

**REFLEXÕES EM TORNO
DO *COMIC GAZE*.
DO OLHAR FEMININO NOS
PRIMEIROS ANOS DO CINEMA À
PERFORMANCE *SERVITUDES*, DE
JESPER JUST**

SAMANTHA DA SILVA
DIEFENTHAELER

CINEMA/ POMPEU FABRA (ESPANHA)

CARLA CERQUEIRA

CICANT/ LUSÓFONA UNIVERSITY (PORTUGAL)

*REFLECTIONS AROUND COMIC GAZE. FROM
THE FEMALE GAZE IN THE EARLY YEARS OF CINEMA
TO THE PERFORMANCE SERVITUDES, BY JESPER JUST*

Samantha da Silva Diefenthaler holds a degree in Communication Sciences from the Universidade Federal do Rio Grande do Sul UFRGS (Brazil), and a Master's degree in Contemporary Film and Audiovisual Studies from the Universitat Pompeu Fabra, where she is currently developing her Ph.D. thesis. She is a pre-doctoral researcher in training at the university departments of the Catalan university system (FI SDUR), linked to the CINEMA research group.

Carla Cerqueira holds a PhD in Communication Sciences - specialization in Communication Psychology from the University of Minho, Portugal (2012). Currently, she is an Assistant Professor at Lusófona University, a researcher at CICANT and the chair of the Research & Policy Committee of GAMAG - Global Alliance on Media and Gender. She integrates diverse national and international research projects in the field of gender, media and communication.

Corresponding author

Samantha da Silva Diefenthaler
samantha.dasilva@upf.edu
CINEMA/ University Pompeu Fabra
Carrer de Roc Boronat, 138,
08002 Barcelona Spain

Carla Cerqueira
carla.cerqueira@ulp.pt
CICANT/ Lusófona University
Campo Grande, 376
1744-024 Lisboa
Portugal

Paper submitted: 29th November 2021
Accepted for publication: 31st March 2022
Published online: 3rd October 2022

Resumo

Este artigo tem como principal objetivo refletir sobre as influências do olhar desafiante feminino nos primeiros anos da história do cinema a fim de comprovar a sua influência contemporânea. A partir da análise de três irreverentes gags visuais presentes nos primeiros anos do cinema, nos quais a mulher rompe com o poder da câmera ao olhar diretamente para o dispositivo - *Subject for the Rogue's Gallery* (A.E. Weed, 1904), *Mary Jane's Mishap* [Don't Fool with the Paraffin] (George Albert Smith, 1903), e *One Week* (Buster Keaton, Edward F. Cline, 1920) -, propomos uma reflexão teórica que nos permite definir um conceito que denominamos como *Comic Gaze*. Este está relacionado com as preocupações e propostas do desafio imposto pelo olhar de uma mulher diretamente à câmera. Baseamos esta problematização na proposta de Laura Mulvey sobre o *Male Gaze* (1975) e bell hooks sobre o *Oppositional gaze* (1992), as quais nos permitem avançar que esse olhar direto da mulher para a câmera cinematográfica termina desestabilizando a autoridade da perspectiva masculina sobre os seus corpos e funciona como uma lógica de resistência visual. Portanto, o objetivo central deste artigo é indagar e contrastar esse irreverente olhar para finalmente compreender se esse segue presente na performance contemporânea, nomeadamente na proposta de Jesper Just em *Servitudes*, conectando essas distintas obras apesar da distância temporal existente entre elas.

Palavras-chave: Comic Gaze; Jesper Just; olhar; mulher; câmera; humor.

Abstract

This article has as its main objective to reflect on the influences of the female defiant gaze in the early years of cinema history in order to prove its contemporary influence. From the analysis of three irreverent visual gags present in the early years of cinema, in which the woman breaks with the power of the camera by looking directly at the device - *Subject for the Rogue's Gallery* (A.E. Weed, 1904), *Mary Jane's Mishap* [Don't Fool with the Paraffin] (George Albert Smith, 1903), and *One Week* (Buster Keaton, Edward F. Cline, 1920) -, we propose a theoretical reflection that allows us to define a concept that we call *Comic Gaze*. This is related to the concerns and proposals of the challenge imposed by the gaze of a woman directly at the camera. We base this problematization on Laura Mulvey's proposal on the *Male Gaze* (1975) and bell hooks' on the *Oppositional Gaze* (1992), which allow us to advance that this direct gaze of the woman to the cinematographic camera ends up destabilizing the authority of the male perspective on their bodies and works as a logic of visual resistance. Therefore, the central objective of this article is to investigate and contrast this irreverent gaze in order to finally understand if it is still present in contemporary performance *Servitudes* (Jesper Just), connecting these distinct works despite the temporal distance between them.

Keywords: Comic Gaze; Jesper Just; look; woman; camera; humor.

Introdução

O presente artigo centra-se na temática do olhar feminino em relação à câmera. Neste sentido, propomos uma reflexão teórica para desenvolver um conceito que está relacionado com o desafio imposto pelo olhar feminino ao dispositivo fílmico. Para a concretização desse objetivo de investigação, a nossa análise estabelece um diálogo entre algumas obras dos primeiros anos do cinema e a performance contemporânea *Servitudes*, de Jesper Just. Assim, propomos analisar similitudes compartilhadas entre essas distintas obras desde suas respectivas *mise en scènes*.

É importante destacar que o enfoque dos estudos cinematográficos centrados no “olhar para a câmera” é um campo de estudos bastante vasto. Burch (1991) faz uma reflexão sobre os primeiros anos do cinema, afirmando que esta etapa está marcada por um modo de representação que ele denomina como primitivo, e as suas características recorrentes são a “autarquia do quadro, a posição horizontal e frontal da câmera” (Burch, 1991, p.194). Nele a câmera é utilizada como um aparelho capaz de registrar momentos. O autor também reconhece o uso de uma técnica que define como plano-emblema, a qual surge entre 1903 e 1910. A principal função dessa técnica cinematográfica era construir uma abordagem visual do personagem-ator para que o espectador identificasse o estabelecimento do uso do primeiro plano, também era uma possibilidade de “mostrar, geralmente ‘em apoteose’, o belo sorriso da jovem finalmente vista de perto” (Burch, 1991, p. 199). Em geral, os planos emblemas dos primeiros anos do cinema serviam praticamente como uma chamada de atenção do personagem ao espectador indicando o que ele deveria olhar. Muitas vezes, nesses momentos, os atores olhavam diretamente para a câmera rompendo a barreira entre o dispositivo fílmico e a narração. Por sua vez, a técnica do plano emblema servia para que o espectador ficasse focado para captar a ideia geral do filme.

