

ESCLARECENDO NOÇÕES DE EXCESSO, ATRAÇÕES E PERFORMATIVIDADE EM *O LOBO DE WALL STREET*

Marcos Gabriel Faria¹

RESUMO

Alguns termos se tornaram usuais na teoria cinematográfica a partir da metade final do século XX. No entanto, excesso, atrações e performance são noções cujas especificidades e interfaces nem sempre são situadas da forma mais clara possível. O artigo usa um filme do cinema hegemônico contemporâneo, *O Lobo de Wall Street*, de Martin Scorsese, como forma de analisar de que modo todas essas linhas teóricas se entrecruzam na prática cinematográfica. O filme foi escolhido, em parte, por conta de sua recepção midiática, que frisou seu conteúdo “excessivo”. O que ficou claro, no entanto, é que o termo foi usado, nesse caso, como sinônimo de taxaço moral, o que denota, por fim, uma concepção de cinema baseada em ditames do racionalismo ocidental.

PALAVRAS-CHAVE

Cinema. Martin Scorsese. *O Lobo de Wall Street*. Excesso. Cinema de atrações.

1 UM CINEMA DE EXCESSO

Seria *O Lobo de Wall Street* (Martin Scorsese, 2013) a destilação mais pura do estilo “excessivo” de seu diretor? A julgar pelo furor midiático com que o filme foi recebido, é possível que sim. Em linhas gerais, o filme narra a ascensão e queda de Jordan Belfort (Leonardo DiCaprio), corretor e magnata de Wall Street que, na vida real, após fazer fortuna por meios ilícitos, virou alvo do FBI e acabou relegado ao papel de *coach* em palestras para aspirantes a empreendedores. Nos artigos e *reviews* da imprensa sobre o projeto, o excesso assume duas noções: a de desregramento moral, visto nas atitudes ditas excessivas dos

¹ Mestre em Cinema e Audiovisual pelo PPGCINE – UFF. Doutorando do Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense – Niterói – RJ. E-mail: mgfc25@gmail.com.

personagens em cena; e a que se refere à condução do diretor de sua obra, ao ritmo imposto a ela, enfim, aos procedimentos fílmicos que lhe dão forma.

Gilbert Cruz (2013), em um elogio ao filme, exemplifica o debate ao mencionar um texto anterior publicado em seu próprio veículo, no qual a “energia” do cinema de Scorsese é condenada por se identificar àquela do empreendedor neoliberal, masculino, agressivo e nunca passivo no cerne do filme. Patrick Hayes (2013), por sua vez, condena os “excessos” da obra a partir de dois fronts: o primeiro, moral, se dá pelo fato de que Jordan Belfort, o personagem real, é um criminoso de conduta condenável, e não um personagem pelo qual deveríamos torcer; o segundo ataca o excesso enquanto referente à duração do longa: 180 minutos.

Latente ao argumento moral, temos a reprimenda à presença do astro Leonardo DiCaprio no centro do filme. Qual o efeito que o empréstimo do corpo da estrela-mor de Hollywood ao magnata-mor de Wall Street gera no espectador? Em se tratando dos ditames do corpo-espetáculo (FREIRE, 2005), não é preciso matutar muito para desvelar o substrato aspiracional na fruição que fazemos de sua performance. Como coloca Benjamin (2019), “a estrela de cinema fala com seu público acima de tudo por parecer abrir em si para cada indivíduo a possibilidade de ‘aparecer no cinema’” (p. 111). Ou, em outras palavras:

He [*Belfort*] is Scorsese’s most unpalatable real-life antihero, and by far his most controversial—because, at the same time, he is his most appealing. DiCaprio’s boyish charm makes the movie downright addictive—unsurprisingly, Wolf brought in Scorsese’s largest box office haul—as Scorsese fuses and blurs the aspirational nature of wealth with its more cautionary elements. The perceived ethics of the movie led to countless debates, made hotter by Belfort’s participation [...] (WILMES, 2023).

