

LUZ, CÂMERA, CIDADE: *efeitos da aceleração urbana na tela do cinema*

Vanessa Paiva*

RESUMO

Este artigo procura discutir os conceitos de aceleração e hiperestímulo sensoriais, tal como propostos por Georg Simmel e Walter Benjamin. Ambos os autores, a par de suas diferenças, possuem, em última instância, uma mesma análise do mundo moderno: a de ansiedade sensorial promovida a partir da intensificação urbana ocorrida na virada do século XIX. O recorte feito para observar tais pressupostos parte da construção perceptiva dos sujeitos face à chegada dos entretenimentos comerciais na vida moderna. **PALAVRAS-CHAVE:** cidade; hiperestímulo; ansiedade sensorial; aceleração visual.

ABSTRACT

*This article has the purpose of discussing the concepts of sensory acceleration and hyperstimulus, as introduced by Georg Simmel and Walter Benjamin. Both authors, despite their differences, find, conclusively, a concordant analysis of the modern world: the one that states the sensory anxiety as a product of the urban growth at the beginning of the 19th century. The clipping used in order to observe such presuppositions originates from the perceptive construction of the subjects facing the introduction of the commercial entertainments into the modern life. **KEY WORDS:** city; hyperstimulus; sensory anxiety; visual acceleration.*

RESUMEN

Este artículo busca discutir los conceptos de aceleración e hiperestímulo sensoriales como los proponen Georg Simmel y Walter Benjamin. Los dos autores aunque tienen pensamientos distintos, en última instancia, poseen una misma análisis sobre el mundo moderno: la de la ansiedad sensorial promovida a partir de la intensificación urbana del pasaje para el siglo XIX. El análisis hecho con la intención de observar tales presupuestos parte de la construcción perceptiva de los sujetos delante de la llegada de los entretenimientos comerciales en la vida moderna. **PALABRAS CLAVE:** ciudad; hiperestímulo; ansiedad sensorial; aceleración visual.

1. URBANIZAÇÃO SOCIAL E REORGANIZAÇÃO MENTAL

A chegada da era moderna trouxe em seu âmago um paradoxal binômio. De um lado, a sociedade que se formava em fins do século XIX demonstrava espanto, assombro e temor ao vivenciar, diariamente, as modificações promovidas a partir do esquema industrial que então se montava. De outro, esta mesma sociedade parecia igualmente fascinar-se por aquela nova estrutura, dinâmica e acelerada, que se descortinava nas cidades. Ao mesmo tempo cindido e remodelado, o desenho social de então começava a se estruturar segundo a lógica da produtividade imposta pelo sistema capitalista.

Escrito por Georg Simmel e publicado pela primeira vez em 1902, “A metrópole e a vida mental”¹ chama atenção para este papel modernizador que as metrópoles tinham sobre os comportamentos e os modos de ser de seus habitantes. Simmel notou que o ritmo imposto pelo esquema industrial que se construía então, era reproduzido, em igual aceleração e velocidade, pelo homem que habitava as cidades em crescente processo de urbanização. O excesso de estímulos, a divisão entre locais de trabalho e de moradia, a separação entre os domínios do público e do privado, os diferentes círculos de conhecimento, a racionalidade, a frieza, o anonimato, a reserva, o isolamento, o cálculo, a mobilidade, a pontualidade eram introduzidos no cotidiano urbano. A essas novidades, correspondiam novos comportamentos e novos traços psíquicos.

Para Simmel, estes novos espaços colocam em operação novas necessidades, novas demandas, novas regras de produção, sociabilidade, sobrevivência. Como resultado, emergem novas formas de agir e de viver que dão visibilidade aos processos de transformação das formas do ser. Ao afirmar que “pontualidade, calculabilidade e exatidão

são introduzidas à força na vida pela complexidade e extensão da existência metropolitana”², o autor destaca os três eixos que começavam a orquestrar o espetáculo que se montava. De maneira geral, percebe-se que racionalidade, dinheiro e tempo se demarcam como novos agentes sociais, capazes de agregar, portanto, novas nuances ao cenário descortinado. Simmel está se referindo, na verdade, ao ritmo industrial imposto pelo novo esquema de produção, que estabelece o relógio de ponto como novo controlador do tempo útil do homem que, agora, transforma-se em empregado.

