

# As zooautobiografias de Nuno Ramos

Ana Carolina Cernicchiaro (UFSC)

## Resumo:

Ao escrever sobre, sob e pelo olhar do animal, Nuno Ramos apresenta *zooautobiografias* nas quais o eu não existe como identidade, nas quais o autor abandona a si mesmo para fazer emergir a voz do inumano. Afinal se, como nos ensina Jacques Derrida, os animais que nos olham se multiplicam à medida que os textos vão se tornando mais autobiográficos, é justamente porque é ao outro (humano ou inumano) que cabe a pergunta sobre quem é este que eu sou. Nestas experiências de acolhimento dos *animots*, onde os animais são pensados em sua singularidade plural (*animaux*) e em sua escritura (*ani-mot*), o escritor perde sua *autoridade* para que outros seres testemunhem sobre a nebulosidade das fronteiras entre o eu e o outro, humano e animal, sujeito e objeto.

Palavras-chave: Nuno Ramos; *Animots*; *Zooautobiografias*

## Abstract:

Writing about and under the animal point of view, Nuno Ramos presents *zooautobiographies* where the self doesn't exist as identity, where the author abandon himself to make the voice of the inhuman emerges. If, as Jacques Derrida says, the animals multiply as soon as the text becomes more autobiographical, is because the question about who I am should be made to the other (human or not). In these sheltering experiences of *animots*, where the animals are thought in their plural singularity (*animaux*) and their writing (*ani-mot*), the author loses his *authority* so far that other beings can testify the nebulosity of the borders between the self and the other, human and animal, subject and object.

Keywords: Nuno Ramos; *Animots*; *Zooautobiographies*

1. RAMOS, Nuno. *O mau vidraceiro*, 2010, p. 84.
2. DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*, 1997, p. 68.
3. DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*, 2002, p. 29.
4. NANCY, Jean-Luc. *Ser singular plural*, 2006, p. 34.

Toque o pelo das taturanas, ainda que arda.  
Tudo te é contíguo porque você é extenso

Nuno Ramos<sup>1</sup>

Quando a partir da obra de Walt Whitman, Gilles Deleuze afirma que, nas literaturas menores, a autobiografia mais pessoal se torna necessariamente coletiva, toda história privada é política, popular<sup>2</sup>, Deleuze nos apresenta um novo sentido de autobiografia, muito distante daquele que enche as prateleiras das livrarias com verdades sobre o sujeito e sobre a ideia de sujeito. Aqui, a autobiografia renega a noção de identidade, “esta quimera dos modernos”, para usar a expressão de Giorgio Agamben, e passa a falar do ínfimo, de singularidades que criam um mundo juntos, numa abertura ao outro, que é o que faz da literatura um lugar de devir, uma comunidade não do consenso, do como-um, mas do com-um, do *con-junto*, de toque e contágio, de extensão com o outro.

Daí que podemos ler os textos de Nuno Ramos como *zoo-autobiografias* nas quais o autor abandona a si mesmo para fazer emergir a voz do inumano. Afinal, escrever sobre, sob e pelo olhar do animal, este outro absolutamente outro que faz um mundo comigo, sentir este olhar e deixá-lo falar no texto é falar de si mesmo, desse eu que não existe como identidade, mas que pergunta quem é ao outro. Pois se, como diz Jacques Derrida, os animais que nos olham se multiplicam à medida que os textos vão se tornando mais autobiográficos, é justamente porque é ao outro (humano ou inumano) que cabe a pergunta sobre quem é este que eu sou. Segundo ele, o ponto de vista do animal, sua perspectiva em relação a mim manifesta “a verdade nua de todo olhar”, trazendo questões que “engajam um pensamento do que quer dizer viver, falar, morrer, ser e mundo como ser-no-mundo ou ser-ao-mundo, ou ser-com, ser-diante, ser-atrás, ser-depois, ser e seguir”<sup>3</sup>.

