

Fernando Guerreiro

Universidade de Lisboa

Charles GRIVEL, *Alexandre Dumas, l'homme 100 têtes*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Asc, 2008 (270 pp.)

Como é próprio do autor, *Alexandre Dumas, l'homme 100 têtes*, apresenta-se como um todo sobredeterminado – um palimpsesto a resolver de diversas camadas sobrepostas e intrincadas, em que cada enunciado é “figura” da tese de conjunto –, que se dá a ler, desde a ilustração da capa, como *cifra: enigma* *.

Charles Grivel, escrevera já, em *Fantastique-fiction* (cap. 4), sobre outra obra-*rébus*, *La Femme 100 têtes* de Max Ernst (1929).

Agora, na capa, reproduz-se um retrato-caricatura (fisiognómico?) de A. Dumas, desenhado por Nadar (c. 1835), em que a cabeça, e nela a face direita do rosto, parece ter sido tratada (melhor, distorcida) por um efeito (fotográfico) de grande angular.

Dito de outro modo, nesta (re)interpretação de Dumas (homem, escritor) por Nadar – que ele próprio, de acordo com uma tendência do tempo, passará da pintura para a fotografia –, temos um caso de *anamorfose* que reforça, no modelo, os traços de bestealidade e de negritude.

O desenho de Nadar, afinal, apenas explicita, em traço mais grosso, uma teoria do Sujeito (do seu processo de “formação” – tanto constituição como “mise en forme”, figuras) que vem sendo elaborada a partir do pensamento de Lacan (cf. em particular, “Le stade du

* Excepto quando houver referência em contrário, os sublinhados são os dos autores e as indicações de número de página entre parêntesis rectos remetem para a obra de Grivel (ou do autor na circunstância citado). Charles Grivel organizou também o n.º 290 da *Revue des Sciences Humaines, Les Vies parallèles d'Alexandre Dumas*, dedicado ao autor (Éditions du Septentrion, 2008).

miroir comme formation de la fonction du <Je>”). Neste ensaio de 1949, Lacan caracterizava o “estado de espelho” como um processo de “identificação” – “à savoir la transformation produite chez le sujet quand il assume une image” – e precisava:” Mais le point important est que cette forme situe l’instance du *moi* des avant sa détermination sociale, dans une ligne de fiction, à jamais irréductible pour le seul individu” (*Écrits I*, Seuil, col. Points nº 5, 1970 [90/91]). Ou seja, situa-o, desde o início, como comentará Catherine Backès-Clément, numa linha de *des-conhecimento* (“mé-connaissance”).

No processo de formação das suas representações/imagens, o Sujeito passa, assim, por um *ângulo/ desvio* (não há forma directa de aceder a si, de se relacionar consigo) que coloca a questão da identidade como “deformação” (termo, e processo, a entender também num sentido problemático mas operante, dinâmico). Dotado dos seus (im)próprios (e pobres) meios, o Sujeito, pelas suas representações (de si, dos outros e do mundo), procurará, no quadro dessas determinações interiores e exteriores que o (re)programam e condicionam, e mesmo que esse projecto radique num engano: ilusão, *re-orientar* a sua figura (e imagem).

No caso de Dumas, conhece-se – ele próprio se lhe refere na abertura de *Mes Mémoires* – a engrenagem accionadora dessa função de *descentração* do sujeito: o complexo de uma *múltipla bastardia*: rácica (a negritude), social (nos seus termos, “composé du double élément aristocratique et populaire – aristocratique par mon père, populaire par ma mère” [124]), de identidade/ nome – como se chamar? Dumas (nome de escravo: negro) ou Davy de la Pailleterie (nome dos senhores: branco [*Mes Mémoires*]) –, e mesmo literária – situação paradoxal de um negro (aliás, mestiço) que escreve na língua dos brancos e que, no quadro da tendência da época para a perda da sacralidade (<aura) da Literatura, ao recorrer ao uso de “nègres” no seu trabalho, problematiza a questão da definição da “propriedade” literária¹.

