

OCULARCENTRISMO VISÃO E INTERPELAÇÃO EM “O LOBO DE WALL STREET”

OCULARCENTRISM VISION AND ADDRESSMENT IN “THE WOLF OF WALL STREET”

Marcos Gabriel Faria Carrera ¹

Resumo

O artigo apresenta a relação entre sensorialidade e endereçamento ao espectador por meio do filme “O Lobo de Wall Street”, de Martin Scorsese. Exploraremos a noção de ocularcentrismo para estudar o modo como a interpelação no mundo Ocidental é construída, ao mesmo tempo em que apresentamos as lacunas da concepção. Por outro lado, demonstraremos como o filme explora justamente os pressupostos do ocularcentrismo para desestabilizar a posição distanciada do espectador. No processo, o longa explora questões de consumo, desejo e sensorialidade criticamente, por uma via que não se reduz apenas ao discurso, mas que se revela também afetiva.

Palavras-chave

Capitalismo; Martin Scorsese; ocularcentrismo; sensorialidade; cinema.

Abstract

This article presents the relationship between affect, sensoriality and addressment through the film “The Wolf of Wall Street”, by Martin Scorsese. We will explore the notion of ocularcentrism to study how interpellation in the Western world is constructed, while at the same time presenting the gaps in such a conception. On the other hand, we will demonstrate how the film exploits the assumptions of ocularcentrism to destabilize the distanced position of the spectator. In the process, the film explores issues of consumption, desire and sensoriality critically, in such a way that is not merely discursive, but also affective.

Keywords

Capitalism; Martin Scorsese; ocularcentrism; sensoriality; cinema.

¹ Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM-UFF). E-mail: mgfc25@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1679-8427>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9616546702896148>.

Introdução

No que tange ao filme hollywoodiano contemporâneo, se os rastros do cinema clássico ainda se fazem presentes, eles coexistem com novas (e, como veremos, antigas) modalidades espetaculares que permeiam a experiência cinematográfica. Interessamo-nos sobretudo pensar de que modo o longa *O Lobo de Wall Street* (Martin Scorsese, 2013) coloca a questão do olhar em cena, rompendo o ditame clássico da restrição do olhar à câmera; e, mais importante, como essa ruptura expõe tensões inerentes ao capitalismo neoliberal tematizado pela obra.

David Howes, analisando as mudanças dentro do capitalismo na história moderna, nos fala de uma certa “lógica sensual”. Do que se trata isso? De um foco cada vez mais exacerbado na sensorialidade individual como forma de fomentar o consumo, gerar reconhecimento de marca e moldar subjetividades. Se voltarmos um pouco, Howes nos diz, vemos que o próprio Marx já atentava para o interesse do capitalismo nas capacidades sensoriais do trabalhador. Aliás, nem mesmo a burguesia estava a salvo de uma certa *secura sensível*, já que toda sua capacidade sensorial se voltava meramente ao acúmulo de capital (Howes, 2005, p. 282-283). Mas a novidade surge em meados do século XX, com a passagem do capitalismo industrial para o capitalismo de consumo. Não se trata mais de apenas vigiar e extrair a força de trabalho do operário, mas de gerar espetáculo e criar desejos de consumo até mesmo para esse operário em questão (Ibidem, p. 285). No entanto, logo as marcas se depararam com um problema: como conquistar a atenção do consumidor em meio a uma competição que não cessa de crescer? A resposta: engajando todos os sentidos com seu produto. Para o tato, por exemplo, a Coca-Cola foi a primeira a encontrar uma solução: já que o rótulo de suas garrafas, até então completamente lisas, continuava se desmanchando em contato com o gelo dos depósitos, um novo design foi criado. As garrafas da marca adquiriram, assim, seu contorno curvilíneo característico, facilmente identificável apenas pelo tato, encaixando-se suavemente nas mãos do seu sedento consumidor (Howes, 2017).