Por outro lado, como bem apontou Judith Mayne, nas suas pesquisas sobre a presença feminina nos primeiros anos do cinema, “examples in which a woman assumes the position of narrator are rare” (1990, p.51). Ao contrário, o que vemos de modo repetitivo nesse período é como o corpo de uma mulher termina sempre assumindo a posição de objeto já que, em geral, são os protagonistas masculinos que dirigem o desenvolvimento das narrativas. *The Vanished Lady* (Méliès, 1896) é um bom exemplo disso, pois nele observamos como um mágico joga com o corpo feminino, fazendo-o desaparecer para aparecer debaixo do seu manto mágico. Aqui, destacamos que antes da ação Méliès direciona o seu olhar ao espectador, fazendo uso do plano-emblema como uma chamada de atenção do espetáculo que ele irá produzir. Sem dúvida, essa vasta maioria de protagonistas masculinos ativos e de personagens secundárias femininas e passivas, presentes nesse período primitivo, acabou influenciando as etapas posteriores do cinema, sendo que essa tendência continuou vigente. Justamente, essa é a reflexão teórica proposta no famoso ensaio de Mulvey *Visual pleasure and narrative cinema* (1975), quando a autora reconhece que o cinema produz e reproduz a ideologia e organização social assim como os desejos psíquicos da sociedade. Nela, a autora destaca a divisão dualista imposta nas imagens cinematográficas, nas quais a ação é realizada pelo sujeito masculino, em oposição à passividade que aparece vinculada ao feminino. Portanto, “the cinematic apparatus therefore promotes a to-be-lookedness paradigm that turns women’s bodies into a passive spectacle for male viewers” (Cerqueira, 2017, p.2). Lucy Fisher é outra autora que volta a este período do cinema justamente para analisar esta tendência que exclui a mulher da ação, chegando à conclusão que “by 1896 the trick film paradigm had been established: such works would involve a male magician performing acts of wonder upon a female subject” (1979, p.33).

É muito revelador observar os raros filmes desse período que foram preservados e que divergem desses padrões.

Podemos citar o curta-metragem *A pipe dream* (Edison, 1905), em que acompanhamos em primeiro plano uma mulher que brinca com a fumaça de um cigarro, fazendo surgir nas suas mãos um “homenzinho”. Nele, a proposta de resistência face aos discursos visuais dominantes é justamente mostrar como uma mulher é a protagonista da ação, jogando com um homem de fumaça. É de destacar o momento em que a protagonista decide desfazer-se dele com as suas próprias mãos, e será justamente neste instante em que ela olhará diretamente para a câmera para rir-se dessa situação. Outro exemplo similar, no qual a mulher é protagonista da ação, está presente em *Madame des Envies* (Alice Guy, 1907). Esse inusitado filme apresenta uma mulher grávida que é movida por um desejo incontrolável e que termina a roubar objetos. O interessante a destacar aqui é que passado a sua ação, o que vemos é um primeiro plano do seu rosto. Esses instantes funcionam praticamente como uma espécie de vínculo, ou melhor, um contato íntimo com o espectador; também, ao olhar para a câmera ela reconhece que não deveria desfrutar dos objetos roubados, mas mesmo assim desafia essa regra evocando uma gestualidade de desfrute e de prazer. É o que acontece, por exemplo, quando ela rouba uma taça de vinho de um homem e um doce de uma criança. A partir desses exemplos, em geral, percebemos que o olhar desafiador dessas mulheres direto para a câmera apresenta aspectos comuns, de resistência e de desafio face às normas dominantes. Sem dúvida, neles constatamos uma peculiar repetição: ambas, antes de completar as suas ações olham diretamente para a câmera, não para contar ou revelar algum detalhe narrativo, mas para rir-se da situação, desafiando o dispositivo fílmico, e rompendo com as expectativas do espectador. Assim, o que prevalece é a presença de um olhar que de acordo com os estudos de hooks é um “critical gaze, one that looks to document, one that is oppositional” (1992, p.116). Como consequência, ao olhar para a câmera essas personagens terminam revelando uma resistência capaz de mostrar “the power of the dominated to assert agency by claiming and

cultivating awareness politicizes looking relations —one learns to look a certain way in order to resist” (ibidem).

Burch também reconhece que, posteriormente, Hollywood passa a impor um modo de representação institucionalizado no qual a narração tem mais poder. Nesse período, essas chamadas de atenção do olhar para a câmera passam a perder o sentido, o espectador passa a estar habituado com a construção de uma narrativa cinematográfica baseada em personagens bem delimitados, marcada por um início, meio e fim. Como consequência, uma vez institucionalizadas essas estruturas, a câmera passa a ganhar uma perspectiva subjetiva, sendo muitas vezes anulada, ou até mesmo ignorada para o desenvolvimento da narração. E, à medida que essa perspectiva é suprimida para acompanhar uma narrativa, passamos a observar um filme desde uma perspectiva subjetiva. Como bem reconheceu Gunning, “putting the frame itself into motion, camera movement can be a powerful device, creating a strong sense of an interview narrator and strongly marked narrative cues” (Gunning, 1991, p.20). Assim, pouco a pouco, o espectador se habitua com a perspectiva de um observador, assumindo uma posição voyeurística. Dessa forma, essas novas estruturas impostas ao cinema clássico estimulam o desejo do espectador desde o olhar que acompanha uma imagem em ação. Portanto, o prazer visual determinado desde essa lógica acaba sendo narcisista, já que o espectador também se auto-identifica com a imagem que ele consome. Aqui, devemos destacar que esse olhar subjetivo, na grande maioria dos casos, corresponde a um observador masculino que em muitos momentos domina os corpos femininos. Como consequência, essas estruturas narrativas vigentes nos primeiros anos de Hollywood mantiveram o padrão de que os personagens masculinos eram os agentes ativos da narração. Assim, nesse período o que consumimos é uma série de narrativas centradas desde uma perspectiva masculina capaz de dominar a ação dramática. Por outro lado, cabia às personagens femininas serem sujeitos passivos, seguindo a

tradição imposta pelos primeiros anos do cinema. Portanto, elas continuaram sendo simples objetos de desejo desse olhar controlado pela perspectiva masculina. Por outras palavras: “in classic cinema, voyeurism connotes women as ‘to-be-looked-at-ness’” (Mulvey, 1975, p.11). Posto isso, podemos compreender que a tradição ocidental criou máquinas perfeitas para incentivar o desejo masculino desde o olhar que controla o corpo feminino.

Em *Visual Pleasure and Cinema* (1975), Laura Mulvey estabeleceu uma verdadeira luta contra esse sistema de objetificação dos corpos femininos vigentes no cinema clássico de Hollywood. Nos seus estudos, ela insistiu em realizar uma denúncia da condição da mulher como prisioneira simbólica desse olhar patriarcal masculino imposto pelo cinema. A autora chegou ao ponto de afirmar que os corpos das mulheres eram usados repetidamente no cinema para reproduzir fantasias e obsessões masculinas, e que “in a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its fantasy onto the female figure which is styled accordingly” (ibidem, p.11). Por outro lado, Mulvey também defendia a ideia de que era fundamental desmascarar esse dispositivo que continuamente sujeitou o corpo das mulheres. Segundo a autora, expor o aparato cinematográfico com “free look to the camera into its materiality in time and space and the look of the audience into dialectics and passionate detachment” (Mulvey, 1975, p.18) seria uma solução possível para liberar os corpos femininos dessa sujeição histórica. Do mesmo modo, Mulvey insiste na fundamentalidade de realizar uma análise histórica das imagens, enfatizando que “to elaborate a theory and practice capable of challenging the previous cinema, it is convenient to understand what it was, the way in which you operate your magic not past” (ibidem, p.6). Não há dúvida de que sua própria produção teórica invade a sua obra cinematográfica e, portanto, os seus filmes não deixam de refletir um profundo questionamento sobre as

imposições do olhar masculino e as suas respectivas produções de imagens.