Como Grivel refere, no contexto da industrialização e da massificação das artes (são termos da época, leia-se o artigo “De la

¹ Com efeito, a *Société des Gens de Lettres* constituiu-se no Inverno de 1838/9 e a aprovação de uma lei sobre a propriedade literária – o que ocorrerá em 1841 – será uma das suas primeiras preocupações.

Littérature industrielle”, publicado por Sainte-Beuve, em Setembro de 1839, na *Revue des Deux Mondes*), A. Dumas introduz uma nova figura de “escritor”, obrigado a responder à dupla necessidade de “fazer depressa” e “massivamente”: “c’est une décadence complète; la manufacture envahit tout; une pièce se fabrique absolument comme un habit”, constata Théophile Gautier em Janeiro de 1838, a propósito da estreia do *Caligula* de Dumas [30].

Do mesmo modo, a utilização de “funcionários” (os bem denominados “nègres”) como “preparadores” (diríamos hoje) dos materiais de escrita, tanto punha em questão a “singularidade” (única) do processo (mito) da “criação” (de novo Gautier: “la collaboration, pour une oeuvre de l’intelligence, est quelque chose d’incompréhensible, et dont il ne peut résulter que des produits hybrides et monstrueux” [*ibid.*]), como anunciava a possibilidade (ou o horizonte – o da modernidade) de uma escrita anónima (sem autor) ou colectiva (“La poésie doit être faite par tous. Non par un”, escreverá Isidore Ducasse, o outro nome do Conde de Lautréamont, nas suas *Poésies* (II), em 1870).

Fazendo suas – e dando-lhes consistência, corpo: o seu corpo – estas características do seu tempo, a escrita de Dumas, como Grivel observa, oferece-se como “une littérature qui circule au présent, <immédiate>, faite pour être disponible tous les jours, en tous lieux” [36]: uma literatura *cinética* (ou mesmo, *cinemática*) e elaborada como um *dispositivo de efeitos*, sensacionalista, que encontrará a sua melhor materialização, décadas depois, nas formas do primeiro cinema, o *cinema das atracções* (como tem vindo a ser designado por estudiosos como Noël Burch, André Gaudreault e Tom Gunning, entre outros)².

É neste contexto que Charles Grivel situa a sua interpretação do caso-Dumas. Como vimos, um caso fantástico, paradoxal, simultaneamente um Homem (autor) com *cem* cabeças – dada a multiplicidade, polivalência e complexidade das suas personificações/ figuras – e *sem* cabeça, o que, pelo logro de uma quase homofonia, coloca (e denega) o duplo problema da *castração* – de que podemos estudar as formas, e fórmulas, no texto (escrito e reescrito) do seu “romance da Revolução”

² Cf. “Le Cinéma-Théâtre d’Alexandre Dumas” in Charles Grivel/Gérard Leblanc, *L’aventure – cinéma d’Alexandre Dumas*, Ville de Villers-Cotterêts, 1994.

(de *La Rose rouge* às *Mémoires d'un médecin*) – e da *anomia* – da dificuldade de se apropriar de uma identidade: nome, tanto no plano social como na literatura (vd. *Anthony*).

Esta é uma questão colocada desde as páginas iniciais do livro de Grivel e em função da qual ele (re)interpreta diversos aspectos da “*démarche*” literária e romanesca (enquanto autor e personagem das suas obras) de Dumas.

Assim, a sua estratégia de amplificação da imagem, por meio da desmultiplicação das suas figuras (“*se multiplier, ne signifie pas la dépossession, mais au contraire accession: foisonner, c’est donner de l’ampleur au moi*” [14/15]), constituiria, para Grivel, a forma de Dumas, por um lado, aceder/ estar à altura do personagem (imagem ideal) de si que se construira (ie. “*devenir soi, remplir son contract*” [16]: “*le personnage se devra d’être pareil à lui-même, à sa légende*” [13], precisa Grivel) e, por outro lado, fazer esquecer as “falhas” da origem.