Mas, numa era visualista, a visão recebe o bombardeamento mais intenso. A Era Industrial institui um disciplinamento do olhar. Para isso, precisa se afastar do modelo epistemológico da câmara escura. Nele, a razão organizava os sentidos, como uma espécie de intermediário na apreensão da realidade; isso, no entanto, não implicava uma separação especializada entre tato, visão, audição, olfato e paladar (Crary, 1990, p. 42-62). Já no século XIX, o observador (com todos seus processos cognitivos e fisiológicos) e o objeto são concebidos como um só. Interior e exterior finalmente se chocam. Para entender as condições de percepção sobre este ou aquele objeto, o corpo humano e sua intensa maleabilidade passam a ser estudados sob as lentes rígidas da ciência. Estão lançadas aí as bases emancipadoras para as noções de subjetividade que fomentariam os modernismos artísticos (Ibidem, p. 85). Por outro lado, isso também significa uma intensa especialização e separação dos sentidos. Nesse cenário, os estudos sobre o olho são privilegiados como tentativa de designar um método para o aumento da atenção dos trabalhadores (Ibidem, p. 73-85). E, apesar do modo como os outros

sentidos passaram a ser violentados pelas forças do capitalismo — basta pensarmos nos *jingles* comerciais, por exemplo (Howes, 2007) —, não ultrapassamos esse cenário de primazia do olho humano. Pelo contrário: com o advento das Big Techs, empresas investem milhões em tecnologias capazes de mensurar o movimento do globo ocular, como forma de aumentar a eficiência na veiculação de anúncios *online* (Manovich, 2020, p. 84).

Se o olhar é uma questão central no século XIX, então como o cinema se coloca frente a ele? Há separação dos sentidos na fruição cinematográfica? Adiantamos que não, apesar do modo como a questão foi tradicionalmente encarada por certa vertente dos estudos fílmicos. Veremos o problema em maiores detalhes. Partindo daí, propomos a análise de uma sequência-chave do longa de Scorsese, partindo da hipótese de que, ao referir-se abertamente ao nosso olhar ao longo do filme, *O Lobo de Wall Street* alicia o espectador para as tramoias de Jordan Belfort (Leonardo DiCaprio), desestabilizando os preceitos da contemplação calma e ponderada.

Perspectivismo: modos de ver e se endereçar ao espectador

O olho moderno se desenvolve em meio a um caldeirão efervescente de pesquisas e aparatos ópticos. É nessa era que o cinema surge, por um lado, como fenômeno científico e, por outro, como 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, Dagrada nos diz, é sublinhado através da inserção dos *mattes* nos filmes, indicando não apenas um plano ponto-de-vista, mas uma nova capacidade visual (Ibidem, p. 24).

Mas o primeiro cinema 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 o 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 se dá conforme o cinema se cristaliza em “arte cinematográfica”. Não mais mera atração de feira, mas, antes, “veículo privilegiado da fineza dramática”, como forma de calar seus detratores (Aumont, 2008, p. 17-18). A proibição da mirada à câmera funda definitivamente um espaço “outro” na tela — acompanhado, é claro, de uma temporalidade também “outra” (Dagrada, 2014, p. 35). Temos aí as bases para a criação de 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. Chegamos, finalmente, ao cinema clássico.

Cinema clássico? Denominação, de todo modo, questionável: o cinema, nascido numa era de fantasmagorias, *flâneurs* e velocidade, já surge moderno (Aumont, 2008, p.

20) — ou, como quer Williams (2018, p. 205), melodramático. No entanto, ele aprende a se "classicizar" em Hollywood *a posteriori*, e com o respaldo da crítica, em parte como resposta à ousadia Wellesiana de *Cidadão Kane* (Aumont, 2008, p. 33), em parte como forma de exorcizar o fantasma do melodrama, em uma inversão Bordwelliana na qual o clássico vem depois do moderno (Williams, 2018, p. 207-209). De modo que o "clássico" fica assim compreendido como um cinema de narrativa, com "conteúdo" facilmente detectável (Aumont, 2008, p. 55), sob o signo da "transparência" (Xavier, 2005). Nesse cenário, não é apenas que o olhar do *performer* à câmera deva ser evitado, para que o do espectador, abrigado no escuro dos grandes palácios cinematográficos, possa correr desavergonhado pela tela. Antes, o olhar dos atores em cena é precisamente o que estrutura a retórica visual: daí a importância da montagem articulada a partir do ângulo de visão dos personagens, para que a ação transcorra claramente à mirada do público (Browne, 1976, p. 26).

Poderíamos pensar se tratar de um retorno à "metáfora da janela". É ela que funda a noção de perspectiva do *Quattrocento*: um "ver através", como que a partir de 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 oculocentrismo, 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)².

São essas ideias que balizam a noção predominante de cinema, mas elas apresentam lacunas. Isso porque não devemos esquecer a dimensão corpórea da experiência cinematográfica, uma experiência que não se dá apenas em termos visuais; uma experiência, portanto, que desloca dicotomias como "mente versus corpo" e "razão versus emoção" (Solana; Vaccarezza, 2020). A primazia da metáfora da janela³ no cinema reflete uma concepção centralizada e harmoniosa do espectador (Elsaesser; Hagener, 2010, p.17), uma que busca se legitimar através do apelo ao *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). 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).