Está aí mais uma explicação para as acusações moralizantes voltadas ao filme: a presença de DiCaprio glamouriza o que, no fim, deveria ser um vilão. Mas não seria justamente essa a armadilha preparada pelo longa, como veremos? Tornar-nos não apenas coniventes, mas desejosos da balbúrdia em cena? Afinal, *O Lobo* tem plena consciência da presença de uma super-estrela em seu centro. Assim, quando Jordan e Naomi, sua esposa interpretada por Margot Robbie, discutem logo pela manhã, o corretor não tarda em tentar

fazer as pazes com promessas melosas e jeito melindroso. Naomi não engole o número e dispara: “Pare de flexionar os músculos, Jordan, você parece patético”. “Você deveria se orgulhar de ter um marido em tão boa forma”, rebate Belfort. É quase como se o filme nos dissesse: “Faça como Naomi, não se deixe enganar”.

Anos depois do lançamento de *O Lobo*, ao escrever sobre *O Irlandês* (2019), Inácio Araújo (2019) parece aludir à polêmica que cercou o lançamento do primeiro filme. O texto de Araújo, aliás, tem passagens de interesse. Ao comparar a obra de Scorsese à de Coppola, o crítico escreve:

Onde o andamento de Coppola ao tratar da máfia é elegíaco, em Scorsese é nervoso, como se quisesse chamar a atenção não à cerebralidade dos, digamos, Corleone [...] Scorsese parece voltar-se sobretudo à vitalidade, a essa força que impulsiona os seus personagens na aventura e que o levam, aqui, a compor uma de suas obras-primas [...] Talvez, a exemplo de outras vezes, alguém censure ao cineasta nova-iorquino o excesso, ou antes, a duração longa do filme. É possível. Mas também pode-se dizer o mesmo dos romances de Dostoiévski. E nem por isso... (ARAÚJO, 2019)

Araújo fala de vitalidade; Cruz menciona uma “energia” que, para alguns, se confunde com o próprio funcionamento do indivíduo dentro do capitalismo neoliberal. Sem dúvidas, dado tudo o que foi exposto, há mais paralelos a serem traçados com o estilo de Scorsese e a função empreendedora do indivíduo em sociedade. Mas de maior interesse para nós nesta ocasião é salientar que muito do pânico moral causado pelo filme, que parece estar por trás do rótulo, sob caráter acusatório, de “excessivo”, é motivado pelo modo como o longa desestabiliza a posição do espectador através do olhar – eliminando a distância segura necessária para a contemplação ponderada.

2 O EXCESSO CINEMATOGRAFICO

Dadas as considerações acima, poderíamos questionar se estilo e excesso são, afinal, sinônimos. É a posição que Raymond (2000) parece tomar, de forma mais ou menos implícita. Ao analisar os escritos sobre a Nova Hollywood, o autor agrupa procedimentos fílmicos como justaposições, cortes bruscos e narrativas elípticas como exemplos de “style (i.e. excess)” no trabalho dos diretores setentistas, incluindo, naturalmente, Scorsese

(RAYMOND, 2000, p. 10). Isso se dá pela afiliação do autor ao trabalho do teórico Steve Neale. Ao discutir sistemas genéricos e suas características específicas, Neale argumenta que as fronteiras de um gênero podem, sim, permitir formas de excesso “reguladas”, bem como demonstrações de seu próprio processo fílmico: “part of the very function of genres is precisely to display a variety of the possibilities of the semiotic processes of narrative cinema while simultaneously containing them as genre” (NEALE apud RAYMOND, 2000, p. 9-10). Em suma: sistemas genéricos ajudam a controlar e sistematizar “excessos de estilo” (RAYMOND, 2000, p. 10).

Mas o problema com o uso indiscriminado que Raymond faz dos termos “excesso” e “estilo” é que ele resulta em uma noção significativamente vaga dos mesmos. “Onde um começa e outro termina?”, poderíamos perguntar. Thompson (1977), pioneira no assunto, talvez nos forneça um caminho mais claro. É ela quem nos diz que

Style is the use of repeated techniques which become characteristic of the work; these techniques are foregrounded so that the spectator will notice them and create connections between their individual uses [...] Excess does not equal style, but the two are closely linked because they both involve the material aspects of the film. Excess forms no specific pattern which we could say are characteristic of the work. But the formal organization provided by style does not exhaust the material of the filmic techniques, and a spectator’s attention to style might well lead to a noticing of excess as well (THOMPSON, 1977, p. 55-56).