Daí que a escrita de Dumas, na sua dimensão ostentatória, se desenrole como uma teia complexa de deformações e reconfigurações, de figuras e hieróglifos: “[il] est contraint d’écrire sous chiffre”, comenta Grivel [16].

O “*fil rouge*” (discurso secreto: “*il y a un secret A. Dumas*” [11]) desse texto, na multiplicidade dos seus registos – romance, drama, reconstituições históricas, relatos de viagens, receitas de cozinha, etc – e de figuras – de que o texto, à superfície, daria a ler as diferentes configurações anamorfóticas –, seria, para Grivel, a série *animal* (“*le nom secret qu’il se donne à lui-même sous les apparences de la bête*” [17]) – ou seja, recordemo-nos das teses de *Fantastique-fiction*³, ainda uma sua fantástica figura.

É esse, também, o lugar (de estranheza: fantástico) da instância do “narrador”.

³ Onde, nomeadamente, escreve: “*J’appelle alors corps-fantastique (...) un corps <collé> néant-nié, multiple, déphasé, combine, <monstre>, propre à suspendre la représentation, à ôter le représenté de la scène, tout en en manifestant pour moi les secrets desseins: <L’Autre est dans le même>*” (*Fantastique-fiction*, P.U.F.,1992 [190]).

Com efeito, é através da figura do “narrador” – melhor, da sua “máscara”, figuras⁴ (elas próprias emanações das diversas camadas de espectralidade de que se compõe a organização folhada do seu corpo material-aural de simulacros) –, que o Sujeito se elabora como teoria: “fable” do “récit”.

Um “récit” (“une parole intarissable” [66]), aberto e sem fim – de acordo com o modelo de narrador protagonizado pela Schéhérazade das *Mil e Uma Noites* (referência explícita na “Lettre à Véron” que abre *Les Mille et Un Fantômes*) –, que, no seu movimento, desdobrar de ficções e figuras, acaba por referir (indiciar) o centro secreto (oculto) tanto do discusso como do sujeito e da História: a *morte*. E em Dumas, em particular, todas as histórias são, de certo modo, ficções da “morte”.

É esse o lugar (ex-cêntrico mas centrado) de onde o sujeito (e, por ele, o narrador) “fala” – tendo sempre em conta que, como refere Grivel, “la véritable source (...) échappe toujours: elle est cachée, recelée, contenue, <ailleurs>” [41]. Como a “verdade” (Rimbaud).

E isto, lembra-nos Blanchot, porque “tout homme vivant est, en vérité, sans ressemblance encore” e só a morte (<o cadáver) fixa a sua imagem. Daí “deux possibilités de l’image, deux versants de l’imaginaire” e uma ambivalência/ duplicidade que tem a ver com o facto de que “la mort est tantôt le travail de la vérité dans le monde, tantôt la perpétuité de ce qui ne supporte ni commencement ni fin” (*L’Espace littéraire*, Gallimard, Idées n° 155, 1968 [350/355]).

Ou, diremos nós, as duas coisas.

Inscrito na “falha” (vazio) de uma origem (“source”) e de uma verdade perdidas – de um “segredo” ou de uma “cena primitiva” [80] (“car il y eût catastrophe originaire et empreinte” [71]) que definem o ângulo de desvio do efeito de anamorfose (<estranhamento: *unheimlich* [73]) e redimensionam o carácter “fantástico” da escrita –, o “récit”, em Dumas, reveste-se sempre do estatuto de uma palavra *a mais* (“Dumas

⁴ Pense-se, por exemplo, no complexo processo de “delegação narrativa” [45] utilizado por Dumas nos seus livros de viagens. Narrar, para Dumas – como para Nodier –, é sempre contar a história de um outro, servindo-se das suas palavras (muitas vezes, as de um morto): “il n’y de vérité que de l’autre”, “l’autre est l’instance d’énonciation du sujei lui-même”, comenta Grivel [85].