Este homem-empregado é, então, posto sob a égide do capital compensatório, que visa aumentar os lucros e otimizar o tempo dispensado ao trabalho. Neste movimento, a velocidade torna-se a aliada necessária para a pronta execução das tarefas diárias. O emaranhado humano que ora ocupava as cidades, bem como os resultados tecnológicos dela derivados, parecem apontar para uma estrutura perceptiva mais ágil, atenta e em constante estimulação. Quando escreve que “os relacionamentos e afazeres do metropolitano típico são habitualmente tão variados e complexos que, sem a mais estrita pontualidade nos compromissos e serviços, toda a estrutura se romperia e cairia num caos inextrincável”³ Simmel parece estar reforçando o sentimento de que a alteração dos códigos regentes da vida metropolitana pode, finalmente, interferir no comportamento mental dos sujeitos que a compõe.

2. VISUALIDADE CINÉTICA: A CONCEPÇÃO NEUROLÓGICA DE BENJAMIN

Diretamente influenciado pelo trabalho de Georg Simmel, Walter Benjamim também traça algumas conexões importantes entre a organização da vida urbana em fins do século XIX e a vida mental do

indivíduo moderno que habitava as cidades industrializadas. Em “Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo”⁴, o autor sofisticava as percepções de Simmel, inaugurando mesmo um novo eixo interpretativo para compreender o homem que surgia.

Na perspectiva benjaminiana, a estruturação da modernidade perpassa não somente os conceitos moral/político, cognitivo e socioeconômico⁵, como também inaugura uma concepção neurológica capaz de moldar os sujeitos. Em contato direto com os hiperestímulos da vida nas cidades, com a exigência da pontualidade, sua conseqüente calculabilidade econômica e a busca pela exatidão dos sentidos – tal como anteriormente destacadas por Simmel –, o homem moderno é constantemente bombardeado por um universo de estímulos, barulhentos e velozes, capazes de acelerar os fundamentos fisiológicos e psicológicos de sua experiência subjetiva.

Tocando e ampliando os sentidos visuais e auditivos dos sujeitos, tais estímulos podem ser compreendidos como derivados inexoráveis da própria era vivida. O surgimento do bonde elétrico, a chegada dos automóveis nas ruas outrora percorridas por charretes, assim como as linhas de montagens industriais, as rígidas escalas de trabalho, o certo relógio de ponto e a profusão de cartazes que chegavam à cena, indicam o sinal dos tempos modernos, dando pistas para a possível construção de uma ainda incomum subjetividade social.

Observador social das décadas próximas da virada do século, Benjamin fixou-se na idéia de que a modernidade havia causado um aumento radical na estimulação nervosa e no risco corporal, transformando, portanto, a experiência sensorial do sujeito. O foco de Benjamin centra-se, então, na descoberta dos modos pelos quais as mudanças processadas nas cidades transformam a estrutura

perceptiva do indivíduo que as habita. De forma geral, pode-se dizer que o conceito neurológico do homem moderno alcança um registro de experiência subjetiva fundamentalmente distinto, caracterizado pelos choques físicos e perceptivos do ambiente urbano.

Quando afirma que a metrópole e a esteira rolante sujeitaram os sentidos humanos a um tipo complexo de treinamento, Benjamin reforça a idéia de que, tal como exposto por Simmel, o homem moderno estaria sentindo em seus hábitos cotidianos os choques decorrentes das modificações estruturais de sua própria sociedade. Se antes do marco industrial o que se observava era “um ritmo de vida e um conjunto de imagens mentais que fluía mais lentamente”⁶, simbolizado pela vida rural, o que se nota em fins do século XIX é justamente o inverso: a velocidade ganha a cena, transformando-se em protagonista e leme dos novos tempos.

