

Narciso, Seus Novos Espelhos e o que Alice Encontrou ao Atravessar Alguns Deles

*Narcissus's New Mirrors and What Alice Has Found After Crossing Some of
Them*

*Narciso, Sus Nuevos Espejos y lo que Alice Encontró al Cruzar Algunos de
Ellos*

Marcus Freire¹

Resumo

Nos dias que correm, temos presenciado uma eclosão de filmes em que as lutas pessoais, os dramas individuais, os conflitos existenciais vêm ocupando um espaço cada vez mais importante no território do documentário. Sintoma da supervalorização do eu em que está mergulhada a sociedade contemporânea, o coletivo vem cedendo espaço ao individualismo. É sobre as idiosincrasias desse fenômeno que este artigo vai se debruçar.

Palavras-chave: Narcisismo. Documentário Autobiográfico. Espelho.

Abstract

Nowadays, a number of films featuring individual fights, personal dramas, and existential conflicts have gained momentum in the documentary film front. Perhaps as a symptom of the self's overestimation, collectivism has lost more and more territory to individualism in those films. This article is about the idiosyncrasies of such a phenomenon.

Keywords: Narcissism. Autobiographical Documentary. Mirror.

Resumen

Actualmente, vemos una explosión de películas en las que las luchas personales, los dramas individuales, los conflictos existenciales vienen ocupando un espacio importante en el territorio del cine documental. Indicios de la sobrevaloración del yo, al cual la sociedad contemporánea está sumergida, indican que lo colectivo viene perdiendo espacio a lo individual. Este artículo tratará sobre las idiosincrasias de este fenómeno.

Palabras clave: Narcisismo. Documental Autobiográfico. Espejo.

INTRODUÇÃO

As linhas que seguem têm como objetivo apresentar os desdobramentos de uma pesquisa cujos primeiros resultados vimos abordando nos encontros da Socine e que dizem

¹ Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, São Paulo, Brasil, marcius@unicamp.br

respeito aos filmes de dispositivo e autobiográficos. Em artigo anterior,² nosso foco ficou mais centrado na segunda modalidade, agora queremos dar ênfase à primeira que foi apenas mencionada naquela publicação. Retornaremos à ideia de que a proliferação de artefatos audiovisuais de caráter reflexivo, voltados para o “eu” do próprio realizador, é o corolário não apenas do individualismo que grassa em nossa contemporaneidade, mas também do narcisismo que subjaz – ou deriva – a esse culto à individualidade de nossos dias.

Christopher Lash, em seu livro *La culture du narcissisme* pondera que, “Se os anos sessenta foram a ‘Era de Aquário’, do engajamento social e da revolução cultural, os anos setenta não demoraram a ser identificados como a era do egocentrismo e do recolhimento político” (LASCH, 2006, p. 293). E ele continua algumas páginas à frente,

[...] os narcisos contemporâneos sofrem de um sentimento de inautenticidade e de vazio interior. Eles têm dificuldade de se conectar com o mundo. Sua condição, levada ao extremo, se assemelha àquela de Kaspar Hauser,³ o órfão alemão do século XIX criado sozinho em uma cela; segundo o psicanalista Alexandre Mitscherlich, “a pobreza dos seus laços com o seu ambiente cultural lhe havia dado o sentimento de estar totalmente à mercê da vida”. (LASH, 2006, p. 296).⁴

Se a comunicação presencial, física, está cada vez mais problemática, as interações pessoais se fazem por intermédio dos inúmeros veículos que os meios digitais propiciam. Das redes sociais ao *Youtube*, tudo pode ser veiculado aos quatros cantos do planeta via internet. E, no mais das vezes, são os próprios sujeitos, os autores dos artefatos que são os objetos de sua própria mirada. As objetivas, sejam elas de celulares, de minicâmaras ou de aparelhos mais sofisticados, se voltam para quem as portam; eu sou o meu personagem.

No campo cinematográfico, temos presenciado uma eclosão de filmes em que as lutas pessoais, os dramas individuais, os conflitos existenciais vêm ocupando um espaço cada vez mais importante no território do filme documentário. Ajudados pelas facilidades trazidas pelo digital e suas inúmeras possibilidades expressivas, o coletivo vem cedendo espaço ao individualismo. Produções voltadas para o próprio umbigo do realizador vão de par com uma indisfarçável supervalorização do “eu” em que está mergulhada a sociedade contemporânea. Seja na forma de autobiografias, seja na forma de autorretratos, o “eu” dos realizadores está

² Freire (2019).