Talvez esse seja um bom momento, então, para aprofundarmos a noção de excesso segundo a autora. A jornada de Thompson com o excesso começa a partir de Barthes, que, em seus estudos semiológicos, aponta para a materialidade como elemento que excede as estruturas narrativas significantes (Ibidem, p. 55). A partir disso, Thompson funda a noção de excesso cinematográfico como o que não pode ser contido dentro das estruturas fílmicas, ou seja, dentro da organização de uma homogeneidade que um filme compõe. Na verdade, a própria materialidade daquilo que é capturado como imagens e sons ameaça servir de força disruptiva dentro dessa homogeneidade (Ibidem, p. 54). Esse excesso material, apesar de fugir às estruturas significantes que balizam a homogeneidade narrativa, também nos fornece sentido – mas a partir de uma lógica própria, fora dos sistemas analíticos tradicionais (Ibid., p. 62). “The critic”, nos diz a autora, “[...] must resist the learned tendency

to try and find a narrative significance in every detail, or at least they must realize that a narrative function does not exhaust the material presence of that detail [...]” (Ibid. p. 56-57).

Mas Thompson ainda define pelo menos quatro formas pelas quais o material pode exceder a motivação narrativa. Uma delas, de especial interesse para nós, se dá em termos de tempo: quanto tempo algo deve ocupar em cena? Qual é a minutagem justa para se contar uma história? Por quanto tempo deve uma situação dramática ser prolongada (Ibid., p. 58)? Se salientamos esse aspecto do excesso, é para remetemos a uma das acusações recorrentes contra Scorsese: seus filmes são longos demais. Inclusive, já demonstramos anteriormente como tal acusação foi desferida contra *O Lobo de Wall Street*. Aliás, em termos de estrutura narrativa, o filme adota uma organização francamente episódica: apesar de seguir uma progressão linear de ascensão e queda, as cenas são pautadas menos por sua importância narrativa e mais pelo impacto que causam.

Exemplo dessa abordagem pode ser encontrado na passagem em que a esposa de Jordan Belfort encontra o seu mordomo participando de uma orgia na sala de casa. Logo depois, há uma longa digressão na qual Jordan precisa confrontar o mordomo sobre o desaparecimento de parte de seu dinheiro. Em termos narrativos, toda essa sequência não adiciona nada à progressão da história: com ou sem orgia, com ou sem desaparecimento de dinheiro, Jordan seguiria sua jornada rumo ao topo da cadeia alimentar de Wall Street do mesmo jeito, até terminar atrás das grades de outro tipo de cadeia. Antes, a inclusão dessa passagem parece servir a outro propósito: apresentar mais um dos causos espetaculares da vida do corretor.

Aliás, poderíamos encontrar exemplos dessa abordagem logo de cara, na sequência que abre o filme. Nela, Jordan aparece inserindo cocaína no ânus de uma prostituta antes de aterrissar um helicóptero no quintal de casa na cena seguinte. Que o próprio personagem narre esses eventos, dirigindo-se diretamente ao espectador, torna necessário pensarmos o filme sob ainda outro aspecto.

3 CINEMA DE ATRAÇÕES

Na cultura empreendedora, não basta ter: é preciso exhibir. O que significa que para ter sucesso é preciso, antes, projetar uma imagem de sucesso. O jargão do *fake until you make it* é clichê na mesma medida em que é real. Não seria difícil, por exemplo, prová-lo através de Debord.

A primeira fase da dominação da economia sobre a vida social acarretou, no modo de definir toda realização humana, uma evidente degradação do ser para o ter. A fase atual, em que a vida social está totalmente tomada pelos resultados acumulados da economia, leva a um deslizamento generalizado do ter para o parecer [...] O espetáculo, como tendência a fazer ver (por diferentes mediações especializadas) o mundo que já não se pode tocar diretamente, serve-se da visão como o sentido privilegiado da pessoa humana – o que em outras épocas fora o tato; o sentido mais abstrato, e mais sujeito à mistificação, corresponde à abstração generalizada da sociedade atual. [...] (DEBORD, 2017, p. 42-43).