2 Há uma mudança de paradigma sutil, mas fundamental, com o advento da câmara escura enquanto modelo perceptivo. 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.

3 Basta lembrarmos da famosa frase de Roger Ebert: "We live in a box of space and time. Movies are windows in its walls" (Ebertfest, 2024).

No entanto, como vimos, a restrição ao olhar do ator parece apontar para um certo apagamento dessa perspectiva corpórea. Tom Gunning (2006) coloca a questão em termos de uma 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. O *close up*, por exemplo, surge dentro dessa lógica: uma atração capaz de suscitar um efeito de espanto no espectador, mais do que um procedimento narrativo. Percebe-se, portanto, que o espaço ficcional está em constante tensão com o que Gunning chama de tendência exibicionista nesse primeiro cinema (Gunning, 2006, p. 383-384). É essa tendência exibicionista 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”⁴ de seu cerne⁵.

Voltemos a Dagrada antes de avançarmos para o cinema contemporâneo. A autora identifica (2014, p. 33-34) três formas de olhar para a câmera no primeiro cinema. Nosso interesse reside na terceira delas: o olhar que se expressa diretamente para o espectador como uma forma de saudação, agradecimento, ou ainda, de comentar as ações que transcorrem no filme e comunicar sensações e intenções do personagem. Tomando a deixa de Dagrada (Ibid., p. 34), que remete seu achado à *commedia dell'arte*, chamaremos esse olhar de “aside” — o olhar do comentário, voltado ao espectador, “à parte” da ação. É ele que encontraremos ao longo de toda a projeção de *O Lobo de Wall Street*.

O corpo-espetáculo: ressonâncias afetivas

Aqui, começamos a nos debruçar sobre o longa de Scorsese e a traçar o modo como ele desestabiliza os discursos tradicionais sobre a Sétima Arte, balizados na ideia do espectador centrado, harmonioso, bem como da fruição visual distanciada. Ao fazer isso, não é de se espantar que o longa tenha causado incômodo, sendo taxado de apelativo, irresponsável e imoral⁶ (Cruz, 2013; Hayes, 2013). Afinal, estamos ao lado de um predador, Jordan Belfort, a quem acompanhamos por 180 minutos, enquanto o sujeito arruína a vida de milhares e fica alguns milhões mais rico — sem nunca deixar de chafurdar no uso de drogas, sexo e todo o tipo de festança espetacular. Os críticos do filme argumentam, portanto, que Scorsese é leviano no tratamento do tema, que a obra deveria condenar de modo mais explícito as ações de seu protagonista e que, do contrário, o espectador corre o risco de ser seduzido por ele. Argumentamos que esse é, justamente, o ponto do longa.

4 Com “parque de diversões”, aludimos à fala de Scorsese (2019) sobre filmes de super-heróis. O diretor aposta em uma retórica “revelatória” como característica do “bom” cinema. Simpatizamos com a crença do diretor no poder da arte, mas acreditamos que esse poder não se deva a qualquer tendência transcendente, mas sim à sua mais pura carnalidade, como demonstraremos através de um de seus filmes.

5 Hoje, há uma retomada da maior frontalidade do cinema exibicionista de outrora no audiovisual encontrado na internet e nas redes sociais. Em toada semelhante, Miao (2023) aponta ressonâncias entre os vídeos da web e a *Nouvelle Vague* francesa: um caráter documental, “no meio da rua”; o uso de não-atores; e, de maior interesse para nós, a quebra da quarta parede (Miao, 2023, p. 4).

6 Acusações que não são novidade na carreira de Scorsese. Jousse (1992, p. 60), por exemplo, já falava das táticas de “intimidação” e “brutalidade retórica” do cinema do nova-iorquino.