³ A história do órfão alemão deu origem àquele que é, talvez, o mais celebrado filme de Werner Herzog, *O enigma de Kaspar Hauser (Casper Hauser oder die Trägheit des Herzens, 1974)*, baseado no livro de Jakob Wassermann, publicado em 1908.

⁴ As citações aqui consignadas não constam da edição original do livro de Christopher Lash, *The Culture of Narcissism. American Life in an Age of Diminishing Expectations*, cuja primeira edição veio a público em 1979 pela W. W. Norton & Company, Inc. New York, N. Y. Elas estão incluídas no posfácio publicado, de forma inédita, na versão francesa das Éditions Flammarion de 2006.

roubando a cena às preocupações sociais dos anos 1950, 1960, 1970. Representações (não precisamos repetir que o documentário é sempre uma forma de representação) do mundo histórico cedem o passo às representações do estado de espírito do documentarista.

Esse estado de coisa nada mais é do que o reflexo literalmente visível (cinema, televisão, internet, artes visuais de toda sorte...) da sociedade do espetáculo de que já falava Guy Debord nos idos de 1967, como que querendo por em prática a todo custo o vaticínio de Andy Warhol proferido em 1968: “*In the future, everyone will be world-famous for 15 minutes*”. E o futuro de Warhol já chegou há algum tempo. Vivemos hoje a cultura do narcisismo exacerbado em que todos querem se tornar celebridades, mesmo que por apenas alguns poucos minutos. As fotos no *Instagram* e demais mídias sociais são a melhor prova disso.

2 EU, EU MESMO E O MEU REFLEXO

O título deste artigo tem um duplo objetivo: o primeiro é, como parece óbvio, trazer para a frente do tablado a ideia de que existe uma multiplicidade de meios tecnológicos à disposição do indivíduo contemporâneo para cultivar seu amor por si mesmo; o segundo se subdivide em dois vetores. O primeiro é prestar uma homenagem ao sesquicentenário da publicação dessa fábula⁵ que se tornou um clássico da literatura infantil, mas que teve vida longa na cabeceira de muitos adultos, *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll, de seu verdadeiro nome Charles Dodgson. No ano de 1872 ele publica uma espécie de continuação do conto anterior, com a mesma personagem Alice cujo título, com alguns ajustes, lhe pedimos emprestado para batizar este artigo: *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*.⁶

Uma curiosidade sobre Carroll e sua obra é que Alice efetivamente existiu, era uma das três irmãs Liddell⁷ com quem, passeando de barco no Tâmis esta pediu-lhe para escrever a estória que Lewis acabara de lhe contar. Assim nasceu *Alice no país das maravilhas*. A outra curiosidade é que Dodgson/Carroll, além de matemático e professor de lógica, era fotógrafo. Um fotógrafo com uma especialidade pouco comum à sua época: o nu ou o “quase

⁵ Tendo sido publicado em 1865, as comemorações de seus 150 anos aconteceram em 2015. Conforme já sugerimos mais acima, este artigo teve origem no XIX Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual-SOCINE, ocorrido em outubro desse ano na Universidade Estadual de Campinas-UNICAMP.

⁶ No Brasil: “Alice no país do espelho”, “Alice do outro lado do espelho”, “Alice através do espelho”, “Alice através do espelho e o que ela encontrou lá”, edição da Cosac & Naif que não conhecíamos.

⁷ Lembrando que, antes de atravessar o espelho e penetrar em um mundo maravilhoso, a garota Alice, de seu verdadeiro nome, Alice Liddell, era também uma de suas modelos.

nu”. Mas, aquilo que mais fazia a originalidade de sua obra é que esses nus – e/ou quase nus – eram de crianças... e isso à época da rigorosa moralidade vitoriana.

O segundo vetor é o espelho mesmo e aquilo que Alice vai encontrar ao atravessá-lo. Mas, qual é a relação de Alice com Narciso? Em que o espelho que ela vai atravessar em seu sonho remete às novas telas, digitais ou analógicas com as quais lidamos todos os dias?

O espelho sempre foi considerado, em praticamente todas as formas de representação, como um dispositivo próprio a desempenhar o papel de manifestação do inconsciente, de linha de demarcação entre os mundos externos e interno, o real e o imaginário, o bem e o mal, entre a vida e a morte, entre o sonho e a vigília, o presente e o passado. Sua presença nas artes, notadamente na pintura, não é propriamente uma descoberta recente. Reza a lenda que Leonardo da Vinci pregava a seus aprendizes: “Para verificar se, no seu conjunto, a sua pintura está conforme à coisa que você representa, pegue um espelho, faça o modelo nele se refletir e compare esse reflexo com a sua pintura, examine bem toda a superfície e verifique se as duas imagens do objeto se parecem” (DE VINCI, 1942, p. 251). Sabe-se, ainda, que, naquilo que seria o seu “Tratado de pintura”, Leonardo previa um capítulo intitulado “como o espelho é o mestre dos pintores”.

