

TRÊS

Modernidade,
hiperestímulo
e o início do
sensacionalismo
popular

O CINEMA É A
INVENÇÃO DA
VIDA MODERNA

LEO CHARNEY

Ben Singer

E
VANESSA SCHWARTZ
(ORGS.)
S.P. COSAC E NATHY, 2001

Das muitas idéias que se sobrepõem relacionadas ao termo "modernidade" (e deixando de lado o grande número de significados adjacentes denotados por "modernismo"), talvez três tenham dominado o pensamento contemporâneo. Como um conceito moral e político, a modernidade sugere o "desamparo ideológico" de um mundo pós-sagrado e pós-feudal no qual todas as normas e valores estão sujeitos ao questionamento. Como um conceito cognitivo, a modernidade aponta para o surgimento da racionalidade instrumental como a moldura intelectual por meio da qual o mundo é percebido e construído. Como um conceito socioeconômico, a modernidade designa uma grande quantidade de mudanças tecnológicas e sociais que tomaram forma nos últimos dois séculos e alcançaram um volume crítico perto do fim do século XIX: industrialização, urbanização e crescimento populacional rápidos; proliferação de novas tecnologias e meios de transporte; saturação do capitalismo avançado; explosão de uma cultura de consumo de massa e assim por diante.

O interesse recente pelas teorias sociais de Georg Simmel, Siegfried Kracauer e Walter Benjamin deixou claro que também estamos lidando com uma quarta grande definição de modernidade. Esses teóricos centraram-

se no que podemos chamar de uma concepção *neurológica* da modernidade. Eles afirmavam que a modernidade também tem que ser entendida como um registro da experiência subjetiva fundamentalmente distinto, caracterizado pelos choques físicos e perceptivos do ambiente urbano moderno. Em certo sentido, esse argumento é um desdobramento da concepção socioeconômica da modernidade; no entanto mais do que simplesmente apontar para o alcance das mudanças tecnológicas, demográficas e econômicas do capitalismo avançado, Simmel, Kracauer e Benjamin enfatizam os modos pelos quais essas mudanças transformaram a estrutura da experiência. 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. Em meio à turbulência sem precedentes do tráfego, barulho, painéis, sinais de trânsito, multidões que se acotovelam, vitrines e anúncios da cidade grande, o indivíduo defrontou-se com uma nova intensidade de estimulação sensorial. A metrópole sujeitou o indivíduo a um bombardeio de impressões, choques e sobressaltos. O ritmo de vida também se tornou mais frenético, acelerado pelas novas formas de transporte rápido, pelos horários prementes do capitalismo moderno e pela velocidade sempre acelerada da linha de montagem.

A modernidade, em resumo, foi concebida como um bombardeio de estímulos. Como afirmou Simmel em seu ensaio de 1903, “A metrópole e a vida mental” (um texto crucial para Kracauer e Benjamin), a modernidade envolveu uma “intensificação da estimulação nervosa”. A modernidade transformou os fundamentos fisiológicos e psicológicos da experiência subjetiva:

*O rápido agrupamento de imagens em mudança, a descontinuidade acen- tuada ao alcance de um simples olhar e a imprevisibilidade de impressões im- portantes: essas são as condições psicológicas criadas pela metrópole. A cada cruzar de rua, com o ritmo e a multiplicidade da vida econômica, ocupacional e social, a cidade cria um contraste profundo com a cidade pequena e a vida rural em rela- ção aos fundamentos sensoriais da vida psíquica.*¹

As cidades, é claro, sempre foram movimentadas, mas nunca haviam sido tão movimentadas quanto se tornaram logo antes da virada do século. O súbito aumento da população urbana (que nos Estados Unidos mais do que quadruplicou entre 1870 e 1910), a intensificação da atividade comercial, a proliferação dos sinais e a nova densidade e complexidade do trânsito das ruas (em particular com a grande expansão dos bondes elétricos na década de 1890) tornaram a cidade um ambiente muito mais abarrotado, caótico e estimulante do que jamais havia sido no passado [fig. 3.1].² Basta assistir a imagens dos primeiros filmes de “atualidades” de Manhattan, Berlim, Londres ou Paris — sem mencionar cidades menores como Lyon, na França, ou Harrisburg, na Pensilvânia — para se convencer da afirmação de Simmel como uma síntese, se não de todos os aspectos da experiência moderna, pelo menos de uma parte significativa dela.³

Para contextualizar as concepções da modernidade em Kracauer e Benjamin, é preciso olhar para os períodos anterior e posterior ao das formulações de suas idéias. De um lado, está claro que suas concepções da modernidade antecipam muito o que os teóricos contemporâneos descreveram como a condição da *pós*-modernidade. Uma definição de *pós*-modernidade que enfatiza suas “urgências, intensidades, sobrecarga sensorial, desorientação, a *melée* de sinais e imagens” se sobrepõe muito à concepção neurológica de modernidade, seja a sobreposição completa ou não [fig. 3.2].⁴

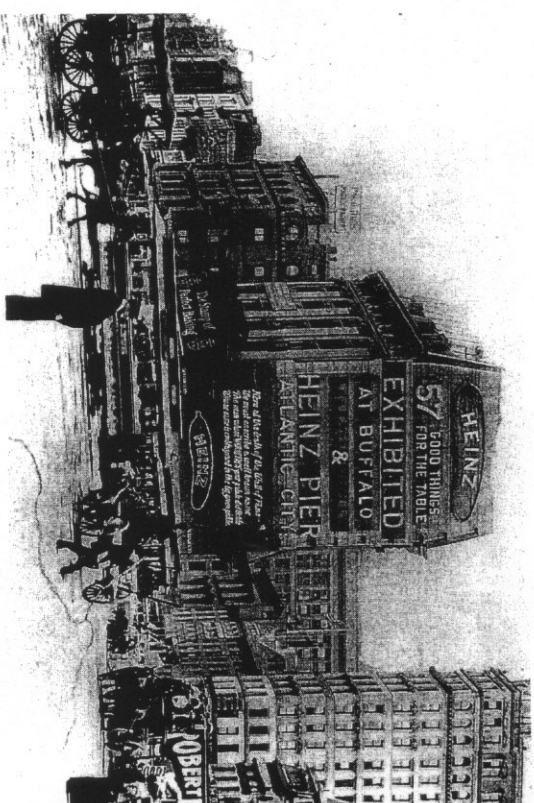
Por outro lado, nos surpreendemos em constatar o quanto Kracauer e Benjamin estavam tocando em um discurso já difundido sobre o choque da modernidade. Observadores sociais das décadas próximas da virada do século fixaram-se na idéia de que a modernidade havia causado um aumento radical na estimulação nervosa e no risco corporal. Essa preocupação pode ser encontrada em cada gênero e classe de representação social — de ensaios em revistas acadêmicas a manifestos estéticos (como os de Marinetti e Leger), passando por comentários leigos (como as discussões ubíquas sobre neurastenia) e cartuns na imprensa ilustrada (tanto em revistas cômicas como *Puck*, *Punch*, *Judge* e *Life* quanto em jornais sensacionalistas populares como *World* e *Journal* de Nova York).⁵



3.1 Times Square, Nova York, 1909.

A descrição da vida urbana feita por Henry Adams em 1905 era típica desse amplo discurso sobre as reviravoltas sensoriais da modernidade:

Forças agarravam seus [do homem moderno] pulsos e o arremessavam como se ele estivesse segurando um arame eletrizado... Todos os dias a Natureza violentamente revolvida causava supostos acidentes com enorme destruição de propriedades e vidas, enquanto nitidamente ria do homem, que gemia e clamava e estremecia impotente, mas nunca por um único instante podia parar. As estradas de ferro sozinhas aproximaram-se da carnificina da guerra; os automóveis e as armas de fogo devastaram a sociedade, até que um terremoto tornou-se quase um relaxamento nervoso.⁶



3.2 5th Avenue e 23rd Street, Nova York, cerca de 1900.

Um nova-iorquino adepto do movimento de “reforma social” chamado Michael Davis cunhou um termo apropriado — e surpreendentemente na moda — para descrever o novo ambiente metropolitano (assim como os divertimentos sensacionais que ele cultivava, como discutido adiante): a modernidade, declarou em 1910, era definida pelo “hiperestímulo”.⁷

A imprensa ilustrada oferece um registro particularmente rico da fixação da cultura nos ataques sensoriais da modernidade. Revistas cômicas e jornais sensacionalistas observaram de perto o caos do ambiente moderno com um alarmismo distópico que, em graus variáveis, caracterizou muito do discurso do período sobre a vida moderna. Muitos cartuns representaram a nova paisagem de assédio comercial como um tipo de estímulo terrível e agressivo [fig. 3.3]. Outros, retratando aglomerados repletos e caóticos de pedestres, ilustraram com intensidade (cinquenta anos à frente) a sugestão de Benjamin de que “medo, repulsa e horror eram as emoções que a multidão da cidade despertava naqueles que a observavam pela primeira vez” [fig. 3.4].⁸ Uma ilustração de 1909 na revista *Life*, intitulada “Cidade de Nova York: Ela Vale a Pena?”, representou a metrópole como uma



3.3 "Como Anunciamos Agora", *Punch*, 1887.



