

**Julio Bezerra**

Universidade Federal de  
Mato Grosso do Sul – UFMS  
E-mail:  
julioarlosbezerra@hotmail.co  
m



Este trabalho está licenciado sob  
uma licença [Creative Commons  
Attribution 4.0 International  
License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

**Copyright (©):**

Aos autores pertence o direito  
exclusivo de utilização ou  
reprodução

ISSN: 2175-8689

**Acelera!:**  
*Speed watching, sua lógica, histórias e  
paradoxos*

Speed up!:  
Speed watching, its logic, stories and  
paradoxes

¡Acelera!:  
*Speed watching, su lógica, historias y  
paradojas*

Bezerra, J. Acelera! Speed watching, sua lógica, histórias  
e paradoxos. Revista Eco-Pós, 26(2), 138–158.  
<https://doi.org/10.29146/eco-ps.v26i2.28139>

## RESUMO

Um dos desafios mais visíveis no cinema contemporâneo é negociar a velocidade crescente da forma e da cultura cinematográficas. O objetivo deste texto é pensar sobre o chamado *speed watching*, uma prática que nos ajuda a mapear os contornos do consumo audiovisual hoje, bem como a economia afetiva, ética e libidinal que marca a espectadorialidade de nosso tempo. Ao longo desse caminho, atravessaremos questões como, um diálogo cada vez mais forte com o primeiro cinema, a ideia constante da “morte do cinema”, a sétima arte como uma experiência individual e solitária, o ritual da exibição, o discurso neoliberal e a cultura digital.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Speed watching; Neoliberalismo; Primeiro cinema; Cinema digital.*

## ABSTRACT

One of the most visible challenges in contemporary cinema is negotiating the increasing speed of film form and culture. The objective of this text is to think about the so-called speed watching, a practice that helps us to map the contours of audiovisual consumption today, as well as the affective, ethical and libidinal economy that marks the spectatorship of our time. Along this path, we will cross issues such as an increasingly strong dialogue with early cinema, the constant idea of the “death of cinema”, the seventh art as an individual and solitary experience, the exhibition ritual, the neoliberal discourse and the digital culture.

**KEYWORDS:** *Speed watching; Neoliberalism; Early cinema; Digital cinema.*

## RESUMEN

Uno de los desafíos más visibles del cine contemporáneo es negociar la velocidad cada vez mayor de la forma y la cultura cinematográficas. El objetivo de este texto es pensar en el llamado *speed watching*, una práctica que nos ayuda a mapear los contornos del consumo audiovisual actual, así como la economía afectiva, ética y libidinal que marca el espectador de nuestro tiempo. En este camino cruzaremos cuestiones como un diálogo cada vez más fuerte con el cine de principios del siglo XIX, la idea constante de la “muerte del cine”, el séptimo arte como una experiencia individual y solitaria, el ritual expositivo, el discurso neoliberal y la cultura digital.

**PALABRAS CLAVE:** *Speed watching; Neoliberalismo; Cine temprano; Cine digital.*

Submetido em 19 de junho de 2023

Aceito em 23 de setembro de 2023

## Introdução

Acelerar! Parece não haver outra escolha. A leitura dinâmica para os livros. O modo rápido para as mensagens de áudio no aplicativo. O *shuffle* das listas de música. O *fast forward* para as imagens. Estamos todos com pressa. E, quanto mais tempo economizamos, quanto mais nos cercamos de dispositivos, estratégias e programas, mais apressados nos sentimos. Poucas qualidades conseguem dar conta de nossa tecnocrática contemporaneidade como a aceleração. James Gleick (2000) tem mesmo razão: vivemos em um mundo cada vez mais rápido, sempre ligado e em movimento. Chegamos à época do nanossegundo.

Não é diferente no cinema. Um dos desafios mais evidentes do audiovisual hoje é justamente essa negociação em torno da velocidade crescente da forma e da cultura cinematográficas. Essas ansiedades sobre a velocidade como um sintoma de nosso mal-estar cultural também foram transferidas para os debates sobre a estética do cinema — debates agudos e frequentemente polarizados em uma variedade de contextos estéticos, políticos e críticos. Basta pensarmos nas discussões em torno de conceitos como os de “continuidade intensificada”<sup>1</sup>, “pós-continuidade”<sup>2</sup>, “estética aceleracionista”<sup>3</sup> ou mesmo “dromologia”<sup>4</sup> — ou ou ainda em defesas apaixonadas em torno do que se chamou de cinema “lento (slow)”<sup>5</sup> ou “contemplativo”.

---

<sup>1</sup> A expressão foi criada por David Bordwell (2002) para designar um processo de intensificação gradual e incessante da poética cinematográfica, cuja origem remonta aos anos 1960. “Continuidade intensificada” consiste em um repertório cada vez mais amplo de recursos narrativos e estilísticos, sempre apontando em direção a uma experiência fílmica cada vez mais rápida, visceral e intensa — embora, para o autor americano, essa intensificação não implique uma ruptura para com os princípios gerais da construção narrativa, constituídos durante a fase clássica do cinema.

<sup>2</sup> A expressão surge como uma espécie de dissidência em relação à continuidade intensificada de Bordwell. Steve Shaviro (2011) afirma que a partir do século XXI alguns filmes se tornaram tão intensos que tanto o espaço como o tempo se tornaram relativizados ou desarticulados, configurando uma situação onde a própria continuidade é quebrada e desvalorizada, ou fragmentada e reduzida à incoerência.

<sup>3</sup> Trata-se de um movimento político e estético de caráter especulativo que defende que a única forma de se superar o capitalismo neoliberal globalizado é exacerbá-lo, pressionando-o ao extremo. Para saber mais, ver Shaviro (2015) e Srnicek e Williams (2014).

<sup>4</sup> A dromologia, ou estudo da velocidade (*dromos* significa “pista de corrida” em grego), é uma forma de se pensar e interpretar o mundo e a realidade como uma resultante da velocidade. Paul Virilio (1996), com a voracidade transdisciplinar que lhe é particular, foi quem propôs o conceito, em uma triangulação entre velocidade, tecnologia e política. Virilio argumenta que a política é principalmente uma questão de movimento (quem se move e quem não se move, o que regula a circulação de corpos, informações e capital), redireciona questões de soberania e resistência através da logística da corrida, e sugere que a velocidade tornou-se o único agente e medida do progresso.