Analisemos, então, duas de suas sequências. Jordan Belfort (Leonardo DiCaprio), líder da agência de corretores de Wall Street Stratton Oakmont, está nos apresentando ao que ele chama de seu “ritual matinal”: tentar fazer as pazes com sua esposa, Naomi (Margot Robbie), após quaisquer que tenham sido suas picardias noturnas horas antes. No quarto do bebê do casal, Naomi está sentada no chão com a criança no colo. Jordan entra em cena e toma o bebê em seus braços. Ele decide apelar para o sentimentalismo: “Será que o papai merece um beijo de suas duas garotinhas?”. Naomi responde na mesma moeda: não só o papai sequer poderá tocar na mamãe por um bom tempo, como ela também decidiu que dali em diante nunca mais usará calcinhas em casa — ao que Naomi abre as pernas sedutoramente, diante de um Jordan boquiaberto. O *businessman* cai de joelhos. Jordan rasteja na direção de Naomi, que bloqueia sua passagem com o salto agulha. Jordan choraminga com a cara no chão. É aí que Scorsese e Thelma Schoonmaker, sua montadora de longa data, cortam, sem aviso prévio, para outro cômodo — algo como uma sala de controle — onde os dois seguranças particulares de Jordan assistem em seus monitores à dinâmica matrimonial. De volta ao quarto do bebê, Jordan revela para Naomi que o ursinho de pelúcia sobre a prateleira — com uma visão privilegiada do espetáculo *full frontal* de Naomi — esconde, na verdade, uma câmera espiã. Naomi foi derrotada (Figura 1).

A chave da cena está no fato de que Jordan, ao contrário de Naomi, sabe estar sendo visto. Na verdade, ele conta com isso: ser observado, tanto por seus funcionários como por nós, espectadores, é fundamental para cimentar sua riqueza e sucesso. Não é de se espantar que o filme, narrado por Jordan, faça uma breve digressão para nos apresentar aos funcionários da sua nova mansão, que, posando para a câmera, são expostos enquanto nos olham diretamente (Figura 2).

Figura 1 — Jordan e Naomi



Fonte: O Lobo de Wall Street, 2013.

Figura 2 — Empregados



Fonte: O Lobo de Wall Street, 2013.

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 por meio de Debord (2017).

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. [...] O espetáculo é o herdeiro de toda a fraqueza do projeto filosófico ocidental, que foi um modo de compreender a atividade dominado pelas categorias do ver; da mesma forma, ele se baseia na incessante exibição da racionalidade técnica específica que decorreu desse pensamento. Ele não realiza a filosofia, filosofiza a realidade. A vida concreta de todos se degradou em universo especulativo (Debord, 2017, p. 42-43).

Notem os diversos ecos nessa passagem com o que apontamos anteriormente sobre o desenvolvimento concorrente do racionalismo ocidental e de constructos visualistas como o perspectivismo. Freire (2005) nos ajuda a esclarecer ainda mais a questão. A constituição do eu se dá não mais pela 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. Dentre tais objetos, encontra-se o corpo (Freire, 2005, p. 164-165).

Sim, pois o corpo se tornou coqueluche, seja através das novíssimas pesquisas que atravessam as fronteiras dos hormônios e genes, seja pela propagação midiática.

“Possuir um corpo como o dos bem-sucedidos é a maneira que a maioria encontrou de aceder imaginariamente a uma condição da qual está definitivamente excluída [...]”, nos diz Freire, que arremata: para ser feliz, não basta a satisfação interna; é preciso também “se sentir corporalmente semelhante aos ‘vencedores’ [...]” (Ibidem, p. 166). Em suma: para o “corpo-espetáculo” (Ibidem, p. 166), a verve exibicionista se mostra imprescindível.

No caso de *O Lobo de Wall Street*, passado no apogeu do capitalismo financeiro e das políticas neoliberais dos anos 1980, não é difícil entender como a retórica da mostra se aplica. 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). Mostrar-se como vencedor se torna algo fundamental.

Analisemos agora a sequência de abertura do longa. O filme se inicia com uma vinheta falsa para a firma (essa, sim, real) de Jordan, a Stratton Oakmont. Enquanto um narrador de voz aveludada ecoa o *slogan* de “integridade, estabilidade e orgulho” sobre um fundo musical engrandecedor, cortamos para um dia comum na corretora de Belfort: ele e seu exército de engravatados fazem apostas enquanto lançam pessoas com nanismo contra um alvo. *Freeze frame* após Jordan fazer um arremesso na direção da câmera. A voz do personagem surge em *off*, apresentando-se. Pelos minutos seguintes, Jordan irá se gabar de todas as suas posses e conquistas.