2.1 ACELERAÇÃO ANESTÉSICA E VICIANTE DA VELOCIDADE VISUAL

Walter Benjamin foi um dos primeiros a notar as intrincadas relações entre ritmo de vida e percepções visuais, para finalmente concluir que o saldo final deste somatório seria a valorização do espetáculo visual enquanto objeto estético e estilístico. Isto é, o sistema de choques físicos que emergiam do cotidiano teria desenvolvido no homem moderno uma recepção neurológica mais ágil e acelerada. Com isso, seu apetite por estímulos cada vez mais fortes também cresce. De acordo com o autor quanto maior for a participação do fator do choque nas impressões, “tanto mais constante deve ser a presença do consciente no interesse em proteger-se contra os estímulos”⁷. Benjamin defende a idéia de que os choques promovidos pelos estímulos externos crescem em igual proporção às defesas e escolhas conscientes para combater seus

próprios efeitos. Em curtas palavras, quanto maior o impacto, menor o impacto.

Ainda nesta perspectiva, na medida que a estrutura psíquica do indivíduo recebe mais e mais choques, maior será também seu preparo para responder a estes mesmos estímulos, reduzindo, portanto, os efeitos sobre sua percepção. Benjamin conclui ainda que *quanto maior for o êxito com que ele [consciente] operar, tanto menos essas impressões serão incorporadas à experiência, e tanto mais corresponderão ao conceito de vivência*. Ou seja, o que antes era tido como representação dos sentidos torna-se, neste momento, a própria vida sensível.

Nesse processo de incorporação subjetiva de sensações, o olhar e a percepção humana ficam como que anestesiados, embotados pela certeza de sempre receber uma nova descarga sensorial externa. Já preparado para o próximo choque, o indivíduo recebe todos os impactos visuais despejados na metrópole – cartazes, *outdoors*, filmes, espetáculos, letreiros, sinalizações de trânsito –, bem como assimila e reproduz todas as exigências da industrialização em seus próprios hábitos cotidianos – horários, prazos, racionalidade, dentre outros elementos da vida mental metropolitana, tal como antecipado por Simmel.

Simmel estabeleceu, inclusive, análise parecida a de Benjamin ao inferir sobre este novo estado do ser social, demarcado por um tipo de comportamento nomeado de “atitude *blasé*”⁸. Para o autor, “não há talvez fenômeno psíquico que tenha sido tão incondicionalmente reservado à metrópole quanto a atitude *blasé*”⁹. Tendo talvez inspirado o pensamento benjaminiano, Simmel também entende que a atitude de reserva adotada pelo homem moderno parte de sua busca por auto-preservação diante dos estímulos urbanos. Embotados pelo excesso de signos, os sentidos se anestésiam.

O esquema imposto pelo novo ritmo psíquico parece, finalmente, viciar o homem em um tipo de comportamento contínuo e inacabado, buscando sempre o próximo choque que, uma vez saciado, será novamente perseguido em sua próxima experiência. Agora imune aos estímulos externos, o homem parece assumir uma espécie de apatia voluntária e consciente, resultante do excesso compartilhado nas cidades. Conseqüentemente, o número de choques e sensações provocadas tende a crescer em igual medida e proporção ao seu grau de indiferença. É justamente a partir – e por causa – disto que começa a ser esboçado o perfil cultural da sociedade que se conhece hoje.

A partir deste momento toma forma uma sociedade ansiosa por espetáculos cada vez maiores, plenos em choques, sustos, expectativas, estímulos sensoriais, sobressaltos e grandiosidades visuais. Estímulos que, conforme exposto por Simmel e Benjamin, jamais serão saciados, mas que, nem por isso, deixam de se fazer presentes. Partindo desta movimentação, chega-se, portanto, a um estágio perceptivo estressado e saturado. Em efeito dominó, as sensações se sucedem simultânea e ininterruptamente, seja na vida vivida ou na vida representada. A cultura do espetáculo ganha fôlego na medida que persegue sempre o próximo choque, susto e êxtase, em constante processo de crescimento e grandiloqüência.

3. IMAGENS EM MOVIMENTO: OS PRIMEIROS IMPACTOS CINEMATOGRAFICOS

Sobre esta tendência à superabundância visual e sensorial experimentada nas cidades, Ben Singer observa que “à medida que o ambiente urbano ficava cada vez mais intenso, o mesmo ocorria com as sensações dos entretenimentos comerciais”¹⁰. Na visão

do autor, a modernidade teria inaugurado um *comércio de choques sensoriais*, transformando a experiência subjetiva não apenas quanto ao seu impacto visual, “mas também quanto às suas tensões viscerais e suas cargas de ansiedade”¹¹. Singer detecta esta alteração da experiência sensorial do sujeito moderno em alguns registros culturais que podem ser entendidos como reflexo indefectível do momento vivido.