3.4 "Um Domingo Tranquilo em Londres; ou, O Dia do Descanso", *Punch*, 1886.

• LIFE.



NEW YORK CITY
16 17 WORTH 17

3.5 "Cidade de Nova York: Ela Vale a Pena?", *Life*, 1909.

investida violenta e frenética de choques sensoriais [fig. 3-5]. Sua combinação de múltiplas perspectivas espaço-temporais em um campo visual único e instantâneo (alguns anos antes do cubismo) transmite a intensidade e a fragmentação das percepções da experiência urbana.⁹



IN THE NINETEENTH CENTURY. BROADWAY—PAST AND PRESENT. IN THE TWENTIETH CENTURY.

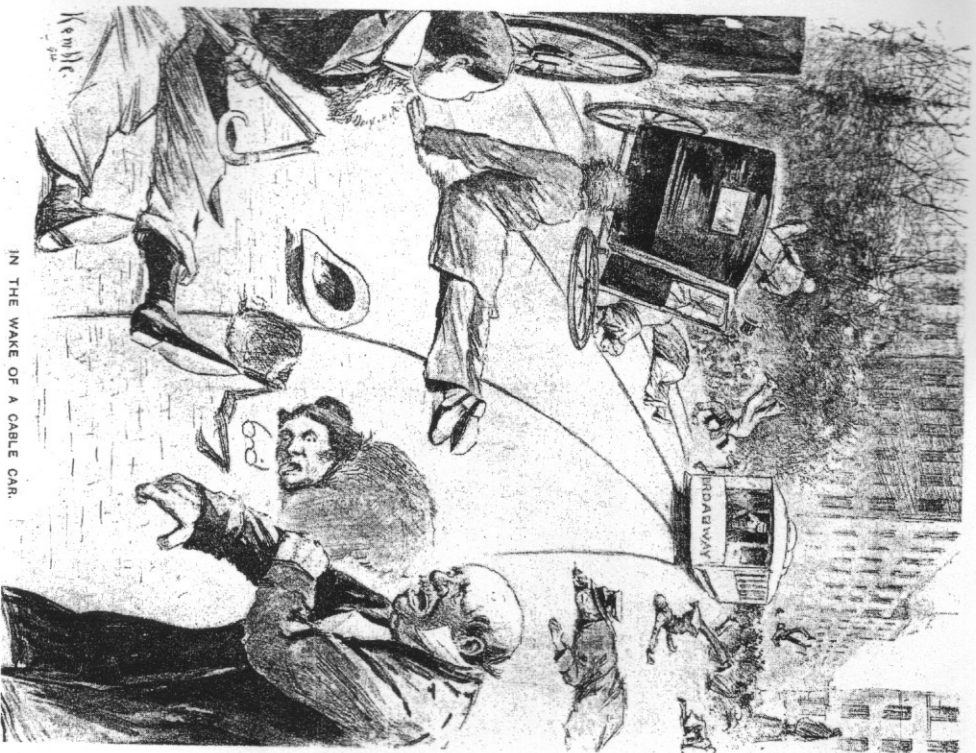
3.6 "Broadway — Passado e Presente", *Life*, 1900.

Diversas ilustrações trataram especificamente da transformação pungente da experiência de um estado pré-moderno de equilíbrio e estabilidade para uma crise moderna de descompostura e choque. Um cartum de 1900 na *Life*, intitulado "Broadway — Passado e Presente", por exemplo, contrastou uma cena pastoril com uma visão de um bonde aproximando-se rapidamente de pedestres apavorados [fig. 3.6]. Ao fundo, painéis anunciavam um jornalismo sensacionalista chamado *Whirl* e exibições dominicais de filmes de boxe.



3.7 "Cavalo estracalha janela de bonde", *New York World*, 1897.

A serenidade da vida do "selvagem" no passado acentuou a selvageria verdadeira do presente metropolitano. A colisão entre duas ordens de experiência — pré-moderna e moderna — também figurou em diversas imagens que representaram as colisões reais entre carroças puxadas por cavalos — o meio tradicional de transporte — e seu substituto moderno, o bonde elétrico [fig. 3.7]. Essas figuras comunicavam uma ansiedade com relação à periculosidade da vida na cidade moderna e também simbolizavam os tipos



3.8 "No rastro de um bonde", *Life*, 1895.

de choques e sobressaltos nervosos aos quais o indivíduo estava sujeito no novo ambiente urbano.

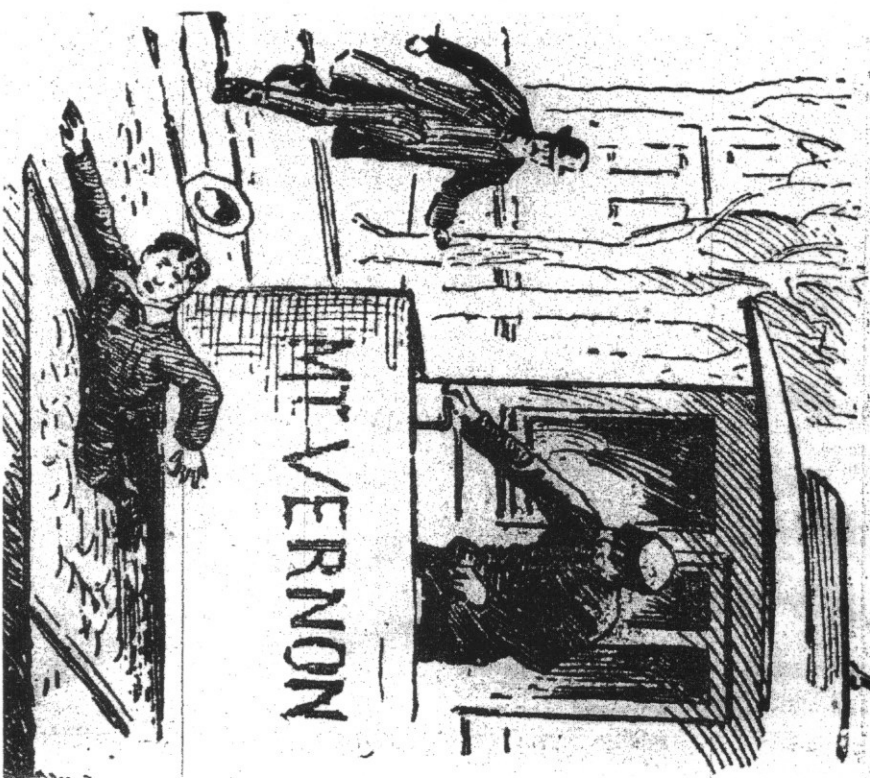
O tema distópico dominante na virada do século destacava os terrores do trânsito da cidade grande, em especial com relação aos riscos do bonde elétrico [figs. 3.8, 3.9, 3.10]. Uma plethora de imagens representando torrentes de pedestres feridos, pilhas de "inocentes massacrados" e figuras de esqueletos

THE STANDARD



3.9 "O horror do Brooklyn", *The Standard*, 1895. No texto afixado se lê: "O carro de bonde implacável acrescentou outra vítima à sua lista de inocentes massacrados e continua sem controle. Milhares de cidadãos protestaram e uma imprensa unida atacou, sem resultado, o monopólio impiedoso do bonde. Até o prefeito está fraco e sem apoio. A mortandade continua. O que o Brooklyn fará?"

ANOTHER TROLLEY VICTIM.



3-10 "Outra vítima do bonde", *New York World*, 1896.

regozijados personificando a morte enfocaram os novos perigos do ambiente urbano tecnologicado. Jornais sensacionalistas tinham uma predileção particular por imagens de "instantâneos" de mortes de pedestres. Essa fixação ressaltava a idéia de uma esfera pública radicalmente alterada, definida pelo acaso, pelo perigo e por impressões chocantes mais do que por qualquer concepção tradicional de segurança, continuidade e destino autocontrolado.