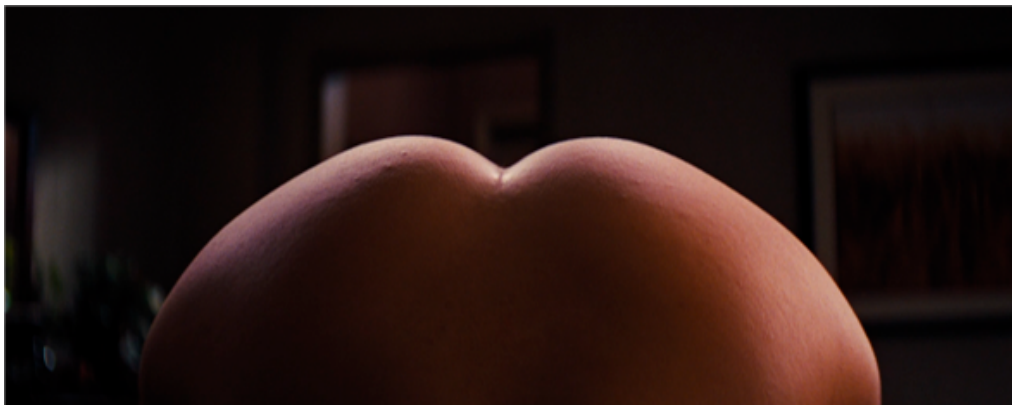
Primeiro, ele nos fala sobre sua renda anual, enquanto vemos sua Ferrari vermelha acelerando; aliás, ele logo corrige os próprios realizadores do filme: sua Ferrari não era vermelha, mas branca, ao que a máquina possante muda de cor em um passe de magia. Depois, um plano em grua pela propriedade do corretor ilustra sua fala enquanto Jordan se vangloria de sua mansão. O próximo item de sua lista é Naomi, que aparece posando para a câmera, seminua e sedutora. Ela nos encara diretamente, enquanto a câmera mapeia as diferentes partes de seu corpo, em uma série de planos no quarto do casal. No último deles, Naomi se levanta e caminha na direção da câmera (Figura 3). É preciso exibi-la, como se exibiria, digamos, um porco dançante⁷ ou outra atração qualquer em uma feira itinerante.

7 Ver Le Cochon Danseur, 1907. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EY69-S7O9Mo>>. Acesso em 12 de dezembro de 2023.

Figura 3 — Naomi desfila para nós

Fonte: O Lobo de Wall Street, 2013.

Eis que um corte nos apresenta, sem cerimônias, a uma visão chocante: as nádegas de uma mulher, iluminadas em um belo (e quase sacro) contraluz, como algum tipo de pico místico, enchem o frame por alguns segundos (Figura 4). Só então Jordan se ergue por trás daquela aparição, inserindo cocaína no ânus da moça anônima (Figura 5). É um momento grotesco, chocante em sua frontalidade, bem como pela sua aparição em um filme hollywoodiano com ampla distribuição comercial.

Figura 4 — O cume

Fonte: O Lobo de Wall Street, 2013.

Figura 5 — Jordan chega ao topo.

Fonte: O Lobo de Wall Street, 2013.

Essas imagens ilustram a narração solar de Jordan, descrevendo orgulhosamente sua dependência em drogas e sexo. Cortamos para um *crash zoom* em seu rosto, olhando para os lados, paranoico. Poucos segundos depois, retornamos para o enquadramento da Figura 5, conforme Jordan volta sua atenção para a mulher à sua frente.

Tela preta. Uma cartela indica uma elipse temporal. Jordan, completamente entorpecido, tenta aterrissar um helicóptero em seu quintal. Exacerbando a sensação de perda de controle, Scorsese e Schoonmaker optam por reduzir a velocidade da reprodução de alguns dos planos que enquadram o protagonista. A alternância entre os planos em velocidade normal e os planos desacelerados causa um efeito de estranhamento; há um quê de “embriaguez” que permeia o movimento “quebradiço” da imagem em velocidade reduzida.

Cortamos para uma manhã (não está claro se é ou não a manhã seguinte ao incidente do helicóptero). Jordan desce a escadaria principal de sua casa, com seu terno alinhado e seu cabelo engomado, segurando um copo de suco e falando diretamente à objetiva sobre seus hábitos entorpecentes. Ele passa pelos empregados de sua casa, que não reconhecem a presença da câmera. Apenas Jordan nos vê; apenas ele sabe estar sendo visto. Aqui, portanto, temos a confirmação clara de que o que está sendo empregado é aquela noção do comentário “à parte”, o *aside*. A diferença é que Jordan parece não só ter a capacidade de compartilhar conosco uma camaradagem “à parte” da ação principal; antes, como o caso da Ferrari ilustra, bem como o modo como seus diversos “pertences” (incluindo empregados e esposa) aparecem dispostos para a câmera, Jordan parece ter mesmo o poder de controlar o modo de apresentação da própria narrativa.