écrit surtout pour placer son mot. Pour imprimer sa marque” [71]), excedentária e acrescentada (na falta e para suprir/ colmatar essa falta [50]): ou seja, de um *suplemento* (Derrida), melhor, de um *suplemento excedentário* (“Toujours du récit”: “de narrer tu ne cesseras pas” [42]).

Como a “arte” para Lacan, a escrita para Dumas tem por função (ou “destino”) ornar (bordar) um vazio, o efeito de “trou” nela deixado pelo seu *impossible* (inaudito) objecto.

Deste modo, a afirmação de Dumas (*Mes Mémoires*): “Mon premier désir est toujours illimité, ma première inspiration est toujours pour l’impossible” [66], encontra um eco no “Du reste, il n’y a de réalisable que l’impossible”, da carta de Mallarmé a Henri Cazalis de 29 de Maio de 1867.

No entanto, a figura do “narrador” implica uma teoria dos signos (da linguagem) e do real.

Por um lado, os signos (palavras ou real) *emanam* (enigmaticamente) do real⁵, funcionando a escrita como uma *câmara clara/ escura* (“Il suffira d’exposer le réel dans la chambre noire du livre pour qu’il se révèle pour ce qu’il est, tissu organique composé de faits divers et d’histoires” [69]), lugar de exposição e de revelação desse real, sentido a vir, que se constitui ele próprio, devido ao seu processo de elaboração/ desvelamento, como Hieróglifo / Símbolo.

O trabalho de revelação da escrita (“le récit retransmet” [63]) assemelha-se, afinal, ao da Fotografia, mas no sentido em que André Breton, no texto sobre Max Ernst de *Les Pas Perdus* (1924), falava da “escrita automática” como “fotografia do pensamento”. Aqui, se quisermos, do *inconsciente do real*.

Comenta Grivel: “Quelque chose suinte de ce qu’on regarde. En vertu d’une action moins mimétique que chimique et dont résulte moins la ressemblance qu’une sorte de dépôt symbolique. Telle une plaque photographique, les murs, l’espace ou l’étendue retiennent

⁵ Como Dumas escreve nas *Impressions de Voyage en Suisse*, “voyager (...), c’est chercher dans la terre des mines d’or que nul n’a fouillées, dans l’air des merveilles que personne n’a vues; c’est passer après la foule, et ramasser sous l’herbe les perles et les diamants qu’elle a pris, ignorante et insoucieuse qu’elle est, pour des flocons de neige ou des gouttes de rosée” [170].

quelque chose du reflet qu'ont projeté sur eux les personnages qui les ont longés ou traversés. Dans cette pénombre propice que génère l'écriture autant que la chambre noire, le reflet qui s'y est imprégné fait retour, pour moi, comme spectre" [52].

É esse efeito alucinatório de real, permitido e realizado pela escrita – passando de um processo de “ressassement” ao da “incarnation” [63]: da hiper-realização dos espectros / fantasmas do Sujeito, da História e da Literatura –, que Grivel aproxima da “escultura” [54] e nós do Holograma (veja-se a referência ao efeito ilusionista do Diorama no final das *Impressions de Voyage en Suisse*).

Um efeito do real que é como a sua *reescrita* (“Le réel écrit, Dumas corrige” [70]), a sua recondução no sentido do verdadeiro que lhe comunica o mito: romance: fantasma do narrador.