Esta citação de Derrida nos remete ao pensamento de Jean-Luc Nancy, para quem o ser não pode ser outra coisa senão o ser-uns-com-os-outros, circulando no *com* e pelo *com* da co-existência singularmente plural. Para o autor de *Ser Singular Plural*, o homem está no mundo porque o mundo é sua própria exterioridade, o mundo é o não-humano ao qual o humano se expõe. Por isso o homem não é o fim da natureza; seu fim, sua finalidade, é o ser-no-mundo e o ser-mundo de todo o existente<sup>4</sup>. É impossível, portanto, separar o mundo em singularidade original ou existência verdadeira e um simples ser-aí das coisas como uma espécie de sub-existência confinada a nosso uso, pois a existência expõe a singularidade do ser como tal, em todo ente. Todos os seres são infinitamente singulares e

a diferença entre o homem e o resto do existente é inseparável das diferenças de todos os existentes; é essa diferença que forma a condição concreta da singularidade.

No seríamos “hombres” si no hubiera “perros” y “piedras”. La piedra es la exterioridad de la singularidad en lo que habría que llamar su literalidad mineral, o mecánica. Pero yo tampoco sería “hombre” si no tuviera “en mí” dicha exterioridad como la cuasi-mineralidad del hueso –es decir, si yo no *fuera* un “cuerpo”, un espaciamento de todos los otros cuerpos y de “mí” en “mí”.<sup>5</sup>

Para Nancy, essa exterioridade do eu, essa contigüidade é o que gera com-paixão: “ni altruismo, ni identificación: la sacudida de la brutal contigüidad”<sup>6</sup>, afirma ele. Não se trata de piedade ou da pena apática que um ser superior sentiria por outro ser inferior, mas desta ex-istência em conjunto – na perspicaz análise de Nancy, a essência da existência humana está no *ex* como exílio do eu na exterioridade, na alteridade, na multiplicidade e na alteração<sup>7</sup>. Trata-se de uma ontologia dos seres-uns-com-os-outros que nos acorda para nossas responsabilidades e nossas obrigações em relação ao vivente em geral.

O animal possui um rosto, uma expressividade e vulnerabilidade que coloca meus modos de existência em questão e que demanda um modo alternativo de relação<sup>8</sup>, levando-nos a um embate ético capaz de desfigurar nossos preconceitos para com a diferença, para com tudo aquilo que acreditamos não servir como espelho, de transformar meu ser em direção à generosidade e de criar uma guerra a propósito da compaixão. Esta guerra entre a compaixão aos animais e a violência, deve ser, defende Derrida, a condição para o debate. Para ele, pensar essa guerra é mais que um dever, é também uma necessidade, “um imperativo do qual bem ou mal, direta ou indiretamente, ninguém poderia subtrair-se. (...) E digo ‘pensar’ essa guerra, porque creio que se trata do que chamamos ‘pensar’”<sup>9</sup>.

É sobre essa guerra que Nuno Ramos nos faz refletir em diferentes momentos do livro *O mau vidraceiro*, de 2010. O mais incisivo deles é talvez “Falange”, um conto sobre um grupo que protege os vira-latas das mãos de uma sanguinária gangue de assassinos de cães. Com uma crueldade macabra, os criminosos abrem o estômago do animal ainda vivo, arrancam sua cauda e depois cortam sua cabeça. Quando conseguem pegá-los, os protetores os punem deixando-os nus no matagal, raspando a cabeça de todo o grupo e castigando-os fisicamente: “estendemos a mão do infeliz e cortamos uma ou várias falanges, que jogamos em seguida sob seu olhar atônito, para o primeiro cachorro que passar, como se fosse uma salsicha”<sup>10</sup>.

5. Ibidem, p. 34.

6. Ibidem, 2006, p. 12.

7. NANCY, Jean-Luc. *La existencia exiliada*, 1996, p. 34.

8. “A resposta à questão ‘*Can they suffer?*’ não permite nenhuma dúvida. (...) Nenhuma dúvida, tampouco, sobre a possibilidade então, em nós, de um *elã* de compaixão, mesmo se ele é em seguida ignorado, reprimido ou negado, contido”. DERRIDA, Jacques, op. cit., p. 56.