O executivo entra em sua *limousine*. Um breve *establishing* shot mostra o veículo chegando a um grande prédio, erguendo-se no horizonte como um palácio. Cortamos para Jordan em seu escritório. Sobre sua mesa, há uma carreira de cocaína que ele sumariamente aspira. Um contra-luz recorta seu perfil, que parece envolto por um halo dourado (Figura 6). Ele elogia aquela que é sua droga preferida: não, não se trata do pó branco, mas do dinheiro. Jordan abre a cédula que havia usado para cheirar o pó em sua mesa e a exhibe para a câmera (Figura 8). Em seguida, ele a amassa e a atira em uma cesta de lixo, entupida de outras cédulas. Notem os cortes e movimentos de câmera. Da ingestão da cocaína ao arremesso à cesta de lixo, são oito cortes distribuídos ao longo de 20 segundos, de 04:35 a 04:55. Esses cortes alternam primeiros planos e planos-detelhes, com outros planos específicos que parecem ser inseridos apenas para salientar um determinado ritmo ou produzir um efeito de dinamismo (Figura 7). Como exemplo, apresentamos o corte que guia a ação do arremesso: Jordan inicia o arremesso em um *contra-plongée* frontal e o termina em um plano lateral, também em leve *contra-plongée* (Figuras 9 e 10). Dada a inserção do corte, poderíamos nos perguntar: por que não concluir a ação, que dura cerca de três segundos, em um único plano? A única resposta possível parece ser por uma questão de ritmo: acelerado, intransigente, sempre em movimento.

Figura 6 — Jordan em seu escritório



Fonte: O Lobo de Wall Street, 2013.

Figura 7 — Travelling salientando a ingestão de cocaína



Fonte: O Lobo de Wall Street, 2013.

Figura 8 — Jordan exibe sua cédula



Fonte: O Lobo de Wall Street, 2013.

Figura 9 — Jordan inicia o arremesso

Fonte: O Lobo de Wall Street, 2013.

Figura 10 — Jordan termina o arremesso

Fonte: O Lobo de Wall Street, 2013.

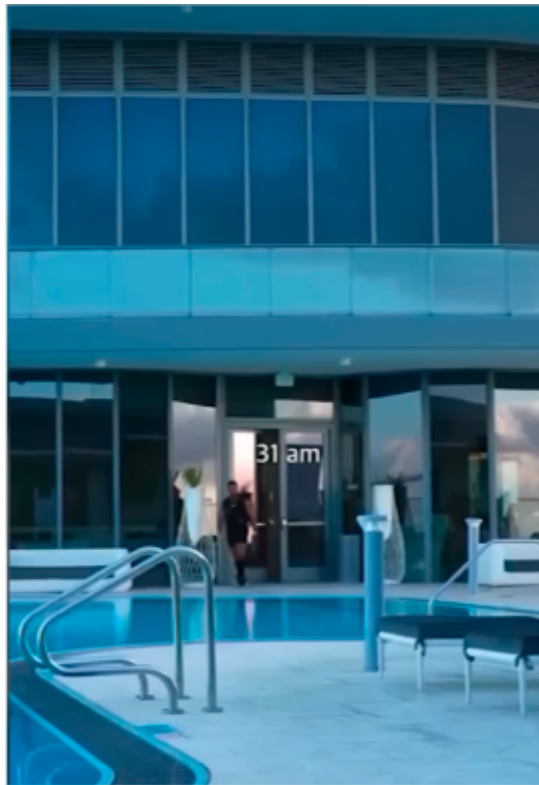
Um pouco além da marca dos cinco minutos, a sequência termina com Jordan, do alto do palco de onde faz discursos motivacionais para a firma, contemplando com orgulho o vai-e-vem apressado dos corretores de sua empresa. Depois disso, o protagonista nos leva de volta ao seu início em Wall Street. Pelas próximas horas, acompanharemos sua trajetória de ascensão — como um dos mais importantes e ricos corretores de Wall Street — e queda — como um informante do FBI e ex-detento que, por fim, constrói uma lucrativa carreira como *coach*.

