

O CANTO DAS SEREIAS (DA NOMEAÇÃO NÔMADE À AUDIÇÃO DO INOMINÁVEL)

Paulo Pinheiro

RESUMO: No Canto XII da *Odisseia*, Homero nos coloca diante de um Ulisses astucioso que, por intermédio de um artifício cuidadosamente elaborado, consegue passar ileso pelo canto das sereias. O que teria Ulisses ouvido? Quais os critérios da sua astúcia e da sua *technè*? Que riscos acompanham essa audibilidade difícil, requisitada e complexa, que abre caminho para tantas perspectivas que se desenvolveram na História do Pensamento. O artigo que ora apresento é uma reflexão crítica sobre os sentidos que estão em questão quando se trata de “dar ouvidos” ao canto das sereias.

O que sabemos das sereias? Que elas cantam e que produzem um efeito desastroso naqueles que se deixam levar pelos seus cânticos. Sabemos, por intermédio de Homero, que ao redor das sereias se dispõe uma vasta e alva região branca, mas não se trata da espuma que por ventura bate nos rochedos onde elas se encontram. O que se desvela é uma mar de ossos, tão brancos como a própria espuma, formado dos restos dos homens que seguiram influenciados pela música que elas entoam. Efeito sem dúvida devastador o que ocorre a esses navegantes. O que sabemos é que à audição do canto das sereias se segue a perda de si e mesmo a morte. Ulisses é sem dúvida uma exceção à regra. O que afinal é o bastante para nos sugerir a presença de uma outra modalidade possível de audição do canto das sereias. Tal canto deveria cumprir a dupla tarefa de referir os “navegantes” tanto à morte quanto à finitude, modalidade de *expertise* ou de astúcia humana que, ao invés de lhe precaver da morte, torna patente uma finitude “cantante” e plena de audição. O canto das sereias é audível aos *navegantes*, mas desde que se disponham à morte (à absorção na espuma formada de ossos) e à perda de si, pois ao invés de um “em si” o que se afirma é o próprio canto, ou seja, a errância e o conjunto de errâncias que chega a constituir um personagem. Na *Odisseia*, Ulisses não se perde de um modo definitivo. Costumamos dizer que ele soube se manter intacto, apesar da influência exercida pelo canto das sereias, pois, ao contrário, ele se deteve fixo, referido ao efeito dos nós que o mantinham agarrado ao mastro de sua “côncava nau”. Ele soube resistir à adesão imediata dos homens-navegantes ao canto das sereias, a essa modalidade de coro que influência de uma tal forma os navegantes que eles perdem, para usar imagem, o seu mastro, ou seja, a sua identidade, o seu princípio, quiçá mesmo o seu ser. Mas não é possível ouvir o canto das sereias sem se dar à algum mastro; ao que deveríamos acrescentar: não é possível dar audição às sereias sem se dar a perda e a construção de um “personagem”.

No seu ensaio sobre o *Canto das sereias*, M. Blanchot nos coloca a seguinte questão: “*Seriam as sereias, como o costume tentou persuadir-nos, somente as vozes falsas que não deviam ser ouvidas, o engano e a sedução a que só resistiam os seres de deslealdade e artifício?*”¹ É preciso ficar atento a essa pergunta que, de fato, nos sugere uma via de acesso ao canto. Mas afinal, não estaríamos por demais influenciados, vítimas do costume que nos habituou a não ouvir a “potência do falso”, do engano e da sedução? O problema é que o triângulo falso-engano-sedução pode nos levar para longe de nós mesmos. O que constitui um sério