A morte não natural, desnecessário dizer, também havia sido uma fonte de medo nos tempos pré-modernos (em particular com relação a desastres epidêmicos e naturais e a falta de alimentos), mas a violência, o caráter repentino e aleatório (e, em certo sentido, a publicidade humilhante) da morte acidental na metrópole parecem ter intensificado e focalizado esse medo. O espectro de Isaac Bartle penetrou a consciência moderna. Como informou um artigo de 1894 no *Newark Daily Advertiser*:

Isaac Bartle, um cidadão proeminente de New Brunswick, foi morto instantaneamente na estação da rua do mercado da Ferrovia Pensilvânia nesta manhã. Seu corpo foi tão terrivelmente mutilado que os restos mortais tiveram que ser recolhidos com uma pá e levados embora em uma cesta... Ele foi reduzido a uma massa irreconhecível debaixo das rodas de uma locomotiva de carga pesada. A locomotiva golpeou Mr. Bartle por trás e o arrastou diversos metros ao longo do trilho, mutilando seu corpo de um modo horrível. Praticamente cada osso foi quebrado, a carne feita em pedaços e distribuída ao longo do trilho, e o corpo foi tão completamente atirado que as moedas e a faca no bolso das calças foram entortadas ou quebradas, e o talão de cheques, a carteira e os papéis foram despedaçados.¹⁰

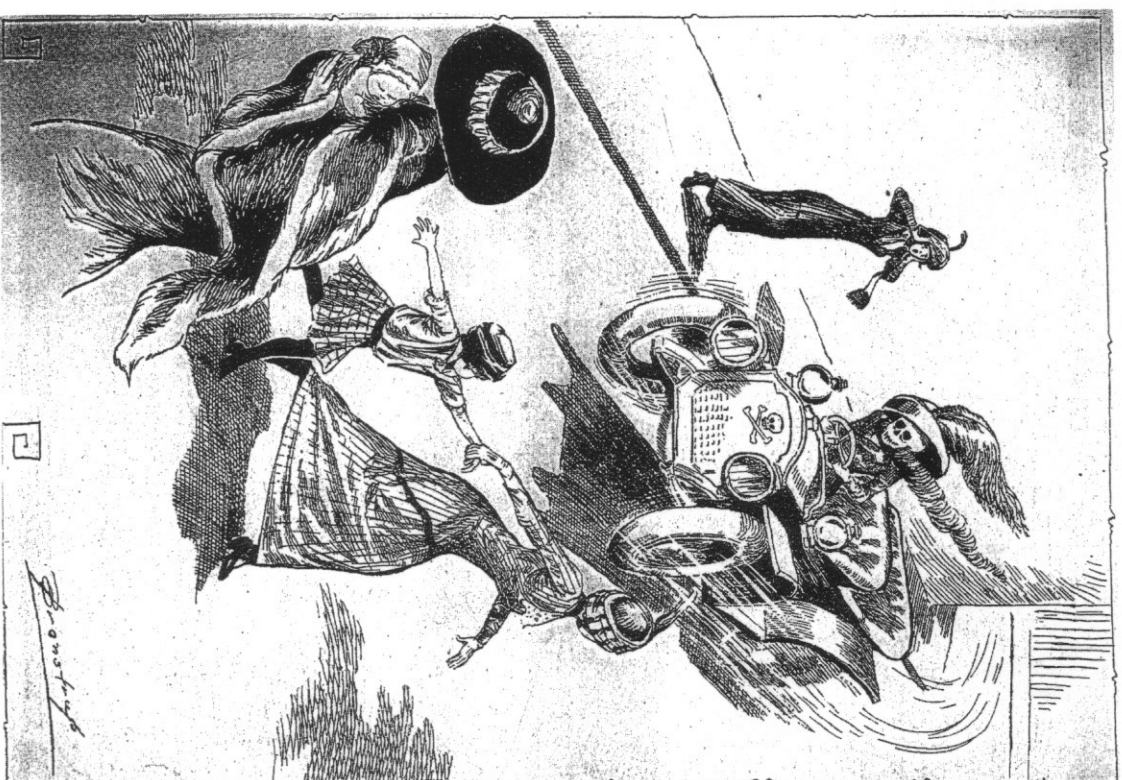
Não há dúvida de que descrições como essa foram motivadas em grande parte pelo fato de que o sensacionalismo grotesco vendia jornais. Mas elas eram mais do que simples manifestações de curiosidade mórbida e oportunismo econômico. Em sua atenção meticulosa aos detalhes corporais da morte acidental, a notícia sobre Isaac Bartle parece comunicar uma hipersensibilidade especificamente histórica da vulnerabilidade física no ambiente moderno.¹¹

O caos da cidade instilou na vida um flanco nervoso, uma sensação palpável de exposição ao perigo. Como mencionou o editor de *Outlook* em 1900, "O espectador não está excessivamente receoso, mas ele confessa que nesses dias de atobação quase sempre fica um pouco nervoso nas ruas da cidade com receio de que alguma coisa possa acontecer a alguém".¹² A cidade moderna parece ter transformado a experiência subjetiva não apenas quanto ao seu impacto visual e auditivo, mas também quanto as suas tensões visce-

rais e suas cargas de ansiedade. A experiência moderna envolveu um acionamento constante dos atos reflexos e impulsos nervosos que fluíam pelo corpo “como a energia de uma bateria”, tal como descreveu Benjamin. É significativo que ilustrações de acidentes quase sempre tenham empregado um esquema de representação particular: elas eram obrigadas, é claro, a mostrar a vítima no instante do choque mais intenso, pouco antes da morte, mas junto com isso elas quase sempre mostravam um espectador assustado, assistindo a tudo horrorizado, seu corpo retesado num ato reflexo. Essas ilustrações, desse modo, enfatizaram não somente os perigos da vida na cidade grande, mas também seus choques nervosos sem trégua.

O medo popular dos perigos do bonde acabou por amainar. Vê-se uma diminuição desse tema na imprensa sensacionalista por volta de 1903 e 1904. Mas justamente quando o público parecia estar se acostumando com o tráfego do bonde, um outro perigo — o automóvel — seguiu o mesmo caminho e assumiu uma posição equivalente como o tema central da imaginação distópica da modernidade. A ilustração de 1913, “Quando motoristas sem habilitação estão à solta”, entre muitas outras, retratou um estado de coisas no qual, como observou Benjamin, “mover-se pelo tráfego envolve o indivíduo em uma série de choques e colisões” (fig. 3.11).⁴³ (De fato, essa imagem critica a modernidade em duas frentes: de modo evidente, ela denuncia os perigos e sobressaltos do tráfego; de modo implícito, estigmatiza o aumento da presença das mulheres na esfera pública. A ilustração apresenta uma imagem que logo se tornaria um estereótipo, da mulher como motorista ruim, e ao mesmo tempo, ao representar somente pedestres femininas, expressa uma advertência paternalista comum sobre a vulnerabilidade das mulheres desacompanhadas na cidade grande.)

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. Pode-se ter uma boa ideia desse tema em alguns poucos exemplos de títulos e subtítulos do *Newark Daily Advertiser* em 1894: “Arremessado para a morte instantânea: corpo é preso em rápi-

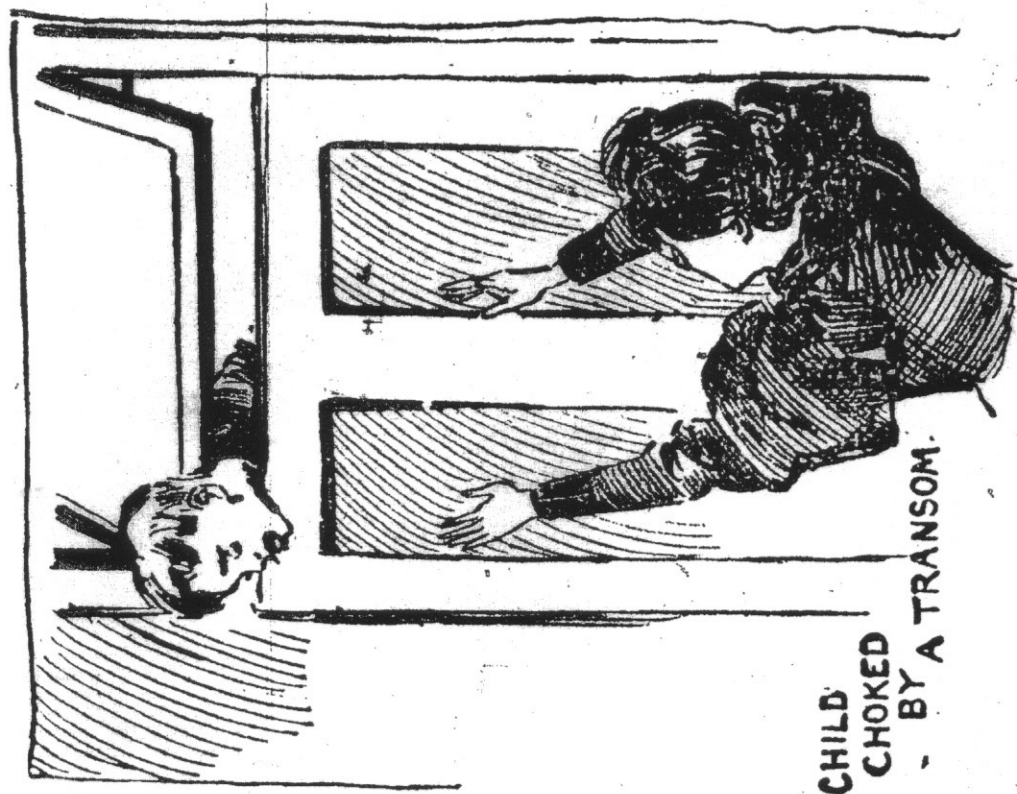


3.11 “Quando motoristas sem habilitação estão à solta”, *Cartoons*, 1913.

das correias giratórias e esmagado contra o teto a cada volta" e "Morte terrível de um gari: sua cabeça foi quase arrancada por uma máquina de varrer".¹⁴ Essa atenção aguçada à morte acidental e impressionante no local de trabalho, como as histórias de morte no trânsito, situou a tecnologia moderna como uma ameaça monstruosa à vida e ao corpo. Ela enfatizou uma dimensão arriscada da vida moderna que, não por acaso, foi vivida de modo mais agudo pela classe trabalhadora, que constituía o principal público leitor da imprensa sensacionalista.