Desse modo, “una de las marcas características de los trabajos cinematográficos de Mulvey y Wollen está centrada en el uso de una mirada consciente, que prioriza la relación entre la cámara y las protagonistas femeninas” (Silva, 2017, para. 3). Como consequência, os seus filmes tornam-se uma espécie de arcabouço ativista que se conecta diretamente com seus estudos acadêmicos, tornando-se uma espécie de encruzilhada teórica entre as aspirações políticas e emocionais. Portanto, a sua filmografia está marcada por um aprofundamento teórico que estabelece um intenso diálogo com a sua pesquisa acadêmica, mais especificamente, em relação à questão da predominância da perspectiva masculina no cinema. Sem dúvida, ao analisar suas obras percebemos que uma das suas propostas gerais está relacionada com o sujeito e a encenação, mais especificamente, a relação entre a mulher e a câmera. Em virtude disso, os movimentos da câmera na filmografia de Mulvey são desenvolvidos propondo uma mudança de padrão, desde uma nova relação desenvolvida entre a protagonista e o dispositivo que valoriza uma interação mais circular em oposição a uma penetração abrupta no espaço. No final, a câmera observa, acompanha e revela a relação do indivíduo com seu meio. Assim, se estabelece uma mudança radical na proposta desse cinema, que assume um novo modelo de olhar e montagem, uma espécie de retorno ao zero, um cinema que evita continuar com a reprodução de padrões anteriores. Algo similar acontece com a filmografia de Chantal Akerman, realizadora que também propõe um profundo questionamento acerca dessa predominância masculina que controla a perspectiva da câmera. Para melhor entender esses contextos, citamos apenas como exemplo o filme *La chambre* (Akerman, 1989) que dura apenas onze minutos. Nele observamos uma câmera que estuda um pequeno apartamento com um movimento circular permanente. A própria Akerman está deitada numa cama, e mais

particularmente por causa da maneira como ela “olha” nos nossos olhos percebemos que “nós” (espectadores) ocupamos o campo visual da câmera. Enquanto isso, o dispositivo fílmico parece ignorar tudo o que possa estar à sua frente: quando a mulher entra no seu campo de visão não modifica a sua distância nem o seu ritmo. Assim, cada vez que a protagonista entra no quadro para realizar uma ação simples, como estar deitada ou comer uma maçã, ela mantém um olhar direto ao dispositivo. Desse modo, ao impor a sua perspectiva, desafiando uma câmera que a observa, Akerman, de uma forma ou de outra, termina transcendendo as limitações formais impostas por um dispositivo que analisa o corpo de uma mulher.

Ao ter em conta essas mudanças estruturais cinematográficas, percebemos a necessidade de voltar ao passado para observar certas imagens e como elas ainda influenciam o nosso presente. Uma autora contemporânea como bell hooks, por exemplo, centra os seus estudos na ausência do ponto de vista de mulheres negras na história do cinema para tornar explícito “a critical practice that provide us with different ways to think about black female subjectivity and black female spectatorship” (1992, p.131). Por isso, devemos acrescentar a reflexão proposta por esta autora, em seu texto *The Oppositional Gaze*. Antes devemos ressaltar que bell hooks é uma autora negra que reinterpreta Laura Mulvey, incluindo as espectadoras negras que foram deixadas para trás nos vários estudos focados na recepção cinematográfica. Ela diz:

when thinking about black female spectators, I remember being punished as a child for staring, for those hard intense direct looks children would give grown-ups, looks that were seen as confrontational, as gestures of resistance, challenges of authority. The ‘gaze’ has always been political in my life (...). Afraid to look, but fascinated by the gaze. There is power in looking (bell hooks, 1992, p.115) .

Assim, esta autora propõe outra perspectiva ao provocativo ensaio de Laura Mulvey, explicando claramente por que as espectadoras negras não se sentem identificadas com os arquétipos propostos por uma *Hollywood* dominante. Basicamente, Mulvey nos seus estudos afirmou que esse locus de olhar foi determinado por uma “divisão ativa/masculina e passiva/feminina”, mas não equacionava as experiências de mulheres com pertencas identitárias diversas, como é o caso das mulheres negras. Portanto, bell hooks postulou que as espectadoras negras optaram ativamente por não se identificar com o sujeito imaginário do filme porque tal identificação era impossível. E, é por isso que estas acabam desenvolvendo algo que a autora define como um olhar de oposição, um ato político que coloca em questão as relações de poder e as estruturas de dominação baseadas também nas questões raciais. É o trazer das margens para o centro, para o locus de resistência o olhar das mulheres negras. Apesar de suas críticas e distanciamentos, devemos reconhecer que as teorias de Laura Mulvey e bell hooks compartilham suas visões sobre como os indivíduos que frequentam o cinema têm a oportunidade de assistir e interromper as mensagens que são retratadas. Será por isto que os espectadores não precisam se concentrar nas práticas sociais de racismo e sexismo perpetradas pelo dispositivo fílmico. Portanto, devemos reconhecer que o artigo de Mulvey *Visual Pleasure and Narrative Cinema* enfocou como o sexismo e o voyeurismo eram a principal questão quando os homens dominavam a sociedade e como as mulheres eram subjugadas aos homens devido à orientação sexual. Já o artigo *Black Looks: Race and Representation*, mais precisamente no capítulo 7, *The Oppositional Look*, escrito por hooks, foca principalmente na identidade das mulheres negras e toca tanto no machismo quanto na dominação masculina e feminina sobre elas. No entanto, ambos os textos, ajudam a focalizar a atenção em como o sexismo masculino branco e a dominação racial são representados no cinema a partir de uma relação objetiva de representação corporal. Sobretudo, desde as relações que surgem desde um olhar intradiagético capaz de desafiar a câmera.

Por esta razão, faremos uso do termo “re-visão” proposto por Adrienne Rich (1983); como um ato de olhar para trás, vendo com novos olhos, uma vez que, como assinala a ensaísta, é para as mulheres um ato de sobrevivência. Em suas palavras, é necessário recuperar a visão: “para ver de uma forma diferente, para deslocar a ênfase crítica das imagens das mulheres para o eixo da visão de si mesmas —para as formas de organizar a visão e a audição à medida que resultam na produção dessa imagem” (1983, p.47). Griselda Pollock (2013), teórica das artes visuais também afirma essa necessidade, principalmente porque, nas palavras da autora, devemos “reconocer las jerarquías de poder que rigen las relaciones entre los sexos, hacer visibles los mecanismos sobre los que se asienta la hegemonía masculina, desentrañar el proceso de construcción social de la diferencia sexual y examinar el papel que cumple la representación en esta articulación de la diferencia” (2013, p.53). Com isso, ambas as autoras estão de acordo com que devemos atuar estrategicamente sob um posicionamento feminista, e isso implica reconhecer a necessidade histórica das diferentes relações entre gênero e diferença sexual, sem nunca esquecer as variáveis que difundem gênero, raça, orientação sexual ou classe social que influencia a produção artística e a sua respectiva recepção. Todos esses são discursos que apontam para a ideia de que não devemos abandonar essas representações “distantes” das identidades femininas. Ao contrário, devemos retornar às imagens e representações criadas, alegando que essas práticas discursivas não deixam de criar marcas históricas e, portanto, são constitutivas e afetam a construção de nossas subjetividades.