Freire (2005) nos ajuda a esclarecer ainda mais a questão. A constituição do eu se dá não mais através da interioridade sentimental da burguesia clássica – que via nos objetos em sua posse uma extensão de seu eu íntimo –, mas naquele objeto que, mais que remeter a uma vida pregressa ou interior, agrega valor social visível ao portador. Trata-se do corpo (FREIRE, 2005, p. 164-165). Falaremos mais sobre o aspecto corporal em outro momento. Por ora, cabe-nos mostrar o que sustenta essa lógica da mostração. No caso de *O Lobo de Wall Street*, passado no apogeu do capitalismo financeiro e das políticas neoliberais dos anos 1980, é fácil entender esse processo. Afinal de contas, o neoliberalismo, respondendo a um cenário de crise nos anos 1970, enaltece as virtudes do livre-mercado, da liberdade individual e da autogestão como forma de consolidar novamente o poder da classe dominante (HARVEY apud HUCEK, 2018, p. 7). Desarticulado o poder sindical, saem as fábricas e entram as corporações como cenário das novas imbricações capitalistas. Sem mais solidariedade fabril, resta apenas a competitividade entre setores e funcionários de uma mesma empresa (HUCEK, 2018, p. 9). Daí a importância de se dar a ver: para ser feliz, não basta a satisfação interna; é preciso também “se sentir corporalmente semelhante aos ‘vencedores’ [...]” (FREIRE, 2005, p. 166).

O leitor mais atento deve ter notado que a passagem acima tangencia diversos termos privilegiados por uma vertente dos estudos fílmicos: “mostração”, exibicionismo”, “dar-se a ver”... São noções que dialogam com o conceito de cinema de atrações, tal como o entende Gunning (2006), que salienta a passagem da lógica exibicionista (primeiro cinema) à voyeurística (clássico-narrativo). Em se tratando de uma atração de parque, é claro que o primeiro cinema precisava mobilizar a atenção do espectador diretamente – convidá-lo para mais perto, mostrá-lo visões incríveis, chocá-lo (GUNNING, 2006, p. 383-384). É essa interpelação que Dagrada (2014, p. 33-34) encontra no olhar que, no primeiro cinema, expressa-se diretamente para o espectador, seja como uma saudação, um agradecimento pela presença, ou ainda, forma de comentar as ações que transcorrem no filme e comunicar sensações e intenções do personagem. Tomando a deixa de Dagrada (Ibidem, p. 34), que remete seu achado à *commedia dell’arte*, chamaremos esse olhar de “*aside*” – o olhar do comentário “à parte” da ação, voltado ao espectador. É ele que encontraremos ao longo de toda a projeção de *O Lobo de Wall Street*, que também privilegia o choque e os causos espetaculares como forma de engajar o espectador (contrariando os preceitos “voyeurísticos” instituídos a partir do cinema clássico-narrativo, como ainda veremos). Bastaria uma análise da já mencionada sequência de abertura do filme para compreendermos de que modo esse olhar ao espectador é utilizado: como forma de desestabilizar aquela contemplação calma, ponderada e racional que o “bom cinema” deve privilegiar, optando por engajar o espectador através de choques espetaculares. Mais ainda, a interpelação que Belfort faz ao espectador nos coloca involuntariamente ao lado dessa figura monstruosa. Em outras palavras, o filme é inteiramente construído como uma longa sedução, na qual nós somos o alvo do *con-artist* em cena. O resultado é que o olhar que nos é direcionado, aliado à forma fílmica empregada, expõe o próprio funcionamento do capitalismo – ou melhor seria dizer, o modo como este constrói desejos e opera suas intensidades em nossa carnalidade. Temos, assim, a construção de um corpo (em cena e na plateia) totalmente voltado a essas intensidades e à absorção rápida e frenética de tudo que se mostra à disposição do olhar – já que Jordan experimenta tudo aquilo que a plateia tanto almeja experimentar.