1 Trad. de Maria Regina Louro, “O Livro por Vir”, p. 13.: - *Est-ce que les sirènes, comme la coutume a cherché à nous en persuader, étaient seulement les voix fausses qu'il ne fallait pas entendre, la tromperie de la séduction à laquelle seuls résistaient les être de déloyauté de ruse?*

problema para uma civilização acostumada a se colocar em seu centro, a construir em torno do sujeito (verdadeiro) a circunferência bem concisa na qual todos os raios remetem a um único centro. Ulisses ouve as sereias fixado em seu mastro, fixado por nós que se duplicam a cada pedido para que sejam desfeitos. Seus amigos estão com as orelhas repletas de cera, mais um dos artifícios sugeridos pela feiticeira Circe, que lhes permite passar ilesos pelos rochedos onde as sereias entoam a sua música. Ulisses é assim desleal quando se deixa embalar pelo coro das Sereias amarrado no mastro da sua embarcação. É sobretudo “artificioso” quando se serve do artefato das cordas e da cera nos ouvidos dos seus homens. Se tivesse agido lealmente e sem artifícios, teria certamente se deixado embalar pelo coro das sereias e a essa hora não só Ulisses, mas também os seus homens, estariam misturados ao branco dos ossos que se estendem ao redor dos rochedos. Mas Ulisses e os seus companheiros resistiram. Com isso teriam sido obrigados a abdicar da potência do falso, do engano e da sedução? Afinal, o que nos resta quando não há lugar para o falso, o engano e a sedução? Resta-nos, possivelmente, o lugar de um “sujeito” bem fixado, centrado, talvez consciente, retido numa idéia ou no seu próprio ser. Ulisses, por exemplo, se pudesse se livrar dos nós que o fixavam ao mastro - e como ele o quis - não seria mais o herói que retorna à Ítaca, sua cidade natal, nem o pai de Telêmaco, nem muito menos o esposo de Penélope. Seria outras e outras coisas. O que a potência do falso libera é a variação dos personagens, espécie de folia dionisíaca ou nietzschiana em que a variação das personagens não remetem a uma figura central, ao próprio Nietzsche ou ao próprio Dioniso, mas a uma série a-cêntrica que produziria, para usar uma expressão cara a Deleuze, o mundo das “distribuições nômades”², que é de fato o mundo do viajante nômade ou, como diz Marguerite Yourcenar, o mundo da liberdade solitária: “*on n'est bien qu'ailleurs*”³.

A Ulisses se apresentariam outras possibilidades. Em outras palavras, talvez tivesse lugar o desaparecimento do Ulisses que retorna à Ítaca, indo unicamente ao encontro de sua pátria natal após dez anos de combate na devastada Tróia. Mas talvez se colocasse a nós um Ulisses menos convicto ou verdadeiro, que não vai ao encontro do seu passado, nem reduz a sua ação à situação histórica que de certo lhe antecede. Teríamos sim um Ulisses que veria na volta à Ítaca uma possibilidade entre outras, o que certamente não o excluiria da audição do coro das sereias. O Ulisses obstinado pelo retorno estaria assim morto e Homero não nos teria descrito a história da resistência de Ulisses em sua viagem de volta (a Odisséia), mas o relato de um Ulisses mais próximo aos erros a que estão passíveis os seus companheiros; esses mesmos que se transformam em porcos, que saboreiam as carnes de um rebanho divino, que sofrem o impacto das forças da natureza, da vontade dos deuses e que vão morrendo, ou se perdendo, entre os raios de uma tempestade ou uma queda para fora dos limites da embarcação que os detém sobre um oceano de perturbações.

Há uma maneira, enfim, de evitar tudo isso. Fixar o mastro, encher os ouvidos de cera. Mas isso equivale a nada conhecer sobre a potência do falso (das personagens não remetidas às suas identidades), e mesmo a nada compreender so-

2 Que se opõe à “distribuição sedentária” designando a distribuição num espaço aberto ao invés da repartição de um espaço fechado.