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 [fig. 3.12]. Histórias de jornal nesse gênero algumas vezes ressaltavam a impressão de que perigos incontáveis, quase sobrenaturais, escondiam-se por toda parte no ambiente urbano. Uma notícia, por exemplo, descrevia a morte agonizante de uma menininha, cujo crânio havia sido perfurado por uma vara de ferro enferrujado. O relato registrava: "De onde a vara surgiu ou como teve força suficiente para ferir é um mistério. A criança estava brincando no quintal quando a vara, propelida por uma força invisível, forçou caminho no meio dos galhos de uma cerejeira, penetrando o crânio da menina. A menininha morreu em grande agonia esta manhã".¹⁵ No ambiente moderno, a morte podia cair do céu, inexplicavelmente.

Quedas de grandes alturas também preocupavam os jornais sensacionalistas. Inicialmente, esse gênero pode parecer o mais "puramente" sensacionalista (isto é, tendo pouco a ver com as ansiedades da vida moderna). Mas, em muitos aspectos, essas ilustrações sobrepunham-se às outras. 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 intolerável, em especial porque quase sempre envolviam meios modernos de transporte como os agentes imediatos da obliteração física (como as ilustrações que mostravam um homem precipitando-se de



3.12 "Criança estrangulada pela vidraça da janela", *Nova York World*, 1896.

um edifício contra os trilhos de um trem que se aproximava). Algumas dessas quedas também ressaltavam a tirania do acaso no ambiente moderno e os perigos fortuitos da vida nas habitações populares. Um exemplo típico é uma imagem de um menininho prestes a morrer, esmagado por pintores caindo de um andaime que se quebrara [fig. 3.13].¹⁶

cializado, uma parte do fenômeno do hiperestímulo moderno que as imagens criticavam. Nesses dois aspectos, a imprensa ilustrada empregava linguagem bombástica. Isso não surpreende, uma vez que a imprensa tinha um óbvio interesse comercial em retratar o mundo com um tom drástico. Afinal, clamor público e emoções fortes, e não o realismo cotidiano rotineiro, vendiam jornais.

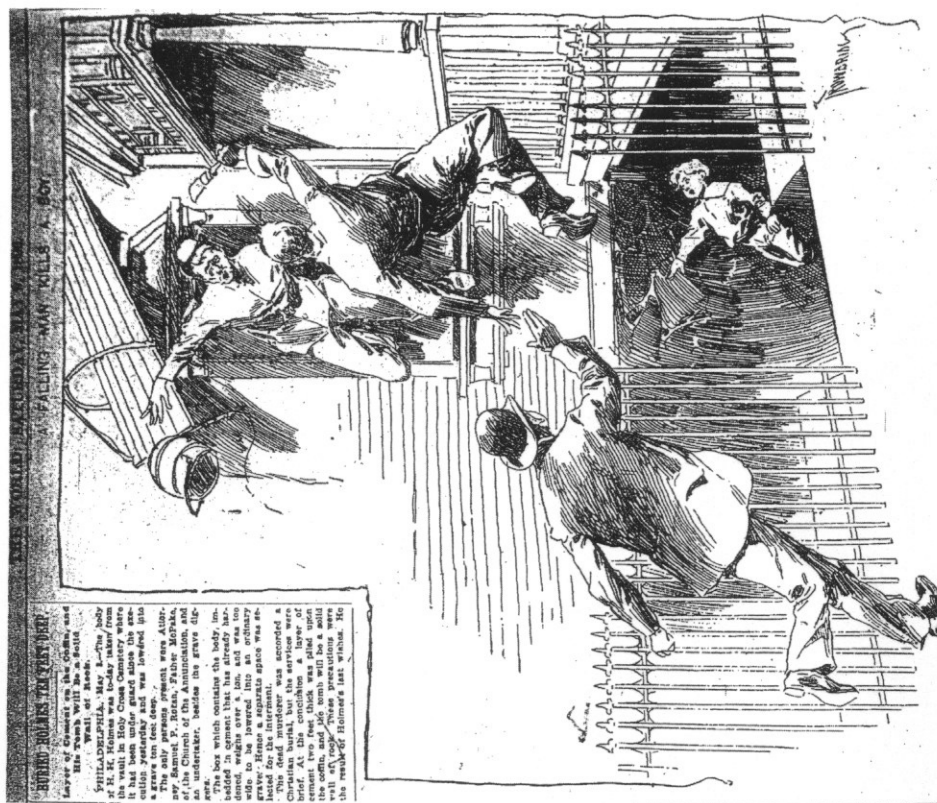
Mas as imagens na imprensa ilustrada apresentam interesse histórico não apenas como instâncias do discurso — exemplos de um conjunto particular de posturas retóricas críticas ou comerciais em relação ao mundo moderno —, mas também como sugestões de uma condição de pressão cultural que envolve o início da modernidade urbana. A preocupação da imprensa ilustrada com os riscos cotidianos refletia as ansiedades de uma sociedade que ainda não havia se adaptado por completo à modernidade urbana. Havíamos tido um século para nos acostumar à vida moderna. Mas na virada do século a metrópole ainda era percebida como opressiva, estranha e traumática.

A modernidade transformou a estrutura não apenas da experiência diária fortuita, mas também da experiência programada, orquestrada. A medida que o ambiente urbano ficava cada vez mais intenso, o mesmo ocorria com as sensações dos entretenimentos comerciais. Perto da virada do século, uma grande quantidade de diversões aumentou muito a ênfase dada ao espetáculo, ao sensacionalismo e à surpresa. Em uma escala mais modesta, esses elementos sempre haviam feito parte das diversões voltadas para placetas proletárias, mas a nova prevalência e poder da sensação imediata e emocionante definiram uma era fundamentalmente diferente no entretenimento popular. A modernidade inaugurou um comércio de choques sensoriais. O “suspense” surgiu como a tônica da diversão moderna.

O suspense assumiu muitas formas. Por volta de 1895, como vimos, os jornais sensacionalistas começaram a encher suas páginas com ilustrações de alto impacto envolvendo qualquer coisa estranha, sórdida ou chocante. Após a inauguração, em 1895, do parque de diversões de Coney Island, outros parques especializados em vistas exóticas, espetáculos de desastres e passeios mecânicos emocionantes logo proliferaram-se em todo o país. Essas

3.13 "Homem em queda mata um menino", *Nova York World*, 1896.