Portanto, neste artigo colocamos como ponto central atentar sobre as marcas desse olhar para a câmera quando protagonizado por uma mulher. A nossa reflexão centra-se em voltar ao passado para realizar uma análise de três momentos nos quais a protagonista desafia alguma imposição patriarcal olhando diretamente para o dispositivo fílmico. Baseamos a nossa problematização e a inserção do conceito de *Comic*

Gaze na proposta de Mulvey e hooks de, respectivamente, *Male Gaze* e *Oppositional Gaze*, portanto, temos como ponto central comprovar que esse olhar da mulher para a câmera acaba desestabilizando a autoridade da perspectiva masculina sobre os seus corpos e funciona como um olhar de resistência social. O nosso recorte parte da análise de três irreverentes gags visuais presentes nos primeiros anos do cinema, nos quais observamos personagens que divergem do padrão imposto nesse período, capazes de romper o poder da câmera, olhando diretamente para o dispositivo. Esses são: *Subject for the Rogue’s Gallery* (A.E. Weed, 1904), *Mary Jane’s Mishap* [Don’t Fool with the Paraffin] (George Albert Smith, 1903), e *One Week* (Buster Keaton, Edward F. Cline, 1920). Escolhemos esses três exemplos como pontos de partida devido a importância desse irreverente olhar protagonizado por mulheres para o desenvolvimento da ação. O nosso objetivo será, pois, compreender e contrastar esses olhares com a performance contemporânea *Servitudes*, de Jesper Just, a saber que esta obra usa desse mesmo artifício para posicionar uma mulher como protagonista de um modo intradieético. Pese a distância temporal entre essas obras, chama-nos a atenção que o artifício do olhar feminino reaparece na *mise en scène* justamente para desafiar a autoridade do dispositivo e rir-se de uma situação.

Nesse sentido, devemos ressaltar que nos casos analisados esse olhar feminino desafiante coincide com a comicidade, contida num gag visual. Por isso, ao longo desta problematização o denominaremos como *Comic Gaze*. Começamos por destacar que o humor liderado pelas mulheres também permitiu “to challenge existing gender and social authority structures” (Rowe, 1995, p.3). Portanto, reconhecemos esse desafio às estruturas sociais contidas nesse olhar cômico protagonizado pelas mulheres. Com isso, propomos partir de uma análise de imagens para comprovar que esses olhares protagonizados por mulheres são um ataque direto às imposições de um sistema de opressão social. É precisamente isto que Linda Mizejewski defende em *Pretty/Funny* (2015),

ao construir um caminho de estudo que conecta a comédia com as teorias feministas. Precisamente, a autora destaca que a comédia, quando estrelada pelas mulheres, permite a construção de novos espaços onde “feminism becomes the protagonist, has a voice and can find answers” (p.6). Nesse sentido, reconhecemos “the subversive force of feminist humor” (Willet e Willet, 2013, p.16). Assim, afirmamos que o olhar para a câmera e a posterior ação de rir-se protagonizada por essas personagens também constroem representações capazes de perturbar as categorias normativas de gênero. Portanto, reconhecemos que a teoria feminista aliada à comédia permite a exposição do desejo feminino de uma forma diferente face às imposições patriarcais. Dessa forma, também afirmamos que as mulheres que produzem humor desde um olhar direito à câmera o fazem com a intenção de interferir, perturbar, e romper normas; que as suas comédias reivindicam a necessidade de livrar-se de imposições sociais e culturais. E será precisamente a partir de uma representação desse olhar cômico que identificamos como certas contradições são postas em evidência. É ainda de notar que, discernimos a violência que existe em algumas das comédias analisadas, mas afirmamos que, também, nelas distinguimos um poder subversivo. Sem dúvida, sublinhamos a importância da comicidade, mas acima de tudo recordamos que para chegar a rir é necessário estar plenamente consciente do sistema societal e estrutural que nos oprime. Ou, tomando as palavras de hooks “we laughed but we also looked at them critically” (1992, p.117).

A nossa metodologia de análise baseia-se num trabalho direto sobre imagens e num questionamento filosófico ativo sobre as possíveis interações entre as categorias do cômico e as limitações impostas ao sujeito feminino. A conhecida afirmação de Nietzsche de que “não com a raiva, mas com a risada se mata” (1997, p.52), confirma que o humor pode vencer as chamadas verdades universais. Nessa morte cômica poderíamos até encontrar indícios de uma grande performance humorística ante a filosofia do ser, onde o humor

pode revelar o absurdo da existência. Desse modo, buscamos mostrar como o olhar cômico protagonizado por mulheres pode manifestar questões profundas que envolvem um sujeito culturalmente feminilizado submetido a um conjunto de regras e imposições sociais. Portanto, propomos uma espécie de leitura primitiva, na qual as imagens serão a premissa. Impossível deixar de citar a proposta de Aby Warburg de Atlas Mnemosyne (2012), pois a sua busca incansável pelas aparições que surgem quando conectamos diferentes imagens serviu de inspiração. Como bem disse Aby Warburg, essa operação “trata-se de uma máquina de pensar imagens, um artefato projetado para saltar correspondências, evocar analogias” (2012, ilustração 29). Portanto, vemos nessa operação de conectar diferentes representações um mecanismo de leitura do pensamento que se alimenta de ressonâncias iconológicas. Inspiradas nesta metodologia, buscaremos respostas entre as diferentes representações que conectamos desde um trajeto de imagens.

O passado: o olhar desafiador

Segundo Béla Balázs o efeito do close-up permite uma redescoberta do rosto humano desde uma proposta cinematográfica. O autor chega a afirmar que, nesses momentos de aproximação intimista, o rosto pode “dire plus de choses que d’autres moyens d’expression et d’autres arts pourraient en dire” (1948, p.81). Assim, fixar o olhar da câmera ao rosto também termina revelando as “des tragédies humaines plus profondes” (ibidem, p.71). Com isso, o autor reconhece que essa aproximação mais intimista do dispositivo permite a transparência de uma “micro fisionomia” e a “micro dramaturgia” que ele considera como própria do cinema. Deleuze aprofunda essa ideia ao afirmar que “el rostro es una política” (Deleuze, 2008, p. 186). E, em certo sentido, o filme *Subject for the Rogue’s Gallery* (A.E. Weed, 1904), com duração de apenas um minuto, permite, desde imagens concretas, uma reflexão sobre as potências que surgem da aproximação de uma câmera a um rosto. Em efeito, nesse exemplo, justamente



Fig. 1 *Subject for the Rogue's Gallery* (A.E. Weed, 1904)

observamos os resultados da aproximação invasiva do dispositivo fílmico sobre um rosto desde um constante *zoom in*. A cena é simples: uma mulher é presa e, para conseguir detê-la, os policiais devem controlar o seu corpo com violência. Aqui temos uma manifestação perfeita do modo de representação primitivo proposto por Gunning (1991): o plano é estático, a câmera está fixada e os seus únicos movimentos são um lento *zoom in* ou *out*. Enquanto a câmera aproxima lentamente o seu campo de visão sobre esse corpo, apercebemo-nos gradualmente que a proposta desse dispositivo de penetração é mostrar para o espectador uma certa ideia cômica. Em síntese, o resultado é que mesmo controlando essa mulher com violência, os policiais não são capazes de dominar os movimentos do seu rosto. Em contrapartida, precisamente, o efeito cômico surge dessa lenta penetração da câmera no rosto feminino, enquanto os homens controlam violentamente a mulher [Fig. 1]. À medida que o zoom se aproxima lentamente, a sua cara contorce-se, tentando fazer rir o espectador. Com isso, o que vemos é uma mulher que está sob controle, submetida aos olhos da câmera, raptada pela *mise en scène*, e será precisamente nesse momento que ela olha diretamente para o dispositivo, desafiando o espectador

desde o seu olhar capaz de gerar o efeito cômico. Assim, o que terminamos vendo neste exato momento é uma mulher que mesmo imobilizada olha para a câmera com um sorriso provocador. A surpresa cômica surge nesse irreverente gag visual, e isso porque, apesar de que o corpo dessa mulher possa estar controlado pela força masculina, os movimentos do seu rosto não podem ser anulados. Assim surge o *Comic Gaze*, quase como uma resposta de que ela também tem controle sobre essa *mise en scène*.

