

Eco e Narciso [reverberações do mito]: som e imagem no Cinema

Jalver Bethônico

Rodolfo Caesar utiliza o mito de Narciso e Eco no desenvolvimento de suas questões sobre as interseções que permitiriam percorrer as noções ligadas ao conceito de imagem sonora. Ao prosseguir a discussão de uma materialidade que sustenta a noção de “imagem”, iniciada no texto “O som como imagem”, a água e o ar são apresentados como suporte imagético para o *loop* (CAESAR, 2012). Portanto, o rapaz está atado à reprodução de sua imagem visual na água, e sua pretendente Eco fica à mercê da sina de ser uma imagem sonora.

Como no trabalho de Caesar, muitas vezes vemos aflorar dos mitos gregos concepções ricas que nos fugiram inicialmente. A filosofia grega ou, mais além, extratos arquetípicos da condição humana brotam de aspectos aparentemente ingênuos das narrativas (Narciso deixa muitas sementes da flor em que se transforma no final). Através da mitologia recebemos muito do pensamento grego fundante de nossa cultura, e refletir sobre heróis e deuses pode nos apontar aspectos de nossa condição humana. “Lendo, não encontramos tantas vezes um trecho que captava um momento de nossas próprias vidas? Numa linguagem tão capaz, tão além de nossas expectativas?” (GASS, 1994, p. 5). Encontramos imagens de nós no labirinto de nossas leituras, um espelho que

nos supera ao apontar para parcelas do que somos que sem ele não conheceríamos. Caesar mostra sutilezas da história de Eco e Narciso e nos encanta com a simetria dos personagens fadados a sofrer devido à reprodução imagética e sonora. Movido pela curiosidade (por que Eco é a contraparte de Narciso? Quais as implicações possíveis do fato de Ovídio ter colocado Eco relacionada a Narciso?), dediquei-me a explorar alguns aspectos da história. Ao especular, refleti sobre os termos das relações audiovisuais e, talvez inevitavelmente, vi ressoarem algumas questões importantes para a criação sonora ligada ao Cinema.

Como Narciso e Eco, imagem e som são dois caminhos provenientes de uma raiz comum, a fertilidade signíca do homem. E buscam, por meio de suas peripécias na história cultural da humanidade, se encontrar e se resolver. Os personagens do mito “se encontram, mas não se resolvem e mais ainda se separam, [...] trazem] a marca de uma discórdia e de uma tragédia” (SANTOS, 2008, p. 12) que muito nos elucidam sobre nossa própria cultura. Através da fina máscara do mito, é para nós que apontam muitas das características que vislumbramos. Conta o que me faz pensar o mito com o que conta (fecha-se o *loop*). Este trabalho apresenta ideias e conexões sobre a audiovisualidade que são acionadas a partir da narrativa em suas várias versões. O mito nos permite avaliar o status do som na gramática audiovisual vigente na indústria cinematográfica, respeitando-se as exceções históricas e atuais que se diferenciam e tensionam as regras mais tradicionais. O que revela o mito em suas dobraduras é apoio para a condução de um discurso e não é argumento para as ideias sobre a relação entre imagem e som. Simplesmente, não foi possível deixar de valorizar extensamente o mito em sua potência de falar do ser humano.

O entrelaçamento dos dois destinos e as características dos personagens são extremamente significativas como eixo condutor para uma reflexão sobre o lugar do som no Cinema: Eco é aquela que soa em função do outro, Narciso é aquele que traz a potência da visualidade – por sua beleza e por ter seu destino decidido pelo olhar – e que define o que Eco soa. Narciso demonstra a dificuldade de se relacionar com o outro, “representa o inacessível [...] enquanto Eco é aquela que segue furtivamente a pegada do ser amado” (SANTOS, 2008, p. 6). Narciso e Eco estão em uma relação dialética de opostos complementares, de masculino e feminino, de imagem e som, repetido e repetição, “mas, sobretudo, de sujeito e de objeto, de algo que permanece em si mesmo e de algo que permanece no outro” (SANTOS, 2008, p. 12). E muito disso se repete nos relacionamentos audiovisuais que caracterizam o Cinema.

Assim, do ponto de vista do mito, vemos, neste trabalho, o Cinema se relacionar com o som sob diversas perspectivas de Eco:

- Prefere a Eco que fala fluentemente, e faz sua audiovisualidade se relacionar intimamente com a palavra;
- Relaciona-se com a Eco que repete tudo o que diz, e reitera os paradigmas de uma linguagem sonora naturalista, nos ruídos, e romântica, na música, sem se aperceber da escuta contemporânea e do universo expressivo da música do século XX;
- Rejeita a Eco que faz uma aproximação íntima, que busca a paridade, privilegia os ditames egocêntricos e afasta procedimentos que nivelam a importância de som e imagem para manter-se na segurança da gramática que agrada as plateias;
- Substitui a Eco desumanizada por uma fixação na própria imagem, ficando impossibilitado de uma autodescoberta audiovisual que vem com o reconhecimento da alteridade.

Versões

O mito baseia-se em “antigas superstições sobre superfícies refletoras [...] os autorreflexos foram outrora muito temidos por serem considerados presságios da morte” (TRESIDDER, 2000, p. 93). Várias versões do mito de Narciso sobreviveram: a de Pausânias, no seu *Guia para a Grécia* (sec. V a.C.); a de Konon (entre o séc. I a.C. e I), principal versão grega, segundo Spencer (1997); há referências em Estrabon (primeira década da era cristã), uma encontrada entre os Papiros de Oxirrinco, de Parthenius (segunda década da era cristã); e aparece também em uma das versões de Homero, a do Arcebispo Eustácio de Tessalônica, que viveu no século XII.

O mito de Eco também existe em várias versões. Na variante do romancista grego Longus (séc. II d.C), encontrada em sua obra *Dafne e Cloe*, a ninfa está relacionada ao deus Pã que a deseja pela sua beleza, seu dom do canto e sua habilidade com vários instrumentos. Mas Eco evitava tanto os deuses como os homens e recusa seu amor. Pã, com ciúmes, incita um grupo de pastores, que despedaçam o corpo da bela jovem. Seus membros partidos ainda cantavam (a palavra grega para “membros”, μέλος, é também utilizada para melodia, tom e cântico) e tudo o que sobrou dela foi sua voz ressoando pela floresta. A deusa Gaia escondeu os fragmentos de Eco dentro de si mesma. O corpo da jovem continuou cantando, imitando com perfeita semelhança todos os sons: de deuses,

de homens, de objetos, de instrumentos, de gritos de bichos. Pã também ouviu sua flauta repetida e procurou em vão nas montanhas o imitador que nunca pôde encontrar (LARSON, 2001).