Mas se falamos em ressonância entre corpos fílmicos e espectatoriais, é preciso levar em consideração, naturalmente, os trabalhos desenvolvidos por Linda Williams. É o que veremos a seguir.

4 WILLIAMS

Dentro da lógica excessiva, Williams (2009) se debruça sobre o aspecto corporal: as imagens de corpos em estados de choro, violência e prazer no que a autora chama de *body genres*. Isto é, os gêneros que nem sempre privilegiam as tradicionais regras de coesão e coerência do clássico-narrativo e optam por uma lógica excessiva de mostração de corpos extasiados e espásticos. Por quê? A autora argumenta que o que esses filmes explicitam é um rompimento da distância segura para a contemplação estética; em suma, que essas obras têm mesmo o poder de lançar o corpo do espectador no mesmo estado corpóreo apresentado em tela: o tesão na pornografia, o pavor no terror, etc. (WILLIAMS, 2009, p. 604-606)

Williams está interessada nas teias que ligam o *genre* ao *gender*, o que explica o recorte escolhido para seus estudos (melodrama, pornografia e terror). Mas há ainda um outro aspecto que limitaria, no nosso caso, a adesão de *O Lobo*, enquanto comédia, a esse recorte: o fato de que, na comédia, rimos não porque o ator em cena ri, mas porque algo ocorre ao corpo do seu personagem que necessariamente não ocorre com o nosso (uma torta na cara, por exemplo). Em outras palavras: é o caso de rir *da* sua trapalhada, e não de rir *com*. É esse distanciamento inerente à comédia que impediria sua total adesão ao grupo de filmes estudados pela autora (Ibid., p. 605). Não é difícil encontrar essa lógica em funcionamento em *O Lobo*. Tomemos a sequência em que Jordan e Danny (DiCaprio e Jonah Hill) exageram nos seus *quaaludes*. Os dois se contorcem, estabacam-se e se digladiam em cena. Nós, por outro lado, rimos. E se rimos é porque podemos rir – porque estamos contemplando tudo à distância. Os personagens em si, não. E, no entanto, quando eles estão eufóricos no meio de uma orgia em um avião, ou em uma festa regada a drogas, ficamos eufóricos também. Por quê? Aqui está o “pulo do gato”. Nossa euforia e desejo estão ligados à lógica da mostração do corpo-espetáculo (que, dando-se à vista em situações

espetaculares, valida o testemunho de sucesso do sujeito), e ao fluxo frenético dos planos. Nesse sentido, o som também tem um peso ímpar. Reparem, por exemplo, no modo como o áudio de uma cena – um diálogo, digamos – acaba “vazando” para o início da cena seguinte em diversos momentos do filme, procedimento recorrente ao longo da projeção. É como se a velocidade das transações em jogo fossem tão rápidas que nem mesmo o som é capaz de acompanhar seu andamento.

5 RACIONALISMO

Já mencionamos parte da recepção crítica que cercou o longa em 2013. Cabe-nos salientar, uma vez mais, que muito do pânico moral causado pelo filme, que parece estar por trás do rótulo, sob caráter acusatório, de “excessivo”, é motivado pelo modo como o longa desestabiliza a posição do espectador através do olhar — eliminando a distância segura necessária para a contemplação bem ponderada. Isso se deve à construção do olhar ocidental a partir de ditames racionalistas, mesmo olhar que será tomado de empréstimo pelo cinema quando, no início do século XX, este precisa se cristalizar como Sétima Arte.

No cerne da questão estão a metáfora da janela e o perspectivismo do Quatrocentto, que funda um “ver através” como que a partir de, justamente, uma janela. Isso quem nos diz é Hans Belting (2015, p. 115), que complementa:

A janela permite ao espectador estar presente ‘aqui’, com seu corpo e, ao mesmo tempo, de modo incorpóreo, integrar-se ao ‘ali’, a lugares que somente o olhar pode alcançar. O oclocentrismo, tão comumente criticado, encontra aqui suas bases [...] No motivo da janela apreendemos assim uma pedra angular da ‘história’ do olhar ocidental: é diante da janela que se decide a relação com o mundo [...] desde o início dos tempos modernos, o interior representa o lugar simbólico do sujeito (do eu), enquanto o mundo exterior somente é acessível pelo olhar (Ibidem, p. 117).