Para tanto, o autor constrói uma iconografia de manifestações e símbolos que, reproduzidos em charges, *cartuns*, desenhos, figuras, vitrines, painéis, cartazes e sinais, ilustram determinados fatos urbanos e comunicam um estado de ansiedade relacionado à aceleração da vida na cidade. Além de sinalizar para os tipos de choques e sobressaltos nervosos aos quais o indivíduo estaria sujeito no ambiente urbano, tais registros destacavam os terrores do trânsito na cidade grande situando a tecnologia moderna como uma ameaça à vida e ao corpo. O autor observa:

Além dos perigos do tráfego, três outros temas que impregnaram os jornais da virada do século indicam a profundidade da fixação popular nos novos perigos da vida moderna. O primeiro retratava mortes de trabalhadores mutilados por máquinas de fábrica. (...). Outro tema que também focalizou a experiência moderna da classe trabalhadora concentrou-se em uma ampla variedade de mortes relacionadas aos riscos das moradias populares – de ataques brutais de vizinhos enlouquecidos a mortes que envolviam novas facetas da arquitetura das habitações populares (...). Quedas de grandes alturas também preocupavam os jornais sensacionalistas. (...) Todas as mortes por queda, exceto por suicídio, eram acidentes de trabalho e, portanto, transmitiam o sentido geral dos perigos do trabalho proletário. Até mesmo os suicídios podem ser interpretados como denúncias implícitas de uma vida moderna intolerável¹².

Assim, a sociedade esboçada na virada do século surge ao mesmo tempo aterrorizada e fascinada pelo novo cenário. Se o terror encontrava respaldo nos riscos iminentes da vida metropolitana, o fascínio – ainda que contraditória e paradoxalmente – se dá pelo mesmo motivo. Singer acredita que a modernidade *implicou um mundo fenomenal – especificamente urbano – que era marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que as fases anteriores da cultura humana*. A modernidade foi então concebida como um “bombardeio de estímulos”, sendo o tráfego, o ruído das ruas, os sinais de trânsito, as multidões que se acotovelam, as vitrines e os anúncios, os principais detonadores deste novo senso de percepção individual.

De acordo com Tom Gunning¹³, o início do cinema teria culminado com esta tendência de sensações vívidas e intensas que, como observadas, têm sua origem na constituição neurológica concebida pela cidade moderna. Considerando a modernidade “menos um período histórico demarcado do que uma mudança na experiência”, Gunning percebe que desde muito cedo os filmes gravitaram em torno de uma *estética do espanto*, em que a excitação visual teria predominado, por exemplo, no início do *cinema de atrações*. Cunhado por Gunning, o termo refere-se aos filmes centrados no espetáculo, antes mesmo do surgimento da integração narrativa, por volta de 1906. Tal conceito pode ser ilustrado em seqüências de imagens não-lineares, desconectadas entre si e alheias ao senso de unidade e coesão da história.

Também denominado “montagem por justaposição”, o cinema de atrações visa a substituição rápida dos sentidos, a estase e a mobilidade. A montagem por justaposição é, hoje,

muito utilizada em videoclipes, em contraposição à montagem com efeito de continuidade, em que a ênfase se dá sobre a integração narrativa, preocupada em estabelecer dimensões semânticas aos choques entre imagens. Igualmente atento à tendência fragmentária das representações culturais de então, o crítico inglês Archibald Haddon, em 1905, ressaltou que uma mudança impressionante acontecia no tom e no espírito do melodrama, pois “o elemento humano simples e expansivo não mais encanta. Dramas de viagem, nos dias de hoje, não são propriamente montados a menos que cada cena seja um grito, cada título, um berro”¹⁴.