Um dos mais famosos quadros de Velásquez, “As meninas”, tem no espelho um de seus personagens principais. Essa pintura mereceu uma longa e minuciosa análise de Michel Foucault, publicada em *Les mots et les choses* (que na edição original aqui utilizada tem esse quadro na capa). Em sua interpretação, Foucault ressalta que o papel do espelho “é de jogar no interior do quadro aquilo que lhe é intimamente estrangeiro: o olhar que o organizou e aquele para o qual ele se estende” (FOUCAULT, 1966, p. 30).⁸

Na literatura, como já mencionamos rapidamente há pouco, talvez o mais famoso espelho seja mesmo aquele que faz Alice penetrar numa terra de fantasias e coisas maravilhosas. Em uma das passagens de “Alice através do espelho”, temos a seguinte descrição do personagem com a sua gatinha Kitty. Como esta não havia satisfeito uma de suas vontades, Alice, para puni-la, segurou-a diante do Espelho para que visse o quanto estava intratável... [e lhe diz] “e se não consertar essa cara já eu lhe faço atravessar para a Casa do Espelho. O que acharia disso?” E continua: O que você acharia de morar na Casa do Espelho,

⁸ “Velásquez compôs um quadro, nesse quadro ele representa ele próprio, em seu ateliê ou em um salão do Escurial, pintando dois personagens que a Infante Margarida vem contemplar, rodeada de governantas, de acompanhantes, de cortesãos e de anões. Nesse grupo é possível atribuir nomes de maneira bastante precisa: a tradição reconhece aqui dona Maria Agustina Sarmiente, ali Niéto, no primeiro plano Nicolaso Pertusato, bufão italiano. Bastaria acrescentar que os dois personagens que servem de modelos ao pintor não estão visíveis, pelo menos diretamente; mas é possível percebê-los num espelho; trata-se, sem dúvida do rei Philippe IV e de sua esposa Marianna”. (FOUCAULT, 1966, p. 25).

Kitty? Será que lá lhe dariam leite? Talvez o leite do Espelho não seja gostoso...” (CARROLL, 2002, p. 119-120).

Vinte e cinco anos após a publicação de Carroll de que aqui tratamos, um outro espelho emerge na literatura. Mas, curiosamente, desta vez a notoriedade de seu papel vai advir não da sua aptidão a servir de *laissez-passer* entre mundos paralelos, opostos etc., como vimos acima. Com efeito, no “Drácula” de Bram Stoker, publicado em 1897, o vampiro pode ter a sua identidade aterradora revelada se passar diante de um espelho, pois sua imagem não será refletida na superfície polida. Aqui não há imagem, não existe passaporte para qualquer outra terra estrangeira, seja ela interior ou exterior, mas justamente uma não imagem, uma imposição de permanecer no aqui e agora e revelar sua existência sobrenatural pela ausência de seu reflexo como se a falta deste o destituísse de uma vida subjetiva, de uma alma.

No *Nosferatu* (1979) de Werner Herzog, Klaus Kinski, em sua silhueta pálida, sombria e melancólica, se aproxima de Isabelle Adjani que está sentada defronte a uma penteadeira, mas a imagem do vampiro não é refletida no espelho. Pois que estamos falando de filme, como era de se esperar, o cinema, desde muito cedo, lançou mão desse artifício atribuindo-lhe os mais diversos e inventivos papéis. Como que possuído de poderes mágicos, ele podia se transformar em uma janela capaz de abrir passagem a uma infinidade de “realidades”. Martin Scorsese o transforma em suporte para o conflito entre o ego e o superego do taxista atormentado vivido por Robert de Niro em *Taxi Driver* (1976) quando o personagem pergunta para a sua imagem: *Are you talking to me?* Ou, ainda um último exemplo, o espelho estilhaçado que simboliza o esgarçamento da personalidade, a quebra da identidade, como acontece com o personagem representado por James Mason em *Bigger Than Life* (1956), de Nicholas Ray, que na França recebeu o sugestivo título de *Derrière le miroir*.⁹

Mas, se o espelho tradicional, aquele que, representado pelas águas plácidas de um lago, levou Narciso à própria morte, continua a ter o seu lugar em qualquer forma de representação, existe, hoje, uma miríade de novos espelhos, eletrônicos por excelência, que vão das telinhas dos celulares aos telões do *IMAX* em 3D, cujas facilidades técnicas estão criando novas categorias de Narcisos. Evidentemente, não nos passou pela cabeça nos debruçarmos sobre todas elas, mas, simplesmente, trazer à tona algumas características das relações que essas novas formas de imagens refletidas entretêm com o campo artístico que nos é próprio, as imagens em movimento e suas diversas formas de expressão, e que tipo de produtos está sendo engendrado a partir delas.