Mas a versão mais conhecida de Eco e Narciso é, indubitavelmente, a do poeta romano Ovídio, tornada pública por volta do ano 8. O poeta latino, nas *Metamorfoses* (*Met.* 3.339-510), inovou o mito, pois foi o primeiro a combinar as histórias de Eco e de Narciso. Tem um primeiro núcleo com a profecia de Tirésias, e o segundo – a história de Narciso com uma digressão da história de Eco embutida na narrativa – sanciona o vaticínio anterior e estabelece uma transição para o relato de Penteu (que desdenha os poderes de Tirésias) (SANTOS, 2008). A narrativa de Narciso demonstra a precisão do dom profético de Tirésias, como um alerta a Penteu que não duvide do adivinho. Penteu, apesar de alertado por Tirésias, assiste ao ritual das bacantes, que era proibido aos homens, é descoberto e esfaqueado no êxtase do ritual. As duas pontas do texto falam da proibição de ver. Narciso se vê, Penteu vê o que é proibido e ambos perecem tragicamente. “Nas *Metamorfoses* recorre, persistentemente, este jogo entre ver/não pode ver; ver/falar, ver/não pode falar; não ver/falar, falar/não ver” (SANTOS, 2008, p. 11).

Eco

Eco era uma das Epigéias – ninfas da terra –, especificamente, do grupo das Oréades – as ninfas das montanhas. Amava os bosques e os montes, onde muito se distraía. Uma ninfa bela e graciosa tão jovem quanto Narciso. Era querida pela deusa Diana, a quem acompanhava em suas caçadas (Diana também traz em seu mito importante relação dialógica com uma contraparte masculina, seu irmão gêmeo Apolo – que simbolizava a luz solar: também tem os dotes de conceber e matar, seu pai os presenteara com arco e flechas, além de uma lira).

Eco era a única do grupo que não se divertia com Zeus. Para salvar suas amigas dos ciúmes de Hera (Juno, para os romanos), de forma a possibilitar que o deus e as outras ninfas escapassem, Eco – que era hábil com as palavras – a distraía com longas conversas.

Ainda que o personagem de Eco sofra transformações no decorrer da narrativa de Ovídio, é no dom da palavra que vai se concentrar o cinema hollywoodiano. No audiovisual,

as imagens servem apenas como suporte visual para o corpo que fala. [...] É suficiente, em termos significantes, o que se diz na pista de som, [...] vivemos em uma civilização fortemente marcada pela hegemonia da palavra. (MACHADO, 2001, p. 17)

Falando, Eco impedia Hera de ver. Chion (1998) afirma que o Cinema é vococentrista, os diálogos delimitam e explicam o que vemos. Bosi, em *O ser e o tempo da poesia* (1977), vai mais longe ao afirmar que “a verdade da imagem está no símbolo verbal”.

Eco castigada

Quando Juno descobriu o que se dera, sentenciou Eco: “Confiscarei o uso de tua língua, essa com a qual me entretiveste, exceto para um único propósito de que tanto gostas: o de responder. Terás ainda a última palavra, mas não terás o poder de iniciar uma conversa” (CARVALHO, 2010, p. 100).

O castigo de Hera também amaldiçoa o Cinema. Se, conforme Santos (2008), Eco foi castigada pela habilidade sedutora de suas conversas, pelo uso enganador que deu às suas palavras, sua sentença é só conseguir repetir o que ouviu, sendo privada, portanto, ao mesmo tempo da iniciativa e da abundância sonora (SANTOS, 2008). A escuta centrada na palavra, no ruído naturalista e na segurança dos recursos sedutores da música sinfônica romântica do final do séc. XIX dificulta ao Cinema usufruir amplamente das conquistas da exploração sonora do séc. XX. A escuta contemporânea perde voz no Cinema. A constituição da trilha sonora recebe seus desígnios da experiência sonora do próprio Cinema – uma escuta em *loop*, ecoando a própria sonoridade –, no fluxo de trabalho que tradicionalmente os colocam na pós-produção, o músico e o designer sonoro perdem a iniciativa da própria capacidade de gerar soluções sonoras expressivas para seguir o clichê.¹ A sedução que permanece é a da repetição de recursos conhecidos; não é a diferença e o surpreendente, mas o reconhecido.

Essa “pré-auditabilidade [...] este já-saber-o-que-se-vai-ouvir, o que é importante, o que é bastante comum e necessário para a manutenção de determinados índices de consumo e audiência” (SÁ, 1991, p. 134), se dá na constituição de um “repertório sonoro veiculado e seu grau de informação ou de redundância com relação a outros repertórios anteriores [...] desde a tímbrica de seus

¹ Sobre isso recomendo o site: <https://www.youtube.com/watch?v=IEFQ_9DIItI>.

eventos até a própria morfologia musical veiculada” (SÁ, 1991, p. 134). Desde a consolidação do cinema sonoro, e até hoje, os filmes têm sido “o principal difusor de música sinfônica” (CHION, 1997, p. 61), reciclando as referências da música romântica (que retroalimenta um pensamento de trilha sonora) num “mata-borrão impregnado da própria absorvência” (GASS, 1994, p. 4). É a beleza idealizada de Narciso cativando a ele mesmo (o único que deveria estar vacinado, mas não há distanciamento suficiente). Mas isso é adiantar nossa história de Narciso. Assim, ao invés de nos solicitar uma atenção, a escuta se dilui no mero reconhecimento, passamos boa parte de nosso tempo ouvindo cada vez menos um índice cada vez maior de repertório repetido. Passamos a ter na reapresentação do repertório sonoro o nível mais alto de prazer, “cada vez mais vivenciamos menos experiências reais e, sempre mais, recebemos produtos menos diferenciados” (SÁ, 1991, p. 135).

“Quase todas as partituras escritas para os filmes sonoros são pastiches, que se inspiram nos estilos existentes da música passada e presente, de concerto ou de diversão” (CHION, 1997, p. 61). Há “uma certa uniformização do estilo de execução [...] na música de Cinema” (CHION, 1997, p. 94) e que está, com efeito, ligada a um modelo perfeito, asseptizado, veiculado continuamente. Os meios AV raramente suscitam a criação de novos recursos e estruturas que transcendam os limites dos usos audiovisuais para serem incorporados à música *strictu sensu* (CHION, 1997).

É importante notar que, no poema de Ovídio, Eco ora repete a última frase, ora repete apenas uma palavra final. A ninfa conservou a faculdade de escolher os sons que irá repetir (SANTOS, 2008). Em mais de cem anos de Cinema, nem tudo foi uma adequação às condições dadas pelo contexto cultural: nas primeiras décadas do século XX as produtoras fizeram um esforço para divulgar um repertório e determinados procedimentos junto aos músicos na sala de cinema (sobre isso, ver ALTMAN, 1995): cada exibição deveria repetir um modelo aprovado de música. Naquele momento, o Cinema fez uma escolha sonora e realizou um investimento para a mudança – claro que com uma perspectiva narcisista fazendo a música refletir a própria perspectiva. Também, em várias circunstâncias, músicos, designers sonoros e diretores conseguiram levar aos filmes escolhas de uma riqueza e sofisticação bem diferenciados em relação à predominância da visualidade, à redundância ou à busca de uma música inaudível. Outras escolhas assim poderiam instituir um ciclo com uma audiovisualidade mais profunda e integradora, que “encontraria instrumentos para sua ampliação e maior e melhor transformação da própria realidade” (SÁ, 1991, p. 134).