9. Ibidem, p. 57.

10. RAMOS, Nuno, op. cit., p. 138.

11. Ibidem, p. 141.
12. Ibidem, p. 143.
13. RAMOS, Nuno. *Ó*, 2008, p. 151.
14. Ibidem, p. 151.

A guerra já dura pelo menos três gerações e os agentes protetores foram se fortalecendo, conseguindo evitar algumas chacinas. Ainda assim, com os crimes, a postura dos cachorros de rua mudou: tornaram-se muito mais arredios, uivam mais, cavam buracos onde se escondem e recusam a comida que as pessoas oferecem. Os assassinos enumeram essas mudanças como sinais de hidrofobia, um perigo para os humanos. “Mas sei que isso é apenas outra astúcia. O que querem mesmo é matar – sempre foi assim. Matar cachorros e depois sair em seus carros coloridos, furando faróis e limites de velocidade”<sup>11</sup>.

A problemática dos cachorros de rua e dos automóveis em alta velocidade se repete no miniconto seguinte intitulado “Discussão”: “*E quem vocês poderiam ainda querer ser – os que atropelam sem prestar auxílio e envenenam numa manhã de domingo animais que latem, apenas porque latem, no quintal do vizinho?*”<sup>12</sup>. E já aparecia no terceiro livro do autor, *Ó*, de 2008, onde faz referência a uma nova forma de urbanidade prometida pelos vira-latas, como nômades de subúrbio, que pertencem a um “grau muito preciso de organização social”,

vivendo de nacos, misturando-se ao capim dos terrenos baldios, impondo à limpeza publicitária uma fatia de carne e de pêlo, de bosta e de uivos, de dentes rosnando, machos presos pelo pinto, fêmeas lambendo a cloaca inchada. Seus cadáveres espalhados pelas estradas formam a expressão final desta característica, como restos desavergonhados o enorme azulejo urbano que os calcina e higieniza<sup>13</sup>.

Aqui, os cachorros atropelados não possuem rosto, são vistos como massa e “fundem-se literalmente à goma escura do asfalto, deixando-se sepultar aos poucos, expostos à luz do dia”, pois faz parte de sua indiferença humilde e vagabunda “deixar-se atropelar sem sequer amassar a lataria, sem ameaçar a nossa integridade física, nem causar prejuízo a quem os assassina”<sup>14</sup>.

Nas artes plásticas, uma obra impactante neste sentido é “Monólogo para um cachorro morto”, também de 2008. Composta por um monitor e cinco pares de lápides de mármore duplas, a instalação possui ainda um vídeo que reproduz a imagem do corpo de um cachorro atropelado na beira de uma estrada. No monitor, Nuno Ramos chega de carro, deixa um gravador ao lado do cadáver e vai embora, e é deste gravador que ouvimos o discurso fúnebre em homenagem ao bicho morto na voz do próprio artista. Nesta litania, Nuno Ramos evidencia que a compaixão em relação à morte do animal, o sofrimento pelo sofrimento do outro é uma questão crucial da arte, um sinal do lugar do artista diante desta guerra. A arte, a poesia, seria, assim, o espaço de contato com esse ou-

tro, o com da com-paixão: “Poesia, entre nós dois. Entre nós dois meu anjo, meu nojo, minhas mãos suadas e uma fenda. Vê, onde um corpo fendido recebe outro corpo e um terceiro corpo nasce deles, entre eles”<sup>15</sup>, começa o monólogo. O artista é capturado pelo olhar do cachorro, um olhar que lhe obceca, que lhe impregna, que lhe desvia de si mesmo:

Vento, mau-cheiro, delícia; sabão, carranca, monotonia. Assim: teu pêlo. Assim: a chuva. Ladrada. Ou carne lacerada, imagem dentro do meu olho. Meu olho. Nós dois, meu olho. Vê. Você aí. Aí, morto. (...) Meu interesse é que não morre. Meu interesse gruda aqui, exatamente aqui, o meu olhar fixo, cavado. (...)

Não canso de te encontrar onde não quero, dentro das minhas coisas, dentro de certas palavras, numa alegria súbita, no formato de uma nuvem, no gosto da saliva de outra pessoa, que bejei e bebi. Por que não largo você? Por que não abro as pálpebras e solto a tua imagem? (...).<sup>16</sup>

Capturado, o artista se coloca no lugar do cachorro morto. E é ele, um cachorro morto à beira da estrada, que poderá dizer de sua identidade, de sua ipseidade, de seu próprio nome:

Cachorro, você faria (...) o mesmo por mim? Incendiaria meu corpo num barranco, num chão com folhas de mamona? Cobriria meus olhos com dois girassóis enormes e botaria fogo? Colheria as minhas cinzas cuidadosamente? (...) E quando reclamassem meu corpo, a família e os amigos enlutados reclamassem meu corpo, como descobriria meu nome? Que nome daria a eles? Que nome você daria? Qual o meu nome, cachorro?<sup>17</sup>

A questão do nome também é o tema do primeiro “conto” do livro *Ó*. “Manchas na pele, linguagem” trata da hierarquia que o homem estabelece em relação às outras espécies no ato de nomear: “Mais do que comer, correr ou flechar a carne alheia, mais do que aquecer a prole sob a palha, nós nos sentamos e damos nomes, como pequenos imperadores do todo e de tudo”<sup>18</sup>. A partir desse problema, o texto propõe uma reflexão crítica sobre a linguagem e sua dificuldade em nos abrir para fora de nós mesmos, de nos religar aos seres que formam o mundo comigo. Para que esse contato fosse restabelecido, ao invés de nossa linguagem classificatória e cientificista, seria preciso uma língua feita de natureza:

Se fosse possível, por exemplo, estudar as árvores numa língua feita de árvores, a terra numa língua feita de terra, se o peso do mármore fosse calculado em números de mármore, (...) então estenderíamos a mão até o próximo corpo e saberíamos pelo tato seu nome e seu sentido, e seríamos deuses corpóreos, e a natureza seria nossa como

15. RAMOS, Nuno. Monólogo para um cachorro morto, 2008.

16. Ibidem.

17. Ibidem.

18. RAMOS, Nuno. *Ó*, 2008, p. 20.

19. Ibidem, p. 20.

uma gramática viva, um dicionário de musgo e de limo, um rio cuja foz fosse seu nome próprio.<sup>19</sup>

20. Ibidem, p. 28-29.

21. Ibidem, p. 31.

A hipótese apresentada neste texto é de que os primeiros homens se distinguiram entre os linguísticos e os extintos heróis mudos ou, talvez, radicalmente linguísticos, “a ponto de que *tudo* para eles pertencesse à linguagem”:

22. LÉVI-STRAUSS, Claude. *De perto e de longe*, 2005, p. 195.

Cada árvore seria assim o logaritmo de sua posição na floresta, cada pedregulho parte do anagrama espalhado em tudo e por tudo. Mover-se-iam entre alfabetos físicos perceptíveis aos seus cinco sentidos (e ler talvez constituísse um sexto, que reunisse e desse significado aos demais), e cada cor seria música e cada música seria mímica, e cada gesto seria um texto. (...) Em tudo liam, nas nuvens e no hálito, no dorso de um mamífero, na luz fosforescente de um inseto que já morreu, na textura dos troncos e no seu limo, no desenho do vôo de um besouro, no vasto bigode de uma morsa.<sup>20</sup>

23. VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Antropologia renovada*, 2010, p. 26

Este texto deveria ser feito de matéria física, mutável e perecível. Mas provavelmente uma grande catástrofe tenha transformado tanto a matéria que os cercava que “acabou por emudecer para sempre este texto físico, obrigando à sua substituição”.

Fico imaginando o que teria acontecido se tivessem desafiado o cataclismo (...) Se ao invés de tornarem-se ventríloquos das coisas tivessem transformado as próprias cinzas, a terra deserta, o mau cheiro de tantos bichos mortos, expostos ao céu e à risada das hienas, se tivessem transformado as próprias hienas em sujeito e predicado de seu mundo moribundo. Se tivessem a coragem de escrever e falar com pedaços e destroços.<sup>21</sup>

Interessante perceber de que maneira o texto de Nuno Ramos é impulsionado por uma nostalgia, um desejo mítico de aproximar o homem à natureza. Em entrevista a Didier Eribon, Claude Lévi-Strauss explica que os mitos ameríndios se recusam a ver a incomunicabilidade com os animais como algo original, antes como o acontecimento inaugural da fraqueza humana (a catástrofe de Nuno Ramos?): “nenhuma situação parece mais trágica, mais ofensiva ao coração e ao espírito do que a situação de uma humanidade que coexiste com outras espécies vivas sobre uma terra cuja posse partilham, e com as quais não pode comunicar-se”<sup>22</sup>. Conforme pondera Eduardo Viveiros de Castro, “a humanidade nunca se conformou por ter perdido essa transparência com as demais formas de vida, e os mitos são uma espécie de nostalgia da comunidade perdida”<sup>23</sup>.