⁹ No Brasil o filme foi intitulado “Delírio de loucura”.

3 OS DORIAN GRAY MODERNOS

Conforme sugerimos no começo deste texto, a plethora de imagens cujo objetivo primeiro é o de por em evidência o, ou os, seus próprios autores resultam, em grande parte, do narcisismo coletivo incrustado em nosso cotidiano. O primeiro e mais flagrante sintoma desse narcisismo são os famosos *selfies* com os quais nos deparamos nas redes sociais e, em situações extraordinárias (cada vez mais ordinárias, como veremos), também nos jornais e na televisão.

A título de curiosidade, o interesse por essa prática nasce em 2013 quando uma série de artigos a designam como o suporte do narcisismo adolescente. O sucesso é tamanho que os editores do *Oxford Dictionnaires* a consagram como a palavra do ano. O semanário francês *Le Nouvel Observateur* publicou, um dossiê intitulado *Génération selfie: enquête sur la nouvelle déferlante narcissique*¹⁰ (DEFFONTAINES, 2011), a matéria parte desta pergunta: “O vício dos autorretratos publicados nas redes sociais é o reflexo de uma sociedade exibicionista? Do adolescente ao Papa Francisco, todo mundo está sucumbindo a ele. Pesquisa sobre uma nova epidemia, o narcisismo”¹¹. O diário *Libération* de 15 de setembro de 2015 também aborda a questão em uma matéria sugestivamente intitulada: *Ne prenez pas un selfie quando le train arrive*¹². E como subtítulo: *Des réglementations fleurissent un peu partout pour encadrer cette pratique, qui s'avère parfois dangereuse*.¹³

Psicólogos e sociólogos se dividem quanto à interpretação para esse fenômeno. Uns defendem que, tendo em vista tratar-se de um fato que acomete sobretudo os adolescentes, ele decorreria mais de uma busca identitária, de um processo natural de construção da personalidade do que propriamente um culto do eu; outros, ao contrário, já veem nele uma decorrência indiscutível do narcisismo que se alojou de forma incontornável na sociedade contemporânea, sobretudo a ocidental. Seja como for, à vista dos exemplos pinçados para ilustrar o fenômeno, é fácil chegar a duas constatações: a) a onda está bem longe de atingir apenas os adolescentes, mesmo que, eventualmente, eles sejam maioria; b) há casos em que os conteúdos das imagens denotam cabalmente um indisfarçável desejo de ser admirado(a), invejado(a), seja em razão da mostraçãõ do corpo ou de partes dele; seja pela ousadia e/ou excentricidade da situação exibida.

¹⁰ Geração *selfie* (2014). Pesquisa sobre a nova onda narcísica.

¹¹ Sintomaticamente, *A epidemia do narcisismo (The Narcissism Epidemic)* é o título de um livro publicado em 2009, de autoria de Jean Twenge e Keith Campbell e que foi uma das obras das quais nos servimos para a elaboração deste artigo.

¹² “Não tire um *selfie* quando o trem está chegando”!

¹³ “Um pouco para todo lado florescem regulamentações para enquadrar essa prática que, às vezes se revela perigosa”.

O *Nouvel Observateur* começa narrando o caso de um adolescente, chamado Danny Bowman, que ficou doente por insistir em querer tirar o “*selfie* perfeito”. O jovem passa dez horas por dia se fotografando com o seu celular. Completamente frustrado em razão dos sucessivos fracassos, esse narciso em germe faz uma tentativa de suicídio e acaba em uma terapia de desintoxicação. O *Libération* encadeia uma série de pequenos eventos para mostrar o perigo que se esconde por trás desse hábito moderno. Cito alguns a título de ilustração.