Caso particular desta teoria do texto (e do real) como reescrita (“*Écrire, c'est réécrire*, [...] la base de tout ce qui peut être dit est décidément compilatoire” [36]) é a elaboração do texto da História como *romance: fábula* [35]. Na procura desse efeito de verdade (“le portrait vrai – c'est-à-dire *littéraire*” [58]), a escrita revela-se mais *reprodução* (reactivação: dramatização, no seu sentido etimológico em grego), ou mesmo revelação (desvelamento [“exhumation”] de “*l'infra-historique*” [54]), do que representação [59]. Por seu turno, o Sujeito (o Enunciador [Raymond Bellour]) deste discurso, dado ele próprio entre o passado (=morte) e a sua reanimação: reorientação no presente da escrita (“J'essaie de faire revivre les sociétés éteintes, les hommes disparus”, escreve na “Lettre à Véron”), apresenta-se-nos numa posição de Enunciação que evoca duplamente o Historiador de Michelet (também ele duplamente entendido como “Administrateur du bien des décédés” e um Édipo capaz de “explicar” aos mortos “leur propre énigme dont ils n'ont pas eu le sens” e de lhes “ensinar” “ce que voulaient dire leurs paroles, leurs actes, qu'ils n'ont pas compris”) e o Anjo da História de Walter Benjamin (tal como, nas suas *Teses sobre a Filosofia da História*, ele o configurou).

Escreve Dumas, ainda na “Lettre à Véron” (1849): “moi, je suis le mouvement (...). Mais je vais comme un de ces hommes dont parle Dante, dont les pieds marchent en avant, c'est vrai, mais dont la tête est tournée du côté de leurs talons. Et ce que je cherche surtout, ce que

je regrette avant tout, ce que mon regard retrospectif cherche dans le passé, c'est la société qui s'en va, qui s'évapore, qui disparaît, comme un de ces fantômes dont je vais vous raconter l'histoire".

Neste dispositivo de *fantasmização verdadeira* do real: História, em que o “negro” funciona simultaneamente como “personnage et couleur, signe prenant en charge l'irrépresentable, l'étranger, l'autre par excellence” [96], a *negritude* – assim como, vê-lo-emos, a tópica da *animalidade* – surge como o nó-cego (estruturante) e a mola oculta (“l'enjeu imaginaire majeur” [89]) da produção *imaginante* do texto.

Daí que, respondendo a uma questão já levantada em *Fantastique-fiction*: “qu'est-ce que se montre, obligatoirement, au dehors, dont la cause échappe, et qui ferait crime? qu'est-ce que je promène avec moi, pour indice et comme en le montrant – négativement –, et que je fuis pourtant? “[204], Grivel considere a obra (=escrita) de Dumas como um complexo empreendimento – recorrendo às operações da denegação (“Dumas ne peut s'imaginer que nié” [102]), recalçamento e reposição – de *branqueamento*, o que quer também dizer *espectralização*: *fantasmização* (talvez mais do que sublimação), da *negritude* (nos seus termos, “une entreprise d'épuration, de blanchissement, rentré, secret, infiniment complexe” [98]).

Se o cenário das ficções com personagens negros (*Georges*, por exemplo) permite “accomplir < dans le roman > (...) *l'impensé de sa pensée*” [101/2] – e da sua realidade, o ser “negro” –, no plano simbólico, contudo, o “negro”, enquanto cor má (negativa) – mas também língua defeituosa (“parler nègre” [107]) e curto-circuito da identidade (“*Noir*: nom de la différence et nom de l'identité; cet autre est celui qui me permet de me penser” [98]) –, refere e indicia o lugar da morte. “Toute négativité participe du noir” [106], escreve Grivel, para precisar: “le noir contamine tout ce qu'il touche”, “ne s'efface pas”, “fait tache” [109].

O romance da escrita de Alexandre Dumas constiu, deste modo, um verdadeiro *romance do negro*, e isto em todos os sentidos do termo. Uma situação que o autor, aliás, numa carta de 1858, equaciona de forma paradoxal: “Je suis un *revenant de jour* au lieu d'être un *spectre de la nuit*” [117] (sublinhamos). Ie. um “negro-branco”, luminoso, diurno (é assim que se imagina na infância: “J'avais de longs cheveux blonds

bouclés”, “de grands yeux bleus”, “un teint d’une blancheur éclatante” [158]), mais do que um negro pálido, descolorido.

Oferecendo-se a obra como campo de luta (e de metamorfoses, transformações) entre dois princípios – opondo-se à “fragilité du blanc” a “génération spontanée du noir” [120] –, o autor, enquanto mulato/bastardo, configura-se a si próprio como o lugar da *miscigenação confusa* desses dois princípios.