O curioso deste fragmento¹⁵ é que Haddon se referia não ao cinema, mas sim às montagens teatrais que, contaminadas pelo frêmito urbano, também reproduziam nos palcos aquilo que as telas de cinema começavam a exhibir. Isto é, o turbilhão veloz da vida citadina parecia agora contaminar demais manifestações culturais produzidas na época. Foi justamente em fins do século XIX que as montagens teatrais tiveram seu expoente máximo de espetáculo descontinuado, simbolizado pelo *Vaudeville*. Entendido como grande divertimento popular, síntese da nova tendência para atrações curtas, fortes e saturadas de emoção, o *Vaudeville* representava uma série aleatória de atos prodigiosos, comédias-pastelão, músicas, danças, cachorros adestrados, lutadores e coisas do gênero.

Observando esta correlação entre a estética do *Vaudeville* e o hiperestímulo urbano, Michael Davis também se debruçou sobre os estudos culturais da virada do século. Segundo o autor o *Vaudeville* é sintomático da excitação da cidade e da desintegração mental induzida pelo estímulo caleidoscópico da vida de Nova York que, “em seu espetáculo vívido, desarticulado e fugaz, [o *Vaudeville*] espelha a

experiência proporcionada por um passeio de bonde ou por qualquer dia ativo de uma cidade abarrotada”¹⁶. Para Davis, o hiperestímulo da vida nas metrópoles era responsável pela saturação visual encontrada nos registros culturais, enfatizando ainda a conexão entre a experiência moderna e o apetite pelos choques intensos no entretenimento. A conseqüência natural desta engrenagem se encerra, finalmente, nas excitações compensatórias do entretenimento popular que, como visto, reproduziam o próprio registro do hiperestímulo, viciando, finalmente, a experiência sensível da modernidade.

Podendo ser resumido como um emaranhado de “espetáculos burlescos, ruidosos e extravagantes”, o *Vaudeville* sinalizava, nos palcos, aquilo que alguns anos mais tarde seria percebido nas salas de cinema. O senso fragmentário da época não seria, portanto, privilégio exclusivo de apenas um meio cultural, mas, ao contrário, já começava a transbordar e contaminar até mesmo os mais recentes instrumentos audiovisuais de então, sendo o cinema sua expressão mais latente.

No primeiro período da história do cinema (1894-1912) a expansão de público coincide com a radical mudança pela qual passava a sociedade. Natural, portanto, que, tal qual a estética experimentada nos palcos do *Vaudeville*, os primeiros filmes produzidos também estivessem centrados em espetáculos visuais excitantes, funcionando mesmo como um misto de novidade tecnológica aliada às possibilidades de expressão artística. Este primeiro cinema teve como principal intento a produção e o despejo de impactos e choques visuais no público, signos ainda não experimentados até então. Por fim, os primeiros filmes abdicavam do desenvolvimento coeso e integrado da narrativa, para, em seu lugar, construir o espetáculo visual deste presente contínuo vivido.

Em 1926, Siegfried Kracauer destacou que “os divertimentos baseados na distração – isto é, em fortes impressões desconectadas, atropeladas, intensas – eram expressivos, como um reflexo da anarquia descontrolada de nosso mundo”¹⁷, além de ressaltar que a estética da “excitação superficial” e da “estimulação sensorial” assemelhava-se, na verdade, ao “tecido da experiência urbana e tecnológica” da época vivida. Finalmente, o autor acredita que o sensacionalismo popular tenha compensado e ao mesmo tempo imitado a estrutura frenética, desarticulada da vida moderna.

Tal como Kracauer, Benjamin também entende que o cinema corresponde a mudanças no aparelho perceptivo – mudanças que são experimentadas, em escala individual, pelo homem na rua, no tráfego da cidade grande e, em uma escala histórica, por qualquer cidadão dos dias de hoje. Descontinuado e fragmentado, o indivíduo tem seus estímulos visuais, sonoros e táteis em crescente processo de esgarçamento e hiperatividade.

Reproduzindo este sensível contexto em turbilhão, as manifestações culturais parecem mesmo refletir tal estado psíquico. A velocidade surge, então, não somente nos espetáculos de *Vaudeville*, como também nas primeiras produções cinematográficas, espelhando o espanto, a pressa e a ansiedade desta geração. Sobre os escritos de Benjamin e Kracauer, Ben Singer reforça essa visão quando afirma que:

(...) essa ampla escalada do divertimento sensacionalista foi claramente um sinal dos tempos: o sensacionalismo era a contrapartida estética das transformações radicais do espaço, do tempo e da indústria (...). Estava sendo concebida a comercialização das sensações como um reflexo e um sintoma (assim como um agente ou catalisador) da modernidade neurológica. A intensidade crescente dos entretenimentos populares correspondeu à nova estrutura da vida diária¹⁸.