O começo desses relatos já é, em si, pitoresco: “Eu diante de uma paisagem vertiginosa, eu no coração de um evento incrível... Depois, eu morto. Se ele irrita, incomoda, o *selfie* também mata. Vários acidentes pontuaram a atualidade internacional nesses últimos meses”. Começam os micro-relatos:

- Na Índia, três estudantes se fotografam diante de um trem que se aproxima em alta velocidade. Eles se afastam no último minuto para a via adjacente. Sem saber que um outro trem chegava por ela. Todos os três morreram.
- Em fevereiro duas pessoas morrem na queda de um avião de turismo perto de Denver. O piloto perdeu o controle da aeronave tentando fazer *selfies*.
- Em junho uma moça de 21 anos se debruça sobre uma ponte em Moscou para um *selfie* impressionante, cai e morre.
- No mês seguinte, no País de Gales, um montanhista amador foi atingido por um raio e não resiste às queimaduras. A causa? O assim chamado “pau de *selfie*” que fez às vezes de para-raios.

Não nos parece que os casos relatados sejam simplesmente atitudes que tenham sido praticadas por adolescentes e que elas se traduzam em processos formativos da personalidade ou elementos da construção identitária das vítimas. Diríamos que, mesmo não estando tão distante dessas interpretações, tais comportamentos caracterizariam uma busca por reconhecimento, por uma afirmação de si em um mundo onde o individualismo e o culto à personalidade e às celebridades imperam. Como bem dizia Gilles Lipovetsky em *L'écran global (A tela global)*, “O neo-individualismo significa liberação da vida privada, mas também fragilização do “Eu” (ansiedade, depressão, suicídios...). Ele coincide com a soberania triunfal do sujeito, mas também com a destruição anômica dos laços sociais e familiares” (LIPOVETSKY; SERROY 2011).

Como é sabido, Lacan (1966) mostrou que na fase do espelho a criança descobre sua própria imagem e pode inverter os pontos de vista: é através da diferenciação com o outro, no caso a sua mãe, que ela vai se descobrir. Ou seja, é graças à imagem de sua mãe em contraste com a dela própria que sua identidade começa a se construir. No campo da arte o fenômeno

do *selfie* se desdobra em uma miríade de formatos em função das idiossincrasias do suporte a partir do qual é produzida. No campo que aqui é o nosso, o dos estudos de cinema, veremos a seguir alguns exemplos de como os ersatz do *selfie* se manifestam.

4 MINHA TELA, MEU ESPELHO

Laura Rascaroli, em um livro intitulado *The Personal Camera. Subjective cinema and the essay film* (2009), faz uma espécie de tipologia, que se desdobra em percurso histórico, mesmo reconhecendo que exemplos podem ser apontados em outras tradições cinematográficas, indica que essa modalidade fílmica (autobiográfica) efetivamente se expandiu nos domínios da vanguarda, do experimental e do cinema independente dos anos 1960 e 1970, especialmente nos EUA. Para tanto, cita filmes como *The Andy Warhol Story* (1967), os artefatos introspectivos de Maya Deren; a obra de Stam Brackhage, Jonas Mekas, Carolee Schneeman etc., como exemplos por excelência do ponto de vista que defende.

O segundo conjunto a apresentar certa afinidade estética e conceitual com o cinema em primeira pessoa teria nascido, segundo a autora, sob influência de Godard e Jean Rouch em reação ao documentário observacional dos arautos do *Direct Cinema*. Refere-se nominalmente à obra de Ross McElwee como a mais proeminente representante dessa tradição. Podemos citar também aquele que se tornou um clássico do “gênero”, *Tarnation*, de Jonathan Caouette. Em sintonia com essa corrente não podemos deixar de mencionar Catherine Russell (1999) e Michael Renov (1999) e suas noções de auto-etnografia e etnografia doméstica, respectivamente.

A terceira tradição com a qual esses filmes/registros (autobiográficos) se relacionam é com o filme de arte como eles foram desenvolvidos na Europa, especialmente nos anos 1960, num tempo em que o realizador se torna também ator e adota uma posição central, tanto no discurso textual quanto no extratextual. Reconnectando-se com as experiências das vanguardas históricas, consegue produzir uma visão privada e idiossincrática do mundo. É dessa terceira tradição que pinçaremos alguns filmes e cineastas a título de exemplo.

Aqui devo reconhecer e agradecer a contribuição de minha turma de pós-graduandos da disciplina “Cinema e Narcisismo” que criamos juntos no primeiro semestre daquele ano de 2015. Ao longo dos nossos encontros, foram sucessivos os diálogos que contribuiram para as reflexões aqui apresentadas.

Rodrigo Gontijo nos trouxe um exemplo paradigmático das relações entre cinema e narcisismo oferecendo-nos o percurso de Marina Abramovic e o filme que colocou sobre um suporte persistente suas performances, manifestação artística fugaz por excelência.