Daí tanto a compulsão ao “desdobramento” que trabalha a sua figuração – o seu estranhamento proliferante de acordo com o princípio da anamorfose que estrutura o campo da representação na tela *Os Embaixadores* de Holbein (onde a forma anamorfótica, uma vez “redressée” uma caveira, introduz o princípio certo – moral: alegórico – de reinterpretação da obra) –, como a paradoxalidade da sua estratégia textual: *apagar (embranquecer) o negro por meio da operação negra da escrita* [141].

Dumas – um negro, no lugar e na língua do branco –, produz (revela), afinal, os fantasmas da Literatura (=escrita). Dito de outro modo, no processo de se constituir um nome: identidade: imagem, ele desoculta, pelo seu próprio (problemático e paradoxal) exemplo, os *negros fantasmas* da “grande” literatura (o múltiplo recalcado da morte – catástrofe da nascença –, da revolução – o seu horror, violência – e do sujeito – a animalidade como matéria e figura).

A *animalidade* surge, deste modo, como um campo temático (e simbólico) de ações (a caça) e de figuras (o caçador mas também o cozinheiro), sempre pronto a ser fantasmizado (ou mesmo, em certas circunstâncias, alucinado: “le texte elabore un principe qui échappe. Il se l’hallucine” [253]). Corresponde-lhe, nos termos de Grivel, o “X énigmatique” da ficção: escrita de Dumas, “son support le plus secret”, “son interdit, et pourtant son objectif” [264].

Um primeiro (sub-)campo que funcionaliza este material temático é o da caça (vd. cap. 3 “Le chasseur noir”), com o qual podemos associar uma concepção de escrita não só como predação mas também simbolização (operação pela qual a presa, o cru, é culturalizada: cozida).

O caçador (“double primitif” do narrador [176]) – Dumas adolescente na floresta de Villers-Cotterêts – persegue o “animal” (e ao

mesmo tempo o “objecto do desejo”[279]) – a “bête” e o “negro” (“il y a un secret de la bête”[183]) em si, procurando eliminá-lo – ou, pelo menos, embranquecê-lo – pela escrita. “Qui donc est-il cet homme à la carabine qui se donne lui-même pour cible et à quelle mort entend-il, et pourquoi, se destiner?”, interroga-se Grivel [195].

No entanto, caçar é embrenhar-se na floresta originária e nela penetrar é proceder a um trabalho de “fouille” (motivo recorrente em Grivel, recordemo-nos já de *Précipité d’une fouille* [Antigone, 1990]): “caver son puits” (“écrire fore son puits” [172]), ie. soltar o animal, o seu princípio, e aceitar ser por ele contaminado.

Por um lado, a caça conduz à possível identificação metamorfoseante do caçador com a sua presa (*Le Lièvre de mon grand-père*) mas coloca também a questão do que fazer, depois, com ela (cap. 4 “La grande cuisine”).

Comê-la crua, remete-nos para a orgia canibal, através de uma introjecção imaginante que não permite a identificação e, com ela, a identidade e a simbolização: cultura. Cozinhá-la – como escrever (ficcionalizar, figurar, representar) –, permite a assimilação: incorporação e, com ela, as *metamorfoses metabolizantes* da identificação e da cultura (leia-se, também, literatura) (cf. Nicholas Abraham/ Maria Torok, *L’écorce et le noyau*, Flammarion, 1987).

É esse o objectivo (antropológico e estético: civilizador) do *Grand Dictionnaire de Cuisine* (edição póstuma, 1872).

Mas não só. A cozinha não é só um laboratório de preparação e reconfiguração (transmutação) do real, é também um equivalente (análogo simbólico) da escrita e da literatura (“écrire est le fait d’un mangeur – mangeur de livres” [206]).

Sendo uma obra imensa – um dispositivo (industrial) de produção e reciclagem de textos –, Alexandre Dumas, e essa é uma das características da sua imagem fantástica, alimenta-se de livros⁶.