3 Citado por J. Savigneau em Marguerite Yourcenar - *L'invention d'une Vie*, Folio-Gallimard, Paris, 1990.

bre os enganos que levam a encontrar numa personagem a idéia de um outro, a imagem de um terceiro, a voz de um quarto. No entanto, os protagonistas de Homero nunca sabem se estão diante de um simples mortal, ou se diante da imagem epifânica de um Deus. Na imagem da ama-seca que aconselha Helena de Tróia, por exemplo, se encontra tanto a ama-seca quanto a deusa que “tomou a imagem” da ama-seca e que, por isso mesmo, pôde chegar a Helena sem ser reconhecida. O mundo de Homero está repleto de situações semelhantes onde o que aparece é sempre o resultado ou o efeito de algo a mais ou a menos, do mais ou do menos e jamais de uma coisa só. Sobre a pessoa de Helena, a primeira pretendente de Ulisses, pousa uma dúvida atroz. A Helena cercada pelos muros da fortificada cidade de Tróia seria, realmente, Helena em carne e osso? Não estaria Helena recolhida no Egito, guardada por Proteu, deus de múltiplas faces que teria unicamente produzido uma imagem; a imagem de Helena que teria sido levada a Tróia, justificando, assim, as investidas do exército grego governado por Agamenon? Helena de Tróia é a figura mais fugidia da história. Sua própria presença pode ter sido um mero pretexto, uma “imagem” incapaz de nos assegurar sobre a verdadeira presença de Helena, ao lado de Páris, provocando a fúria justificada de seu marido. A Helena real ou, por assim dizer, o original de Helena, esse referente puro que seria como que o ponto máximo da garantia de um significado, se esvai entre as diversas imagens que vão tomando a vez uma da outra, e de tal forma que a “coisa primeira” se constitui, unicamente, como a ficção de estabilidade a que uma imagem pode pretender. Não ser influenciado pelas “formas de Helena”, ter a certeza de que Ulisses deve ser unicamente marcado pelo retorno a Penélope, não seria isso o equivalente a nada saber sobre a sedução que freqüenta a oportunidade de se encontrar ou com uma das formas de Helena ou com um dos caminhos que se abre a Ulisses em sua odisséia? Não é sempre que se ouve o coro das sereias. Não é sempre que podemos ser conduzidos pelo soar de uma canção que se espalha no ar e que é como nos sentimos toda vez que o inesperado, o ainda sem limites (o *apeiron*), produz o que poderíamos considerar como uma espécie de epígrafe das sereias: *thaumaston ti chrema*, ou seja, um acontecimento assombroso ou digno de assombro, um maravilhoso prodígio⁴.

Há uma maneira de resistir a tudo isso: não ouvir o canto das sereias, o que equivale a não se tornar suscetível à potência do falso, do engano e da sedução. Nos tornaríamos assim resistentes face a morte e ao canto, o que de fato Homero insiste em nos apresentar conjuntamente: se há audição do que cantam as sereias, então há tanto a morte quanto a finitude ou a dispersão na narração ou no cântico. Sobre a potência do falso, aludida por Blanchot, é preciso dizer que não se trata aqui da produção da mentira. A potência do falso não está relacionada à falsidade, mas unicamente ao estabelecimento de uma errância, ou, em outras palavras, da liberdade de se propor uma fala que deve e pode pertencer a esse *locus* poético onde se formam imagens que, via de regra, constituem a própria experiência de Homero enquanto Ulisses. Os personagens erram, isto é, se submetem a erros e acertos, a uma melhor resolução ou não, de qualquer forma jamais a adequação a um princípio previamente estabelecido. De fato, a narrativa homérica parece se

4 De fato, a expressão designa a maneira de Estrabão se referir a poetiza de Lesbos, Safo. O uso que faço aqui não é portanto extraído de Homero e nos serve como uma alusão, de certo plausível. Os cantos de amor composto por Safo são via de regra sobre o amor e a beleza (sobre a sedução portanto). É preciso lembrar que dos nove livros de poesia escritos por Safo, apenas nos restam duas completas, três epigramas e cerca de 150 fragmentos.