<sup>5</sup> O termo emerge nos anos 2000 como um conceito recorrente em textos de críticos que se dedicaram a pensar determinado conjunto de filmes realizados naquele momento. O crítico francês Michel Ciment (2003), por exemplo, usa a expressão “*cinema of slowness*” (“cinema da lentidão”) para dar conta de filmes que se posicionam como contraponto ao modelo de curta duração

Seja como propriedade da diegese, como elemento de variados estilos cinematográficos, como afeto demasiadamente contemporâneo, como um índice de tecnologias e modos de produção específicos, e/ou como uma faceta da visualização e consumo, questões sobre velocidade tomaram de assalto a reflexão sobre o cinema nos últimos anos. É nesta seara que nos aventuramos neste artigo. O que nos interessa aqui são novas formas de engajamento, um novo espectador (solitário, contingente, acelerado, fragmentado, procrastinado e/ou produtivo), e noções como controle, manipulabilidade e visualização conectada.

É do chamado *speed watching* — ou seja, o ato de assistir a vídeos on-line em velocidades de reprodução mais rápidas do que o normal — de que falaremos nas páginas que se seguem. Uma prática que sem dúvida nos ajuda a mapear os contornos do consumo audiovisual hoje, bem como a economia afetiva, ética e libidinal que marca a espectralidade de nosso tempo. Como chegamos até aqui? O que convoca, tão sedutoramente, um espectador a acelerar um filme de maneiras que nunca foram pretendidas ou imaginadas por seus realizadores? Quais são os paradoxos, motivações e espectros que informam esse modo de visualização? Ao longo desses caminhos, travamos um diálogo cada vez mais forte com o primeiro cinema, esbarramos na constante ideia da “morte do cinema”, a sétima arte como uma experiência individual e solitária, o ritual da exibição, o discurso neoliberal e a cultura digital.

## 1. Invadindo as nossas casas

Não há como negar. O cinema entrou no terceiro milênio sob o signo da mudança radical, do transtorno, da reviravolta. Da produção à conservação, passando pela difusão e a projeção, as novas tecnologias digitais vão se impondo progressivamente, em detrimento das práticas instituídas — de modo que, para alguns, a palavra cinema deveria ser, na maioria das vezes, tratada com cuidado. Uma fissura se produziu no paradigma dominante. Uma fissura que veio perturbar, a um só tempo, as regras do consumo cinematográfico (distribuição, comercialização) e as regras do mercado da fabricação dos filmes (produção, realização). “A

---

dos planos do cinema recente hollywoodiano. Para saber mais, ver a edição especial da *Multiplot!* (2018) sobre o termo. O conceito, contudo, só ganharia maior popularidade a partir de 2010 com uma série de textos da revista britânica *Sight & Sound*.

Dossiê **Visualidades: estéticas, mídias e contemporaneidade** - <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 26, n. 2, 2023

DOI: 10.29146/eco-ps.v26i2.28139

revolução digital já não bateria à nossa porta, teria, sim, invadido nossas casas”, dizem Andre Gaudreault e Philippe Marion (2016, p. 21).

E embora muito se tenha discutido em torno do fato de a telona ter perdido a sua hegemonia, e em como o cinema, como meio de comunicação, está passando por um processo de resignificação e transubstanciação, talvez seja ainda preciso reconsiderar a própria noção de espectador. Na confusão da atual encruzilhada convergente dos meios de comunicação, o espectador, de um lado, celebra o fato de poder assistir a mais filmes do que nunca, quando, onde e como quiser, e, do outro, parece perder, uma a uma, suas referências. É o que Francesco Casetti (2011) comenta:

A presença de opções onde anteriormente havia práticas correntes, a necessidade de estabelecer as regras do jogo onde antes eram implícitas, a forte conexão com seu próprio mundo onde antes havia separação, a ampliação de perspectiva onde antes o campo era limitado — são todos elementos que testemunham o quanto o quadro mudou (Casetti, 2011, p. 11).

Esse novo quadro impõe ferozmente questões sobre quando, onde e como acessamos os filmes. Um acesso individualizado, fragmentado e personalizado. As tecnologias digitais têm transformado o espectador “tradicional” do cinema, que devia, de alguma forma, aceitar ver o filme segundo modalidades predeterminadas, num “usuário” que agora tem certa forma de “controle” sobre essas modalidades — não se trata, claro, de uma “transferência de controle” decisiva, outorgando um controle absoluto (e, em parte, ilusório) ao usuário-rei, mas de uma forma de partilha de controle na maneira de consumir nossas imagens. É o que Dan Harris (2002) de maneira tão acertada chamou de “*viewer*” — conjugando “espectador” com “usuário”.

É bem verdade que a chegada do controle remoto e, sobretudo, sua expansão e sua implantação nos costumes, já anunciava o fim de um modelo até então dominante<sup>6</sup>, que supunha um espectador que muitos chegaram a chamar de “submisso”. O espectador teria se tornado mais proativo. Ele agora pode — talvez até deva — implicar-se na ação de assistir a um filme. Quer dizer: é como se assistir a um filme se metamorfoseado em uma ação. Talvez nem

---

<sup>6</sup> O cineasta Peter Greenaway (*apud* Gaudreault e Marion, 2019, p. 35) chegou a dizer que o cinema teria morrido em 31 de setembro de 1983, quando o controle remoto espalhou-se pelas salas de estar. É claro: setembro vai até o dia 30. Greenaway, em seu usual tom polêmico e jocoso, sublinha, na verdade e ao mesmo tempo, a morte de um certo cinema e a necessidade urgente de uma reinvenção.

mais assistamos a um filme. Afinal, assistir não significa se colocar diante de alguma coisa que não depende necessariamente de nós, mas em relação à qual nos encontramos na situação de testemunha? Pois o espectador hoje deve não somente escolher o dispositivo no qual o “filme” será exibido (a “telona”, a “telinha” ou uma de suas “telas secundárias”) ou se o visionamento será feito de uma única vez ou em vários segmentos, como também a velocidade e ritmo em que a obra se desenrolará.

## 2. Ganhando tempo

Era apenas uma questão de tempo até que surgissem os chamados *speed watchers*, mergulhados numa experiência do tempo subjetivo atravessada/moldada pelas tecnologias cibernéticas/digitais, fragmentada e líquida, e ansiosos por adequar suas paisagens midiáticas à sua nova realidade. Por meio de variados programas e *plug-ins*, os computadores já haviam tornado possível alterar a velocidade de reprodução. Para se ter uma ideia, supondo que não haja problemas de conectividade, o *viewer* que assistir *Titanic* (1997), de James Cameron, em velocidade 2x, poderá consumir este conto épico de amor e perda de 192 minutos em pouco mais de uma hora e vinte — e seguir para o próximo prazer desviante. Essa nova realidade vem se intensificando.