Com este exemplo, afirmamos que esse irreverente olhar comprova que essa é a única parte do seu corpo que os homens não foram capazes de controlar. Desse modo, reconhecemos que essa mulher se torna a protagonista da ação cômica justamente quando olha para a câmara. Uma clara manifestação que afirma que o corpo feminino é dominado, mas, mesmo assim, ninguém é capaz de controlar o seu olhar provocante. Essa contradição entre o que pode ser controlado e o que é impossível de controlar, também, termina revelando uma perspicaz ironia. E como bem afirmou Hutcheon (1995), para criar a ironia é necessário ter em consideração "a series of elements that, in practice, work together to make irony happen: it's critical edge; its semantic complexity; the "discursive communities" (1995, p.4). Com isso, reconhecemos que esse filme usa as estruturas vigentes de controle do quadro para ironizar a dominação da câmera sobre o corpo feminino, o que, ao mesmo tempo, permite a construção de um olhar que desestabiliza o poder do dispositivo fílmico. E isso porque, justamente ao direcionar o seu ponto de vista diretamente para a câmera o que essa personagem faz é mostrar ao espectador que por detrás dessas imagens existe um aparato fílmico que condiciona a produção das mesmas. Além de expor uma ironia profunda no que diz respeito à imposição e o controle dos corpos das mulheres no cinema já em 1904. Assim, a violência contida nessa imagem termina criando um jogo que exhibe claramente a posição de poder do olhar masculino sobre a perspectiva da câmera.

Aqui, devemos insistir que diferenciamos esse olhar da mulher para a câmera da imagem emblema proposta por Burch. Sem dúvida, reconhecemos essa tendência histórica no cinema referente a esse olhar direto à câmera, mas propomos apontar que nesse exemplo está-se produzindo uma chamada de atenção que se distingue dessa teoria. Isso porque a protagonista não está a direcionar o olhar do espectador para chamar atenção de algum detalhe da narração, mas está a desmascarar a própria imposição do dispositivo fílmico sobre o seu corpo. Portanto, é preciso salientar que, essa personagem feminina ao olhar para a câmera, enquanto o seu corpo está sendo controlado, termina denunciando esta sujeição proposta pelo cinema. Também, devemos discernir esse caso dos inúmeros exemplos presentes nos primeiros anos do cinema; nos quais um comediante ou um mágico desafia a câmera como se estivesse diante de um espetáculo, olhando diretamente para o espectador. No entanto, essa postura está centrada numa espécie de aura narcisista, na qual o corpo em movimento, dotado de destreza excepcional, é exibido com o objetivo de chamar a atenção do espectador para esse momento de prazer puramente escópico. Somamos a esta ideia a observação de Tom Gunning. De acordo com o autor, os gags dos primeiros anos da história do cinema eram eficazes porque “the device not only mediates between the rascal and the victim; it also allows the temporal development indicated by the separation between preparation and consequence” (2006, p.90). É o que chega a ser reproduzido, por exemplo, em *Ladies Skirts Nailed to a Fence* (1900). Um gag visual dividido em duas etapas. Primeiro, observamos a ação: duas mulheres fofocando atrás de uma cerca, enquanto um homem se aproxima para prender as suas saias. Depois, vemos o resultado: as mulheres pregadas pelas saias, incapazes de se mover. Como o autor apontou, esses mecanismos que marcam uma pausa entre causa e efeito são uma das características principais dos gags visuais nos primeiros anos do cinema. Assim, devido aos avanços das tecnologias cinematográficas eles se desdobraram de uma forma mais complexa do que “the device, makes these early films somewhat

more complex than the simplest forms of slapstick, such as the circus act Henri Bergson described, in which a pair of clowns repeatedly smack each other over the head” (Gunning, 2006, p.96). E isso porque à medida que as estruturas narrativas se desenvolveram, também, foi acrescentado a elas uma camada de desenvolvimento temporal, permitindo ao público acompanhar também a ação de um intervalo que surge entre uma ação e uma consequência.

É justamente o que acontece em *Mary Jane’s Mishap* (George Albert Smith, 1903). Essa curta comédia concentra-se no trabalho diário de uma mulher e nas suas operações dentro da cozinha. Em suma, acompanhamos Mary Jane e a sua desastrosa rotina centrada no trabalho doméstico, o que é realmente surpreendente é que essa narrativa é desenvolvida apenas para sublinhar o momento em que Mary Jane vai pôr a parafina no fogo [Fig. 2]. Aqui observamos duas etapas: a preparação, com a protagonista preparando o fogo e, a consequência, a explosão. Entre esses dois episódios surge um intervalo, e será neste momento em que a protagonista olhará diretamente para a câmera com um sorriso malicioso, provocando o espectador, para depois explodir a sua própria cozinha, voando pela chaminé. Aqui, poderíamos afirmar que esse intervalo marcado pelo olhar da protagonista à câmera corresponde a uma imagem emblema. Em efeito, ela olha para a câmera reclamando uma chamada de atenção do espectador, marcando o intervalo entre uma ação e a sua posterior consequência, porém, deste desastroso acidente, surge uma representação cômica da sua própria morte. No final, o filme, destaca essa ideia porque ela acaba por se tornar um espectro condenado a vaguear pelo cemitério; levando nas suas mãos, como se fosse um prêmio, uma lata de parafina. Ironicamente, o seu túmulo destaca a razão da sua morte, com a inscrição: “here rests Mary Jane, who lit a fire with paraffin” (Mary Jane’s Mishap, 1903).

Contudo, apesar de ser um filme que surpreende em vários aspectos, era comum na comédia cinematográfica deste



Fig. 2 Mary Jane 's Mishap (George Albert Smith, 1903)

período a presença de mulheres que se queimavam ou explodiam espontaneamente enquanto faziam as tarefas domésticas. Estas imagens reproduzem uma realidade quotidiana vigente nessa época. De facto, segundo Maggie Hennefeld (2018), muitos foram os acidentes domésticos, especialmente com parafina, relatados pela imprensa neste período, o que acaba por confirmar que esta violenta representação cômica surge de uma realidade social. Como a autora assinala: “there was nothing funnier than the idea of female survival in modernity —that is, the survival of classical ideals of femininity” (2018, p.85). Mesmo assim, insistimos que apesar do seu trágico fim, Mary Jane termina atuando como um espectro da sua própria dissolução. Mais sucintamente, a parafina não a condenou à morte, mas libertou-a de uma vida de trabalhos domésticos. Por isso, resulta surpreendente ver como ela conquista a sua própria liberdade, precisamente porque transforma o seu corpo num projectil que é lançado para fora da sua cozinha, um espaço claustrofóbico. Será precisamente neste instante, no momento da sua auto-imolação, que Mary Jane olha para a câmara, criando um momento de intimidade com o espectador. E aqui, outra vez, surge em cena a manifestação do *Comic Gaze*. Nele, antes de provocar o seu suicídio, Mary Jane olha para a câmara com uma risada,

como se provocasse o espectador, orquestrando o *mise en scène*, e, finalmente, com um piscar de olhos malicioso a personagem revela o seu desejo de morte. Uma cena que confirma que este “espectáculo” não é um suicídio, mas sim um ato de liberdade, uma anedota contra certas convenções.