Os retratos da modernidade urbana na imprensa ilustrada parecem fluir entre uma nostalgia antimoderna de uma época mais tranquila, de um lado, e uma fascinação básica pelo horrível, pelo grotesco e pelo extremo, de outro. As imagens da imprensa ilustrada eram, paradoxalmente, uma forma de crítica social e, ao mesmo tempo, uma forma de sensacionalismo comer-



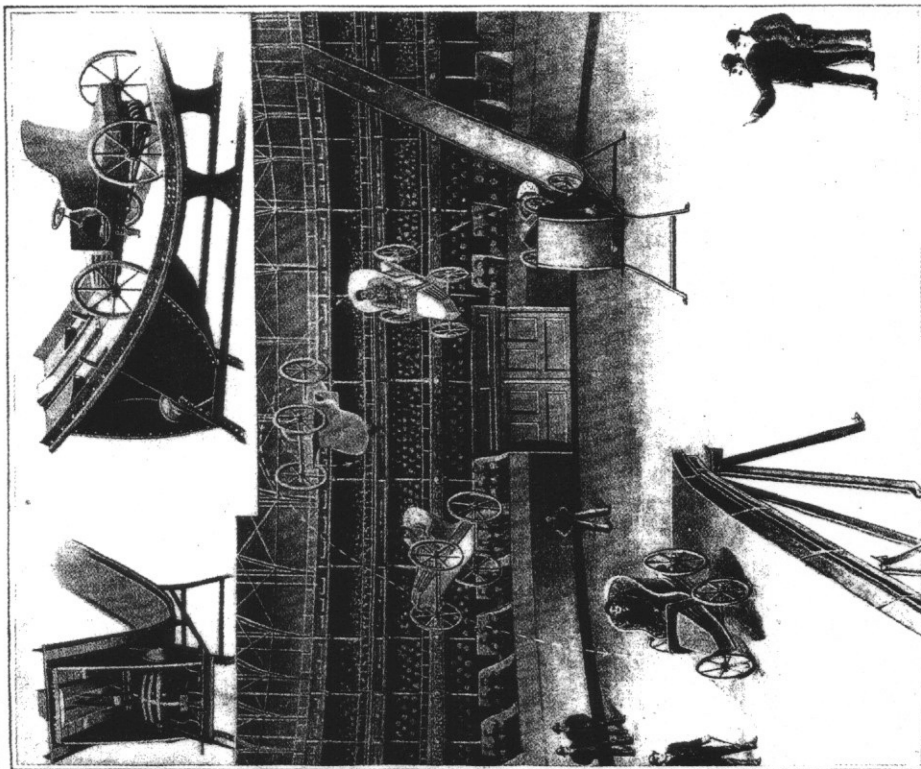
stared the disconcerting table over that
Gawver House, has not yet examined
the papers left by Holmes, but he feels
certain that no will is among them.

concentrações de sensação visual e cinética resumiram uma intensidade distintamente moderna do estímulo fabricado.¹⁷ O *vaudeville*, que também surgiu como um grande divertimento popular nos anos de 1880, tornou-se a síntese da nova tendência para atrações curtas, fortes e saturadas de emoção, com sua série aleatória de atos prodigiosos, comédias-pastelão, músicas, danças, cachorros adestrados, lutadoras e coisas do gênero. Espetáculos burlescos ruidosos e “museus melodramáticos” (abrigando curiosidades diversas, shows extravagantes e, vez por outra, dramalhões sangrentos e violentos) também adquiriram maior proeminência na virada do século, assim como uma variedade de exibições mecânicas audaciosas, como “Redemoinho da Morte” e “O Globo da Morte”, nas quais um carro dava uma cambalhota no ar depois de descer uma rampa de doze metros [fig. 3.14]. Os editores da *Scientific American*, que em 1905 lançaram um olhar perplexo ao crescente campo dos números perigosos com automóveis, resumiram com competência o objetivo essencial de todas essas formas de sensacionalismo popular: “O princípio condutor dos inventores desses atos é dar aos nossos nervos um choque mais intenso do que jamais foi experimentado até aqui.”¹⁸

A “sensacionalização” do divertimento comercial foi particularmente pronunciada no melodrama teatral. Enquanto o melodrama vitoriano havia enfatizado o patético e a oratória moralizante de vítimas inocentes e seus heróis, seu congêneres de fim-de-século tornou-se virtualmente sinônimo de ação violenta, acrobacias e espetáculos de catástrofe e risco físico. “Cenas de sensação” como edifícios em chamas, explosões e naufrágios haviam sido um ingrediente do melodrama teatral pelo menos desde o início dos anos 1880, mas a partir de 1890 tornaram-se mais e mais realistas, ambiciosos e surpreendentes. E enquanto os primeiros melodramas talvez tivessem apenas um clímax espetacular, o melodrama da virada do século passou a acumular emoção em cima de emoção. “Uma mudança impressionante aconteceu no tom e no espírito do melodrama”, observou o crítico inglês Archibald Haddon em 1905. “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”.¹⁹ Desmond Mac-

SCIENTIFIC AMERICAN

Published at the New York Office of the Scientific American, 100 N. York St., New York, N.Y.
NEW YORK, OCTOBER 14, 1905.
Vol. XXXII, No. 16.
Published Weekly.
[Copyright, 1905, by Science & Co.]



The "Whirlwind of Death," an Aply-Suited Apparatus which has Killed One Passenger and in which the Automobile is Made to Turn a Somersault Before It Tumbles the Ground.
A HUNDRED WAYS OF BREAKING YOUR NECK.—(See page 102.)

3.14 *Scientific American*, 1905. No texto requintado se lê: “O ‘Redemoinho da Morte’, um aparato com nome bastante apropriado que matou um executante e no qual um automóvel dá uma cambalhota no ar antes de tocar o chão”.

Carthy, escrevendo alguns anos mais tarde no *New Statesman*, reiterou essa percepção: "O desenvolvimento do melodrama moderno tem se afastado dos altos sentimentos morais e caminhado na direção de catástrofes e de engenhosas situações de suspense. Arengas nobres não são mais essenciais ... O mecanismo [efeitos espetaculares] mecânicos quase expulsou a moralidade".²⁰ A peça *Bertha, the Sewing Machine Girl*, de 1906, de Theodore Kramer, foi o exemplo típico do novo paradigma do melodrama: ela incluía uma corrida de quatro sentidos entre dois automóveis, uma locomotiva e uma bicicleta, e também uma corrida de barco a motor, carros de bombeiros apressando-se na direção de um edifício em chamas, várias cenas de tortura e um clímax feito de um ciclone no qual o vilão foi morto por um raio.²¹ Em *Edna, the Pretty Typewriter*, um melodrama de 1907, de Owen Davis, a heroína saltou do telhado de um edifício para o topo de um trem elevado em movimento. Outra cena descrevia uma corrida entre automóveis reais que foram colocados em um moínho antigo enquanto um imenso panorama ao fundo movia-se rapidamente na direção oposta. A heroína seqüestrada saltava das garras do vilão para o carro do herói, que nesse ponto, forçado além de seus limites, explodiu.

O início do cinema culminou com esta tendência de sensações vívidas e intensas. Desde muito cedo, os filmes gravitaram em torno de uma "estética do espanto", tanto em relação à forma quanto ao conteúdo. A excitação predominou, por exemplo, no início do "cinema de atrações" (para usar o termo de Tom Gunning para os filmes centrados no espetáculo, antes do surgimento da integração narrativa, por volta de 1906) e nos vigorosos melodramas de suspense como os *thrillers* de Griffith, produzidos pela Biograph em 1908 e 1909 (*The Fatal Hour*, *An Awful Moment*, *The Lonely Villa*, entre outros).²² Os filmes seriados do início da década de 10, como *The Perils of Pauline* e *The Exploits of Elaine*, aperfeiçoaram todas as formas de perigo físico e espetáculo sensacional em explosões, colisões, engenhocas de tortura, lutas elaboradas, perseguições e resgates no último minuto.²³ Não é de surpreender que a vanguarda modernista, atraída pela intensidade das emoções da modernidade, tenha se apossado dessas séries, e do cinema em geral, como um

emblemático da descontinuidade e da velocidade modernas. Marinetti e outros futuristas celebraram a agitação do cinema como uma "mistura de objetos e realidade reunidos aleatoriamente". Para os surrealistas franceses, séries sensacionaisistas "marcaram uma época" ao "anunciar as reviravoltas do novo mundo". Esses autores reconheceram a marca da modernidade tanto no conteúdo sensacionalista do *ciné-feuilleton* ("crimes, partidas, fenômenos, nada menos do que a poesia da nossa época") quanto no poder do cinema como veículo para transmitir velocidade, simultaneidade, superabundância visual e choque visceral (como Eisenstein, Vertov e outros cineastas/teóricos iriam em breve reelaborar).²⁴

Para Kracauer, Benjamin e seus muitos predecessores, essa ampla escallada 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. Ao evitar uma explicação mais estritamente socioeconômica,²⁵ eles conceberam a comercialização do "suspense" como um reflexo e um sintoma (assim como um agente ou catalisador) da modernidade neurológica. A intensidade crescente dos entretenimentos populares, argumentaram, correspondeu à nova estrutura da vida diária.