Escreve Dumas: “*je suis biographique, je suis une succession de livres qui s’écrivent droit devant moi, au fur et à mesure des*

⁶ O que nos coloca no quadro de uma concepção *vampírica* da literatura (elaborada também por Jean Louis Schefer e Daniel Sangsue). Cf. o volume *Dracula*, organizado por Charles Grivel para os Cahiers de L’Herne, 1997.

circonstances”, “je suis un être logique, un être d'écriture qui ne se reprend pas” [199].

Comenta Grivel: “*Faire sien- cuire (...). De l'art du transfert et de la métamorphose. De la transmutation des matériaux par la parole (...). De la transsubstantiation. Dumas alchimiste, Dumas orphique*” [202].

O *Grand Dictionnaire de Cuisine* como sua grande (e última) obra, sua sùmula e resumo, pode-se assim colocar no mesmo plano de ambição do *Livro* de Mallarmé. O Livro, ou o Dicionário, entendidos como “expansion totale de la lettre” (“Le Livre, instrument spirituel”, *Divagations*). Como Mallarmé, Dumas poderia escrever que “tout au monde, existe pour aboutir à un livre” (*idem*) e que “la littérature existe, et, si l'on veut, seule, à l'exclusion de tout” (“La Musique des Lettres”).

O Grande Livro de Cozinha de Dumas apresenta-se, portanto, como um análogo da criação, entendido ele próprio menos como reprodução do que, a exemplo de Nodier⁷, como gênese, nova criação, produção de novos seres, tanto espécies naturais (o “léporide”, um híbrido virtual [218/ 220]) como organismos textuais, de escrita.

No entanto, como Charles Grivel refere, na multiplicidade das suas ocorrências/ figuras, os “animais”, enquanto “prête-noms”, figuras do sujeito (“tous prête-noms, tous prête-à l'ego” [223]), permitem o desfiamento da *metáfora animal*: a “vérité animalière” do sujeito (“l'animal précède l'homme; il figure à son origine”, revela-o [259]) e da escrita (enquanto produção de espécies, dadas sob a forma de *ana* [meta-] *morfoses*, casos de cruzamento entre organismos, ordens e reinos da natureza); uma “verdade”, afinal, que escapa e resiste ao sujeito, medusando-o em figuras fantasmáticas de si mesmo.

Animal à 100 têtes (“animal à têtes multiples, mobiles, rapportées ou défaillantes” [254]) e *sem* cabeça (acéfalo: in-humano [Bataille]), o Sujeito de escrita Dumas, dado nessa zona de in-distinção/ incerteza (“son principe de reconnaissance – de ressemblance – lui manque” [254]) e de “interchangeabilité” das figuras (“des fonctions de la chaîne”[240]), ao ser percorrido por esse princípio animalesco (espectacular e mutante:

⁷ Caso do *taratantaleo*, esse “éphémère” imortal que Dumas atribui a Charles Nodier no capítulo “L'Arsenal” de *La Femme au collier de velours*.

“une animalité proliférante” [250]), acaba por *fazer corpo* com o próprio movimento de declinação da matéria (elementar, cósmica) do mundo. É mundo.

A palavra, a Dumas: “Je veux tâcher d’être pour le lecteur quelque chose de mieux qu’un narrateur dont chacun se fait une image au miroir de sa fantaisie. Je voudrais devenir un être vivant, palpable, mêlé à la vie dont je prends les heures, quelque chose comme un ami enfin, si familier à tout le monde que, lorsqu’il entre, quelque part que ce soit, dans la cabane comme dans le château, il n’ait besoin d’être présenté à personne, parce qu’à la première vue il est reconnu de tous” (*Les gentils-hommes de la Sierra-Morena*).

E é assim que ele é reposto e revive na frase animada, ela própria proust-dumaseana, de Charles Grivel, outro organismo-escrita em que se reelabora (e reinventa) o mundo.