Por sua vez, um filme como *One Week* (Buster Keaton; Edward F. Cline, 1920) apresenta uma proposta distinta partindo dessa mesma particularidade presente no *Comic Gaze*. Antes, convém comentar que, em resumo, essa narrativa é centrada na história de dois recém-casados que literalmente tentam construir um lar juntos. Poderíamos dizer que esse filme é uma história sobre uma casa que tem vida própria e ataca uma e outra vez esse jovem matrimónio. Portanto, a surpresa cômica está presente nessa narrativa desde os inesperados ataques dessa casa que se comporta como se fosse um ser vivo. Apesar disso, destacamos o momento em que a atriz Sybil Seely finalmente protagoniza um gag visual. Nesta cena em questão, vimo-la dentro de uma banheira, tomando um banho, quando sem querer o sabão escorrega para fora [Fig. 3]. Nesse momento, surge um intervalo que marca uma pausa entre as suas ações. Assim, a atriz antes de levantar-se duvida se deve mostrar o seu corpo desnudo e neste exato instante ela olha para a câmara, denunciando a presença do dispositivo fílmico. Como consequência, ela provoca o espectador desde esse olhar. Além disso, a protagonista também decide rir-se dessa situação [Fig. 4]. Com esse gesto, ela denuncia a presença do espectador, evidenciando a perspectiva desse olhar voyeurístico, mas deixando de ser objeto para ser sujeito. Portanto, ela decide levantar-se mostrando o seu corpo para o dispositivo fílmico. E será nesse exato instante que ela se torna a protagonista da ação, capaz de denunciar o desejo do espectador. No fim, a câmara é censurada pelo próprio *cameraman* que coloca a sua mão sobre o obturador, bloqueando a aparição da imagem do corpo desnudo dessa mulher [Fig. 5]. Com tudo, insistimos em destacar que é ela quem termina denunciando o próprio dispositivo, colocando em evidência o desejo do



Fig. 3 - 5 *One Week* (Buster Keaton; Edward F. Cline, 1920)

espectador desde o seu olhar direto para a câmera. Desse modo, esse irreverente olhar denuncia a presença do espectador voyeur desde a presença do *Comic Gaze*.

Por sua vez, devemos ressaltar a necessidade do intervalo para a manifestação do *Comic Gaze*. Por sua definição, entendemos o intervalo como um intermediário entre limites, uma lacuna entre dois. Rebecca Hill (2012), nos seus estudos sobre esse conceito, chega a afirmar que “the interval is not a static and immobile entity, but a radical opening engaged in an incessant movement” (2012, p.129). Essa particularidade permite entendê-lo como uma força capaz de mostrar a própria ação da diferença. Levando em conta esse conceito, e o relacionando com essas imagens, podemos afirmar que essas representações cômicas femininas usam o intervalo para mostrar os absurdos impostos aos corpos das mulheres desde uma perspicaz chamada de atenção ao espectador. Assim, o que vemos é a manifestação de uma ação própria do intervalo que acaba atuando como um espaço expositivo. Como consequência, esse olhar protagonizado por mulheres serve para marcar esses limites. Assim, diante da nossa problematização, pode-se afirmar que o *Comic Gaze* se manifesta desde um limiar de diferenças, como resultado, o que acompanhamos é um intervalo pautado por esse olhar que destaca o que é proibido ou aceito, desde um antes e depois da ação. Por isso, é possível comprovar por meio desses exemplos da primeira década do cinema a presença do *Comic Gaze*.

Assim, tendo em conta o conjunto de imagens citado, as mudanças do período e a influência da perspectiva masculina sobre a história do cinema, insistimos em sublinhar uma ideia fundamental: esse irreverente olhar da mulher para a câmera é também um potente mecanismo capaz de sublinhar imposições sobre os seus corpos e as decorrentes desconstruções que necessitam de ser efetuadas. Devemos ter em consideração a força contida na imagem de uma mulher que nega o controle do seu corpo, preparando um grande acidente e explodindo a si mesma ou desafiando a câmera ao se mostrar nua. Deste modo, constatamos como estas personagens acabam transformando-se em “anomalous and privileged figures within the world of films in which they appear, capable of going beyond its limits, playing with its rules and conventions” (Neal, Krutnik, 1990, p.105). E ao olhar para o dispositivo elas também desafiam o controle masculino, desmascarando para os espectadores as próprias contradições impostas pela presença de uma câmera invasiva. Assim, nestes exemplos, percebemos alguns dos pontos fundamentais que nos mostram um desvio da tradição histórica da imposição ativa masculina sobre os corpos passivos das mulheres.

Nesse sentido, devemos citar Henri Bergson e o seu icônico livro *La Risa* (1973), no qual o autor abordou conteúdos fundamentais da comédia. Em geral, esse autor insistiu em ressaltar que a risada é capaz de produzir uma deformação das regras sociais que limitam a atuação dos sujeitos. Acima

de tudo, a risada expõe uma deformação da realidade, mostrando o ridículo e revelando os absurdos das regras que nos orientam. Desse modo, estamos de acordo com Bergson e sua teoria de que o riso provém de uma sátira social. A partir dessa constatação, reconhecemos uma irônica burla que surge desde o olhar feminino direcionado à câmera. Contudo, também, afirmamos que não é possível emancipar o olhar imposto pelo dispositivo fílmico, mas esse pode tornar-se visível, a cada instante que se mostra ao espectador que a posição da câmera é invasiva quando examina o corpo feminino. Sendo assim, a manifestação do *Comic Gaze* desacredita o poder do espectador, revelando o controle imposto pelo dispositivo desde o direcionamento e a ocularização desse olhar feminino que finalmente consegue rir-se das imposições sociais.

Servitudes: sustentar o olhar

Jesper Just (1974) é um artista contemporâneo que propõe desde seus trabalhos cruzar a arquitetura dos espaços com imagens em movimento para provocar a percepção do espectador. As suas obras concretizam uma relação entre instalações, sensações e emoções, e é por isso que o artista propõe uma reinvenção da tradicional *mise en scène* cinematográfica desde a criação de um dispositivo. E como afirmou Adrian Martin “a dispositif is basically this: the arrangement of diverse elements in such a way as to trigger, guide and organize a set of actions” (2014, p.186). Para isso, suas obras jogam com sons, estruturas arquitetônicas e imagens em movimento, explorando a capacidade do ambiente da projeção cinematográfica como um espaço de interações e conexão. O próprio artista chega a afirmar que “when I start to design a work I start thinking about space and from there I start to put the pieces together” (Eye FilmMuseum, 2018, 3:45), reconhecendo a importância do espaço para a criação das suas instalações. Assim, o autor expõe um interessante cruzamento entre performance e projeção cinematográfica. Just, também propõe nos seus trabalhos mostrar outras imagens que divergem das estruturas de Hollywood, assim

a ordem narrativa dos acontecimentos importa menos que a presença dos espaços e a gestualidade dos corpos. Para tal, as suas instalações valorizam os corpos e suas respectivas ações, em oposição às histórias a serem contadas, assim as narrações são praticamente anuladas nos seus trabalhos. Como consequência, “the artist uses the ability of the film to convey movement while questioning the place of the spectator, whether mobile or static, in front the screen” (Delaporte, 2021, p.164). Desse modo, a marca do seu trabalho é explorar um carácter performativo que propõe um pensamento ativo sobre a agência e os limites físicos das construções das imagens cinematográficas, ideia que permite aproximar os seus trabalhos a um modelo de representação primitivo. Será por isso que é possível reconhecer em suas obras o carácter post-cinematográfico que

rather than simply propose an investigation of material conditions of the projection within a literal space (the anti-illusionist paradigm), or a totalising attention to the narrative space of the cinematic analytic explores the conjunction and imbrication of the cinematic image, considered as a world in itself, a post-cinematic analytic explores the conjunction and imbrication of these two models through the hybrid form of moving-image installation (Uroskie, 2001, p.146).