Narciso

A ninfa Liríope foi a primeira a testemunhar a veracidade das palavras de Tirésias. Foi perguntar ao adivinho se o filho Narciso viveria muito. Tirésias lhe respondeu: “Se ele não se conhecer”. Tirésias cita em forma negativa o oráculo de Delfos, dedicado a Apolo: “Conhece-te a ti mesmo” (SANTOS, 2008). Se, no mito de Penteu, o confrontado é Dionísio, aqui é Apolo. O nome de Narciso “tem a mesma raiz que narcose: *narké* (entorpecimento)” (TRESIDDER, 2000, p. 93), e ele cresceu tão belo que se viu comparável à beleza de Dionísio e Apolo. E, “na cultura grega, a beleza fora do comum sempre assustava” (SANTOS, 2008, p. 4).

O Cinema é narcisista não só pela constituição e realimentação de um *star system*, não só pela predominância da temática individualista fundada na estrutura do romance, mas por dar grande importância a seu aspecto visual e que marca a cultura com figuras mitificadas pela sua beleza. Assim também, “Narciso é o mais moderno dos mitos. Vive das aparências, ama as aparências e por elas morre” (GASS, 1994, p. 4).

Já por parte de pai – era filho do rio Cefiso –, Narciso tem estreita relação com a ideia de água, escoamento e fertilidade. As ninfas, como sua mãe, são relacionadas à água e, especificamente, Liríope é ligada à mansidão, leveza e “talvez signifique ‘de voz macia como lírio’” (SANTOS, 2008, p. 3). O que mais uma vez nos remete ao lugar predominante que, no Cinema, tem a voz – enquanto verbo apolíneo (o deus ciumento e vingativo retoma sua predominância divina sobrepujando com a palavra a quem sua beleza não superou) e não como som dionisíaco. A palavra, através do roteiro, também é mãe e guia do filme que se constitui: são estes os textos que estabelecem parâmetros fundantes da tessitura audiovisual na produção cinematográfica.

Eco e Narciso

Mulheres, ninfas e homens, ao verem-no, logo se apaixonavam, mas Narciso não correspondia a ninguém. Sua beleza entorpece, atordoa, embaraça a todos aqueles por quem ela é vista, mas, segundo Ovídio, ninguém o tocou.

Vagando, Eco encontrou Narciso por quem, claro, caiu de amores. Não podendo falar-lhe, limitou-se a seguir seus passos, sem ser vista. Também no Cinema temos a subserviência do som aos desígnios da imagem: historicamente, foi

estruturada uma hierarquia em que, até mesmo na ordem de produção, o som segue a imagem na pós-produção, tem alto grau de redundância naturalista e expressivo ao que é visto na tela. Músicos e outros profissionais perseguem um lugar no mercado de produção sonora para o audiovisual, é uma possibilidade muito desejada de atuação bem remunerada para o músico. Mas essa atuação é, normalmente, considerada arte menor, lugar inadequado para encontrar os grandes compositores.

Na versão de Bulfinch (2006), o jovem Narciso, estando perdido no caminho, pergunta: “Tem alguém aqui?” Ao que ecoou: “Aqui, aqui, aqui...”. Nas primeiras décadas do Cinema, como nos conta David Bordwell (1980), muitos autores buscaram o referencial da música atrás de um modelo articulatório para o discurso temporal cinematográfico. Mesmo Eisenstein (1990a e 1990b) apoia-se em terminologia musical ao teorizar os modelos de montagem (tonal, rítmica, atonal, polifônica e harmônica) e para abordar outras questões. Até mesmo *O cantor de jazz* (*The Jazz Singer*, de 1927, dirigido por Alan Crosland) se apoia substancialmente no gênero musical. O desenvolvimento de um filme em que, pela primeira vez, a voz dos próprios atores se encontrava gravado, vai em busca da música: o filme tem apenas 354 palavras nos diálogos, mas possui muitos números cantados por Al Jolson, cantor consagrado no rádio e na Broadway.

Por outro lado, na sua tradução de 2010, Carvalho escreve assim o verso de Ovídio: “o rapaz, desviado dos colegas, gritou: ‘alguém me escuta?’, ‘escuta!’ rediz Eco”. Num desvio da visualidade que caracteriza o personagem, ele solicita uma escuta – egocêntrica, mas uma escuta: alguém escuta a mim? No poema, é talvez a maior aproximação que faz de Eco, pela sonoridade, pela solicitação de uma ajuda no território da audibilidade. E a ninfa responde exclamativamente com o que mais parece uma ordem: “escuta!”. Ela não aponta para si especialmente, como na versão de Bulfinch, mas com veemência afirma uma solução para o jovem perdido que o colocaria nos mesmos parâmetros de sua existência – e exclui o pronome da repetição: não basta escutar a mim, em lugar de repetir “me escuta” ela generaliza “escuta” (tudo)! Talvez a salvação de Narciso estivesse aqui, talvez sua aproximação à alteridade o salvasse do mergulho na fixação na própria imagem. Da mesma maneira, no enredo de *Lisbon Story* (*Céu de Lisboa*, 1994), Win Wenders faz o cineasta Friedrich, que está em busca de um novo Cinema, chamar para ajudá-lo o amigo Phillip, que é um engenheiro de som, e não outro cineasta ou um diretor de fotografia.

Eco desejou abordar Narciso com os ditos mais suaves – seleciona o que repetir e como repetir – para conquistar-lhe a atenção. Mas Narciso não consegue estabelecer um relacionamento dentro dos parâmetros de escuta: parece angustiado pela repetição – que não tem a linearidade sequencial da música romântica e que é uma estratégia composicional da música do séc. XX – mostra-se atônito por desejar algo que não poderia ver. Sim, depois de rejeitar todos, Narciso demonstra interesse por Eco e intima a quem respondia para sair do esconderijo: “aqui nos juntemos!”, e Eco, com volúpia nunca experimentada, rejubila e devolve com prazer: ‘juntemos!’” (CARVALHO, 2010, p. 100-104). Ela junta o gesto à palavra e, saindo da floresta, avança para abraçar-se ao pescoço do amado. Porém, era desejada enquanto foi apenas repetição de Narciso, enquanto não era vista, não se aproximava intimamente e não possuía reconhecida presença física.

Disse Narciso, recuando: “tira as mãos, não me abrace, morrerei antes que tu possas me reter!” E ela, responde: “Que tu possas me reter!” (SANTOS, 2008, p. 1), ainda se entregando. A partir da implementação de uma tecnologia de sonorização dos filmes, uma única trilha sonora passava a ser congelada junto ao registro fílmico, um modelo de pensamento sonoro se fixa. Isso também conteve a diversidade de músicas e soluções sonoras que ocorriam na sala de cinema, mantinha uma univocidade às projeções em todo lugar. Mas, mesmo com esse recurso que levava a concepção sonora dos estúdios aos espectadores sem mediação do músico na sala de exibição, como Narciso rejeitando Eco, nesse momento de aproximação, muitos teóricos e diretores (entre eles Eisenstein e Chaplin) recusaram a presença do som no filme.