Pioneira na realização de performances em galerias de arte, Marina Abramovic, teve uma formação em artes plásticas com ênfase em pintura. Consciente do caráter efêmero da forma de expressão que passou a praticar a partir dos anos 1970, empenhou-se em registrar todas as suas ações, primeiro em foto, depois em vídeo, sendo que muitas dessas ações prescindem de público, pois que são criadas especialmente para a câmera. Conforme afirma: “Podemos considerar a performance como uma existência coreografada, como uma vida editada” (ABRAMOVIC, 1997).

Personagem carismático, a autoproclamada “avó da performance”, encanta e fascina pela maneira como se expõe diante do público. Muitas vezes nua, exhibe sua força e põe à prova os seus limites físicos buscando sempre superá-los. Seu culto pela própria imagem levou-a a lançar mão dos meios de registro técnico, não apenas para perpetuar o seu trabalho mas, também, para preservar sua beleza e conservar a sua juventude.

Abramovic foi uma das primeiras performers a expor em galerias esses registros de suas ações performativas, que circulam por diversas mostras e exposições ao redor do mundo e são, também, comercializadas dentro do mercado da arte em tiragens limitadas. Entre os anos 1970 e os anos 2000 ela cria uma série de performances para serem registradas nas quais aparece realizando ações extremamente longas que testam a sua capacidade de resistência e de comprometimento com a sua forma de expressão artística.

A título de exemplo das relações especiais que a artista estabelece consigo mesma e com o seu corpo, podemos citar um trabalho de 2010, apresentado no MoMA, em Nova Iorque, durante três meses e que se desdobra em outros produtos, intitulado *The Artist is Present*. Segundo Gontijo,

Abramovic permaneceu sete horas por dia sentada numa cadeira, com o público formando imensas filas para olhá-la nos olhos por alguns minutos. Esta troca silenciosa de olhares, colocando à prova sua resistência física e mental, enfatizava o instante presente, criando um espaço entre o visitante e a artista, que fazia com que muitos entrassem em contato consigo mesmo. Podemos considerar *The Artist is Present* uma performance duplamente narcisista, onde Abramovic se coloca à prova de diversos olhares, expondo-se num museu como um quadro ou uma escultura e para muitos que participaram, a ação da artista funciona como um espelho, que ao ser vista tão de perto, olhos nos olhos, provoca um mergulho interior como se estivessem olhando para si mesmos (GONTIJO, 2015).

Um outro exemplo emblemático de exposição de si elevada às últimas consequências nos foi trazido por Natália Prado sob o título: *Carnal Art: ORLAN*.

Orlan, pseudônimo adotado em 1971 por Mireille Suzanne Francette Porte [Paulette du Brouet]; francesa, nascida em 1947 em Saint-Etienne, começou a sua carreira nas artes plásticas e passou a usar o corpo como suporte para a sua expressão artística. Desde o início

de sua carreira, em meados dos anos 1960, o trabalho de Orlan se volta para ela própria, como se estivesse sempre construindo autorretratos. Modelável, esse corpo se presta à toda sorte de manipulação. “This is my body, this is my software”, afirma a artista assim intitulando um de seus livros (ORLAN, 1996) e uma de suas performances.

O corpo feminino como objeto de interesse da arte ocidental sempre esteve no horizonte do universo de Orlan desde as suas primeiras apresentações. Em 1977, quando da quarta edição da FIAC-Feira Internacional da Arte Contemporânea, ela apresenta uma performance intitulada *Le baiser de l'artiste* (o beijo da artista) que provoca sobressaltos de toda sorte no mundo artístico. Sentada defronte a uma fotografia de si mesma, nua, a artista oferece beijos aos visitantes que desejassem pagar cinco francos anunciando aos brados: “aproximem-se, aproximem-se, venham até o meu pedestal, o pedestal dos mitos: a mãe, a puta, a artista” (ORLAN, 1997, p. 25).

Sobre essa experiência ela declarou ao Magazine Antidote em 2015:

Eu havia criado uma escultura que era uma espécie de pedestal negro com 2,50 m de comprimento. De um lado, uma foto minha em tamanho natural como uma Madonna, colada em um suporte de madeira, do outro ‘ORLAN-Corps’, que era uma fotografia do meu busto nu, aqui também colado na madeira, recortado, atrás do qual eu me esgueirava. Entre as duas, acomodei lírios, flores de casamento, velas, onde estava escrito: ‘À sua escolha’. Os espectadores podiam então escolher entre acender velas a ‘Santa ORLAN’ ou trocar um beijo com ‘ORLAN-Corps’ contra uma moeda de cinco francos. Um beijo de verdade! Um verdadeiro beijo! Não um beijo infantil; um beijo de língua, aliás, esse ‘Beijo da Artista’ foi dado no Grand Palais, o que caiu muito bem¹⁴.