Kracauer, escrevendo em 1926, argumentou que os divertimentos baseados na "distração" — isto é, em fortes impressões desconectadas, atropeladas, intensas — eram "expressivos ... como um reflexo da anarquia descontrolada do nosso mundo". "A platéia se reconhece", observou, "na pura exterioridade. Sua própria realidade é revelada na seqüência fragmentada de esplêndidas impressões ... Os espetáculos que visam a distração são compostos da mesma combinação de dados exteriores que caracteriza o mundo das massas urbanas".²⁶ A estética da excitação superficial e da estimulação sensorial, afirmou Kracauer, assemelhou-se ao tecido da experiência urbana e tecnológica. Benjamin considerou esse conceito uma década mais tarde, em dois de seus ensaios: um de 1936 sobre a obra de arte e outro de 1939 sobre Baudelaire. "O cinema", afirmou, "corresponde a mudanças profundas no aparelho perceptivo — mudanças que são experimentadas, em uma escala individual, pelo homem na rua, no tráfego da cidade grande e, em uma escala histórica,

por qualquer cidadão dos dias de hoje”.²⁷ O ritmo rápido do cinema e sua fragmentação audiovisual de alto impacto constituíram um paralelo aos choques e intensidades sensoriais da vida moderna: “Em um filme, a percepção na forma de choques foi estabelecida como um princípio formal. Aquilo que determina o ritmo de produção em uma esteira rolante é a base do ritmo de recepção no cinema”.²⁸

Embora Kracauer e Benjamin possam ter expressado essa ligação entre sensacionalismo popular e modernidade urbana com muita acuidade, essa idéia já era bastante familiar. Por exemplo, um crítico alemão chamado Hermann Kienzl declarou em uma coluna de jornal em 1911 que os filmes eram a principal expressão da nova experiência metropolitana. “A psicologia do triunfo do cinema”, proclamou, “é a psicologia metropolitana. A alma metropolitana, aquela alma sempre atormentada, curiosa e desancorada, deslocando-se de impressão fugaz em impressão fugaz, é com muita razão a alma cinematográfica”.²⁹ Em uma veia similar, mas menos comemorativa, Michael Davis ligou a estética do *vaudeville* ao hiperestímulo urbano. O *vaudeville*, lamentou, era sintomático da “excitação da cidade e da desintegração mental induzida pelo estímulo caleidoscópico da vida de Nova York”. Em seu espetáculo vívido, desarticulado e fugaz, o *vaudeville* espelhava “a experiência proporcionada por um passeio de bonde ou por qualquer dia ativo de uma cidade abarrotada”.³⁰ Esse argumento também avançou no discurso acadêmico. Em um ensaio de 1912 no *American Journal of Sociology*, Howard Woolston (professor do City College de Nova York) enfatizou a conexão entre a experiência moderna e o apetite pelos “choques intensos” no entretenimento. Ao catalogar uma série de barulhos da cidade e situações com múltiplas, Woolston observou que

a vida urbana é marcada por sua estimulação acentuada ... Essa excitação instiga profundamente o sistema nervoso. O resultado natural da vida na cidade é um nervosismo crescente. A corrente agitada na qual os homens ficam imersos produz indivíduos alertas, ativos, prontos para buscar novas satisfações. A recreação dos moradores da cidade é talvez o índice mais fiel de suas reações características.

O divertimento mais popular das grandes cidades hoje é fornecido por tavernas, salões de dança, teatro de variedades e exibições de imagens em movimento. Coney Island, com suas “cachoeiras” e “solavancos”, “acrobacias aéreas da morte” e “balanços circulares”, “aparelhos que fazem cócegas”, peep shows, bares e maravilhas gastronômicas diversas, é a estação de lazer favorita de milhares de jovens nova-iorquinos. Há “alguma coisa acontecendo a cada minuto” ... Tudo isso tende a estimular uma atenção esgotada, por meio de uma sucessão de choques curtos e intensos que reavivam o organismo cansado para atividades renovadas.³¹

Essas afirmações sobre uma conexão entre sensacionalismo e modernidade incorporaram diversas hipóteses, subjacentes e sobrepostas, acerca dos mecanismos psicológicos pelos quais o hiperestímulo moderno se transpôs para a estética do entretenimento popular. Kracauer, Benjamin e seus predecessores parecem todos ter abraçado uma noção da mutabilidade da sensação e da percepção humanas. A modernidade, sugeriram, estimulava um tipo de renovação do aparelho sensorial do indivíduo. A metrópole e a esteira rolante, escreveu Benjamin, sujeitaram “os sentidos humanos a um tipo complexo de treinamento”. O organismo mudou de marcha, por assim dizer, sincronizando-se ao mundo acelerado. Esse condicionamento acabou por gerar uma “necessidade nova e urgente de estímulos”, uma vez que somente passatempos estimulantes podiam corresponder às energias nervosas de um aparelho sensorial calibrado para a vida moderna.³²

Kracauer foi além nessa discussão sobre a necessidade de estímulos. O sensacionalismo, afirmou, funcionou como uma resposta compensatória ao empobrecimento da experiência na modernidade. Distrações e excitações ofereciam um escape momentâneo da “tensão formal ... da empresa”, do frenesi e tédio sem sentido do trabalho alienado na fábrica moderna e no escritório burocratizado.³³ Simmel produziu um argumento similar já em 1896; em um ensaio sobre a Exposição Comercial de Berlim, observou: “Parece que a pessoa moderna quer compensar a unilateralidade e a uniformidade produzidas na divisão de trabalho com o crescente agrupamento de impressões heterogêneas, pela mudança cada vez mais apressada e variada nas emoções”.³⁴ A dívida de Kracauer com Simmel (e talvez com um discurso jorna-

lístico mais amplo)³⁵ está evidente aqui, mas Kracauer foi mais sensível à ironia inerente ao argumento: para começar, as excitações compensatórias do entretenimento popular reproduziam o próprio registro do hiperestímulo que viciava a experiência moderna. O trabalho alienado e a experiência urbana “requerem compensação”, Kracauer afirmou, “mas essa necessidade só pode ser articulada em termos da mesma esfera superficial que impôs a carentia lá no início do processo ... A forma de entretenimento necessariamente corresponde à da empresa”.³⁶ O sensacionalismo popular compensou e ao mesmo tempo imitou a estrutura frenética, desarticulada da vida moderna.

As tentativas de compreender o sensacionalismo popular como um sintoma da vida moderna também ocasionaram uma crença difundida sobre as consequências fisiológicas da superestimulação nervosa. Simmel, junto com diversos médicos especializados em neurastenia (ou “nervosismo moderno”), insistiu que o estímulo sensorial excessivo com aquele associado às pressões da vida urbana tinha o efeito fundamental de exaurir ou incapacitar os sentidos. A idéia era de que os nervos humanos eram sujeitos ao desgaste físico e tornavam-se mais fracos, lentos e progressivamente menos sensíveis quando expostos a muitos estímulos. “Nervos superexcitados e esgotados” criaram um modo de percepção “fatigada” ou “*blasé*” que imaginava o mundo “em um tom uniformemente insípido e cinzento”.³⁷ Sensações cada vez mais fortes eram necessárias para penetrar os sentidos atenuados, para formar uma impressão e despertar uma percepção.³⁸ O sensacionalismo popular aparentemente encaixava-se nesse padrão. A demanda por excitações intensificava-se à medida que a percepção *blasé* exigia impressões cada vez mais intensas. Simmel caracterizou a Exposição Comercial de Berlim, de 1896, como uma manifestação da necessidade, por parte do morador cansado da cidade, de excitações cada vez mais vívidas.³⁹ No mesmo ano, Máximo Gorki situou o cinema precisamente nesse ciclo inflacionário de amortecimentos sensoriais e superestimulação compensatória. Sua descrição original da primeira exibição de imagens em movimento (pelos irmãos Lumière em Paris) comunicava o que parece ter sido uma retórica já comum sobre os perigos neurológicos da “sede pelo estranho e pelo novo”.⁴⁰

Pelo menos mais uma hipótese tentou explicar os mecanismos psicológicos por detrás da “necessidade nova e urgente de estímulos”. Benjamin adaptou uma teoria exposta por Freud, em *Além do princípio do prazer*, referente à função da ansiedade como uma defesa adaptativa contra o choque traumático. Ao estudar vítimas de traumas de guerra da Primeira Guerra Mundial, Freud observou que o colapso traumático severo ocorreu somente entre soldados para os quais o acontecimento terrível era totalmente inesperado. Mas aqueles que haviam se preparado ansiosamente para o choque, fixando-se nele, ensaiando-o mentalmente repetidas vezes, ou, em outras palavras, acostumando-se a ele em pequenas doses controladas, não sofreram grandes perturbações. Nesse contexto, acreditava Freud, a ansiedade era autoprotetora, uma vez que o indivíduo podia defender-se contra o potencial traumatizante do choque. “Quanto mais prontamente a consciência registra os choques”, escreveu, “menos provavelmente eles terão um efeito traumático”.⁴¹ Benjamin aplicou essa hipótese à experiência do cinema: os choques desse veículo, sugeriu, funcionavam como um tipo de preparação ou imunização contra os choques do ambiente moderno. “A aceitação dos choques”, argumentava, “é facilitada pelo treinamento em enfrentar os estímulos”. “O cinema é a forma de arte que acompanha a ameaça crescente à vida que o homem moderno tem que enfrentar. A necessidade do homem de se expor aos efeitos do choque é o seu ajustamento aos perigos que o ameaçam”.⁴² O cinema, supôs Benjamin, fornecia um treinamento em lidar com os estímulos do mundo moderno.