Na versão de Bulfinch (2006), Narciso grita à ninfa atirada: “Não, prefiro morrer a te deixar possuir-me”. É como o Cinema evitando um relacionamento de maior intimidade com a trilha sonora, em que esta se fizesse presente como par igual. Ou evitando que o som se empoderasse como condutor do discurso fílmico: Narciso aceita que Eco se mantenha oculta, repetindo seu próprio discurso, mas não se entrega a uma efetiva união. A proposição do Cinema é a incorporação do som enquanto recurso narrativo. E até certo ponto, pois retrai-se à real proximidade, uma conjunção igualadora não serve. A distância é necessária para Narciso sentir segurança. É como se dissesse “morrerei quando me entregar a ti” ou “deixarei de ser quem sou quando possuir-me”. Resta mesmo a capitulação à ninfa e que é mais enfática nas palavras de Bulfinch (2006): “Possuir-me, disse Eco”.

O contato com Eco faz Narciso sair da esfera em que se encontrava, voltando-se para outro do mesmo modo, ao menos momentaneamente e parcialmente, como ele vai se interessar pelo reflexo de sua imagem na fonte. Mas, por fim, “ele não consegue se estender a outro ser além dele mesmo. Quando ele tenta finalmente fazê-lo, ele se apaixona por sua imagem refletida” (SANTOS, 2008, p. 8). Santos interpreta que Eco não é um outro em relação a Narciso, é o mesmo. A ninfa Eco representaria um duplo ou um reflexo sonoro. Narciso estaria fazendo a impossível integração do signo, uma volta a um paraíso semiótico, em que cada palavra é integralmente de domínio do emissor e do receptor, é igual ao seu sentido, é aquilo que parece ser (NESTROVSKI, 1994). Narciso fala para ouvir sua voz – ele é receptor, mas também emissor –, calcula as frases para ouvir o que deseja, manipula os sons para satisfazer seus desejos, ou seja, não se dedica realmente à escuta porque sabe o que foi dito. Não há diálogo, neste momento; também ele é seduzido por si mesmo.

Se o Cinema solicita e demanda, estabelecendo os limites do que quer como resposta do som, não há diálogo interdisciplinar. Dentro da perspectiva funcionalista (neste aspecto, o termo *design sonoro* é extremamente apropriado pelo traçado desígnio do som), não há escuta do aspecto estético sonológico próprio das Artes Sonoras. Impositivamente, como num castigo de Hera, o desenvolvimento da trilha sonora é uma prestação de serviço que responde ao Cinema com trilha do cinema, repetindo a demanda, cumprindo os requisitos. O Cinema quer ouvir o que as Artes Sonoras têm a dizer, desde que fiquem à margem da cena principal, repetindo o previsto. E nenhum avanço tira o autor cinematográfico de seu lugar predominantemente visual.

Porém, Eco consegue, mesmo seguindo os ditames do castigo que lhe impôs Hera, fazer escolhas expressivas. Como já dissemos, ela escolhe repetir as frases de Narciso parcial ou completamente. Mas, mais do que isso, como se pode ver na escrita de Ovídio, onde os pontos finais das falas da ninfa são diferentes dos que aparecem encerrando as falas de Narciso. Eco muda a entonação, que basicamente é uma intervenção de parâmetros sonoros (intensidade, duração e variação frequencial) sobre as palavras. O verbo está lá, mas é articulado expressivamente enquanto som. E talvez seja esse hiato entre o dito e o repetido que faz Narciso se interessar. Eco reencontra um certo frescor na repetição, ainda consegue se fazer ouvir enquanto individualidade, consegue intervir no *loop*. Ela ainda tem corpo, portanto, tem sua própria voz. Narciso também

pode ter se maravilhado ao ouvir suas palavras com outra sonoridade. Apesar desses recursos de conquista, Eco erra ao tentar transcender seu papel sonoro e aparece para ajuntar-se ao belo jovem.

Eco é castigada por Juno; Narciso, sob a ação de Nêmesis (como veremos adiante), se perdeu. Há uma força superior traçando os destinos. O livre-arbítrio parece perder seu poder de ação submetido a outros poderes, não importa a decisão ou a ação humana. Assim, a força de uma gramática desresponsabiliza autores e público, as construções semióticas e suas percepções “seriam pretensamente objetiváveis” (CHION, 1997, p. 119), dentro de condições técnicas e socioculturais, num determinado momento histórico. A individualidade circunscreve-se diante de uma regulação coletiva: a linguagem. Se o mito narra tentativas de Narciso construir uma individualidade madura, isso parece fadado ao fracasso, diante das forças superiores que o atingem. A ninfa é castigada por uma deusa quando tenta defender as companheiras (e a maldição de Hera vai levá-la a sofrimento maior). O compositor perde sua individualidade autoral – sua autonomia e abundância – para manter o paradigma coletivo.

Eco vira eco

Eco não se conformou com a indiferença de Narciso. Em algumas versões, rezou para que Afrodite lhe tirasse a vida, mas a deusa deixou-a viver e a ninfa definhou até que somente restaram dela os gemidos. Assim conta Ovídio: “A magreza lhe enrugou a pele e no ar se esvai o suco corporal. [...] Viraram pedra os ossos, [...] é som o que nela vive” (CARVALHO, 2010, p. 103).

O desdém de Narciso é considerado a causa da metamorfose da ninfa em rochedo. Antes ela tinha um corpo, ainda que estivesse privada do uso integral da palavra. Ao caracterizar Eco e ao descrever sua metamorfose, Ovídio estabelece uma antítese entre imagem e som: “ela não é vista em nenhum monte, mas é ouvida por todos”. E agora ela se torna reduzida a som, sem boca, som que não é mais voz, som que não tem mais corpo (SANTOS, 2008). Mas é pedra!

Desumanizada, a ninfa ganha densidade objetal. Agora Eco não é mais sujeito, é coisificada. É punida em sua ousadia de tentar enganar uma deusa, e agora, de se mostrar e tentar tocar em Narciso. Já perdeu a propriedade autônoma de dizer e adquire um lugar na natureza, mas não entre a humanidade. O mito aponta a própria imobilização quando a ninfa é transformada em pedra. A partir de sua transformação, no poema de Ovídio, reduzem-se

substancialmente suas falas, as palavras que permitem formular conceitos para explicar todas as ocorrências singulares perdem espaço para interjeições e surgem referências à reverberação de ruídos. Em Ovídio, Eco evidencia a capacidade de falar, como um lastro de razão e de relação ativa e objetiva com o exterior, mas vai perdendo seu domínio apolíneo da palavra² que seria capaz de tirar Narciso do seu ciclo egocêntrico.