Também, vale destacar que uma grande característica das suas instalações consiste em usar diferentes formas de vídeo-instalações, estas normalmente contam com variadas telas de projeções. Assim sendo, ao expor vários ecrãs por diferentes espaços, o artista transforma a própria posição do consumo das imagens. Este vai permitir a criação de um particular dispositivo “that the contemporary workings of dispositifs can offer us a new entrée into rethinking the field of film aesthetics, in a way that *mise en scène*, on its own, has not always invited or encouraged –especially whenever we doggedly hold on to its purest and most classical definition” (Martin,



Fig. 6 *Servitudes*, projeção Time Square (Jesper Just, 2015)

2014, p.192). Portanto, identificamos uma tendência nas suas obras que insiste em criar um diálogo entre a instalação audiovisual, o espaço e a percepção do espectador, enlaçando o movimento com o olhar interativo. Porém, ao criar um circuito, o artista também cria uma espécie de jogo, no qual as regras passam a estar abertas. Assim, cada espectador ao caminhar e formar a sua própria trajetória desenvolve uma perspectiva única de interação com essas imagens. Essa abertura revela que “the multiplication of the screens involves the impossible simultaneity of visual perception, reminding us of the limits of our visual, mental and physical capabilities” (Delaporte, 2021, p.164). Como resultado, Jesper Just propõe uma outra percepção no consumo das imagens. De acordo com as palavras do artista, as suas obras revelam “the scale of the device positions of the visitor in space and time, make them aware of their body in a place shared with the work of art” (Just in Just & Jaffres, 2015, p.17).

Ao reconhecer essas características em conjunto nas obras de Jesper Just identificamos uma proposta artística que justamente questiona a estética das imagens desde uma revisão da *mise en scène*. Uma proposta capaz de criar um dispositivo baseado na “instantly and necessarily more of a social machine, a set-up, arrangement or disposition of elements that add up to the cinema-going experience” (Martin, 2014, p.195). E essas podem ser facilmente detectadas na sua obra

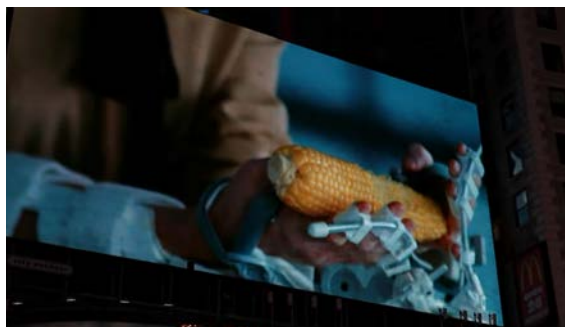


Fig. 7 *Servitudes*, projeção Time Square (Jesper Just, 2015)

Servitudes. Essa já foi exibida em diversos museus com diferentes propostas: no *Eye museu* (2017), com um ecrã central que se conecta com múltiplos ecrãs distribuídos pela sala de exposição, no *MAAT* (2019) como uma vídeo instalação que contava com oito canais, na qual “in this exhibition, the spectator became aware of her own body and vision and of the others around her who shared the space of the installation, within this *post-cinematographic* promenade” (Bruno, 2012, p.52), e até mesmo foi projetada nas ruas do *Time Square* (2015) junto a outras publicidades, “manifesting their ideas in the public arena, the artists recognized the power of public representation and documentation and expertly learned to circumvent traditional institutions by creating alternative methods of access and distribution” (Chavoya, 1998, p.3). Mesmo assim, apesar das diferentes mutações que essa obra sofreu para adaptar-se a distintos espaços, convém destacar que ela manteve uma característica em comum: em todas essas exposições Jesper Just propôs um jogo entre o olhar da mulher e a câmera [Fig. 6].

Ao observar a obra com atenção percebemos um ponto em comum capaz de conectá-las mesmo nas suas distintas projeções. Nela observamos uma mulher que poderia ser uma modelo qualquer que vende um produto, porém, o seu corpo aporta uma importante diferença, devido à mobilidade reduzida das suas mãos ela necessita um aparato para

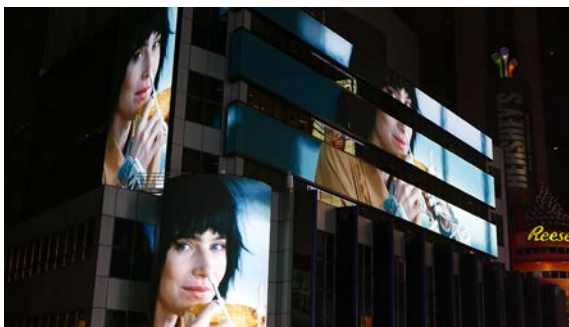


Fig. 7 *Servitudes*, projeção Time Square (Jesper Just, 2015)

poder movimentar os seus dedos [Fig. 7]. Assim, de entrada ao expor essa mulher como protagonista permite que o autor proponha um “working within an established, if entrenched, series of signifiers and overdetermined narratives, the effect of cinematic unreality is a strategy to destabilize or de-naturalize normative gender codes” (Chavoya, 1998, p.9). Como consequência, o que vemos é uma imagem que insiste em mostrar a dificuldade dessa mulher em realizar uma tarefa tão comum que é comer uma espiga de milho com as mãos. Dessa forma, o autor propõe uma “performance status as media hoax and counter-spectacle depend upon the significantly different purposes to which the documentation was put to use” (*ibidem*, p.6).

Aqui, é possível reconhecer outra vez como as estruturas da comédia são provocadas; observarmos uma ação, uma mulher que come, para depois observar uma consequência, a sua incapacidade de realizar essa tarefa. Entre essas surge uma pausa marcada pelo olhar da protagonista para a câmera, manifestando o intervalo como espaço de exposição desses limites. Como consequência, reconhecemos a presença do *Comic Gaze* nesta obra pós-cinematográfica desde a criação de um dispositivo. Sem dúvida, ele se faz presente a cada momento que essa mulher olha para a câmera desafiando os espectadores, invertendo a toma de controle dentro da construção dessa *mise en scène* [Fig. 8]. Devemos

reforçar que o seu olhar vem acompanhado por um sorriso sarcástico que também reivindica que olhem para ela, quase como quem afirma que o seu corpo existe e que a sua deficiência não pode ser ignorada. E como bem afirma Eric Troncy:

créer une installation, c'est mettre le spectateur dans la situation de devoir inventer un certain nombre de rapports: à son corps, aux éléments d'informations qui surchargent, à un espace, à une fonctionnalité. C'est la possibilité d'intervenir directement sur ses sensations, de la “décalosiler” instantanément. L'installation est une forme intermédiaire, hybride, entre le théâtre et le cinéma: des formes d'expressions scénographiques (1993, p.12).