Entre 1990 e 1993, ela se dedica a protagonizar uma série de cirurgias plásticas cujo objetivo era transformar o seu rosto inspirando-se em figuras femininas da arte ocidental: Diana, Mona Lisa, Psyquê, Vênus e Europa.¹⁵ Foram nove cirurgias/performances filmadas e transmitidas ao vivo para galerias de arte nos Estados Unidos e na Europa, durante as quais a artista interagiu com espectadores e repórteres, além de ler textos de autores renomados e de sua própria autoria¹⁶.

¹⁴ SACNDALE à La FIAC: comment le “baiser de l'artiste” D’Orlan a défrayé la chronique. **Antidote**, 22 oct. 2015. Disponível em: <https://magazineantidote.com/art/souvenez-vous-le-baiser-de-lartiste-dorlan-a-la-fiac-1977/>. Acesso em: 2020.

¹⁵ Diana foi escolhida porque ela não se submete aos deuses nem aos homens, porque ela é ativa, até mesmo agressiva, e lidera um grupo; Mona Lisa como figura-chave na história da arte, como marco, porque não é bela de acordo com os atuais critérios de beleza, porque existe homem sob essa mulher (...); Psiquê porque ela está nos antípodas de Diana, ela convoca tudo o que há de frágil e vulnerável em nós; Vênus, porque é uma imagem de renascimento e incarna uma ideia de beleza carnal que eu combato (...); Europa, porque se deixa levar pela aventura que seu rosto olha largo para o horizonte.

¹⁶ Cada operação cirúrgica-performance foi construída a partir de um texto filosófico, psicanalítico ou literário: Eugénie Lemoine Luccioni, Michel Serres, textos hindus sânscritos, Alphonse Allais, Antonin Artaud,

A sala de operação havia sido decorada para o evento. Orlan usava trajes coloridos e vistosos, enquanto a equipe médica e aquela que lhe dava suporte vestiam modelos de Paco Rabanne, Issey Miyake, Frank Sorbier ou da própria Orlan, o que a levou a dizer que a sala de operação se tornara seu estúdio.

Como se pode perceber, o interesse da artista em *La réincarnation de Sainte Orlan* não era apenas a transformação do seu rosto, mas, também, o processo implicado nessa transformação. Suas novas feições vão redundar, um pouco mais tarde, na série *Self-Hybridations*.¹⁷ A relação entre os dois momentos é assim explicada pela artista:

A ideia das “operações” era, antes de tudo, de colocar uma ‘figura’ sobre o meu rosto, logo, uma ‘representação’ para fazer novas imagens. Eu quis transformar o meu rosto, me esculpir eu mesma me inventar eu mesma para produzir novas imagens após as operações. Podemos considerar todas as *Self-hybridations* como ‘pós-operatórios’. Nessa parte do trabalho, eu decidi falar unicamente de culturas não-ocidentais.

Conforme sublinha Natália Prado (2015), “Orlan diz que se ofereceu à arte. Pretende após sua morte que seu corpo fique dentro de um museu e vire uma instalação definitiva e interativa, se tornando também uma forma datada de beleza feminina, possibilitando que futuros artistas também a revisitem”.

5 CONCLUSÃO

Como podemos ver, o que Alice encontrou ao atravessar o espelho/registro audiovisual foram muitas gatinhas Kitty, todas elas empunhando espelhos e procurando projetar os seus reflexos para um número sempre maior de indivíduos. Isso é próprio à vertente do filme em primeira pessoa, aos assim chamados filmes de arte em suas mais variadas conformações e também, como vimos, a certas formas expressivas que se desdobram em registros audiovisuais.

A prática do filme etnográfico, do cinema direto e, mesmo, aquela das vanguardas e do experimental dos anos 1960 e 1970 - ponto de partida para as reflexões das páginas

Elisabeth Betuel Fiebig, Raphael Cuir, Julia Kristeva etc. Eu lia os textos tomando o maior tempo possível durante a operação e mesmo quando o meu rosto era operado. O que tinha como resultado nas últimas operações a imagem de um cadáver sob autópsia cuja palavra ainda continuava, como que separado do corpo. (ORLAN, 2009).