O Cinema desenvolveu grande sofisticação para tratar os ruídos. Não só por uma grande capacidade de captação devido aos microfones, uma grande capacidade de simulação devido ao desenvolvimento das técnicas de Foley, uma grande gama frequencial devido ao desenvolvimento das tecnologias de fixação (retenção) do áudio, mas também isso é notável na terminologia por expressões como *hard effects*, *soft effects*, ambiência, efeitos sonoros etc. Termos se apoderando de detalhes da articulação do ruído com a imagem. Mas prevalece a relação naturalista – apesar de eventuais decisões originais tipicamente autorais, especialmente no Cinema de Animação –, os sons parecem decorrer como consequências de um universo narrativo e de instâncias diegéticas. Não se constituem claramente como expressão sonora, experiência de escuta estetizada e elaboração individual. Assim, o uso da Música Concreta na abertura de *Era uma vez no Oeste* (Sérgio Leone, 1968) é um exemplo não só raro, mas pouco compreendido em seus aspectos musicais. Um investimento crítico na apreensão concreta dos filmes poderia instituir outros modelos para a tomada de decisão no design sonoro (CHION, 1998).

Eco, no mito de Longus, é literalmente musical, mas essa característica não aparece explícita na narrativa posterior de Ovídio, que enfatiza a capacidade de falar e, depois da rejeição de Narciso, de repetir ruídos. A música foi destituída de seu lugar. A música nos filmes também perdeu a predominância que tinha antes da era sonora do Cinema, tendo que dividir seu espaço com falas e ruídos. Se é nas vozes que os filmes encontram sua principal condução sonora, a melhoria tecnológica ampliou a faixa dinâmica do Cinema, e é na camada dos ruídos que as sutilezas afloraram com mais veemência: por exemplo, o processo de gravação de Foley tem sessões específicas para a gravação de movimento de roupas. A música não encontrou seu espaço de crescimento específico (enquanto Música) num meio que se manteve em torno dos paradigmas da Música do séc. XIX. Paradoxalmente, a Música do séc. XX se desenvolve absorvendo materiais sonoros

² “Os filósofos identificam a razão com a palavra grega logos, mas logos, em língua grega clássica, é ‘verbo’, ‘palavra’, resultando daí o inevitável corolário de que a razão só pode ser verbal” (MACHADO, 2001, p. 13).

que antes eram considerados ruídos. A voz petrificada de Eco é uma repetição que perdeu sua expressividade humana. Hoje ainda é muito forte a expectativa de que a trilha musical cause seus efeitos sem ser ouvida conscientemente ou que sua expressão se dê sem maior exigência de repertório musical. Os clichês musicais recursivos se mantêm nos filmes para que a escuta seja superficial, como a reflexão sonora na pedra.

Narciso encontra narciso

Numa das versões, a deusa Ártemis ouviu pedidos de vingança contra Narciso e decidiu atender ao rogo. Há ainda autores para os quais quem o puniu foi a deusa da beleza, Afrodite, que nutria afeição por Eco. Para Ovídio, um dos desprezados ergueu as mãos ao céu, pediu “que ele ame e quiçá não possua o amado!” (SANTOS, 2008, p. 11) e foi atendido pela deusa Némesis (também chamada *Ramnúsia*, a vingadora das injustiças). Assim, Narciso foi condenado a amar um amor impossível, para que também sentisse o que é amar sem ser correspondido, sofresse daquele mesmo desprezo com que aos outros tratava.

Narciso, depois de uma caçada num dia muito quente, debruçou-se numa fonte intocada, como ele mesmo. Porém, logo que procura saciar a sede, uma outra sede surge dentro dele: viu seu reflexo nas águas cristalinas e cai de amor por aquela imagem, que era sua imagem, mas nunca possuiu. É o homem físico vendo muito mais do que um simples mortal, vê beleza sobre-humana, sem falhas, sem erros, limpa e perfeita, chega de súbito ao entendimento de uma beleza divina, imaterial. Assim também, o Cinema não encantou só espectadores com a beleza de suas estrelas e a magia de suas histórias; os investidores da indústria cultural mantêm-se fascinados com os ganhos obtidos a partir do modelo estético e de produção industrial. Narciso e esse mercado contemplaram em absoluto a grandiosidade e apaixonaram-se por ela, tornaram-na seu objetivo e seu foco de admiração. Narciso narcotizado ficou totalmente fora de si, não mais pensou em alimento ou repouso enquanto se debruçava sobre a fonte (de renda?).

Inicialmente, Narciso parece não saber que deseja a si mesmo, que louva a beleza que o torna admirável. Ovídio, na voz de uma consciência que emerge, pontua: “ama objeto incorpóreo, sombra em vez de corpo” (CARVALHO, 2010, p. 103). Narciso até experimentou o afastamento, mas retorna a cruzar olhares com o belo jovem que vê. Desfez a imagem com suas lágrimas e tentando beijá-la e abraçá-la (segue Ovídio esclarecendo a situação, na tradução de Haroldo de

Campos de 1998: “Quantas vezes tentou abraçar o simulacro³ e mergulhou os braços abraçando o nada! Não sabe o que está vendo; mas no ver se abrasa, e o que ilude os seus olhos mais o açula ao erro”), mas continuou em seu estado de fascinação. O poeta latino – uma voz extradiegética tentando invadir a diegese – prossegue alertando Narciso: “Por que, em vão, simulacro fugaz buscas, crédulo? O que amas não há [...]. Isto que vês reflexo é sombra, tua imagem; nada tem de si” (CARVALHO, 2010, p. 103). Segundo Galinsky (1975), parece inacreditável que um jovem dessa idade não saiba a diferença entre realidade e imagem refletida, e Narciso manifesta aos poucos um entendimento de sua situação: “Vejo o que amo, mas o que amo e vejo, nunca posso tomá-lo, e em tanto erro insisto amando” (CAMPOS, 1998). E decifra: “Esse sou eu! Sinto; não me ilude a imagem dúbia. Ardo de amor por mim, faço o fogo que sofro. [...] Quero o que está em mim; posse que me faz pobre” (CARVALHO, 2010, p. 105). E compreende seu destino: “ambos, num só concordes, morreremos juntos” (CAMPOS, 1998). Mas ainda assim se entrega ao fascínio, define e se deixa morrer.

Segundo um comentário de Pausânias, “se um homem já era suficientemente maduro para amar, supõe-se que ele fosse maduro o suficiente para se conhecer e não se apaixonar loucamente por sua imagem” (SANTOS, 2008, p. 3). Portanto, Narciso não tem a capacidade de relacionar-se com o mundo além dele mesmo, “destrói os outros a sua volta e, por fim, ele mesmo se destrói” (SANTOS, 2008, p. 3). A condição de sujeito quase alcança Narciso, mas o reconhecimento dos fatos é insuficiente para mudar sua situação. Aliás, como previu Tirésias, o âmago de seu tormento que o leva à morte é conhecer-se a ponto de reconhecer-se e não constituir relação madura consigo mesmo. Até mesmo “o beijo, signo de comunicação íntima [...] se esvai na incomunicação [...] agita o lago. O abraço, gesto que une corpos, cai no vazio, [produz] reflexos inconsistentes” (SCHULER, 1994, p. 8). Narciso não consegue tecer relações, não consegue se comunicar nem consigo mesmo. O mito nos narra a identidade constituindo-se (ou tentando constituir-se) diante de uma imagem especular; o jovem percebe a impossibilidade de constituí-la, entrega-se àquela paixão e morre de cansaço (NESTROVSKI, 1994).