Para espanto de grande parte da classe artística<sup>7</sup>, em 2020, em plena pandemia, a *Netflix* passou a permitir que as pessoas escolham a velocidade com que desejam assistir o conteúdo contido na plataforma<sup>8</sup>. Os espectadores têm à sua disposição velocidades de streaming mais lentas e mais rápidas, com correções de áudio e legenda — opções tímidas se comparadas àquelas que o *YouTube* oferece, por exemplo. “O recurso foi muito solicitado pelos membros durante anos”, disse Keela Robison (*apud* Alexander, 2020), vice-presidente de inovação de produtos da *Netflix*, enfatizando, sobretudo, o quanto essa nova opção agrega aos assinantes surdos e cegos — e, de fato, a novidade foi encarada com elogios pelas mais importantes associações norte-americanas de surdos e cegos.

<sup>7</sup> Ver Alexander (2020).

<sup>8</sup> A novidade esteve acessível inicialmente somente àqueles com um dispositivo móvel Android. Estes poderiam *streamear* em velocidades de 0,5x ou 0,75x para visualizações mais lentas e velocidades de 1,25x ou 1,5x para assistir mais rápido. As opções de velocidade de reprodução também estão disponíveis em títulos baixados que as pessoas salvaram para visualização off-line.

Será mesmo que este suposto compromisso social está na base desses novos recursos de visualização? Não me parece. Esses recursos soam atraentes porque estamos todos afogados em uma torrente de conteúdo. E embora nunca tenha de fato possível acompanhar todos os lançamentos cinematográficos, o volume de produção da *Netflix* é tão grande que essa impossibilidade é agora marcada com requintes de crueldade — e muita ansiedade. Só em 2019, a *Netflix* teve em média pouco mais de um novo programa de TV ou um filme original lançado a cada dia. Naquele ano, a gigante do *streaming* lançou 371 novos programas de TV e filmes nos Estados Unidos, de acordo com dados da *Variety Insight* (Bridge, 2019). Isso representa um aumento de 54,6% em relação aos 240 programas e filmes do ano anterior.

Outra pesquisa, feita pela Microsoft e divulgada pela revista *Time* em 2015, conclui que as pessoas, hoje, perdem a concentração após somente oito segundos, em média — uma diminuição de quatro segundos em comparação com o resultado de 2000. É diante desse fluxo frenético que as pessoas se veem impelidas a consumir em pouco tempo a maior quantidade de conteúdo possível — a chamada síndrome de Fomo, sigla do inglês “*fear of missing out*”: aquele medo desesperado de perder alguma coisa frente a uma avalanche de dados. O *speed watching* se insere nesse contexto. Seria o prazer libidinal despertado pelo *speed watching* resultado da ilusão narcísica do espectador que o posiciona como um mestre do tempo, um visualizador que é capaz de “hackear” o sistema e compactar seus produtos para suas próprias necessidades e desejos?

### 3. Audio-visão e posse

Talvez. Mas é mais do que isso. O *speed watching* é uma prática recheada de curiosos paradoxos, e, como sintoma e prática cultural, nos revela um bocado de coisas. A prática do *speed watching* parece, por exemplo, intensificar uma nova economia dos sentidos, ou o que Marshall McLuhan (1969) chamava de “proporção dos sentidos”. Para o pensador canadense, todos os meios são metáforas ativas por seu poder de traduzir a experiência em novas formas. Desse modo, qualquer modificação operada nos meios de comunicação é capaz de produzir variadas reações em cadeia, nas esferas da cultura e da política, bem como um equilíbrio de nossa vida sensorial. Quando a mídia muda, nossas experiências sensoriais também mudam.

Até mesmo nossos corpos são alterados à medida que ativamos novas potencialidades e atrofiamos outras. Pois bem: com o *speed watching*, nos distanciamos do ocularcentrismo até aqui soberano e nos movemos para um mundo que não mais privilegia a visão, onde as relações audiovisuais entre som e imagem parecem se inverter.

O *speed watching* acontece muitas vezes no *background*, fornecendo, portanto, uma faixa de áudio contínuo para uma variedade de atividades, de mensagens de texto a e-mails, exercícios físicos ou culinários — o que não necessariamente implica um *speed watcher* distraído, ao contrário, como retomo em outras passagens deste artigo, a prática do *speed watching* parece convocar justamente uma redescrição da relação entre distração e concentração. Além disso, o *speed watching* reforça as alterações causadas pela chegada do digital na proporção dos sentidos — o equilíbrio entre olho e ouvido, ou entre imagens e sons. A digitalização mina a hierarquia tradicional dos sentidos, na qual a visão está acima da audição. Em um nível ontológico básico, o vídeo digital consiste em entradas múltiplas, todas as quais, independentemente da fonte, são traduzidas e armazenadas na forma do mesmo código binário. Isso significa que não há diferença fundamental, no nível de dados brutos, entre imagens visuais transcodificadas e sons transcodificados. O processamento digital trata ambos da mesma maneira. As fontes de som digitalizadas e as fontes de imagem digitalizadas constituem agora uma pluralidade sem hierarquia intrínseca.

Essa lógica estrutural do banco de dados tem várias consequências cruciais. Por um lado, a amostragem digital e a codificação têm precedência sobre a presença sensual. Não apenas todos os sons e imagens têm o mesmo status; eles também estão todos subordinados à estrutura informacional na qual estão armazenados. Imagens e sons são despojados de sua particularidade sensorial e abstraídos em uma lista de parâmetros quantitativos para cada pixel ou fatia de som. Esses parâmetros não “representam” os sons e imagens a que se referem, mas são instruções, ou receitas, para reproduzi-los. Como resultado, sons e imagens não são fixados de uma vez por todas, mas podem ser submetidos a um processo indefinido de ajuste e modulação — e embora seja verdade que esse processo de ajuste e modulação sempre existiu em alguma medida, o momento atual aponta para uma intensificação mais generalizada dessa prática.