Abertura, necessária para que algo se “dê a ver”, para que o mundo sensível se abra diante do olhar do espectador. Há uma mudança de paradigma sutil, mas fundamental, com o advento da câmera escura enquanto modelo perceptivo, no século XVI, justamente durante o surgimento da corrente racionalista. Trata-se de um aparato dentro do qual o observador se posiciona — algo como uma caixa completamente fechada exceto por uma

pequena abertura por onde a luz entra, formando uma imagem fidedigna do exterior projetada no interior da câmera. Com ela, a percepção encontra o distanciamento necessário para que o espírito possa reorganizar em nossa interioridade os dados sensíveis. Ou seja: a câmara escura oferece o substrato necessário para que o mundo venha até o olho e não o contrário, como se dava no paradigma da janela. Durante o surgimento do racionalismo, ela se torna instrumento de individuação ao performar a separação entre observador e objeto, bem como a separação entre o próprio processo visual e o observador: o aparato estava a serviço da razão e não dos sentidos enganadores (CRARY, 1990, p. 38-40).

A noção de interioridade, de contemplação introspectiva, parece-nos algo a se ter em mente pelo restante desta exposição. Mas é importante também lembrar que, no século XVI, o olhar ainda é análogo aos outros sentidos. Estamos longe, portanto, da visão enquanto sentido privilegiado, noção que deverá se desenvolver pelos próximos dois séculos. O olho moderno se desenvolve, portanto, em meio a um caldeirão efervescente de pesquisas e aparatos óticos. É nessa era que o cinema surge tanto enquanto fenômeno científico como também atração de feiras populares. Mais importante, o cinema parece cimentar, ao fim do século XIX, uma nova primazia do olhar, que primeiro se desenvolve com as ferrovias e que culmina na *voyage sur place* cinematográfica (DAGRADA, 2014, p. 18-27). Florescendo em meio a dezenas de outras bugigangas óticas, o cinema salienta o modo pelo qual as “condições de visibilidade” necessárias para acessar o visível mudaram drasticamente — o que, a autora argumenta, é sublinhado pelos filmes através da inserção dos *mattes*, indicando não apenas um plano ponto-de-vista, mas uma nova capacidade visual (Ibidem, p. 24).

Mas o primeiro cinema, como apontamos anteriormente, não conheceu a máxima de que o *performer* jamais deve encarar o espectador. Pelo contrário, o olhar para a câmera ajuda a definir o lugar da plateia. E qual é seu lugar, afinal? Externo à cena, mas imediatamente adjacente a ela, de modo a ter, primeiro, uma visão privilegiada e geral da ação e, em segundo lugar, reforçando o fato de que, estando o espectador imóvel, é a ação que deve ir ao seu encontro, para a frente da câmera e dentro de seu campo de visão (Ibid., p. 37-38). A restrição ao olhar do ator, ignorada totalmente por *O Lobo de Wall Street*, surge

à medida que o cinema, decidido a deixar os tempos de atração de feira para trás, se cristaliza em “arte cinematográfica”. A proibição da mirada à câmera funda definitivamente um espaço “outro” na tela — acompanhado, é claro, de uma temporalidade também “outra” (Ibid., p. 35). O “escurinho” do cinema parece, assim, retomar a metáfora da janela e a experiência da câmera escura: fundando uma cena alcançável, mais do que nunca, apenas pela visão e fornecendo as condições para uma interioridade concentrada que, para melhor fruição da película, não deve ser perturbada.