Como consequência, a nossa interação com essa imagem produz-se desde a repetição constante da sua ação: ela come o milho, deixando-o cair, entre essas duas ações ela também direciona o olhar para a câmera para rir-se dessa situação. Por mais que o espectador se movimente, pela sala ou pelo espaço de projeção, ele fica preso por esse olhar da personagem que segue interpelando o dispositivo fílmico uma e outra vez. Assim, ao repetir essa ação, ela coloca no centro da ação a sua deficiência/diversidade funcional, e por mais que o espectador tente desviar ou ignorar essa cena, termina capturado por esta imagem. Mais, ela aparece como um corpo ativo e não numa lógica de vitimização, a qual historicamente aparece muitas vezes associada à deficiência. Com isso, essa obra inverte o poder voyeurístico cinematográfico, ao fim e ao cabo, é essa mulher quem olha, e tem o poder de sustentar esse olhar. Imagens que terminam revelando que no cinema muitas vezes o “dispositif is not a mechanistic or rigid formal system; it is more like an aesthetic guide-track that is open to as much alteration, surprise or artful contradiction as the filmmaker who sets it in motion decrees” (Martin, 2014, p.198).

Considerações Finais

Sem dúvida, devemos pensar que uma “art installations that use moving images underline time-related and space related aspects of the work of art. These types of installation write and assert a history of physical and phenomenological experience. It is a history of the power of the images through their effects on spectators and the imagination they create” (Delaporte, 2021, p.154). Será justamente por isso que tentamos neste artigo comprovar a existência de uma estrutura típica dos primeiros anos do cinema que ainda afeta as construções de imagens contemporâneas desde uma proposta artística pós-cinematográfica. Com isso, reconhecemos uma tendência ainda vigente relacionada com essa reapropriação do olhar para a câmera protagonizada por uma mulher. Por isso, decidimos definir um termo para unificar essas imagens: *Comic Gaze*.

Assim, comprovamos a recorrência do *Comic Gaze* a cada momento em que uma protagonista olha para o aparato cinematográfico para rir-se das estruturas que limitam a ação dos seus corpos, muitas vezes marcados por várias pertencas identitárias, provocando uma denúncia social. É assim que comprovamos essa presença; desde uma proposta cômica capaz de ironizar imposições. Como consequência, reconhecemos que a proposta implícita nesse mecanismo é a de desmascarar essa tendência voyeurística do cinema, destacando o intervalo que surge entre distintas ações protagonizadas por mulheres. E será essa exposição, ou esse olhar para a câmera, o que nos permitirá reconhecer manifestações das contradições impostas por um sistema que, devido à sua construção histórica, condicionou o corpo da mulher como algo passivo, construído para ser olhado e desejado. Dessa maneira, ao devolver o olhar, essas protagonistas não somente criam um dispositivo capaz de mostrar ao espectador uma sujeição social histórica imposta sobre os corpos femininos, senão, também, colocam no centro da

ação um verdadeiro desafio a esse olhar patriarcal. Portanto, o sistema de criação de imagens é invertido, estabelecendo uma espécie de jogo com o espectador. Finalmente, o que constatamos desde a manifestação do *Comic Gaze* são diferentes representações de mulheres capazes de sustentar o seu olhar para rir-se de diferentes imposições históricas, trazendo para diferentes manifestações cinemáticas esse questionamento da ordem social dominante e mostrando-nos que também aqui residem atos de resistência imagética e consequentemente social.

Referências

- Balázs, Béla. (1948). *Nature et évolution d'un art nouveau*. Payot et Rivages.
- Bergson, Henri. (1973). *La risa*. Espasa-Calpe.
- Burch, Noel. (1999). *El tragaluz infinito*. Cátedra.
- Bruno, Giuliana. (2012). Panoramas en mouvement: le magnéscope numérique de Jesper Just. In *Jesper Just: This nameless spectacle*. Exh. cat. [MAC/VAL, Vitry-sur-seine, [22 oct 2011-5 feb. 2012]. Vitry-Sur-Seine: MAC/VAL, 49-67.
- Chavoya, C. Ondine. (1998). Pseudographic Cinema: Asco's No-Movies. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 1(3), 1-14.
- Cerqueira, Carla (2017). Feminist Film Analysis, In Patrick Rössler, Cynthia A. Hoffner & Liesbet van Zoonen, *International Encyclopedia of Media Effects: Wiley-Blackwell*, 1-9. DOI: 10.1002/9781118783764.wbieme0112.
- Delaporte, Marie-Laure. (2021). From Dan Graham's proprioceptive installations to Jesper Just's "post-cinema" walks. In Christine Vial Kayser, Sylvie Coëllier [Eds.] *Installation art as*

experience of self, in space and time. Vernon Press: Library of Congress, 153-169.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (2004). *MIL MESETAS Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos.

Canal EYE FILM MUSEUM. (03 de enero de 2018). *Exhibition Jesper Just in EYE, 17 December 2017 - 11 March 2018*. [Archivo em vídeo]. Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=6CtrlNVkeQ4>

Fischer, Lucy. 1979). *The Lady Vanishes: Women, Magic and the Movies*. *Film Quarterly* 33(1). University of California Press, 30-40.

Gunning, Tom. (1991). *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph*. University of Illinois.

Gunning, Tom.(2006). *Crazy Machines in the Garden of Forking Paths: Mischief Gags and The Origins of American Film Comedy*. In Strauven Wanda [Ed.] *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam University Press, 87-105.

Hill, Rebecca. (2012). *The Interval. Relation and Becoming in Irigaray, Aristotle, and Bergson*. Fordham University Press.

Hennefeld, M. (2014). *Slapstick Comediennes in Transitional Cinema: Between Body and Medium*. *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies*, 29(2), 85–117.

hooks, bell. (1992). *The oppositional gaze. Black female spectators*. In *Black looks: Race and Representation*. South Press, 115-131.

Hutcheon, Linda. (1995). *Irony's Edge. The theory and politics of irony*. Routledge.

Just, Jesper; Jafres Katel. (2015). *A conversation between Jesper Just and Katell Jafres*. In *Jesper Just. Servitudes*. Exh. catal. [Palais de Tokyo, Paris, 24 juin- 13 sept. 2015]. Dijon: les presses du réel.

Martin, Adrian. (2014). *Mise en Scène and Film Style. From Classical Hollywood to New Media Art*. Palgrave Macmillan.

Mayne; Judith. (1990). *The woman at keyhole*. Library of Congress.

Mulvey, Laura. (1975). *Visual pleasure and narrative cinema*. *Screen, Oxford Journals*, 16 (3), 6–18.

Mizejewski, Linda. (2015). *Pretty/Funny Women Comedians and Body Politics*. University of Texas Press.

Neale, Steve; Krutnik, Frank. (1990). *Popular Film and Television Comedy*. Routledge.

Nietzsche, Friedrich. (1997). *Así hablaba Zaratustra*. Edicomunicación.

Pollock, Griselda. (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Fiordo.

Rich, Adrienne. (1983). *Sobre Mentiras, Secretos y Silencios*. Icaria.

Rowe, Kathleen. (1995). *The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter*. University of Texas Press.

Silva Diefenthaler, Samantha da. (2017). *Género y género: una observación sobre la filmografía de Laura Mulvey y Peter Wollen*. *Máster en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos*. Pompeu Fabra. https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/34501/da%20Silva_2017-2.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Troncy, Eric. (1993). *L'endroit idéal*. Val de Reuil: L'île du Roy.

Uroskie, Andrew V. (2001). Windows in the white club. In Tamara Trood [Ed]. *Screen-space: The project image in contemporary art*. Manchester University Press, 145-161.

Warburg, Aby. (2012). *Atlas Mnemosyne*. Akal.

Willet, Cynthia; Julia Willet. (2013). The Seriously Erotic Politics of Laughter: Bitches, Whores and Other Fumerists. IN Sharon Crasnow and Joanne Waugh. Lanham [Eds.], *Philosophical Feminism and Popular Culture*, MD: Lexington Books, 15–36.