Está delineado na sequência em questão o *modus operandi* do longa. 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 seu suposto “excesso”). Antes, o filme segue por uma série de vinhetas que exibem os atos chocantes 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

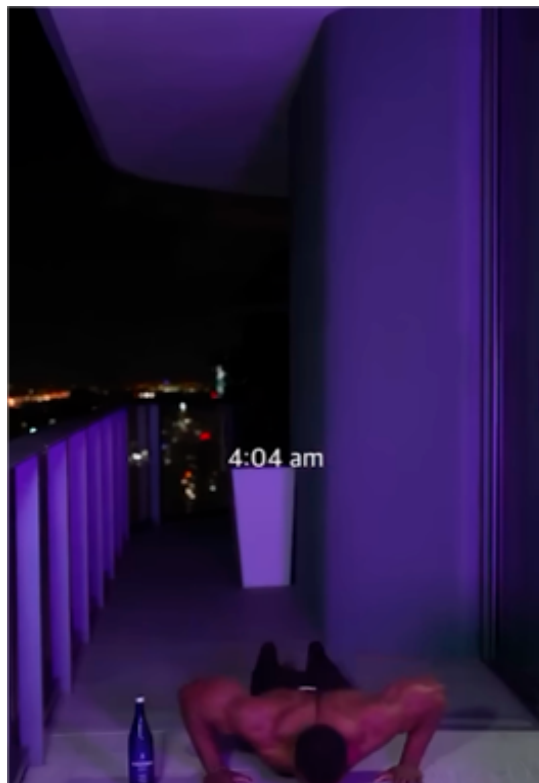
alcance ou de mordacidade (vide *Cães de Guerra*, de 2016, e *Feito na América*, de 2017), é o fato de que o filme de Scorsese não abre concessões morais ao espectador. O que interessa ao cineasta é justamente nos submergir sensorialmente no universo de constante performatividade que seu protagonista constrói. Como? Desestabilizando aquela contemplação calma, ponderada e racional que o “bom cinema” deve privilegiar e optando por engajar o espectador mediante choques espetaculares, de estratégias de interpelação, de táticas de engajamento sensorial — seja por meio de procedimentos estilísticos (como a montagem acelerada, os *crash zooms*, os planos de grua ou a manipulação da velocidade de reprodução dos planos), seja por meio de imagens grotescas, como é o caso das estripulias sexuais de Jordan. 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 golpista 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.

Considerações finais: o influencer

Vimos que *O Lobo de Wall Street* consegue um duplo feito: por um lado, interpela o espectador e, no processo, expõe a verve visualista do funcionamento do capitalismo; por outro, desestabiliza os preceitos tradicionais do cinema baseados na noção de perspectivismo. Ora, uma coisa é expor a dinâmica das visualidades em jogo no capitalismo; mas, para realmente mostrar como se dá essa experiência, é preciso recorrer à multissensorialidade. O espectador calmo e centrado deve ser então exaurido, ter suas faculdades sensíveis retorcidas, repuxadas. Que o filme resulte ofensivo para alguns críticos, portanto, não é de se espantar. Como argumento final, gostaríamos de apontar o modo como a retórica espetacular de Belfort, seu modo de expor suas conquistas e estilo de vida “vencedor”, não está muito distante do mundo dos *coaches* e “gurus de *lifestyle*” das redes (aliás, o próprio Belfort, na vida real, fez carreira como coach após ser preso). Vejam, por exemplo, o vídeo da rotina matinal de Ashton Hall (Craighead, 2025), que viralizou em meados de março de 2025. Nele, Hall, empreendedor e guru fitness, mostra suas atividades em uma manhã típica: *skincare*, academia, café-da-manhã etc. O modo como essas atividades banais são retratadas, no entanto, exacerbam seu poder aquisitivo (Figura 11), seu poderio físico (Figura 12) e, talvez mais importante, o quanto o rapaz está disposto a “ralar”.

Figura 11 — Poder financeiro: condomínio de luxo

Fonte: YouTube⁸.

Figura 12 — Poder físico

Fonte: YouTube

8 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ew90LbnSIJE>>. Acesso em: 04 de abril de 2025.

Referimo-nos a uma “cultura da ralação”, ou *hustle culture*, do inglês, que se espalha a partir dos *millennials*. São jovens nascidos em um cenário de recessão entre os anos 1980 e 2000, imersos no mundo internético, flexíveis, inovadores e resilientes (Chairunnisah; Kurnia, 2023, p. 180). O trabalho para esses *millennials* se torna não só uma necessidade financeira, mas uma ética de satisfação pessoal e emocional dentro de um ecossistema neoliberal que enfatiza a “paixão”, a superação de si e a realização pessoal (Ibidem, p. 180). Nesse sentido, a labuta passa a ser enxergada pelo viés da flexibilização, ditada por “*freelas*”, contratos curtos e a chamada *gig economy*; ao mesmo tempo, o sucesso e o fracasso se tornam responsabilidades inteiramente pessoais — em outras palavras, tornar-se empreendedor de si é fundamental para dar conta de um estilo de vida compulsivo (Ibidem, p. 180–181). Algo já presente no neoliberalismo pós-Reagan que *O Lobo de Wall Street* retrata.