Em sua amplitude e diversidade, esses discursos em torno do sujeito da modernidade — tanto as inumeráveis representações do choque urbano quanto as tentativas de múltiplos níveis para entender o sensacionalismo popular como um sintoma do hiperestímulo moderno — revelam uma fixação crítica, um sentido de urgência ansiosa em documentar e dissecar uma transformação social terrível. No centro dessa fixação está o fato de que observadores importantes da modernidade sentiram o “choque do novo” em primeira mão. Eles viviam em uma cultura que ainda não havia se ajustado totalmente às transformações repentinas da experiência. O milênio pré-moderno não havia ainda se transformado em um conceito abstrato pecu-

liar; era ainda uma memória vital e tangível, que acentuava constantemente a novidade e o trauma do mundo moderno. Ortega y Gasset descreveu com propriedade essa situação: "O ritmo da vida moderna, a velocidade com a qual as coisas se movem hoje, a força e energia com que tudo é feito angustiam o homem de compleição arcaica, e essa angústia é a medida do desequilíbrio entre suas pulsações e as pulsações do tempo".⁴³ A fixação crítica na modernidade e no sensacionalismo ressalta, se não a angústia, pelo menos a ansiedade de uma geração que podia ainda sentir tal desequilíbrio.

Notas

- 1 Georg Simmel, "The Metropolis and Mental Life", em Kurt H. Wolff, *Sociology of Georg Simmel*, Nova York, Free Press, 1950, p. 410.
- 2 A população urbana dos Estados Unidos mais do que quadruplicou entre 1870 e 1910, de menos de 10 milhões para mais de 42 milhões. Em outras palavras, a população urbana praticamente duplicou de tamanho a cada vinte anos: entre 1880 e 1900, por exemplo, pulou de 14 milhões para 30 milhões. Os quilômetros de trilhos de bondes elétricos na região do Atlântico Norte aumentaram de 2.952, em 1890, para 10.175, em 1902. Nos Estados Unidos como um todo, a cobertura férrea aumentou 178% nesses anos, de 13.069 para 36.345 quilômetros de trilhos (U.S. Bureau of the Census, 1980 *Census of the Population*, Washington, D.C.: Government Printing Office, 1980, tabela 3; U.S. Bureau of the Census, *Special Reports, Street and Electric Railways*, Washington, D.C., 1903, p. 34).
- 3 Uma boa compilação de imagens de arquivo de filmes de Manhattan por volta de 1900 pode ser encontrada no episódio sete da série da PBS *Heritage: Civilization and the Jews*. Essa série está disponível em vídeo em muitas bibliotecas públicas dos Estados Unidos. A lista de exibição da conferência "Cinema Turns 100", realizada sob os auspícios do DOMITOR em Nova York em 1994, inclui diversas cenas de rua do período de 1896-1902 dos principais arquivos de filme da Europa e Estados Unidos.
- 4 Mike Featherstone, "Theories of Consumer Culture", em *Consumer Culture and Post-modernism*, Londres: Sage Publications, 1991, p. 24. [*Cultura de consumo e pós-modernismo*, São Paulo: Studio Nobel, 1995.]
- 5 Um exemplo de ensaio acadêmico é "The Urban Habit of Mind", de Howard B. Woolston, em *The American Journal of Sociology*, v. 17, n. 5, pp. 602-14, mar. 1912. Stephen Kern oferece uma pesquisa estimulante e eclética de literatura contemporânea e discursos artísticos sobre velocidade, fragmentação e modernidade (como os manifestos cubista e futurista) em *The Culture of Time and Space, 1880-1918*, Cambridge: Harvard University Press, 1983, em especial capítulo 5, Sobre neurasenia, ver Kern (capítulo 5); Tom Lutz, *American Nervousness, 1903: An Anecdotal History*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1991; James B. Gilbert, *Work Without Salvation: America's Intellectuals and Industrial Alienation, 1880-1910*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1977, pp. 31-43. O volume *American Nervousness*, Nova York, 1881, de George Beard, costuma ser considerado a discussão seminal sobre neurasenia.
- 6 Henry Adams, *The Education of Henry Adams*, [1917], reimp., Nova York: Modern Library, 1931, pp. 494-5.
- 7 Michel M. Davis, *The Exploitation of Pleasure*, Nova York: Russell Sage Foundation, 1911, pp. 33-36. A pesquisa de Davis foi conduzida em 1910.
- 8 Não é coincidência que teóricos sociais tenham começado a centrar-se na psicologia das multitudes por volta da virada do século. Dois trabalhos centrais, entre muitas popularizações, foram *Psychologie des foules* (1895), de Gustave Le Bon, e *Opinion and the Crowd* (1901), de Gabriel Tarde. Uma popularização representativa é *Crowds: A Study of the Genius of Democracy and the Fear, Desires, and Expectations of the People*, Londres: Methuen, 1913, de Gerald Stanley Lee. Citação de Walter Benjamin, "On Some Motifs in Baudelaire", em *Illuminations*, org. Hannah Arendt, Nova York: Harcourt Brace, 1968, p. 174. Todas as demais citações de Benjamin são dessa coletânea.
- 9 A ilustração da *Life* apareceu em 6 de maio de 1909. Picasso realizou a primeira exposição de pinturas cubistas na galeria Ambroise Vollard um pouco mais tarde, no verão francês de 1909. O cubismo não surgiu como um movimento autêntico (pelo menos não de modo que um ilustrador influente de Nova York possa ter ouvido falar) até o período entre 1911 e 1914. A famosa exposição Armory, na qual 110 obras de arte moderna foram exibidas em Nova York (e depois em Chicago e Boston), e que deu a esse trabalho sua primeira exposição nos Estados Unidos, aconteceu em fevereiro de 1913 (Herbert Read, *A Concise History of Modern Painting*, Nova York: Prae-

- get, 1959, p. 117). As semelhanças formais entre a ilustração da *Life* e a estética cubista sugerem sua base comum nas transformações perceptivas da modernidade.
- 10 Anon., "Ground to Pieces on the Rail", *Newark Daily Advertiser*, 9 maio 1894.
 - 11 Uma grande quantidade de dados governamentais municipais sobre números de acidentes de bonde e de veículos de estrada, com o respectivo número de mortes, sobreviveu até os dias de hoje. Algumas estatísticas são apresentadas em "Highway Accidents in New York City During, 1915", *Journal of American Statistical Association* 15 set., 1916, p. 318-23; Roger Lane: *Violent Death in the City: Suicide, Accident, and Murder in Nineteenth-Century Philadelphia*, Cambridge: Harvard University Press, 1979.
 - 12 *Outlook*, 15 set. 1900.
 - 13 Benjamin, "On Some Motifs in Baudelaire", p. 175. ["Sobre alguns temas em Baudelaire", em *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* — Obras escolhidas III. São Paulo: Brasiliense, 1995].
 - 14 *Newark Daily Advertiser*, 18 e 29 maio 1891.
 - 15 Anon., "A Little Girl's Peculiar Death", *Newark Daily Advertiser*, 26 maio 1891, p. 1, colunas 7 e 8.
 - 16 As mortes por quedas também tenham repercutido na primeira geração de imigrantes — muitos deles vinham de culturas agrárias rurais sem edifícios altos — que liam esses relatos jornalísticos. Talvez essas imagens falassem ao seu sentido de desconforto ante coordenadas espaciais estranhas da metrópole moderna vertical.
 - 17 John F. Kasson, *Amusing the Million: Coney Island at the Turn of the Century*, Nova York: Hill e Wang, 1978; Richard Snow, *Coney Island: A Postcard Journey to the City of Fire*, New York: Brightwaters Press, 1984; Andrea Stulman Dennett & Nina Warnke, "Disaster Spectacles at the Turn of the Century", *Film History*, v. 4, 1990, pp. 101-11.
 - 18 "A Hundred Ways of Breaking Your Neck", *Scientific American*, 14 out. 1905.
 - 19 Archibald Haddon, "Sensational Melodrama", *Daily Express*, Londres, 28 de agosto de 1905. O recorte de jornal está na Coleção de Teatro de Harvard, na pasta "Melodrama", Cambridge, Mass.
 - 20 Desmond MacCarthy, "Melodrama", *The New Statesman*, Londres, 27 jun. 1914.
 - 21 Anúncios e resenhas de "Bertha, the Sewing Machine Girl", *Brooklyn Daily Eagle*, 2 set. 1906, p. 9; 4 set. 1906, p. 4; 23 set. 1906, seção 3, p. 10; 6 out. 1907, seção 2, p. 8 e 9.
 - 22 Tom Gunning explora aspectos do sensacionalismo nos primeiros filmes em "An