Certamente, a comunicação depende do paradigma, da repetição, da reprodução. O estereótipo é uma forma necessária da linguagem. Por razões de economia,

³ Simulacro, como surge na tradução de Ovídio por Carvalho (2010), parece ter o sentido mais corrente de “imitação”. “Simulâcra fugácia” pode ser traduzido como “imagem fugaz”, não parece ter necessariamente o sentido de “imitação imperfeita” ou “imitação falsificadora”.

certas construções perceptuais têm continuidade e reiteração para que não tenhamos que lidar com o novo sempre e tenhamos que aprender continuamente. O estereótipo se torna fascista quando quer o lugar daquilo que representa, torna-se sua própria representação e a interação única com o que significa, excluindo outras visões: “o estereótipo é um estreitamento da margem de interpretação do signo” (ZAMPRONHA, 2000, p. 209). A relação especular de Narciso com seu reflexo – se assemelha, mas transcende seu relacionamento com a repetição sonora de Eco – é o estereótipo definitivo: o signo não só se confunde com a coisa, mas com o próprio intérprete. Ele constituiu um simulacro⁴ original: reflexo tão desreferenciado de seu original que permanece como um outro para seu protótipo (CAESAR, 2017). Se Narciso é o fenômeno, ele mesmo prefere a representação. Compreende a ilusão e, talvez, que tal instituição semiótica paradoxal não possa permanecer.

O “eu” que busca consistência em Narciso é emblema da aceitação de um universo não regulado apenas pelo indivíduo isolado, mas também pela instância mediadora da linguagem como condição da consciência (NESTROVSKI, 1994). A elaboração sgnica irrompe no mundo, causando estranheza, “quebrando os espelhos que cada um tem de si” (CHNAIDERMAN, 1994, p. 8), mas estabelecendo possibilidades de elaboração do vivido. O sujeito se constitui numa tensão entre o necessário despedaçamento – nem tudo sou eu, há o não-eu; nem tudo é a reflexão monolítica, existem os fragmentos e os outros pontos de vista – e “a busca de uma imagem no espelho” (CHNAIDERMAN, 1994, p. 8), onde nos vejamos inteiros, colocados em um contexto. Essas relações com a alteridade são construídas num estágio autoconsciente de sacrifício: a noção de “eu”, no confronto/encontro com o outro, se desvincula de “indivíduo” e abre-se para “nós”. Uma estereotpia sgnica com certos limites  uma condição que permite a multiplicidade de sentidos, a subjetividade múltipla, para além de uma noção de *eu* que se multiplica, não centrada na de *uno* que se replica. Mas a percepção estereotpada de Narciso  extremada: prefere a paixão irrefreada pela sua imagem, apesar de definhar por isso. Faltou uma base mínima de lúcido amor próprio para que se dedicasse a viver sua realidade, ao invés de abandonar-se por uma imagem. Nesse isolamento, s lhe restava a perda definitiva da participação no mundo (CHNAIDERMAN, 1994).

Narciso percebe a separação mínima por um espelho d’água exíguo que também  agitado e turvado por lágrimas e pelo toque do jovem. Não é um espelho que

⁴ Aqui nos aproximamos do conceito de Baudrillard (1991), que chama de simulacro as imagens que não possuem um original.

produz reflexos perfeitos, à maneira de como Eco repetiu suas palavras, editando as frases, inserindo a própria voz e sua variação expressiva. O belo jovem deflete/rejeita aproximações reais, mas ondulações não perturbam o envolvimento de Narciso com Narciso. As oscilações da água não impedem que tenha inferido elementos de interpretação. Ele faz um esforço de interpretar (ou de fantasiar) a ineficácia reflexiva da água como uma beleza apaixonante. Toma a imagem como correta, ajuda o espelho a mentir e sente prazer nesse jogo, que é de ordem estética (ECO, 1988). Antes, bastou uma voz para que Narciso inferisse uma pessoa; agora, de reflexos erráticos e inconstantes, imagina alguém. Isso não deixa de constituir uma experiência hábil com signos.

Eu posso até acreditar que a máquina de filmar reflita plenamente o mundo e que nos traga sua imagem através do tempo e do espaço, mas isso nada tem a ver com o que ela vai filmar (ECO, 1988). Os registros são carregados de artifícios semióticos e não são imagens especulares, “mas continua-se a lê-los quase como se o fossem” (ECO, 1988, p. 36). No Cinema, os cortes são ocultos pelo olhar habituado (fascinado) que os esquece e vê um fluxo discursivo contínuo. A introjeção da edição invisível mantém o espectador comum afastado de pensar sobre o que assiste, é levado pelo caminho das respostas e dos pensamentos previstos. O envolvimento des-diferenciado com os cortes oferece uma pausa de nós mesmos e da vida em si. A edição das imagens com o auxílio da continuidade sonora no Cinema entretém e distrai, manipula emoções e ao mesmo tempo mantém-nos longe do que só podemos ver olhando realmente. São velhos conceitos sorvidos e aprofundados em nós que servem para não se ver nem ouvir a mais (CHION, 1998). Narciso despreza o erro e prefere atentar para o que há de si na repetição incompleta, sem realidade (KULEZIC-WILSON, 2008). Mesmo o espelho perfeito só oferece a meu olhar “o fragmento de mim que permito que ele receba” (GASS, 1994, p. 4). O rapaz não compreendeu que entre ele e sua imagem não existia apenas água, entre ele e Eco não havia apenas ar. Entre nós e o Cinema e entre imagem e som há um mundo de signos, uma incomensurável distância semiótica que o estereótipo faz desaparecer. O espectador formado pela indústria cultural do audiovisual percebe sons que parecem emanar naturalmente das imagens, ocultando os mecanismos de manipulação semiótica, as instituições que colam os cortes e falseiam as diferenças.

Como toda linguagem, o Cinema tem forças semióticas centrípetas. Segundo Briselance e Morin, o Cinema tem seus elementos fundadores consolidados historicamente e enumeram “29 pontos de gramática descobertos de 1891 a 1908 [e] nem o advento do cinema sonoro, nem a chegada da cor, nem a

explosão do digital desatualizaram ou expandiram essa lista” (BRISELANCE; MORIN, 2012, p. 16-17). A ênfase na visualidade, a repetição de um modelo musical e a autorreferencialidade de uma hierarquia naturalista imagem-som impedem a ampliação de um relacionamento audiovisual e um amadurecimento do Cinema enquanto linguagem audiovisual. Narciso não foi capturado por uma paixão narcísica irremediável com Eco: fugiu do toque da ninfa, mas desejou tocar a própria imagem. Foi o reflexo em loop que o levou à morte, a visualidade é a prisão narcísica. O pensamento do audiovisual conduzido pela visualidade é a reflexão que emerge na grande maioria dos autores. Ao discutir obras, tecnologias ou cineastas, parecem não se dar conta de que o Cinema é constituído também de voz, ruído e música, mas generalizam a audiovisualidade como imagens, imagens técnicas, como percebe Arlindo Machado (2001, p. 19) ao criticar *A sociedade do espetáculo* de Debord. E como se pode manter um Cinema enfatizando a própria visualidade? O risco do ciclo de autocontemplação é impedir a constituição de uma identidade audiovisual e retardar seu desenvolvimento enquanto linguagem. A ideologia do cinema de autor concentra as decisões em um diretor com olhar treinado, com imaginação visual bem constituída que normalmente assume que “eu não entendo nada de música” – e toma as decisões sobre isso também.