O *speed watching* também adensa uma relação de posse para com os filmes que o VHS havia retomado (quando o espectador comum passou a comprar filmes, diferentemente do distribuidor ou exibidor que anos antes adquiria cópias), mas que, na verdade, nos sugere também um retorno ao primeiro cinema. Apesar das diversas nuances e diferenças entre o espectador contemporâneo, o do VHS e os exibidores e projetionistas das primeiras décadas do século passado, a aproximação por meio dessa noção de *posse* mostra-se como um campo arqueológico de investigação bem fértil para se elucidar o *speed watching* de nossos dias. Basta nos atermos ao que dizem Gaudreault e Marion (2016) sobre a prática cotidiana de um exibidor “comum” do primeiro cinema, que saía da loja do fabricante com os braços carregados de rolos de filme que, a partir daquele momento, pertenciam-lhe:

De fato, para a primeira geração de exibidores, a transação básica, que se impôs desde o início, repousava sobre o sistema da compra de cópias de filmes. Naquela época, os filmes que o operador oferecia a seus públicos lhes pertenciam (...). Até os anos de 1905-1910 (dependendo do país), não existia, ainda, nenhum intermediário entre o fabricante e o exibidor. (...) O exibidor de filmes era o único mestre a bordo, na sua empresa, e mostrava o que queria, como queria, o fabricante não tinha voz sobre o desenrolar das representações (Gaudreault e Marion, 2016, p. 13-14).

Ainda no paralelo com o VHS, o *speed watching* faz germinar, como aponta Neta Alexander (2017)<sup>9</sup>, para uma experiência epistemológica única. A escolha de avançar ou pular para o próximo capítulo costuma ser um meio-termo entre a programação do visualizador e a duração da obra cinematográfica. Ao avançar uma fita VHS ou pular um segmento de um DVD, o espectador está muito ciente de que perdeu algo: o conhecimento de que o filme não foi visto em sua totalidade não pode ser ignorado ou negado. No entanto, como o avanço rápido resulta em uma imagem borrada e imperceptível, o visualizador não é capaz de saber exatamente o que perdeu. “Essa lacuna de conhecimento”, diz Alexander (2017, p.105), “pode produzir a perturbadora noção deleuziana de “inacabamento”: ela coloca o espectador em uma espécie curiosa de limbo”. O *speed watching*, por sua vez, tem uma economia afetiva e epistemológica diferente:

---

<sup>9</sup> Neta Alexander é hoje uma das autoras mais interessantes no que diz respeito a essas novas práticas de visualização audiovisual, seja no que diz respeito ao *speed watching*, seja no que concerne o *binge watching*, as plataformas de *streaming* ou a noção de *buffer* (tive o prazer de traduzir um de seus ensaios, justamente sobre *buffering*, para um dossiê do v. 12 n. 1 (2023) da revista *Rebeca*). Este artigo é amplamente devedor de seu trabalho.

permite ao espectador consumir a história e seus eventos dramáticos (cenas de ação, encontros românticos, reviravoltas surpreendentes na trama, etc.), mantendo sua unidade, progressão linear, e o clímax, resultando na ilusão de que nada estava faltando. (Alexander, 2017, p. 105)

O *speed watching* comprime o filme ao estender a lógica da edição de continuidade hollywoodiana *ad absurdum*. Portanto, ele pode ser entendido não apenas como um meio de dominar o tempo, mas também como uma forma de “hackear” a narrativa cinematográfica. Em vez de um “espectador distraído” (ou ouvinte) imaginário no qual a lógica da compressão digital se baseia (Sterne, 2012), o *viewer* é livre para fazer sua própria distinção entre “sinal” e “ruído” de uma forma que o transforma em uma espécie de editor. O *viewer*, contudo, edita conforme suas próprias necessidades e desejos. Considere, por exemplo, o sistema estelar. Nesse modo de cinemática compacta, como sublinha Neta Alexander, as estrelas funcionam como semáforos: suas aparências são significantes que dizem ao espectador quando parar, diminuir a velocidade ou acelerar. Ou seja: um espectador que seja fã de um ator específico, como, por exemplo, Brad Pitt, poderá fazer dele uma espécie de métrica ou centro a partir do qual a obra será visualizada, acelerando ou pulando as partes em que ele não aparece e/ou desacelerando quando o astro está em cena. Isso, entretanto, não é determinado pelo cineasta ou pelo estúdio; cada espectador é livre para escolher suas estrelas favoritas. E assim, enquanto alguns atores funcionarão como *ruído*, outros reivindicarão seu status de *sinal*.

#### 4. Ilusão de controle

Por falar em ilusão, citamos parágrafos atrás a ilusão de controle total que o controle remoto já anunciava no horizonte. Uma ilusão que, sem nenhuma dúvida, se fortalece com o *speed watching*. É bem verdade que, no caso do controle remoto, tratava-se mais de uma hiperseletividade do que propriamente uma interatividade. Pois interatividade implica a possibilidade de o observador interferir no progresso da narrativa ou assumir a função do narrador — algo que o *speed watching*, sempre entre a narração e a navegação, parece nos prometer como nunca.

Contudo, é ainda de ilusão de que falamos. Com o digital, registrar o real já havia se tornado sinônimo de reconstruí-lo — mesmo Philippe Dubois (1994, p. 79) já afirmava “a

imagem fotográfica como impensável fora do próprio ato que a faz ser”. A malfadada perda da crença na imagem digital encontra-se, de alguma forma, compensada por um ganho de ilusão baseado nas variadas possibilidades de manipulação por parte do espectador. Trata-se de uma liberdade de agir sobre o filme que se limita a pô-lo em ordens e velocidades personalizadas, porém com base em elementos preexistentes, em pesquisas extensas, em interfaces invisíveis, ou seja, uma forma de liberdade um tanto vigiada ou, paradoxalmente, muito controlada.

O paradoxo da atenção-distração também merece algumas linhas. O *speed watching* funciona simultaneamente como distração e como uma forma única de concentração. Concentração, no entanto, é hoje tanto moeda universal quanto recurso dos mais escassos. Ela emerge, paradoxalmente, como um problema (de psicólogos a anunciantes, passando pelos intelectuais) e como solução (para ouvintes, leitores e espectadores em apreciações mais atentas). O nó mais específico do *speed watching* é que, embora a velocidade de observação seja uma técnica supostamente destinada a economizar tempo, ela requer prática, treinamento, e atenção concentrada. De um lado, assistir a um filme em velocidade acelerada ajuda a ganhar tempo. Do outro, este hábito que serviria para descansar a mente acaba alimentando a ansiedade — consumindo mais em menos tempo e sentindo os ganhos disso, o *viewer* terá dificuldade em desfrutar de uma obra no ritmo original.