¹⁷ As performances de cirurgia plástica têm por título *Images/Nouvelles Images*, uma vez que eu criei as 'Self-Hybridations' a partir do meu novo rosto ao misturá-lo à estatuária pré-colombiana (Série Défiguration-Refiguration, Self-hybridations pré-colombianas, 1998), ou a fotos etnográficas (Série Self-hybridations Africanas, 2000-2003), a chefes indígenas pintados por George Catlin (Série Self-hybridations Amérindiens, 2005-2008), ou atualmente, às máscaras da Ópera de Pequim (Série Self-hybridations Ópera de Pequim, 2014). (ORLAN, 2009).

precedentes - trazem na auto-mostração por eles engendrada desafios do mundo histórico ao qual pertencem. Notadamente na primeira categoria, seja através do comentário, seja estando presente nas imagens, a figura do indivíduo-autor é muitas vezes o fio condutor através do qual o espectador penetra nos meandros de tais desafios. Já nos filmes *ersatz de selfies*, aqueles realizados pelos “narcisos contemporâneos” de que falava Lasch, o coletivo cedeu lugar ao individualismo. Para consumá-los, seus autores são capazes de assumir as atitudes mais extravagantes. E, como Narciso, mesmo que isso lhes custe sucumbir ao seu próprio exibicionismo.

REFERÊNCIAS

ABRAMOVIC, Marina. Entrevista com Paul Kokke. *In: ULAY; ABRAMOVIC, Marina. Ulay/Abramović: performances, 1976-1988*. Eindhoven : Stedelijk Van Abbemuseum, ©1997. p. 121.

CARROLL, Lewis. *Alice: aventuras de Alice no país das maravilhas & através do espelho*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. Edição definitiva comentada e ilustrada.

DE VINCI, Leonard. *Les carnets de Léonard de Vinci: carnet 1*. Paris: Gallimard, 1942. p. 251.

DEFFONTAINES, Cécile. Génération selfie: enquête sur la nouvelle déferlante. **Le Nouvel Observateur**, Paris, n. 2595, 31 juil., 2014.

FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966.

FREIRE, Marcius. O cine-eu, ou como o planeta passou a girar em torno do meu umbigo. **Rumores-Revista Online de Comunicação, Linguagem e Mídia**, São Paulo, v. 13, p. 294-309, 2019.

GONTIJO, Rodrigo. Performance para tela. Narcisismo, auto-retrato, autobiografia. *In: CONGRESO ASOCIACIÓN ARGENTINA DE ESTUDIOS SOBRE CINE AUDIOVISUAL*, 5., 2015, Bernal, Buenos Aires. **Actas** [...]. Bernal, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2015.

LABORDE, Thomas. Ne prenez pas un selfie quand le train arrive. **Libération**, Paris, 15 septembre 2015.

LACAN, Jacques. Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je. *In: LACAN, Jacques. Ecrits*. Paris: Seuil, 1966. P. 93-100.

LASH, Christopher. **The culture of narcissism: american life in an age of diminishing expectations**. New York: W. W. Norton & Company, 1979.

LASH, Christopher. **La culture du narcissisme**: la vie américaine à un âge de déclin des espérances. Paris: Flammarion, 2006.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **L'écran global**. Du cinéma au smartphone. Paris: Points, 2011.

ORLAN. De la self-hybridation aux cellules souches. *In*: COLLOQUES DU MUSÉE DU QUAI BRANLY-JACQUES CHIRAC [En ligne], 2., 2009, Paris. **Les actes** [...]. Paris: Open Edition Journals, 2009. DOI <https://doi.org/10.4000/actesbranly.451>.

ORLAN. **De l'Art charnel au baiser de l'artiste**. Paris: Jean-Michel Place, 1997.

ORLAN. Orlan: this is my body... this is my software. London: Black Dog Pub, 1996.

PRADO, Natália. **Cinema e o narcisismo**: corpo – sagrado e profano. 2015. 15 f. Trabalho final da aluna especial do Programa de Pós-Graduação em Multimeios de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2015.

RASCAROLI, Laura. **The personal câmera**: subjective cinema and the essay film. London : New York: Wallflower, 2009.

RENOV, Michael. Domestic ethnography and the construction of the other self. *In*: GAINES, Jane M.; RENOV, Michael. **Collecting visible evidence**. Minneapolis : London: University of Minnesota Press, 1999.

RUSSELL, Catherine. **Experimental ethnography**: the work of film in the age of video. North Carolina: Duke University Press, 1999.

TWENGE, J. M.; CAMPBELL, W. K. **The narcissism epidemic**: living in the age of entitlement. New York: Atria Paperback, 2009.