Ou pelo menos parece ser essa a ideia que baliza a noção predominante de cinema. Isso porque o que a “virada afetiva” acadêmica (SOLANA; VACCAREZZA, 2020) faz, a partir da década de 1990, é trazer à tona a dimensão corpórea da experiência cinematográfica — uma experiência que não se dá apenas em termos visuais —, deslocando ainda dicotomias como “mente versus corpo” e “razão versus emoção” (Ibidem). A primazia da metáfora da janela no cinema reflete uma concepção centralizada e harmoniosa do espectador (ELSAESSER; HAGENER, 2010, p.17) com origem no Quattrocento, apoiando-se fartamente na relação simbólica que o perspectivismo estabelece com a crença humanista de um mundo centrado no indivíduo. Nesse sentido, ver se torna um ato de posse e a janela, “um cofre na parede” (Ibidem, p. 20–21). Mas o que autoras como Thompson e Williams fazem é colocar em cena, justamente, o corpo, personagem fundamental no processo de “assistir” a um filme.

O que estamos dizendo é que, se por um lado, o cinema surge em um cenário de novas visualidades, seu *status* como mídia puramente visual vem sendo desafiado desde seus primórdios. Basta lembrarmos que Eisenstein já imprimia uma tentativa de fuga da “gaiola” da perspectiva individual, capturando a totalidade global das forças históricas (Ibidem, p. 28). Não é de se espantar, portanto, que o supracitado Gunning (2006) funde sua ideia de cinema de atrações justamente a partir de uma deixa de Eisenstein. É essa tendência exibicionista da qual fala o autor que deverá ser interrompida para o estabelecimento de um cinema voyeurístico (Ibidem, p. 383), mas que nunca eliminará por completo o caráter “parque de diversões” de seu cerne.

6 CONCLUSÕES

Debruçando-nos sobre *O Lobo*, verificamos como a concepção racionalista da experiência cinematográfica é desestabilizada pelo filme, suscitando protestos e condenações morais. Embora tenha uma narrativa (na maior parte) linear com início, meio e fim, o filme parece mais interessado em construir uma estrutura episódica, sem se pautar pelos ditames da eficiência narrativa. De fato, não é difícil imaginar as digressões de Belfort sendo limadas do corte final em uma *biopic* mais “contida” (para ecoarmos os críticos do “excesso”). Antes, o filme segue através de uma série de vinhetas que exibem os atos chocantes e a loucura que permeiam a vida de seu protagonista, que em momento algum deixa de falar diretamente ao espectador. Assim, o que torna *O Lobo de Wall Street* bem sucedido num domínio em que outras *biopics* satíricas de magnatas falharam, seja em termos de alcance ou de mordacidade (vide *Cães de Guerra*, de 2016, e *Feito na América*, de 2017), é o fato de que o filme de Scorsese não abre concessões morais ao espectador. O que interessa ao cineasta é justamente nos submergir no universo de constante performatividade que ele constrói. Como? Desestabilizando aquela contemplação calma, ponderada e racional que o “bom cinema” deve privilegiar e optando por engajar o espectador através de choques espetaculares.

Mais ainda, a interpelação que Belfort faz ao espectador nos coloca involuntariamente ao lado dessa figura monstruosa. Em outras palavras, o filme é inteiramente construído como uma longa sedução, na qual nós somos o alvo do *con-artist* em cena. O resultado é que o olhar que nos é direcionado, aliado à forma fílmica empregada, expõe o próprio funcionamento do capitalismo — ou melhor seria dizer, o modo como este constrói desejos e opera suas intensidades em nossa carnalidade. Temos, assim, a construção de um corpo (em cena e na plateia) totalmente voltado a essas intensidades e à absorção rápida e frenética de tudo que se mostra à disposição do olhar.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Inácio. **Crítica de O Irlandês**. Folha de São Paulo, São Paulo, 13 nov. 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/3LhMnHC>>. Acesso em: 03 mar. 2025.

BELTING, Hans. A janela e o muxarabi: uma história do olhar entre Oriente e Ocidente. In ALLOA, E. (org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2019.

BEUGNET, Martine. **Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

CRARY, Jonathan. **Techniques of the observer. On vision and modernity in the Nineteenth Century**. Cambridge: MIT Press, 1990.

CRUZ, Gilbert. **The Wolf of Wall Street**. Vulture, 30 dez. 2013. Disponível em: <<https://www.vulture.com/2013/12/does-the-wolf-of-wall-street-exalt-excess.html>>. Acesso em: 17 abr. 2025.