Narciso fala sozinho, encena para si mesmo. Por um lado, porque tenta construir uma identidade para si (NESTROVSKI, 1994). Mas “suas palavras lembram a fala de atores dirigida ao auditório” (SCHULER, 1994, p. 8). Ele espera respostas? Narciso, no meio de seu sofrimento, ergue os braços e indaga: “houve, bosques, como este, outro amor tão cruel? Sabeis” (CAMPOS, 1998). Mas era nos bosques que Eco se ocultava seguindo Narciso quando tinha corpo e, depois, quando se tornou apenas som. Ele sabia que ela estava lá, observando-o silenciosa? Tentando constituir sua identidade, volta sua atenção para aquela que, ao menos por um momento, seduziu-o para reconhecer a alteridade. Ele precisa da voz de Eco para ser despertado. Mas a resposta não soa – ou ressoa – na voz da ninfa ou de qualquer outra voz. Narciso faz à sua imagem refletida a mesma pergunta que dirigiu à ninfa quando ela o perseguia: por que foges de mim? E a imagem coloca Narciso no mesmo lugar onde esteve Eco: buscar a aproximação e não ter sucesso. O jovem diz, na versão de Carvalho (2010): “Se eu pudesse separar-me de meu corpo!” (uma referência ao que ocorreu com Eco). Desejo insólito: querer longe o que amamos!” (ele parece se arrepender de ter desejado e expulsado Eco). Enfim, é uma ânsia de escuta que manifesta Narciso no verso imediatamente anterior à mais clara manifestação de que compreende os fatos: “colho palavras que aos ouvidos não me vêm. Esse sou eu!” (CARVALHO, p. 2010, p.105).

Refletir e especular são verbos que dizem respeito a uma busca de compreensão. Talvez o homem tenha sua habilidade de lidar com signos em virtude de uma experiência ancestral com reflexos ou com reverberações. O mito de Narciso parece indicar que questões de identidade e reconhecimento do outro emergiram devido a uma experiência visual vinculada fortemente a uma experiência sonora. A luz refletida na superfície da tela do Cinema – mesmo aquela que vem do fundo dos monitores – não tem a espacialização do som, que seja ao menos direita-esquerda ou expandida pelas tecnologias *surround*. Eco sem corpo está em todo lugar, adquire características da propagação tridimensional do som. Até mesmo nesse aspecto, Eco estabelece uma relação mais ampla: como som, tem capacidade de contornar obstáculos, e como reverberação, é resultado das condições reflexivas de todo o mundo ao redor. Narciso perde-se na superfície.

Os dons de Eco foram capazes de tirar Narciso do seu ciclo egocêntrico por um momento. Muddy Watters, no filme *Cadillac Records* (Darnell Martin, 2008), ao se ouvir cantando pela primeira vez, afirmou que estava se conhecendo. Este é um privilégio gerado pelo registro sonoro: o músico se ouvir, o falante se ouvir. Esta alteridade de sentir-se diante de si que agora passa a ser um outro, passado, cifrado, conformado e emoldurado pelo suporte, mas ainda assim com os laços firmes da identidade, à mercê da autocrítica e autocontemplação. O outro que nos completa é buscado fora, mas sempre como um retorno a nós mesmos. No entanto, a imagem entretém, seduz Narciso de modo que ele entenda o que realmente está acontecendo e não consiga se desvencilhar do fascínio. Ele não conseguiu construir a identidade apoiado no seu reflexo e deve perceber que quase se libertou de si ao relacionar-se com Eco. Agora a ninfa, está ressentida, só intervém nos momentos finais de Narciso. O manancial expressivo da música dos séc. XX e XXI já se esquivava do Cinema, que não o absorveu em quase 90 anos de convivência, preso no *loop* que admira e reitera. O Cinema narcísico remete a si mesmo, à gramática que idealiza e não se abriu à ideia de constituir outra escuta. É a alteridade polissêmica que constitui a audiovisualidade. É o relacionamento interdisciplinar ou, mais ainda, transdisciplinar que pode articular o desenvolvimento audiovisual do Cinema.

Morre Narciso

Narciso definhou, enfraqueceu da mesma forma que a ninfa rejeitada (a imagem que esmaece como o som perde sua intensidade), “transformou-se em eco da Eco” (SCHULER, 1994. p. 8). Ela, em Ovídio e, mais ainda, em Longus, liga-se

aos poderes espirituais da música, superando a morte e aproximando seu mito de Orfeu. E Narciso, “fechou-lhe a morte os olhos loucos pelo dono” (CARVALHO, 2010, p. 105), mesmo entrando na morada infernal, incorrigível, ele se olha no rio Estige.

Em algumas versões, Narciso se joga na água, afogado na ânsia do encontro total. Desespero ou entrega? Sob outra perspectiva, aprofundar-se radicalmente, mergulhar na imagem o leva à transformação. Mas, na versão de Ovídio, o jovem definha, impossibilitado de constituir um modelo de amor próprio que permita libertar-se nos fluxos da diversidade (CHNAIDERMAN, 1994). Sentiu-se acuado quando a bela ninfa quis envolvê-lo nos braços, mas morreu de cansaço, constituindo uma imagem solitária. E, em qualquer versão, a única transformação possível passa primeiro por sua morte. Narciso, filho do rio, perdeu-se na água parada, e só depois de morto se vê num rio.

As ninfas choraram, Eco tudo ressoava. Mas o corpo de Narciso não pôde ser encontrado. Em seu lugar, foi encontrada uma flor, “um olho de topázio entre pétalas brancas” (CAMPOS, 1998, p. 213). A flor narciso floresce e morre cedo. Na Grécia, “era plantada nas sepulturas para simbolizar a ideia de a morte ser apenas um sonho” (TRESIDDER, 2000, p. 93). Entre os vários tipos de narciso, aquele descrito por Ovídio tem um contrastante centro dourado mais fechado emoldurado por pétalas brancas mais abertas. Ovídio, segundo Campos (1998), preferiu descrever esse centro como um olho. Mas a forma da espécie varia também entre a forma de um instrumento de sopro e a campânula de um sino. Até no fim do poema de Ovídio as referências ao som são caladas para que a visão seja valorizada. É questão de ponto de vista (que é mais coloquial do que “ponto de escuta”). Mas se narciso é uma flor que parece olhar, é evidentemente uma flor que poderia soar.