## 5. Paralelo 1900 e 2000

Aliás, um leitor, com o perdão da palavra, atento talvez já tenha percebido que o paralelo entre 1900 e 2000 evidencia as condições sociais das mudanças nas esferas da atenção e da sensibilidade. Vez ou outra, quando falamos de *speed watching*, esbarramos no primeiro cinema, quando os filmes eram projetados em velocidades variáveis reguladas pela administração do teatro ou por “projecionistas-artistas”, e não pelos cineastas ou estúdios de produção. Controlar a velocidade de uma projeção em película de nitrato altamente inflamável era uma profissão perigosa. Essa correlação entre a velocidade de projeção, perigo potencial e possível morte pode parecer uma relíquia dos dias pré-digitais de outrora. Contudo, tendemos a concordar com Alexander (2017):

haveria uma correlação similar entre o aparelho digital e o medo de morrer (manifestado e sublimado como medo do tédio, ineficiência ou desaceleração). O que antes era um perigo potencial imediato agora é uma ameaça muito mais sutil e reprimida de lentidão e ineficácia (Alexander, 2017, p. 103).

A sobrecarga sensorial, e a sensibilidade elevada da atenção superficial seletiva também são noções muito associadas justamente ao nascimento do cinema. Basta voltarmos às teorias de Walter Benjamin (1987) e Siegfried Kracauer (1961) sobre a cultura da distração e o período de rápida transição que marcou a virada para o século XX. Para ambos, a distração é o modo de percepção engendrado pelas mídias técnicas e, em particular, pelo cinema. Benjamin, por exemplo, mantém intactas as tensões essenciais entre distração e imersão atenta — tão característica do *speed watcher* mais contemporâneo. O cinema poderia desempenhar um papel progressivo, impondo um modo de distração e também de imersão, os quais expõem as contradições entre *Erfahrung* e *Erlebnis* (dois tipos de experiência: integrada e contínua versus intermitente e equivalente a choque). Pensando com Benjamin e o nascimento do cinema no retrovisor, o *speed watching* pode então também ser visto e vivido como uma forma ativa de espectadorialidade através da qual o espectador se absorve totalmente na obra de arte, bem como uma forma narcisista de distração que o permitiria absorver o filme por si mesmo.

Não é demais sublinhar que a velocidade descreve não uma dimensão ou relação, mas potencialmente muitas: não apenas diferentes taxas de velocidades e acelerações, mas também os intervalos, pausas e integrais que formam as transições entre velocidades de deslocamento e acelerações. Dentro dos movimentos e experiências de velocidade como vários graus temporais ou “engrenagens”, existem potencialmente espaços de interpelação nos quais ações, pensamentos, decisões e emoções podem ajustar, redirecionar ou mesmo controlar o fluxo da velocidade. São espaços críticos em que o próprio valor cinematográfico da velocidade pode, portanto, ser mais sugestivamente condensado e tratado.

## 6. *Speed watching*, prática neoliberal

Parece, contudo, que todos os argumentos nos levam ao neoliberalismo — o que poderia ser entendido como mais um curioso paradoxo. Enquanto o *speed watching* alimenta no espectador as sensações de onipotência e eficiência, ele atende a uma lógica neoliberal de

produtividade, prolongamento da jornada de trabalho e incapacidade de distinguir entre trabalho e lazer<sup>10</sup>. O *speed watching* não pode ser separado das práticas e agendas políticas e econômicas do neoliberalismo. O que entendo por neoliberalismo é — mais do que um modo específico de produção capitalista — uma forma de governamentalidade (Michel Foucault), que se caracteriza pela sujeição de todos os aspectos da vida à chamada disciplina do mercado. Isso é equivalente, em termos marxistas mais tradicionais, à “subsunção real” pelo capital de todos os aspectos da vida: lazer e trabalho. A governamentalidade neoliberal é caracterizada também pela redefinição dos seres humanos como proprietários privados de seu próprio “capital humano”. Cada pessoa é, portanto, como diz Foucault (2008, p. 334), forçada a se tornar “um empresário de si mesma”. Em tais circunstâncias, somos continuamente obrigados a nos comercializar, a nos *marcar*, a maximizar o retorno do nosso *investimento* em nós mesmos.

O capitalismo, em sua forma intensificada neoliberal, mudou da “subsunção formal” para a “subsunção real”. Esses termos, originalmente cunhados de passagem por Marx, foram retomados e elaborados por pensadores da tradição autônoma italiana, principalmente Michael Hardt e Antonio Negri. Para Marx, é o trabalho que está “subordinado” ao capital. Se, na subsunção formal, o capital se apropria e extrai um excedente dos processos de trabalho que precedem o capitalismo, na subsunção real, não é apenas o trabalho que é subsumido pelo capital, mas todos os aspectos da vida pessoal e social. Isso significa que tudo na vida deve agora ser visto como uma espécie de trabalho: continuamos trabalhando mesmo quando consumimos e até enquanto dormimos. Afetos e sentimentos, habilidades linguísticas, modos de cooperação, formas de saber e de saber fazer, expressões de desejo: tudo isso é apropriado e transformado em fonte de mais-valia. Passamos de uma situação de exploração extrínseca, em que o capital subordinava o trabalho e a subjetividade aos seus fins, para uma situação de exploração intrínseca, em que o capital incorpora diretamente o trabalho e a subjetividade em seus próprios processos.

Ou seja: trabalho, subjetividade e vida social não estão mais “fora” do capital e antagônicos a ele. Em vez disso, eles são produzidos imediatamente como partes dele. Eles não podem resistir às depredações do capital porque eles próprios já são funções do capital. Isso é

---

<sup>10</sup> Blackmore, curiosamente, chega a nos alertar na forma de uma profecia distópica: haverá um dia em que o olho humano será considerado muito lento e “os filmes serão baixados diretamente para o córtex visual” (Blackmore, 2007, p. 371).

o que nos leva a falar de coisas como “capital social”, “capital cultural” e “capital humano”: como se nosso conhecimento, nossas habilidades, nossas crenças e nossos desejos tivessem apenas valor instrumental e precisassem ser investidos. Tudo o que vivemos e fazemos, tudo o que vivenciamos, é rapidamente reduzido ao status de “trabalho morto, que, como o vampiro, só vive sugando trabalho vivo, e vive quanto mais, mais trabalho suga” (Marx, 2013, p. 307). Sob um regime de subsunção real, cada pessoa viva se transforma em um estoque de capital.