de ter em cada uma dessas paragens (cada um dos cantos da Odisséia) onde Ulisses corre o risco de se desviar, de esquecer Penélope, de não se ocupar mais da distante Ítaca. Mas se os seus companheiros são freqüentemente tomados pelo pavor, pela cólera e pelo esquecimento, Ulisses permanece via de regra consciente de sua tarefa. Sem conhecer o seu rumo, o herói, que segue por diversos caminhos, se importa substancialmente em descobrir aquele que o levará, de novo, aos braços de Penélope. Ora o que chamamos de poema épico é justamente essa grande narrativa que nos permite constituir a figura de um personagem. A leitura do poema épico de Homero, a grande viagem de retorno de Ulisses, se deixa assim marcar por essa função maior, que seria a de indicar as várias instâncias em que Ulisses poderia se desviar do seu destino. A narração dessas possibilidades é que chega a formar, em um determinado momento, a figura complexa do protagonista central da Odisséia.

Não é sem razão que o filósofo Gilles Deleuze se refere com freqüência à dialética platônica como uma espécie de odisséia filosófica⁵. O termo odisséia surge como uma espécie de “caminho” ou “processo” de retorno; retorno ao princípio, retorno à Idéia, ao motivo inicial, mas não se trata de uma simples repetição temática de um motivo inicial, como o retorno de Ulisses à Ítaca, mas da qualificação de toda a sua viagem a partir desse critério básico, ou seja, estar próximo ou distante do caminho correto. Segundo Deleuze, não se trata em Platão de uma dialética da contradição ou da antilogia e sim de uma dialética capaz de produzir uma modalidade de seleção e de hierarquia. Assim o platonismo, tomado como odisséia filosófica, se ocuparia simultaneamente de uma dialética da *amphibetesis*, isto é, da rivalidade entre aqueles que pleiteiam um lugar, e da constituição do princípio que legitima esse processo “narrativo”. Como dirá o próprio Deleuze: “Uma participação eletiva responde ao problema do método seletivo”. O que é preciso em Platão é designar os pretendentes que são, ao longo do processo dialético, legitimados em função da sua maior ou menor proximidade do fundamento ou da idéia. A respeito da Odisséia sabemos, por exemplo, que Penélope aguarda o retorno de Ulisses e que ao seu redor vão se agrupando todos os possíveis pretendentes a ocupar o lugar de Ulisses. Penélope consegue unicamente adiar a sua escolha. Ela decidirá após o término do seu tecido, da sua teia, pois Penélope se diz incapaz de decidir antes do término do seu trabalho. Com isso os pretendentes vão se acumulando, levando a saudosa Ítaca praticamente à falência.

Ora, quem são esses pretendentes? Sabemos que eles vêm de todas as regiões e que Penélope deve receber a todos. A falta de Ulisses determina a imediata presença dessa série disforme ou polimorfa de pretendentes, pseudo-pretendentes, como nos faz crer a narrativa homérica. Penélope pode muito bem transitar entre um e outro. Não pode no entanto decidir. Por isso a rede, o tecido que ela deve continuamente tecer enquanto aguarda o pretendente legítimo, isto é, Ulisses, o pai e não os pretensos padraços de Telêmaco. O fato é que a Odisséia não nos remete tanto ao encontro de Penélope e Ulisses quanto às errâncias desse personagem central em seu caminho de volta. É preciso lembrar que Ulisses se incluirá entre os pretendentes. Ele também é um pretendente, o pretendente escolhido, quem sabe? Ele também pertence à rede sem centro que Penélope tece enquanto espera. Os critérios de legitimação são de fato inúmeros: o nascimento, a posição