Com base nestas observações, podem ser notadas algumas conexões entre o estado da vida metropolitana que então se descortinava – imposto pelo conceito socioeconômico moderno, materializado sob os signos da industrialização, urbanização e da acelerada proliferação dos meios de transportes – e a maneira como o sujeito da época lidava com este novo ritmo. A mudança de ritmo é, aliás, um dos mais destacados elementos que constituem este corpo social. Seguindo o rastro dos estudiosos da questão, pode-se averiguar que tanto nos registros artísticos observados na época, quanto na vida cotidiana, a velocidade também parece acompanhar, a passos largos, o ritmo do novo tempo. Benjamin considera mesmo que o organismo tenha mudado de marcha, “sincronizando-se a este mundo acelerado”.

As distrações e excitações visuais exibidas nas telas de cinema funcionariam tanto como sistema de manutenção e reforço da veloz cidade moderna, quanto como inegável reflexo daquilo que, inexoravelmente, já simbolizava a vida do sujeito urbano. Os escritos de Jean Epstein e Phillipe Soupault servem para ilustrar, na prática, aquilo que já era sensível no campo das idéias. Sobre a primeira vez em que viram o filme *The exploits of Elaine*¹⁹ no cinema, os autores lembram que:

Esses filmes populares, tolos (desnecessário dizer), melodramáticos e sensacionalistas, incríveis, repletos de sangue e violência como *The exploits of Elaine* marcam uma época, um estilo, uma civilização não mais iluminada a gás²⁰.

(...)

Nos precipitamos para dentro da sala de cinema e percebemos que tudo havia mudado. O sorriso de Pearl White aparecia na tela, aquele sorriso quase feroz anunciando as reviravoltas do novo mundo. Nós finalmente entendemos que o cinema não era apenas um brinquedo mecânico, mas a bandeira terrível e magnífica de vida. Olhos bem abertos [vimos] crimes, partidas, fenômenos, nada menos do que a poesia de nossa época²¹.

BREVE CONCLUSÃO

Dentro deste quadro que parece apontar para choques mentais, físicos e visuais intensos, atropelados e anestésicos, o cinema surge como espelho e reflexo dos movimentos urbanos, capaz de reprocessar o ritmo da vida individual nas telas coletivas. Preocupados menos em manter a verossimilhança entre obra e público em seus conteúdos, os filmes estabelecem, na verdade, uma releitura formal dos espaços representados. Sob a égide da aceleração e da descontinuidade, as narrativas não passam de fragmentos irregulares dentro de um mesmo todo.

Reproduzindo situações estanques e sempre substituíveis no próximo *frame*, as cenas introjetam no olhar do público ainda em formação a noção de corte e edição. Natural, portanto, que o espectador nascido nas primeiras décadas do século XX construa sua expectativa visual sob o conceito da *ansiedade mental*. Sempre em busca do próximo estímulo, a subjetividade é agora conduzida por trancos rápidos, descartáveis e grandiosos. Exemplos disso podem ser comprovados em produções cinematográficas orientadas pelo dinamismo dos cortes, por cenas mais curtas, com imagens quase que simultaneamente sobrepostas à tela e instantaneamente substituídas umas às outras, provocando um senso de velocidade às histórias, conferindo-lhes, portanto, um caráter de abundância visual.

Propondo uma releitura dos primeiros conceitos que versam sobre metrópole, vida mental, representações e afetações na percepção neurológica dos sujeitos, alguns autores confirmam estas idéias iniciais e atualizam certos elementos desta dinâmica. Hoje, automóveis, vitrines e bondes assustam menos que pardais eletrônicos, câmeras de vigilância ou o canal *Bloomberg*. *Vaudevilles* da

virada do século não excitam tanto o olhar quanto vinhetas da MTV ou *set pieces* de poucos segundos. Os carros de outrora não eram tão velozes quanto a fita de cotações da bolsa, assim como as notícias não podiam ser lidas através de *hiperlinks*.