Enquanto mitos – ou seja, enquanto histórias do tempo em que os homens e os animais ainda não eram diferentes<sup>24</sup> –, a arte e a literatura podem ser pensadas como este desafio ao cataclismo da racionalidade taxonômica, como este texto físico que fala uma língua feita de árvores ou de terra, uma língua de pedaços e destroços, onde as hienas são sujeito e predicado de seu mundo, onde cada gesto é um texto e cada texto um gesto. De maneira tal que toda natureza pode ser vista como poesia, tanto no sentido de Joseph Beuys, para quem todos os seres vivos são artistas e podem desenvolver sua criatividade de maneira a transformar o mundo<sup>25</sup>, quanto no sentido de Francis Ponge, para quem a natureza, inclusive o homem, é uma escritura, “mas uma escritura de um certo tipo, uma escritura não significativa, porque não se refere a nenhum sistema de significação, dado que se trata de um universo infinito, propriamente imenso, sem limites”<sup>26</sup>.

Pensemos mais detalhadamente a sugestão de Ponge. Segundo ele, o que sustenta o poeta é a emoção provocada pelo mutismo das coisas que o cercam. “Talvez se trate de uma espécie de piedade, de solicitude, enfim, tenho o sentimento de instâncias mudas da parte das coisas, solicitando que finalmente nos ocupemos delas, que as digamos”<sup>27</sup>. Por isso a proposta poética de Ponge implica livrar-se de si mesmo para que a voz do animal, do vegetal, da coisa da qual é feito surja. Ele não quer falar da mimosa, o que ele deseja (mesmo sabendo impossível) é que ouçamos a voz desta pequena flor. “A mimosa fala com alta e inconfundível voz; (...) Mas não é um discurso que ela pronuncia, é uma nota prestigiosa, sempre a mesma, suficientemente capaz de persuasão”<sup>28</sup>. O que Ponge deseja é que a mimosa exista no livro sem autor: “Mas é à mimosa mesma – doce ilusão! – que é preciso chegar agora; se preferirem, à mimosa sem mim”<sup>29</sup>.

Em *Métodos*, uma mistura de ensaio, palestra e poema, Ponge afirma que a poesia é resultado de uma sensibilidade, com a qual devemos ser honestos, sacudindo as coisas para que esta sensibilidade se exprima pela revolta, pelo êxtase ou pelo arrebatamento. Segundo ele, o texto precisa atingir realidade no seu próprio mundo: “Trata-se de fazer um texto que se pareça com uma maçã, quer dizer, que tenha tanta realidade quanto uma maçã”<sup>30</sup>. Deleuze diria um devir-maçã do texto.

A impessoalidade do devir suprime a identidade-sujeitamento que nos impede de deslizar entre as coisas, de fazer do mundo um mundo comunicante, um mundo em devir, de encontrar vizinhanças e zonas de indiscernibilidade<sup>31</sup>. No espaço literário somos capazes – seja como escritores ou como leitores – de devir outros que nós mesmos, de transpor fronteiras, de nos desterritorializarmos em nossas categorias ocidentais arraigadas. Neste devir-inumano, neste tornar-se animal, expli-

24. LÉVI-STRAUSS, Claude, op. cit., p. 195.

25. BEUYS, Joseph. Questions to Joseph Beuys - Interview by Jörg Schellmann and Bernd Klüser, 1997, p. 19.

26. PONGE, Francis. *Métodos*, 1997, p. 23.

27. Ibidem, p. 23.

28. PONGE, Francis. *A mimosa*, 2003. p. 45

29. Ibidem, p. 37.

30. PONGE, Francis. *Métodos*, 1997, p. 142.

31. DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Devir-Intenso, Devir-Animal, Devir-Imperceptível*, 2008, p. 30.

32. DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*, 1977, p. 20.

33. RAMOS, Nuno. *Bandeira Branca, amor*, 2010, p. 2.

34. *Ibidem*, p. 2.