5 Gilles Deleuze. “Platon et le Simulacre” in: *Logique du Sens*. Paris: Les Édition de Minuit, 1969.

social, a ancestralidade divina, o renome. Platão, se nos mantemos fiel à leitura deleuziana, teria assim apresentado um critério de legitimação capaz de regular a pretensão dos pretendentes (em Platão se trata com efeito da escolha daquele que deve governar a República; do filósofo como julgamos saber). O que corre o risco de se perder nesse processo é a própria rede, o trabalho minucioso de Penélope, o seu próprio texto ou o seu cântico que advém do próprio tecido - da trama - e não da certeza do retorno de Ulisses. Em outros termos, o que corre o risco de se obnubilar é a audibilidade do canto das sereias que, como tudo indica, nos envolve sobretudo com a polifonia dos pretendentes; *locus* onde Penélope pode se dar à audição, aos anúncios dos pretendentes sem que ela mesma possa optar. Penélope parece optar por cada um em particular. O que de fato nos remete a uma forma de legitimação paradoxal e simultânea, pois a escolha de um não poder ser experimentado com a eliminação dos outros. O que ocorre é a co-presença de todos os pretendentes (ou daqueles que podem ser nomeados) na rede tecida por Penélope. De qualquer forma, o canto das sereias é vivido como a extrema calma acompanhada de um canto que leva o navegante comum à perda de si, à morte ou à espuma formada pelas ossadas humanas que se decompõem ao redor das sereias (é nesse contexto que a embarcação de Ulisses se aproxima da ilha das sereias). Após a audição das sereias, o que admite uma nomeação é tão só a composição possível dos ossos disforme que, de longe, nos remete à imagem unificada da espuma que se forma entre os rochedos.

Ulisses é aquele que se manteve fixo diante do canto das sereias. Aquele que pôde ouvi-las sem se perder na vasta espuma de restos humanos. Os artificios empregados por Ulisses - a cera no ouvido dos companheiros e os nós que o fixam ao mastro da sua nau - se apresentam como os meios forjados que permitem manter Ulisses em seu caminho. Ele se mantém em si mesmo, detido em si mesmo, ou, para usar uma imagem parmenídica, retido no centro da circunferência, em sua verdade e incapaz de seguir o séquito das aparências que não legitimam um único centro, ou seja, incapaz de dar ouvido à errância que as sereias parecem lhe impor. Assim, a saga de Ulisses não nos remete apenas à dialética da rivalidade que G. Deleuze vislumbra no platonismo, sorte de odisséia filosófica, mas também ao Poema de Parmênides, sorte de epopéia filosófica, que traz à cena esse "ser de exceção" divinamente guiado que se desloca para além da aparência ou da ilusão das coisas que nos surgem submetidas ao devir ou à transformação contínua. Essa pertinência entre o canto das sereias e o poema de Parmênides é suscitada, entre outros, pela helenista Barbara Cassin no artigo *Le Chant des Sirènes dans le Poème de Parménide*⁶. Se trata portanto de admitir a superposição entre a imobilidade de Ulisses, preso ao mastro por seus companheiros no episódio das sereias, e a imobilidade da Verdade ou do que responde em seu nome, tal como a esfera retida por uma forte necessidade nos limites dos seus limites. Em ambos os casos o que a autora observa é que somos referidos à idéia de algo que "permanece solidamente fixado". Para ser mais preciso, a relação entre Parmênides e Homero é proposta a partir do fragmento VIII, 26 do Poema de Parmênides:

6 - Barbara Cassin in *Études sur Parménide (Problèmes d'interprétation)*, Tome II, pp. 163-9 - *Le Chant des Sirènes dans le Poème de Parménide (Quelques Remarques Sur le fr. VIII, 26-33)*, J. Vrin, Paris, 1987.

“Mas uma vez imobilizado nos limites de cadeias potentes, é sem princípio ou fim, uma vez que a geração e a destruição foram afastadas, repelidas pela convicção verdadeira. É o mesmo que permanece no mesmo e em si repousa, ficando assim firme no seu lugar. Pois a forte necessidade o retém nos liames dos limites, que de cada lado o encerram, porque não é lícito ao que é ser ilimitado; pois de nada necessita - se assim não fosse, de tudo careceria.”