Ante o exposto, pelo modo como a retórica do filme ilustra tão bem o funcionamento da cultura audiovisual sob os ditames do capitalismo, e, mais ainda, pelo modo como a obra afeta o espectador sensorialmente, *O Lobo de Wall Street* se revela um importante tratado sobre o neoliberalismo que, mais que expor seus pontos discursivamente, convida o espectador à reflexão crítica pela intensidade de suas imagens.

Referências

AUMONT, Jacques. **Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes**. Campinas: Papirus, 2008.

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.

BENTES, Ivana. Estéticas das redes: regimes de visualização no capitalismo cognitivo. In: **Ciência da Informação**, v. 43, n. 3, 2013. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/100054>>. Acesso em: 03 abr. 2025.

BROWNE, Nick. The Spectator-in-the-Text: The Rhetoric of “Stagecoach”. **Film Quarterly**, vol. 29, no. 2, Winter 1975-1976, pp. 26-38.

CRAIGHEAD, Olivia. The Morning Routine to End All Morning Routines. **The Cut**, mar. 24, 2025. Disponível em: <<https://www.thecut.com/article/ashton-hall-morning-routine-video.html>>. Acesso em: 04 abr. 2025.

CHAIRUNNISAH, Athifah; KURNIA, Lilawati. Hustle Culture in Social Media. Explaining the Imagined Success in the Modern Era. In: **Athena: Journal of Social Culture and Society**, vol. 1, issue 4, october 2023, p. 180–191. DOI: 10.58905/athena.v1i4.151. Disponível em: <<https://journal.mediadigitalpublikasi.com/index.php/athena/article/view/151>>. Acesso em: 04 abr. 2025.

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, 2013. Disponível em: <<https://www.vulture.com/2013/12/does-the-wolf-of-wall-street-exalt-excess.html>>. Acesso em: 04 abril 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.

EBERTFEST. Roger | **Ebertfest**. 2024. Disponível em: <<https://ebertfest.com/roger#:~:text=%7B%7B%20'Toggle%20navigation'%7Ct,%E2%80%94%20Roger%20Ebert>>. Acesso em: 13 nov. 2024.

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

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

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. **MovieWEB**, 2013. Disponível em: <<https://movieweb.com/wolf-of-wall-street-controversial-overhyped/>>. Acesso em 04 abr. 2025.

HOWES, David. **The Empire of the Senses: the Sensual Culture Reader**. Oxford: Berg Publishers, 2005.

HOWES, David. **How Capitalism Came To Its Senses - And Yours.** The Invention of Sensory Marketing. Centre For Sensory Studies, June 29th, 2017, Concordia University, Montreal. Disponível em: <<https://centreforsensorystudies.org/how-capitalism-came-to-its-senses-and-yours-the-invention-of-sensory-marketing/>>. Acesso em: 05 ago. 2023.

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. Disponível em: <<https://unipub.uni-graz.at/obvugrhs/content/titleinfo/2791831/full.pdf>>. Acesso em: 04 abr. 2025.

JOUSSE, Thierry. **Obsessions.** Cahiers du Cinema, n. 453, mars 1992, Paris.

MANOVICH, Lev. **Cultural Analytics**. Cambridge: MIT Press, 2020.

MIAO, Ruomu. 'O cinema estava se tornando mais real': da Nouvelle Vague Francesa à estética da tela vertical do Mobile Short Video. **Revista Famecos**, v. 30, n. 1, 2023. DOI: 10.15448/1980-3729.2023.1.44854. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/revistafamecos/article/view/44854>>. Acesso em: 04 abr. 2025.

SCORSESE, Martin. Martin Scorsese: I Said Marvel Movies Aren't Cinema. Let Me Explain. **The New York Times**, November 4, 2019. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2019/11/04/opinion/martin-scorsese-marvel.html>>. Acesso em: 24 dez. 2023.

SOLANA, Mariela; VACCAREZZA, Nayla Luz. Relecturas feministas del giro afectivo. **Revista Estudos Feministas**, v. 28. n. 2, p. e72445, 2020. DOI: 10.1590/1806-9584-2020v28n272448.

WILLIAMS, Linda. “Tales of Sound and Fury”... or, The Elephant of Melodrama. In: WILLIAMS, Linda; GLEDHILL, Christine. **Melodrama Unbound**. New York: Columbia University Press, 2018.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Recebido em: 10 abr. 2025
Aprovado em: 29 jul. 2025