Eco acabou perdendo o corpo, se transformando em pedra: “no caminho à secura [...], ela perde o caráter de auxiliar da fecundidade” (SCHULER, 1994, p. 8) que têm as ninfas. Ovídio fala de Narciso como “um signo marmóreo, uma estátua de Paros” (CARVALHO, 2010, p. 102). Essa comparação com uma escultura é outra ligação a Eco. Narciso e Eco tratam dos limites do homem e das condições de linguagem. Apontam-nos para a repetição dos sentidos audiovisuais, pela incapacidade de constituir sentido numa identidade intimamente audiovisual e, também, pela incapacidade de perceber novos sentidos. Nessa rigidez da pedra e da imagem fixada, “Narciso e Eco traçam os símbolos da Morte” (SCHULER, 1994, p. 8), um definhar semiótico. Alguns

modelos de reprodução em massa vinham da litografia: os clichês eram feitos de pedra. Da mesma forma que uma ninfa da terra é transmutada em pedra, na sua transformação inicial, o jovem resseca. Ambos perdem o corpo, adquirem a imobilidade de um estereótipo desumanizador – não aquele que dá lastro à vida dos signos. Mas depois, em sua metamorfose final, Narciso floresce. Preserva a possibilidade de se reproduzir.

O poder (e o desejo) de expressão humana é o fenômeno que encontra vazão na linguagem, e não podemos crer que a expressividade humana está plenamente contida no estereótipo da estabilidade gramatical. Narciso é emblema da dimensão poética (NESTROVSKI, 1994). O artista sacrifica algumas condições gramaticais para constituir outras. Uma identidade é substituída pela construção de outra; dificilmente uma linguagem morre, ela se transfigura. O Cinema serviu de referencial para as mídias audiovisuais de tecnologia posterior, um referente para repetir ou para absorver e negar. Televisão, videoarte, games e artes digitais, cada uma delas reflete de modo diferente os paradigmas cinematográficos e relacionam-se – variando a absorção – com contribuições da Música. As Artes Sonoras podem recuperar carne e osso diante da possibilidade de constituir vitalidade atuando com a imagem, para além do estereótipo de Narciso.

Referências

ALTMAN, Rick. Nascimento da recepção clássica: a campanha para padronizar o som. **Imagens**. Campinas, n. 5, p. 41-47, 1995.

AT SMA, Aaron J. **Narkissos**. Disponível em: <<http://www.theoi.com/Heros/Narkissos.html>>. Acesso em: 18 maio 2017.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977. p. 102-125.

BORDWELL, David. The Musical Analogy. **Yale French Studies**, n. 60, Cinema/Sound. New Haven, CT: Yale University Press, 1980, p. 141-156.

BRISELANCE, Marie-France; MORIN, Jean-Claude. **Gramática do cinema**. Lisboa: Texto & Grafia, 2012. p. 16-17. Disponível em: <<http://oespanador.com.br/2012/02/29/gramatica-do-cinema-marie-france-briselance-jean-claude-morin/>>. Acesso em: 12 mar. 2017.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia** – histórias de deuses e heróis. Tradução David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006. p. 107-111.

CAESAR, Rodolfo. O som como imagem. In: SEMINÁRIO MÚSICA CIÊNCIA TECNOLOGIA: FRONTEIRAS E RUPTURAS, 4, 2012, São Paulo. **Anais...** São Paulo: ECA-USP, v. 1. p. 255-262. 2012.

_____. Água e ar como suportes de imagens. **Revista EIMAS 2013 – UFRJ**, Rio de Janeiro, v. 3, p. 1, 2013. Disponível em: <<http://www.amplificar.mus.br/Periodicos/Agua-e-Ar-como-suportes-de-imagens>>. Acesso em: 24 abr. 2014.

_____. **O enigma de Lupe**. Zazie Edições, Coleção Pequena Biblioteca de Ensaios, 2017. Disponível em: <https://static1.squarespace.com/static/565de1f1e4b00ddf86b0c66c/t/592c3a946b8f5b4e64ce16bf/1496070847231/O+ENIGMA+DE+LUPE_RODOLFOCAESAR_ZAZIE_2017.pdf>. Acesso em: 30 maio 2017.

CAMPOS, Haroldo de. **Crisantempo: no espaço curvo nasce um**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CARVALHO, Raimundo. **Metamorfoses em tradução**. 2010. 158p. Trabalho de Conclusão de Pós-Doutoramento – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

CHION, Michel. **La Audiovisión**. Introducción a un Análisis Conjunto de la Imagen e el Sonido. 2. ed. Barcelona: Paidós, 1998.

_____. **Músicas, media e tecnologias**. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

CHNAIDERMAN, Miriam. Espelhos contemporâneos. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 21 ago. 1994. Mais!, p. 8.

E., Elizabeth. **Ancient Versions of the Echo and Narcissus Myth**. Disponível em: <<http://iris.haverford.edu/echo/ancient-versions-of-the-echo-and-narcissus-myth>>. Acesso em: 18 maio 2017.

ECO, Umberto. Sobre os espelhos. In: ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. p. 11-37.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990a.

_____. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990b.

GALINSKY, G. K. **Ovid's Metamorphoses**. An Introduction to the Basic Aspects. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1975.

GASS, William. A arte do self. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 21 ago. 1994. Mais!, p. 4-5.

KULEZIC-WILSON, Danijela. Sound Design is the New Score. **Music, Sound, and the Moving Image**. v. 2, Issue 2, Autumn 2008. p. 127-131.

LARSON, Jennifer. **Greek Nymphs: Myth, Cult, Lore**. New York: Oxford University Press, 2001.

LONGUS. **The Pastorals, or the Loves of Daphnis and Chloe**. Tradução: The Athenian Society. Cambridge, Ontario, 2002. Parentheses Publications Greek Series. Disponível em: <http://www.yorku.ca/inpar/longus_daphnis.pdf>. Acesso em: 25 maio 2017.

MACHADO, Arlindo. **O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

NESTROVSKI, Arthur. Um tratado da ambivalência. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 21 ago. 1994. Mais!, p. 8.

SÁ, Leonardo. O sentido do som. In: NOVAES, Adauto. **Rede imaginária: televisão e democracia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 123-139.

SANTOS, Elaine C. Prado. **A voz petrificada de Eco: o duplo de Narciso**. São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.mackenzie.br/fileadmin/Chancelaria/GT6/Elaine_Cristina_P._dos_Santos.pdf>. Acesso em: 11 maio 2017.

SCHILLING, Voltaire. **Ovídio e a Idade do Ferro – A metamorfose**. São Paulo: Terra Educação. Disponível em: <<http://educaterra.terra.com.br/voltaire/cultura/indice.htm>>. Acesso em: 17 maio 2017.

SCHULER, Donaldo. Eco e Narciso definem os limites do homem. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 21 ago. 1994. Mais!, p. 8.

SPENCER, R. A. **Contrast as narrative technique in Ovid's Metamorphoses**. Lewiston, New York, USA: The Edwin Mellen Press Ltd, 1997.

TRESIDDER, Jack. **Os símbolos e o seu significado**. Lisboa: Estampa, 2000.

ZAMPRONHA, Edson. **Notação, representação e composição: um novo paradigma da escritura musical**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2000.