Essa subsunção real é facilitada — mas também fornece o ímpeto — pela revolução das tecnologias de computação e comunicação ao longo das últimas décadas. A prática do *speed watching* nos alerta de que tudo sem exceção está subordinado a uma lógica econômica, a uma racionalidade econômica. Tudo deve ser medido e tornado comensurável por meio da mediação de algum tipo de equivalente universal: dinheiro ou informação. Quer dizer, o neoliberalismo não é apenas a ideologia ou sistema de crença dessa forma de capitalismo. É também — e isso talvez seja ainda mais importante — a forma concreta como o sistema funciona. É um conjunto real de práticas e instituições. Ele fornece um cálculo para julgar as ações humanas e um mecanismo para incitar e direcionar essas ações. Neste sentido, George Monbiot (2006) é certo:

O neoliberalismo tornou-se tão difundido que raramente o reconhecemos como uma ideologia. Parece que aceitamos a proposição de que essa fé utópica e milenar descreve uma força neutra; uma espécie de lei biológica, como a teoria da evolução de Darwin. Mas a filosofia surgiu como uma tentativa consciente de remodelar a vida humana e mudar o locus do poder... O neoliberalismo vê a competição como a característica definidora das relações humanas. Ele redefine os cidadãos como consumidores, cujas escolhas democráticas são melhor exercidas por meio da compra e venda, um processo que recompensa o mérito e pune a ineficiência. Ele sustenta que “o mercado” oferece benefícios que nunca poderiam ser alcançados pelo planejamento (Monbiot, 2006, s.p.).

Talvez seja isso que eu esteja querendo dizer, o *speed watching* é uma dessas tentativas de sujeitar a única coisa que não pode ser reduzida à economia política: a estética. A experiência estética nada tem a ver com “informação” ou “fatos”. Ela não pode ser generalizada ou transformada em algum tipo de conhecimento positivo. Seria estranho se possível fosse, já que não serve a nenhuma função ou propósito além de si mesma. Contudo, no capitalismo de hoje, tudo é estetizado e todos os valores são, em última análise, estéticos. A produção estética hoje se tornou integrada à produção de commodities em geral: a urgência econômica frenética

de produzir novas ondas de bens que parecem cada vez mais inovadores, em taxas de rotatividade cada vez maiores, atribui agora uma função e posição estrutural cada vez mais essenciais para a inovação estética e a experimentação.

No entanto, ao mesmo tempo, essa estetização onipresente também é uma extirpação radical da estética. Não se trata apenas de sensações e sentimentos serem banalizados quando são embalados para venda e indexados nas variações mais mínimas de linhas de produtos; é também que as duas qualidades mais cruciais da estética desde Kant — ou seja, que se trata de algo desinteressado e não cognitivo<sup>11</sup> — desaparecem. Steven Shaviro vem ao meu socorro:

A estética, para nós, é inevitavelmente fugaz e espectral. Quando tempo é dinheiro e trabalho é 24 horas por dia, 7 dias por semana, não podemos nos dar ao luxo de ser indiferentes à existência de qualquer coisa. Para usar uma distinção feita por Michael Moorcock e China Miéville, a arte sob o capitalismo, na melhor das hipóteses, nos oferece escapismo, em vez da perspectiva real de fuga (Shaviro, 2015, p. 16).

E assim... Nada é mais valorizado do que o excesso. Quanto mais se avança, mais há para acumular e capitalizar. Tudo é organizado em termos de limiares, intensidades e modulações. Como afirma Robin James (2012, s.p.), “para o sujeito neoliberal, o objetivo da vida é ‘empurrá-la até o limite’, aproximando-se cada vez mais estreitamente do ponto de retornos decrescentes... O sujeito neoliberal tem um apetite insaciável por diferenças cada vez mais novas.” A questão é sempre chegar “à beira do *burnout*”: perseguir uma linha de intensificação e ainda poder recuar dessa borda, tratando-a como um investimento e recuperando a intensidade como lucro.

## 7. O que restou?

---

<sup>11</sup> Para Kant, a beleza é um evento, um processo, e não uma condição ou um estado. A beleza acontece quando a encontro. Ela é passageira e está sempre imbuída de alteridade. Só consigo encontrá-la quando o objeto me solicita ou me desperta. A beleza tampouco pode ser recuperada depois de seu desaparecimento. O objeto atrai o sujeito enquanto permanece indiferente a ele. O sujeito sente o objeto, sem conhecê-lo ou possuí-lo, sem poder fazê-lo durar. Trata-se de uma forma de comunicação sem comunhão, sem consenso, sem conceito, divorciada de causas racionais e materiais. Por isso, para Kant a experiência estética é desinteressada e não cognitiva. Quando julgo um objeto belo, não é exatamente o objeto o que me interessa, mas como a experiência dele me faz sentir. Fora da cognição ou do interesse utilitário, é assim, segundo o filósofo, que o belo objeto me atrai. A experiência estética será então intensa justamente na medida em que é desprovida de interesse. “Todo interesse”, diz ele, seja empírico ou racional, “pressupõe necessidade ou a produz” (Kant, 1995, p. 55); apenas o julgamento estético está desvinculado da necessidade e da cognição.

É só dar mais um passo para encarar a pergunta dos últimos tempos: o que restou do cinema? Ou melhor, o que restou daquilo que pensávamos, até ontem, ser o cinema, e o que hoje ele vem se tornando? Pois o *speed watching* e o nível de intervenção que ele possibilita ao espectador no desenrolar de um filme, parece, ao menos de início, incompatível com a ideia que se teve do cinema. Refiro-me a ideias como as de Raymond Bellour (“há cinema desde que haja projeção, desde que uma imagem registrada se anime sobre uma tela em uma sala escura [2008, p. 16]”) e Jacques Aumont (“toda apresentação de filme que me deixa livre de interromper ou de modular essa experiência não é cinematográfica [2012, p. 82]).”

Por essas e outras, não é lá muito difícil situar o *speed watching* na extremidade inferior do espectro purista frequentemente sugerido por cinéfilos e estudiosos do cinema. Seria ético alterar a velocidade de um filme? Pois os adeptos dessa nova forma de visualização tendem a classificá-la não somente como mais eficiente, mas, sobretudo, como mais prazerosa — para alguns, o ritmo mais rápido torna mais fácil apreciar o fluxo da trama e a estrutura das cenas. E, afinal, existe uma maneira certa de ver um filme ou, quem sabe, uma velocidade na fruição que possa ser chamada de “normal”? Que forma ou velocidade seriam essas? Quem teria autoridade para determiná-las? O autor? O crítico? O espectador? O escritor do *Wonkblog*, Jeff Guo (2016), que assiste a todos os seus programas de televisão a 160% de velocidade, sublinha, em ensaio para o *The Washington Post*, assistir a um filme como lê um livro. E não nos levaria muito tempo para concordar que não existe uma maneira certa de ler um livro. Roland Barthes (2013), por exemplo, nos encorajava a não tratar os romances de maneira tão literal ou linear. Por que seria diferente com o cinema?

