Paris, no. 15, p. 83-90, 2015. Disponível em: <<https://crimic-sorbonne.fr/wp-content/uploads/2019/07/CATALONIA-15-.pdf>>. Acesso em: 01 mar. 2020.

DALLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. Tradução de Clara Crabbé Rocha. *Poétique* – revista de teoria e análise literária, no. 27, Coimbra: Almedina, 1979, p. 51-76.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução: Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

_____. *Glas*. Paris: Galilée, 1974.

_____. *O animal que logo sou*. Tradução de Fábio Landa. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

DUARTE, João Ricardo de Oliveira. A voz enlutada: memória e esquecimento em Rui Nunes. *História Revista*, Goiânia, v. 21, n. 2, p. 104-120, 2016. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/historia/article/view/43384>>. Acesso em: 10 mar. 2021.

_____. O abandono e a palavra pobre. Lisboa: FCSH/Universidade Nova de Lisboa, 2015. Dissertação de Mestrado em Filosofia. Disponível em: <<https://run.unl.pt/bitstream/10362/15788/1/Tese%20de%20Mestrado.pdf>>. Acesso em: 02 abr. 2021.

FÉLIX, Jorge (coord.). *Estimativa do impacto do programa “diz não a uma seringa em segunda mão” no risco de infecção por vih/sida na população portuguesa de utilizadores de droga injectada*. Setúbal: Exigo Consultores, 2002.

GIROLA, Maristela Kirst de Lima. O humano desumanizado num mundo sem sentido: Samuel Beckett e o herói absurdo. *Acta Scientiarum. Language and Culture*, v. 33, n. 1, p. 55-61, 2011.

GRMEK, Mirko. *História da SIDA*. Tradução de Paulo Faria. Lisboa: Relógio D'Água, 1994.

HOCQUENGHEM, Guy; PRECIADO, Beatriz; SCHÉRER, René. *El deseo homosexual*. Traducción: Geoffroy Huard de la Marre. España: Melusina, 2009.

MARTINS, Manuel Frias. “A raiva metódica da escrita de Rui Nunes”. In: VV.AA. *Rui Nunes – Antologia Crítica e Pessoal*. Lisboa: Roma Editora, 2009.

MAXWELL, Kenneth. *O império derrotado: revolução e democracia em Portugal*. Tradução: Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MELO, Guilherme de. *Gayvota*. Um olhar (por dentro) sobre a homossexualidade. Lisboa: Notícias, 2002.

MISKOLCI, Richard. *Desejos digitais: uma análise sociológica da busca por parceiros on-line*. São Paulo: Autêntica, 2017.

NUNES, Rui. *Que sinos dobram por aqueles que morrem como gado?* Lisboa: Relógio D'Água, 1995.

_____. *Cães*. Lisboa: Relógio D'Água, 1999.

OWEN, Wilfred. *Poems of Wilfred Owen*. London: Wordsworth, 1994.

PINTO, Diogo Vaz. Não basta compreender o terror. É preciso participar dele [Entrevista a Rui Nunes]. *Jornal I*, 02/09/2013. Disponível em: <<https://ionline.sapo.pt/artigo/358208/rui-nunes-nao-basta-compreender-o-terror-e-preciso-participar-dele-?seccao=B.I>>. Acesso em: 10 jul. 2020.

_____. “Mensageiro diferido” [Entrevista concedida a Diogo Vaz Pinto]. *Arquipélago*, episódio 1, 21 de julho de 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pJciskT5mR8>>. Acesso em: 27 set. 2020.

PITTA, Eduardo. *Fractura*. A condição homossexual na literatura portuguesa contemporânea. Coimbra: Ângelus Novus, 2003.

POLLAK, Michael. *Os homossexuais e a aids: sociologia de uma epidemia*. Tradução de Paula Rosas. São Paulo: Liberdade, 1990.

REYNAUD, Maria João. O neo-expressionismo de Rui Nunes. *Sentido Literal: Ensaios de Literatura Portuguesa*. Porto: Campo das Letras, 261 -281, 2004

RITA, Annabela. A leitura: entre expectativa e memória. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 16, n.1, p. 46-57, 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2014v19n1p46>>. Acesso em: 08 abr. 2021.

_____. “Este apagar-se intensamente luminoso de Rui Nunes”. *Colóquio/Letras*, Lisboa, no. 43, p. 237-243, 1997.

RODRIGUES, Isabel Cristina. “The Thin Red Line: o outro trajecto da pele em Rui Nunes”. *Forma Breve*, Aveiro, no. 7, p. 237-249, 2009.

ROTELLO, Gabriel. *Comportamento sexual e aids*. A cultura gay em transformação. Tradução de Lauro Machado. São Paulo: Summus, 1998.

RUA FM. Escritor Rui Nunes na RUA FM, 12 set. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=53iuSZnzw8&t=238s>>. Acesso em: 12 jul. 2020.

SEIXO, Maria Alzira. *Outros erros: ensaios de literatura*. Lisboa: ASA, 2001.

SISCAR, Marcos. Como dar razão a Jean Genet. Jacques Derrida leitor do texto literário. *Gragoatá*, Niterói, v. 10, n. 18, 2005. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33287>>. Acesso em: 01 jun. 2021.

SOLIS, Dirce Eleonora Nigro. Espectros e monstros inumanos: Jean Genet em *Glas* de Derrida. *Revista latinoamericana del Colegio Internacional de Filosofía*, número especial, dez. 2019. Disponível em:

REPRESENTAÇÕES DA AIDS EM *QUE SINOS DOBRAM POR AQUELES QUE MORREM COMO GADO?* (1995), DE RUI NUNES, E ALGUMAS COMPARAÇÕES COM *GLAS* (1974), DE JACQUES DERRIDA

<<http://www.revistalatinoamericana-ciph.org/wp-content/uploads/2020/01/16-Dirce-Solis.pdf>>. Acesso em: 18 nov. 2020.

SONTAG, Susan. *Doença como metáfora / AIDS e suas metáforas*. Tradução de Rubens Figueiredo e Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Assim vivemos agora*. Tradução de Caio Fernando Abreu. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SOUTO, Bernardino Geraldo Alves. *O HIV, seu portador e o tratamento anti-retroviral: implicações existenciais*. São Carlos: EdUFSCar, 2008.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso*. A homossexualidade no Brasil, da Colônia à atualidade. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

VASCONCELOS, Vasco André Ribeiro. *À sombra do som da morte*. A poética da escuta e do silêncio em Raúl Brandão e Rui Nunes. 2017. Tese (Doutorado em Estudos Literários) –Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2017.

_____. 'Um-a-mais' – notas sobre a política na obra de Rui Nunes. *Gragoatá*, Niterói, v. 23, n. 45, p. 299-316, 2018. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33576>>. Acesso em: 01 nov. 2020.

VALENTIM, Jorge Vicente. *"Corpo no outro corpo": homoerotismo na narrativa portuguesa contemporânea*. Universidade Federal de São Carlos. UFSCar, 2016.

WOODS, Gregory. *A History of Gay Literature*. The Male Tradition. New Haven and London: Yale University Press, 1998.