35. RAMOS, Nuno. Entrevista ao programa *Metrópolis*, 2010.

cam Deleuze e Guattari em *Kafka, por uma literatura menor*, traça-se uma linha de fuga, ultrapassa-se um limiar, encontra-se um mundo de intensidades puras, onde “todas as formas se desfazem, todas as significações também, significantes e significados, em proveito de uma matéria não formada, de fluxos des-territorializados, de signos assignificantes”<sup>32</sup>. Nesse momento, “a máquina literária se torna uma máquina de guerra”, justamente porque nos permite sair das individualidades estanques em que a vida se vê aprisionada, nos permitindo metamorfoses, saídas do eu, borrando as fronteiras entre o mesmo e o outro, o humano e o inumano, o sujeito e o objeto.

E aqui cabe voltar a Nuno Ramos e um de seus mais conhecidos trabalhos: a instalação *Bandeira Branca*, que levantou o furor dos ecologistas na 29<sup>o</sup> Bienal de São Paulo em 2010. Deixando a polêmica de lado, o que nos interessa nesta obra é que, ao colocar dois urubus num enorme viveiro que deixava o visitante como enjaulado atrás da tela, à mercê do olhar animal, o artista inverte a hierarquia da humanidade sobre a animalidade, mas também do espectador sobre a arte.

Em um texto publicado no jornal *Folha de São Paulo* durante a polêmica de retirada de sua obra da Bienal, o próprio Nuno Ramos avalia que o ponto crucial do trabalho é que o público é mantido fora da obra. “A obra de certa forma já foi ocupada, já tem dono e por isso não podemos nos aproximar”<sup>33</sup>; ao público, só resta assistir de fora a alguma coisa viva, que não precisa dele. Na análise do artista, o público fica de fora para que o lugar seja do bicho, é um espaço impenetrável, que pertence a este outro encantado que é o animal.

Tal subjetivação do animal/arte, que implica uma objetivação do homem/espectador, significa, antes de qualquer coisa, uma derrocada das próprias categorias de sujeito e objeto: “Daí que muita gente tenha me dito que se sentia observado pelas aves e não observador, dentro da grade e não fora dela”<sup>34</sup>. O que vemos, neste caso, não é uma animalização do homem, menos ainda a domesticação-antropomorfização do animal (quem transformaria urubus em *pets*?), mas uma remarcação das diferenças entre (e dentro d-)as inúmeras espécies de seres, sem centrismo, hierarquia, casta ou taxonomia – somos nós os *urubuservados*: “Ele está lá um pouco como vigia daquele lugar, não somos nós que estamos vigiando ele, ele é que está nos olhando dali”<sup>35</sup>, conclui Nuno Ramos em entrevista ao programa *Metrópolis*, da TV Cultura.

Assim como os cachorros, os urubus também são uma das obsessões de Nuno Ramos. Em “Pantomima”, um mini-conto de *O Mau Vidraceiro*, o urubu é o animal onde tudo acaba: “uma coisa leva a outra, que leva a outra, que leva a outra, diz o urubu, *mas termina sempre aqui*, e com a extremidade mais

fina da asa aponta a sua pança”<sup>36</sup>. Ainda neste livro, a mesma ave serve de metáfora para o “poema placebo” que voa em círculos persistentemente sobre a cabeça dos indiferentes: “espere que se distraiam e morda a matéria mole dos lábios deles, arrancando-lhes a boca para que não digam nada”<sup>37</sup>.

Este poema placebo, que toma o lugar do outro, é assinado pelo outro, da mesma maneira que o poema ouriço derridiano: “un poème je ne le signe jamais. L’autre signe”<sup>38</sup> – uma pequenina bola eriçada de espinhos, vulnerável e perigosa, um animal que se abre como um ferimento, mas que também fere, um ser que, ainda que pareça se fechar, na verdade, é pura exterioridade, abertura para o outro: “le poème peut se rouler en boule mais c’est encore pour tourner ses signes aigus vers le dehors”<sup>39</sup>, de modo que, ao ser assinado pelo outro, o poema interrompe, desvia o saber absoluto, “l’être auprès de soi dans l’autotélie”<sup>40</sup>.

Neste desvio do sujeito, nesta perda da identidade, nesta interrupção do *ser junto de si na autotelia*, nesta exterioridade do ouriço, o eu perde sua *autoridade* para que outros seres inumanos, muitas vezes híbridos impossíveis, testemunhem sobre a nebulosidade das fronteiras entre humanidade e animalidade, realidade e ficção, sujeito e objeto, mesmidade e alteridade.