Ao que devemos acrescentar o Canto XII, 158 da *Odisséia*, onde Circe aconselha a Ulisses a manter os seus companheiros longe do som que provém do canto das sereias:

“Ela [Circe] convida-nos antes de mais a acautelarmo-nos com as sereias encantadoras, com a sua voz e o seu prado florido; só a mim ela aconselha que as ouça. Mas atai-me com nós apertados, para que eu permaneça imóvel no meu lugar, de pé contra o mastro, e que cordas a ele me fixem. Se vos pedir e vos ordenar que me soltem, então apertai-me ainda mais.”

É difícil não notar a semelhança de intenção que mobiliza essas duas passagens. A trajetória seguida por Parmênides deve conduzi-lo pela via da Verdade, a mesma que ao ser seguida lhe propõe a relação entre ser, pensar e dizer, pois, como podemos ler no Poema, o que se pode dizer e pensar é forçoso que seja. A segunda Via que se abre a Parmênides é a da Aparência, que deve ser evitada pois se opõe aos objetos da razão nos colocando face aos objetos dos sentidos. É onde termina o discurso parmenídico, digno de fé e a reflexão, como considera o próprio Parmênides, a respeito da verdade: “Sobre a opinião dos mortais aprende, a partir de agora, escutando a ordem ilusória das minhas palavras”. A via da Aparência ou da Opinião exclui os objetos da razão, uma vez que todos os objetos dos sentidos são para Parmênides “meros nomes” sem existência substancial. Assim, a Via da Aparência se investe desses nomes sem substância ou dessas palavras sem referências e em relações às quais podemos unicamente sonhar com a viabilidade de um consenso. O fato é que se persistirmos nessa hipótese de comparação entre Homero e Parmênides terminaremos por tomar o canto das sereias como uma espécie de Via da Aparência parmenídica, lugar comum onde os homens se perdem da Verdade, se afastam do centro onde a tríade Ser-Pensar-Dizer dá lugar àquela outra em que se expõe a potência do Falso, do Engano e da Sedução.

Como vimos anteriormente, o falso, o engano e a sedução são características que freqüentam o canto das sereias. Ulisses, no entanto, soube resistir ao canto das sereias, tal como o personagem do Poema de Parmênides deve evitar à Via da Aparência que se abre aos sentidos e à opinião. Ulisses pode tão só retornar à saudosa Ítaca, caso resista ao canto das sereias, da mesma forma que o Poema pode apenas identificar ser-pensar-dizer. Ironia da epopéia homérica, o fato é que ao chegar à Ítaca Ulisses é digno de uma identidade mínima. Após dez anos de ausência, ele é reconhecido apenas por seu cachorro. Quanto ao personagem do Poema é bem possível que ele tenha se tornado digno de uma razão que opera sob o signo do princípio de não-contradição, mas em detrimento das aparências múltiplas que volta e meia nos remetem aos aforismos de Heráclito, o pensador obscuro de Éfeso: “No mesmo rio entramos e não entramos, somos e não somos” ou “A rota para cima e para baixo, é uma e a mesma”. Heráclito parece nos ensinar que o princípio das coisas não pode ser expresso a partir de uma identidade que nos permita distinguir uma coisa de outra. Dessa forma, Ulisses não pode ser descrito em função da sua idéia do retorno, mas em cada uma das etapas do

caminho a que o drama homérico lhe submete. O canto das seretas nos surge como um espelho e também como uma caricatura da epopéia dentro da própria epopéia. A reunião dos cantos que com-põem a Odisseia nos aparece assim como o canto das próprias seretas, visto que nos expõem tão bem à dispersão, à errância e à sedução. Ulisses não é apenas o que retorna à Itaca com a sua identidade de mínima, mas o que chegamos a compor toda vez que, como intérpretes, percorremos os hexâmetros dactílicos da Odisseia.