A produção cinematográfica, de acordo com essa argumentação, está ameaçada pelo espectador impaciente, hiperativo e aprisionado pela contradição entre a lógica do jogo e a lógica da narrativa. A chegada do digital de maneira geral e a emergência de práticas mais específicas como o *speed watching* transformam o lugar do qual falamos num espaço de “grau zero”, simultaneamente não embasado, um retorno e um novo começo. Naturalmente, esses sintomas de declínio citados logo acima podem muito bem ser invertidos e anunciados como sinais de continuidade, transformação e, quem sabe, renovação — sem falar que o objetivo das artes populares durante séculos foi justamente o de formar espectadores ativos-interativos,



mergulhando-os no espetáculo. Vejo-me então, inevitavelmente, na pista de Thomas Elsaesser, engajado em uma ideia de cinema como arqueologia das mídias.

## 8. Cinema como arqueologia das mídias

Cinema como arqueologia das mídias é uma oportunidade de repensar a história e a ontologia da sétima arte. Uma perspectiva que não insiste na singularidade do cinema como forma de arte, nem em sua especificidade como meio. Elsaesser considera o passado do cinema, bem como seu futuro, integrado firmemente em outras práticas midiáticas, outras tecnologias, outros usos sociais, tendo, acima de tudo, ao longo de sua história, “interagido, sido dependente, sido complementado e se percebido em competição com todas as formas de entretenimento, de buscas científicas, de aplicações práticas e de usos militares” (Elsaesser, 2018, p. 20). O teórico alemão se pergunta: e se buscarmos por inventores e empreendedores negligenciados, por experiências fracassadas, por fantasias descartadas? E se voltássemos o passado para imaginarmos o que o futuro poderia ter sido?

assumo as mídias digitais como uma oportunidade de repensar a ideia de mudança histórica em si e o que entendemos por inclusão e exclusão, horizontes e limites, mas também por emergência, transformação e apropriação, ou seja, o oposto de ruptura. Tal oportunidade de retroceder me permite consultar uma vez mais o que acho que já sei: a especificidade do cinema e o papel que as imagens em movimento ocupam na história da modernidade e dos meios de comunicação de massa (Elsaesser, 2018, p. 75).

O que se percebe é que a prática de ver filmes sempre envolveu constantes e variadas negociações e renegociações. O cinema é uma construção teórica e cultural. Não há meio de comunicação autônomo, somente meios integrados em quadros sociais e culturais mutáveis. A crise gerada pelo advento do digital não é a primeira mudança radical sobrevivendo o reino da sétima arte. É preciso dizer e repetir, incansavelmente: toda a história do cinema foi regularmente pontuada por momentos de questionamento radical da identidade do meio de comunicação. As crises e as rupturas fazem parte da narração identitária do cinema.

Conforme a maneira como é definido, o cinema pode, hoje em dia, tanto ser visto como uma espécie ameaçada de extinção quanto como meio de comunicação em situação de expansão. O que se percebe cada vez mais é tanto a importância do questionamento bazariano

— “Quando há cinema?”, “Para onde vai o cinema?”, “O que é cinema?” — como a compreensão de que qualquer definição do cinema é, afinal, totalmente provisória. É o que diz Tom Gunning (2007) quando afirma que toda inovação tecnológica, ao mesmo tempo que desenha o caminho de seu futuro, leva continuamente o cinema de volta para a ideia que faziam dele, na origem, aqueles que o conceberam:

A modernidade do cinema envolve ciclos tanto de destruição quanto de renovação. Como historiador, defendo a preservação da memória contra o tipo de amnésia deslumbrada produzida pelo mito do progresso. Porém, a nostalgia e o desespero com relação ao futuro podem cegar tanto quanto a ignorância do nosso passado (Gunning, 2007, p. 35).

### Conclusão

O *speed watching* nos incita a imaginar uma espécie de terceiro nascimento do cinema, integrativo e intermedial, que supõe uma forma de volta da porosidade, da miscelânea, da hibridização, da mestiçagem, tudo aquilo que impregnou justamente o seu primeiro nascimento. A revolução digital equivaleria, de certa forma, a uma volta ao espírito de não diferenciação identitária, próprio da miscelânea do cinema-atração, antes que a institucionalização viesse pôr ordem naquela confusão, favorecendo e hierarquizando os diferentes valores identitários da cinematografia. Sistematizando ainda mais, poderíamos até sugerir a ideia de que esse terceiro nascimento concretiza, metaforicamente, a ideia de um renascimento perpétuo do cinema, tendo em conta a dimensão recorrente, inevitável e cíclica de suas crises identitárias, que obrigam a instituição a se adaptar para não morrer.

André Bazin me vem mais uma vez à mente. Segundo ele, o que o cinema procuraria, desde seu início, seria uma forma de captação ou expressão de certa “integridade” do real. É a tese que ele defende por meio da ideia, tão mal compreendida, de “cinema total”. Para sustentar sua tese, Bazin se apoia nos textos dos primeiros inventores de aparelhos protocinematográficos do século XIX. O autor defende, por assim dizer, uma concepção idealista da genealogia: haveria, no início de toda a aventura cinematográfica, a vontade de capturar e de restituir o vivo em sua complexidade. Tudo decorre desse mito fundador, garante Bazin. O cinema faria uma busca radical, ao procurar, constantemente, ser a imagem da vida e a cópia fiel da natureza.

É uma concepção determinista, porém, em sentido diverso. É preciso inverter a causalidade histórica, reivindica. Trata-se de "(...) considerar as descobertas técnicas fundamentais como acidentes providenciais e favoráveis, porém essencialmente secundários, em relação à ideia preliminar dos inventores" (Bazin, 1991, p. 27). É o que, aliás, leva Bazin (1991, p. 31) a lançar, em 1958, o seu famoso "o cinema ainda não foi inventado!". "O cinema está em algum lugar no horizonte, mas, como o horizonte, ele sempre escapa de quem quer alcançá-lo", dizem Gaudreault e Marion (2016, p. 191). Há algo de Sísifo no mito do cinema total. Algo dos paradoxos de Zenão de Eleia. Ou talvez, como Bazin chegou a sugerir, haja algo de Ícaro: "o velho mito de Ícaro precisou esperar o motor de explosão para descer do céu platônico. Ele existia, porém na alma de cada homem desde que contemplou o pássaro. De certo modo, pode-se dizer a mesma coisa do mito do cinema (Bazin, 1991, p. 31).

### Referências bibliográficas

ALEXANDER, Julia. "Netflix is letting people watch things faster or slower with new playback speed controls". In: *The Verge*, 31 jul. 2020. Disponível em: <<https://www.theverge.com/2020/7/31/21348693/netflix-playback-speed-slow-fast-mobile-android-web-tv-streaming>>. Acesso em: 15 jun.2023.