DAGRADA, Elena. **Between the eye and the world. The emergence of the point-of-view shot**. Brussels: P.I.E. Peter Lang, 2014.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2017.

FREIRE, Jurandir Costa. **O vestígio e a aura. Corpo e consumismo na moral do espetáculo**. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte. **Film Theory. An introduction through the senses**. New York, London: Routledge, 2010.

GUNNING, Tom. The Cinema of Attraction(s): Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. In STRAUVEN, Wanda (org.). **Cinema of Attractions Reloaded**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

HAYES, Patrick. **Counterpoint: The Wolf of Wall Street Is Still an Overhyped and Excessive Yarn 10 Years Later**. MovieWEB, 26 jan. 2013. Disponível em: <<https://movieweb.com/wolf-of-wall-street-controversial-overhyped/>>. Acesso em 23 abr. 2025.

HOWES, David. Hyperesthesia, or, the sensual logic of late capitalism. In **Empire of the senses: the sensual culture reader**. Oxford: Berg Publishers, 2005.

HUCEK, David. **Working like wolves. Labor, Class and Spectatorship in Martin Scorsese's The Wolf of Wall Street**. 2018. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas). Karl-Franzens-Universität Graz, Graz, 2018.

RAYMOND, Marc. **Martin Scorsese and American Film Genre**. Dissertação (Mestrado em Cinema). Carleton University, Ottawa, 2000.

SOLANA, Mariela; VACCAREZZA, Nayla Luz. Relecturas feministas del giro afectivo. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 28. n. 2, p. e72445, set. 2020.

THOMPSON, Kristin. The Concept of Cinematic Excess. **Cine-Tracts**, Montréal, v. 1, n. 2, p. 54-64, Summer 1977.

WILLIAMS, Linda. Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. In BRAUDY, Leo. COHEN, Marshall. **Film Theory and Criticism**. New York, Oxford: Oxford University Press, 2009.

WILMES, John. **The 20th Century, as Told by Martin Scorsese**. The Ringer, 16 out. 2023. Disponível em: <<https://www.theringer.com/movies/2023/10/16/23916196/martin-scorsese-killers-of-the-flower-moon-career-casino-goodfellas-wolf-of-wall-street>>. Acesso em: 24 dez. 2024.

Clarifying notions of excess, attractions, and performativity in *The Wolf of Wall Street*

ABSTRACT

Some terms have become common in film theory since the second half of the 20th century. However, excess, attractions, affects and performance are notions whose specificities and interfaces are not always clearly defined. This article uses a film from contemporary mainstream cinema, *The Wolf of Wall Street*, by Martin Scorsese, as a way of analyzing how all these theoretical lines intersect in cinematic practice. The film was chosen, in part, because of its media reception, which emphasized its “excessive” content. What became clear, however, is that the term is used, in this case, as a synonym for moral taxation, which ultimately denotes a conception of cinema based on the dictates of Western rationalism.

Keywords: Cinema. Martin Scorsese. *The Wolf of Wall Street*. Excess. Cinema of attractions.

Aclarando las nociones de exceso, atracciones y performatividad en *El lobo de Wall Street*

RESUMEN

Algunos términos se volvieron comunes en la teoría cinematográfica a partir de la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, exceso, atracciones, afectos y performance son nociones cuyas especificidades e interfaces no siempre están claramente definidas. Este artículo utiliza una película del cine mainstream contemporáneo, *El lobo de Wall Street*, de Martin Scorsese, como forma de analizar cómo todas estas líneas teóricas se cruzan en la práctica cinematográfica. La película fue elegida, en parte, debido a su recepción en los medios, que enfatizaron su contenido “excesivo”. Lo que está claro, sin embargo, es que el término se utiliza, en este caso, como sinónimo de impuesto moral, lo que en última instancia denota una concepción del cine basada en los dictados del racionalismo occidental.

Palabras clave: Cinema. Martin Scorsese. *El Lobo de Wall Street*. Exceso. Cinema de atracciones.

Recebido em: dia/mês/ano

Aceite em: dia/mês/ano