Partindo do que foi observado pode-se pensar que tais objetos técnicos – além das interfaces gráficas por eles requeridas – permitiram um levante ainda mais intenso de rapidez e hiperestímulo sobre a percepção dos sujeitos. Convocada a observar e lidar com cada vez mais elementos que incitam velocidade e imediatismo, a atenção é sobrecarregada. Por isso, rompe-se, para ser capaz de absorver toda a carga de impactos. Partida a atenção, rompe-se também seu suporte, o olhar.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

(1) SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. Trad. Sérgio Marques dos Reis. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). O Fenômeno Urbano. Rio de Janeiro: 1976, p. 11-25.

(2) IDEM, p. 15.

(3) IDEM, p. 14-15.

(4) BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras Escolhidas; v.3).

(5) Como um conceito moral/político, a modernidade sugere o “desamparo ideológico de um mundo pós-sagrado e pós-feudal”; como um conceito cognitivo, a modernidade “aponta para o surgimento da racionalidade”; como um conceito socioeconômico, a modernidade “designa uma grande quantidade de mudanças tecnológicas, tais como a industrialização, urbanização, crescimento populacional acelerado, proliferação de novas tecnologias e meios de transporte, além da notável explosão da cultura de consumo de massa”.

(6) SIMMEL, Georg. 1976, p. 12.

(7) BENJAMIN, Walter, 1989, p. 111.

(8) De acordo com Simmel, “a atitude *blasé* resulta dos estímulos contrastantes que, em rápidas mudanças e compressão concentrada, são impostos aos nervos. Uma vida em peregrinação desregrada ao prazer torna uma pessoa *blasé* porque agita os nervos até seu ponto de mais forte reatividade por um tempo tão longo que eles finalmente cessam completamente de reagir. Da mesma forma, através da rapidez e contraditoriedade de suas mudanças, impressões menos ofensivas forçam reações tão violentas, estirando os nervos tão brutalmente

em uma ou outra direção, que suas últimas reservas são gastas; e, se a pessoa permanece no mesmo meio, eles não dispõem de tempo para recuperar a força. Surge assim a incapacidade de reagir a novas sensações com a energia apropriada. Isto constitui aquela atitude *blasé*". SIMMEL, 1976, p. 15.

(9) IDEM, p. 16.

(10) SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). O cinema e a invenção da vida moderna. Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001, p. 133.

(11) IDEM, p. 127-128.

(12) IDEM, p. 128.

(13) GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). O cinema e a invenção da vida moderna. Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001, p. 39.

(14) HADDON, Archibald apud SINGER, 2001, p. 134.

(15) Publicado no jornal londrino *Daily Express*, em 28/08/1905, o documento original está na coleção de teatro de Harvard, na pasta *Melodrama*, Cambridge, MA. O título do texto original é *Sensacional Melodrama*.

(16) DAVIS, Michael apud SINGER, 2001, p. 119.

(17) KRACAUER Siegfried. The cult of distraction: on Berlin's picture palaces. Trad. Thomas Y. Levin. In: The mass ornament: Weimar essays. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995, p. 91-96.

(18) SINGER, 2001, p. 137.

(19) Filme-seriado apresentado em 14 episódios, *The exploits of Elaine (As aventuras de Elaine)* foi dirigido por Louis Gasnier e George B. Seitz. Produzido em 1914, o filme conta com a então proeminente atriz Pearl White.

(20) EPSTEIN, Jean. Jean Epstein's early film theory. Trad. Stuart Liebman. Princeton: Princeton University Press, 1988, p. 9-16.

(21) SOUPAULT, Phillipe. Cinema, U.S.A. In: HAMMOND, Paul (org.). The shadow and its shadow: surrealist writings on cinema. Londres: British Film Institute, 1978, p. 32.

* **Vanessa Paiva** é Mestre em Comunicação Social, com ênfase em Novas Tecnologias e Cultura – UERJ (2005), bacharel em Comunicação Social – PUC-Rio (2001), professora do curso de Comunicação Social do Centro Universitário Moacyr Sreder Bastos e colaboradora de conteúdo do *site* <http://www.agenciartamaior.com.br>, seção "Arte e Cultura".