ALEXANDER, Neta. Speed Watching, Efficiency, and the New Temporalities of Digital Spectatorship. In: HESSELBERTH, Pepita, POULAKI, Maria (orgs.). *Compact Cinematics – The Moving Image in the Age of Bit-Sized Media*. Londres: Bloomsbury Academic, 2017, p. 103-112.

ALEXANDER, Neta. Raiva contra a máquina: Armazenamento em buffer, ruído e ansiedade perpétua na era da visualização conectada. *Rebeca*, v. 12 n. 1, 2023. Disponível em: <<https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/959/546>>. Acesso em: 15 jun.2023.

AUMONT, Jacques. *Que reste-t-il du cinéma?* Paris: Vrin, 2012.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BAZIN, André. *O cinema: Ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BELLOUR, R. A querela dos dispositivos. *Revista Poiésis*, v. 9, n. 12, p. 15-22, 2008.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BLACKMORE, Tim. The Speed Death of the Eye: The Ideology of Hollywood Film Special Effects. *Bulletin of Science Technology Society*, v. 27, n. 5, p. 367-72, 2007.

- BORDWELL, David. Intensified continuity revisited. [S.l.: s.n.] 2007. Disponível em: <<http://www.davidbordwell.net/blog/2007/05/27/intensified-continuity-revisited/>>. Acesso em: 15 jun. 2023
- BORDWELL, David.. Intensified Continuity: visual style in contemporary american film. *Film Quarterly*, California, v. 55, n. 3, 2002, p. 16-28. 2002.
- BRIDGE, Gavin. Netflix Released More Originals in 2019 Than the Entire TV Industry Did in 2005 *Variety*, 17 dez. 2019. Disponível em: <<https://variety.com/2019/tv/news/netflix-more-2019-originals-than-entire-tv-industry-in-2005-1203441709/>>. Acesso em: 15 jun.2023.
- CASSETTI, Francesco. Back to the Motherland: the film theatre in the postmedia age. *Screen*, v. 52, n. 1, 2011, p. 6.
- CIMENT, Michel. The State of Cinema.. *Unspoken Cinema*, 2003. Disponível em: <<http://unspokencinema.blogspot.com/2006/10/state-of-cinema-m-ciment.html>>. Acesso em: 15 jun. 2023.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papyrus, 1994.
- ELSAESSER, Thomas. *O cinema como arqueologia das mídias*. São Paulo: Senac, 2018.
- FLANAGAN, Matthew. Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema. *16:9*, nov.2008. Disponível em: <[http://www.16-9.dk/2008-11/side11\\_inenglish.htm](http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm)>. Acesso em 15 jun.2023.
- FOUCAULT, Michel. *O nascimento da Biopolítica*: curso dado no Collège de France (1978-1979). São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- GAUDREAU, Andre. MARION, Philippe. *O fim do cinema? Uma mídia em crise na era digital*. Campinas: Papyrus, 2016.
- GLEICK, James. *Faster: The Acceleration of Just about Everything*. [S.l.] Vintage, 2000.
- GUNNING, Tom. Moving Away from the Index: Cinema and the Impression of Reality". *Differences*, v. 18, n.1, , mar. 2007, p. 29-52. 2007.
- GUO, Jeff. I have found a new way to watch TV, and it changes everything  
Game of Thrones. The Bachelor. House of Cards. It's now possible to watch everything. How? It's the future of storytelling. *The Washington Post*, 22 jun. 2016. Disponível em: <<https://www.washingtonpost.com/news/wonk/wp/2016/06/22/i-have-found-a-new-way-to-watch-tv-and-it-changes-everything/>>. Acesso em: 15 jun.2023
- HARRIES, Dan. Watching the Internet. In: HARRIES, Dan. *The New Media Book*. London: BFI Publishing, 2002, p. 171-182.
- JAMES, Robin. Loving the Alien. *The New Inquiry*, 22 out.2012. Disponível em: <<http://thenewinquiry.com/essays/loving-the-alien>>. Acesso em: 15 jun. 2023.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. São Paulo: Editora Forense Universitária, 1995.

KRACAUER, S. *Nature of the Film: the redemption of physical reality*. London: Dennis Dobson, 1961.

MARX, Karl. *O capital*, Livro I. São Paulo: Boitempo, 2013.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1969.

MCSPADDEN, Kevin. You Now Have a Shorter Attention Span Than a Goldfish. *Time*, maio 2015. Disponível em: <https://time.com/3858309/attention-spans-goldfish/>. Acesso em: 15 jun. 2023.

MONBIOT, George. Neoliberalism — the Ideology at the Root of All Our Problems. *The Guardian*, 15 abr. de 2016. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2016/apr/15/neoliberalism-ideology-problem-george-monbiot>. Acesso em 15 jun. 2023.

SHAVIRO, Steven. *Post-cinematic affect*. Reino Unido: O-book, 2010.

SHAVIRO, Steven.. *Post-continuity, The Pinocchio Theory*, [S.l.: s.n.], 2012. Disponível em: <http://www.shaviro.com/Blog/?p=1034>. Acesso em: 15 jun. 2023.

SHAVIRO, Steven.. *No Speed Limit*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015.

SRNICEK, Nick; WILLIAMS, Alex. Manifesto for an Accelerationist Politics. In: MACKAY, Robin, AVANESSIAN, Armen (orgs.). *Accelerate*. Reino Unido: Urbanomic, 2014.

STERNE, Jonathan. *MP3: The Meaning of a Format*. Durham: Duke University Press, 2012.

VIEIRA, Camila. Introdução ao Slow Cinema. *Multiplot Cinema*, 7 ed., 2018. Disponível em: <https://multiplotcinema.com.br/2018/07/introducao-ao-slow-cinema/>. Acesso em: 15 jun. /06/2023.

VIRILIO, Paul. *Velocidade e política*. São Paulo, Estação da Liberdade, 1996.

WOLLEN, Peter. Speed and the Cinema. In: WOLLEN, Peter. *Paris Hollywood: Writings on Film*. London: Verso, 2002, p. 264–74.

---

## Julio Bezerra - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS

Professor do curso de Audiovisual e do PPGCOM da UFMS. Fez estágios pós-doutorais na ECO-UFRJ e na Columbia University. Autor de *Documentário e jornalismo: Propostas para uma cartografia plural* (Garamond, 2014) e *A eterna novidade do mundo: especulações sobre um certo cinema contemporâneo* (Garamond, 2019).

E-mail: [julioarlosbezerra@hotmail.com](mailto:julioarlosbezerra@hotmail.com)