Mas seria interessante insistir um pouco mais sobre as seretas, talvez aqui nos remetendo a uma interpretação extra-mallarméiana de um poema do próprio Mallarmé. Poema *Homages III* que tem a seguinte forma prosaica:

Qual naufrágio então devorou até o mastro, com suas velas desbotadas, que gram o último vestígio de um navio? A espuma que vemos sobre o mar, não é deste desastre, bem o sabe, embora nada tenha dito a respeito. A trompa do navio que teria podido nos anunciar tal desastre, não se fez sequer ouvir, impossível de um baixo e o mar sombrio, cor de rocha vulcânica, que encerra o céu possível de um pedido de socorro. A meiga que, furioso por não ter tido qualquer navio a dar sumido, o abraço (mar e céu) tenha tragado uma sereta, da qual a espuma branca seria tão só um fio de cabelo.

Em sua análise do Método mallarméiano, A. Badou⁷, nos remete a três formas de negação que estariam em questão nesse mesmo poema. A primeira é a vertigem ou o desmató (*étranouissement*), onde a tentativa de marcar o “acontecimento” leva ao desaparecimento do poeta ou do leitor que se dedica a tal tarefa. Diante da simples espuma do mar não é possível senão se entregar a impossibilidade de nomeação, o que em si determina a vertigem, ou a perda dos sentidos; pois nenhum nome é o bastante. A seguir, como uma segunda forma de negação, surge a anulação em que os atos de nomear vão se anulando um ao outro; não é possível decidir. A espuma é aquilo que oculta um naufrágio? Não. Será então o que oculta o mastro do navio naufragado? Não. Então se trata do que se apresenta no lugar de uma trompa que não sou ou de um pedido inaudível de socorro? Não e não. Estamos aqui face ao indedível que no entanto se dá a um gesto infinito de nomeação. Por fim, a terceira forma de negação, a forclusão, termo jurídico posteriormente psicanalítico que se define como um mecanismo de defesa da psicose; como um processo de simbolização que nos torna ausente de uma parte do real. Não vemos toda a espuma a espuma, não só o fio de cabelo, ou seja, no que ainda sequer pode ser designado como espuma, mas quem sabe aquilo ali, ou seja, na superfície da água que circunda os rochedos das seretas, apenas a ossada dos naufrágios que naufragaram ao dar ouvido ao seus cantos? As possibilidades se aglomeram e o ato simples, forçado, de nomear não chega jamais a exaurir a no-meação de um acontecimento tão vago como a “espuma do mar” ou a “ossada dos naufrágios”. O fato é que Homero necessita de toda a Odisseia para constituir a imagem de Ulisses; esse que seria um daqueles que viu e ouviu as seretas. Melhor dizendo: um daqueles que teve a oportunidade de nomear a espuma onde os navegantes desaparecem. Ali, talvez, o próprio Homero sugerido em Ulisses tenha vislumbrado o movimento das seretas; o mergulho em águas profundas, o rasto de

7 Alain Badou, *La méthode de Mallarmé in Conditions*, Paris: Editions du Seuil, 1992.

espuma deixado ou simplesmente o fio de cabelo que se arrasta na superfície da água.