Ao se abrir incondicionalmente ao pensamento do outro (outro-animal<sup>41</sup>, outro-planta, outro-inumano, outro-homem), estas *zooautobiografias*, enquanto experiências de acolhimento de *animots* – onde os animais são pensados em sua singularidade plural (*animaux*) e em sua escritura (*ani-mot*)<sup>42</sup> –, colocam em jogo nossas dicotomias identitárias, expondo o eu como um ser incompleto, inacabado, como um ser que só existe no contato, no contágio com o outro, denunciando que a subjetividade, como diz Emmanuel Lévinas, não é um para si, mas um para o outro desde seu início<sup>43</sup> e que, como já vimos com Nancy, a verdade do *ego sum* é um *nos sumus* – seres que existem para a alteridade, multiplicidade e alteração, seres-uns-com-os-outros, embrulhando-se e gerando-se como verdadeiras bonecas russas:

Esta é a boneca russa principal, no centro de todas as outras: o fato de uma superfície aceitar a outra, deixando-se imprimir por ela. Todas as superfícies, num espaço de tempo mais largo, acabam confundindo-se, embrulhando-se, decompondo-se, gerando-se umas às outras.<sup>44</sup>

36. RAMOS, Nuno. *O mau vidraceiro*, 2010, p. 29

37. *Ibidem*, 2010, p. 63

38. DERRIDA, Jacques. *Che Cos’è la poesia?*, 1992, p. 307.

39. *Ibidem*, p. 307.

40. *Ibidem*, p. 307.

41. “O pensamento do animal, se pensamento houver, cabe à poesia”. DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*, 2002, p. 22.

42. *Ibidem*, 2002.

43. LÉVINAS, Emmanuel. *Ética e Infinito*, 2007, p. 80.

44. RAMOS, Nuno. *Ó*, 2008, p. 102.

## Referências

- BEUYS, Joseph. Questions to Joseph Beuys – Interview by Jörg Schellmann and Bernd Klüser.
- In: SCHELLMANN, Jörg (ed.) *Joseph Beuys – The multiples*. Cambridge, Minneapolis and München/New York: Busch Reisinger Museum, Walker Art Center, and Edition Schellmann, 1997.
- DELEUZE, Gilles. Whitman. In: *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- \_\_\_\_\_. Devir-Intenso, Devir-Animal, Devir-Imperceptível. In: *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4. Trad. Suely Rolnik. 4ª reimpressão. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- DERRIDA, Jacques. Che Cos'è la poesia?. In: *Points de suspension*. Paris: Galilée, 1992.
- \_\_\_\_\_. *O animal que logo sou*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *De perto e de longe*. Trad. Léa Mello e Julieta Leite. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Ética e Infinito*. Trad. João Gama. Lisboa: Edições 70, 2007.
- NANCY, Jean-Luc. La existencia exiliada. In: *Archipiélago*, nº 26-27. Trad. Juan Gabriel López Guix. Barcelona: 1996, p. 34-39.
- \_\_\_\_\_. *Ser singular plural*. Trad. Antonio Tudela Sancho. Madrid: Arena Libros, 2006.
- PONGE, Francis. *A mimosa*. Trad. Adalberto Müller. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Métodos*. Trad. Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- RAMOS, Nuno. Bandeira branca, amor. In: *Ilustríssima, Folha de São Paulo*. São Paulo, 17 out. 2010. p. 2. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il1710201005.htm> >

\_\_\_\_. Entrevista ao programa Metrópolis. TV Cultura. 27 de setembro de 2010. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=4OvIGcSc3Ig&feature=related>>

\_\_\_\_. Monólogo para um cachorro morto (2008).  
In: *Nuno Ramos - site do artista*. Disponível em:  
<<http://www.nunoramos.com.br/portu/arquivos/Monogoparaumcachorromorto.pdf>>

\_\_\_\_. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

\_\_\_\_. *O mau vidraceiro*. São Paulo: Globo, 2010.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Antropologia renovada.  
In: *Revista Cult*, n<sup>o</sup> 153. Ano 13. São Paulo, dezembro de 2010.