- Aesthetics of Astonishment: Early Film and the (In)credulous Spectator", *Art and Text*, v. 34, p. 31, primavera, 1989.
- 23 Sobre melodramas sensacionalistas e filmes seriados, ver meu artigo "Female power in the Serial-Queen Melodrama: The Etiology of an Anomaly", *Camera Obscura* 22, pp. 91-129, jan., 1990, e meu capítulo sobre séries em *A History of the Cinema, 1895-1995*, org. Geoffrey Nowell-Smith, Oxford: Oxford University Press, 1995.
 - 24 "The Futurist Cinema", em R. W. Flint (org.), *Marinetti: Selected Writings*, Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 1971, p. 131. Philippe Soupault e Jean Epstein lembraram a vibração de assistir a *The Exploits of Elaine*, em Paris, em 1915. Soupault escreveu em 1923: "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 magnificante de vida. Olhos bem abertos, [vimos] crimes, partidas, fenômenos, nada menos do que a poesia da nossa época." Jean Epstein fez declaração similar: "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 gás, graças a Deus" (Soupault, "Cinema, U.S.A.", em Paul Hammond (org.) *The Shadow and Its Shadow: Surrealist Writings on Cinema*, Londres: British Film Institute, 1978, p. 32; Jean Epstein, "Le Sens ibis", em *Bonjour Cinema*, Paris: Editions de la Sirene, 1921, traduzido para o inglês por Stuart Liebman em *Jean Epstein's Early Film Theory, 1920-1922*, tese de doutorado, New York University, 1980; uma tradução para o inglês alternativa, e, penso eu, menos apropriada de Tom Milne está em *Afterimage*, v. 10, pp. 9-16, 1981, republicada em Richard Abel, *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology, 1907-1939*, Princeton: Princeton University Press, 1988, v. 1).
 - 25 Uma explicação socioeconômica concentrar-se-ia nas mudanças demográficas do capitalismo moderno como um fator central no desenvolvimento do sensacionalismo. Evidentemente, o rápido crescimento da classe trabalhadora urbana no último quartel do século XIX proporcionou uma audiência de massa predisposta a espetáculos surpreendentes e violentos, não importa a forma como se queira explicar essa predisposição. Como observou o jornalista Rob Wagner em 1921: "Trabalhadores rudes ... como

coisas que rebentam". Jornais sensacionalistas, o "mellerdrummer", filmes seriados, burlescos — tudo isso dependia da nova configuração social popular do mercado de entretenimento (Robert Wagner, "You — At the Movies", *American Magazine*, n. 90, pp. 42-4, dez. 1920; extraído de *Literary Digest*, n. 68, p. 46, 26 fev. de 1921).

26 Siegfried Kracauer, "The Cult of Distraction: On Berlin's Picture Palaces" (orig. pub. em 1926), trad. para o inglês de Thomas Y. Levin, em *New German Critique*, v. 40, pp. 91-6, inverno, 1987. Minha discussão de Kracauer e Benjamin é mencionada em diversos ensaios valiosos nesse número de *New German Critique*, em especial "Benjamin, Cinema and Experience", de Miriam Hansen, "Kracauer's Phenomenology of Film", de Heide Schlupmann, "Discourse on Sexuality in Early German Film Theory", de Patrice Petro's e "Girls and Crisis: The Other Side of Diversion", de Sabine Hake.

27 Benjamin, "The Work of Art", em *Illuminations*, p. 250. ["A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", em Walter Benjamin, *Magia e técnica, arte e política — Obras escolhidas I*, São Paulo: Brasiliense, 1985.]

28 Benjamin, "Some Motifs in Baudelaire", p. 175.

29 Hermann Kienzl, "Theater und Kinematograph", *Der Strom*, v. 1, p. 219-20, 1911-1912; citado em Anton Kaes, "The Debate About Cinema: Charting a Controversy (1909-1929)", *New German Critique*, n. 40, p. 12, inverno, 1987.

30 Davis, op. cit., pp. 33 e 36.

31 Woolston, op. cit., p. 602.

32 Benjamin, "Some Motifs in Baudelaire", p. 175.

33 Kracauer escreveu: "A tensão à qual as massas trabalhadoras estão sujeitas é ... maior e mais tangível [do que nas províncias] — uma tensão essencialmente formal que ocupa seu dia totalmente sem satisfazer. Essa carência requer compensação" ("Cult of Distraction", p. 93).

34 "Berliner Gewerbe-Ausstellung", *Die Zeit*, Viena, 25 jul. 1896; citado em David Frisby, *Fragments of Modernity: Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer, and Benjamin*, Cambridge: MIT Press, 1986, p. 94.

35 O jornalista inglês Arnold Smith expressou um argumento similar em 1904, sugerindo que a noção de que o sensacionalismo popular era um escape ou uma compensação da experiência moderna era lugar-comum quando Kracauer a incorporou. Smith escreve: "A quantidade crescente de literatura sensacionalista que aparece dia-

riamente é um sintoma sério de debilidade mental no país como um todo. A causa da demanda por essa ficção não está longe de ser encontrada. Ela reside nas condições nervosas e destrutivas da vida moderna; na tensão e preocupação incessantes que precisam ser liberadas de algum modo, nem que seja apenas por uma hora" ("The Ethics of Sensational Fiction", *The Westminster Review*, n. 162, p. 190, ago. 1904).

36 Kracauer, "Cult of Distraction", p. 93.

37 A principal discussão de Simmel sobre a atitude *blasé* está em "The Metropolis and Mental Life": "A atitude *blasé* resulta primeiro das simulações contrárias, de mudanças rápidas e bastante comprimidas dos nervos. Uma vida em busca ilimitada de prazer torna uma pessoa *blasé* porque ela agita os nervos à sua reatividade mais forte por tanto tempo que eles acabam cessando de reagir por completo ... Por meio da rapidez e contrariedade de suas mudanças, impressões inofensivas forçam tais respostas violentas, dilacerando os nervos tão brutalmente de um lado para o outro que suas últimas reservas de força são gastas; e caso se permaneça no mesmo meio, não se tem tempo para reunir novas forças. Surge assim uma incapacidade para reagir a novas sensações com a energia apropriada ... A essência da atitude *blasé* consiste na atenuação do discernimento. Isso não significa que os objetos não são percebidos, mas sim que o significado e os valores diferenciados das coisas, e portanto as próprias coisas, são experimentados como insubstanciais. Eles aparecem para a pessoa *blasé* em um tom uniformemente insípido e cinzento; nenhum objeto merece preferência sobre qualquer outro" (Simmel, op. cit., p. 414).

38 O leitor observará que Howard Woolston invoca essa teoria na última sentença da passagem citada acima.

39 Frisby, op. cit., p. 75.

40 Gorki escreveu: "Diga o que disser, mas isso [o cinematógrafo] é uma tensão para os nervos ... Nossos nervos estão ficando cada vez mais fracos, estão ficando cada vez mais debilitados, estão reagindo cada vez com menos energia a simples impressões da vida diária e anseiam cada vez mais avidamente por impressões novas, fortes, inusitadas, ardentes e estranhas. O cinematógrafo lhes dá isso — e os nervos serão cultivados de um lado e embrutecidos de outro! O desejo por essas impressões estranhas e fantásticas ficará cada vez maior, e ficaremos cada vez menos capazes e menos desejosos de compreender as impressões diárias da vida ordinária. A sede pelo estra-

nho e pelo novo pode nos levar longe, muito longe ("Gorky on the Films, 1896", em *New Theatre and Film, 1934 to 1937: An Anthology*, org. Herbert Kline, Nova York: Harcourt Brace Jovanovich, 1985, pp. 227-33; uma tradução para o inglês ligeiramente diferente aparece em Jay Leyda, *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*, 3. ed., Princeton: Princeton University Press, 1983).

41 Sigmund Freud, "Beyond the Pleasure Principle", em *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Londres: Hogarth Press, 1953-1974, v. 18, p. 13. [*Além do princípio de prazer*, Rio de Janeiro: Imago, 1998].

42 A discussão mais completa de Benjamin sobre a teoria freudiana da ansiedade protetora está em "Some Motifs in Baudelaire", pp. 161-3. A primeira citação é tirada de "On Some Motifs in Baudelaire" (p. 162); a segunda, de "The Work of Art" (p. 250). Para uma interpretação semelhante desse aspecto da estrutura de Benjamin, ver Susan Buck-Morss, "Aesthetic and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered", *New Formations*, n. 20, pp. 123-43, verão de 1993.

43 José Ortega y Gasset, *The Revolt of the Masses*, Nova York: W. W. Norton, 1932, p. 31. [*A rebelião das massas*, São Paulo: Martins Fontes, 1987.] Também disponível em uma tradução mais recente de Anthony Kerrigan (Notre Dame, Ind.: University of Notre Dame Press, 1985).

Parte 2

A circulação e o desejo do consumidor