Podemos dizer que o limite, ou a construção de uma imagem de referência, é constituído por cada um em particular, na medida em que se refere a este “inominável”, que é justamente o que se nomeia continuamente pois admite uma infinidade de nomeações. Na forclusão se elimina uma parcela dessa “alteridade extrema” que freqüenta o ato de nomear. Com isso se fixa uma imagem, ou um nome (som e imagem) que, no entanto, não elimina a diversidade do “acontecimento”, se supomos que o acontecimento primeiro seja, como no poema de Mallarmé, a espuma do mar. O que se fixa como a imagem relativa a cada um não é de fato um objeto, pois o que se coloca é apenas a imagem constituída de uma verdade também relativa. Essa “falta de objeto” remete o sujeito à solidão da “sua verdade” abrindo como possibilidade do “estar junto” - do jogo social - uma reunião do dissenso; movimento de diferenças que se enunciam, que enuncia a multiplicidade polifônica em que se passa tanto as odes da Odisséia, quanto os cânticos das sereias. Nesse jogo é justo pensar que não é bem o sujeito que se afirma em sua “relatividade”, antes se trata de um sujeito que se subtrai: ele só é constituído pela série a-cêntrica, formada por todos os cantos que estão em questão quando se trata da viagem de Ulisses. São os cantos que o formam e não a sua condição de sujeito.

Nesse caso, o aparecimento da espuma como “o fio de cabelo de uma sereia que acaba de mergulhar” - ou como o conjunto disforme das ossadas - não é tanto o reconhecimento de uma Idéia subsistente que permite o reconhecimento da “espuma” (enquanto fio de cabelo), mas a resolução momentânea que nos propõe uma “imagem-idéia”, essa mesma que produz uma possibilidade diante da qual os homens têm sempre “muito o que dizer”. Se trata do momento da construção (*poësis*) de uma imagem que no seu próprio gesto de se dar não encerra nada além de uma idéia; ou melhor, de uma idéia capaz de nos remeter à condição peculiar em que somos chamados à adesão, e que certamente não encerra a totalidade das expressões da «espuma». Mallarmé nos fala do processo de construção de uma imagem e do processo pelo qual uma «experiência» (como a da espuma do mar) é remetida à multiplicidade das idéias que a constitui como imagem. Não se trata, portanto, do desvelamento da multiplicidade das idéias subsistentes, mas antes da descrição do processo complexo que leva à construção de uma imagem-idéia. É assim que Mallarmé pode chegar ao seu mundo de Idéias ou à sua maneira peculiar de ser platônico e simultaneamente poeta.

Que toda a “espuma” seja vista como um “um fio de cabelo” não implica, de modo algum, que a multiplicidade dessas outras imagens negadas parem de operar em diferentes “personagens” e de formas diversas. Será preciso, enfim, nos tornarmos capazes de pensar em um personagem-sujeito que não vê de um único modo; não mais um «sujeito» referido a um objeto, mas a um lugar de fala e de musicalidade onde uma fala constitui sobretudo uma possibilidade entre outras de nomeação ou de expressão. Um pseudo-sujeito suposto que de fato observa a multiplicidade, embora se refugie no abrigo que uma única imagem deseja operar. E isso não para que se transforme num sujeito da representação, mas simplesmente para que se estabeleça esse “eixo” de percepção, fictício e certamente temporário - em todo caso absolutamente dependente da fala e do coro das sereias - do qual parece partir, justamente, o seu canto e o seu discurso. Eixo enfim tão fixo quanto o mastro no qual

Ulisses se encontra amarrado. Eixo que se constitui como o centro fixo de uma embarcação que, não obstante, flutua sobre um oceano de formas e possibilidades diversas. Eixo que lhe permite à audição do canto das sereias; o que equivale à construção de toda a *Odisséia* de Ulisses. O risco está lançado. Homero está bem alerta quanto aos perigos que envolvem a audição do canto das sereias: a morte, sem dúvida alguma, mas também toda uma fala de enérgias e de seduções que nos aproxima das odes dactílicas que compõem a *Odisséia*.

PAULO PINHEIRO: Graduado em Comunicação Social, Mestre em Filosofia (PUC-RJ) e Doutor em Filosofia Antiga (Université de Paris I - Panthéon Sorbonne). É professor de Estética e de Fundamentos da Comunicação e Expressão Humanas, do Instituto Villa-Lobos e de Estética do Mestrado em Música Brasileira, do Centro de Letras e Artes da UNI-RIO. Atua também como professor visitante da UERJ.