INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL
MESTRADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

MARCOS GABRIEL FARIA CARRERA

MARTIN SCORSESE: A IMAGEM ESMAGADORA



Niterói
2025

MARCOS GABRIEL FARIA CARRERA

Martin Scorsese: a imagem esmagadora

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, como requisito para a obtenção do grau de Mestre. Linha de pesquisa: Narrativas e Estéticas

Orientadora: Profª Drª India Mara Martins

Niterói,
2024

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

C314m Carrera, Marcos Gabriel Faria
Martin Scorsese : A imagem esmagadora / Marcos Gabriel Faria Carrera. - 2025.
138 p.: il.

Orientador: India Mara Martins.
Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2025.

1. Cinema. 2. Martin Scorsese. 3. Capitalismo. 4. Sensorialidade. 5. Produção intelectual. I. Martins, India Mara, orientadora. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD - XXX

Bibliotecário responsável: Debora do Nascimento - CRB7/6368

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL

PPGCINE UFF PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Ata de Defesa do mestrando **MARCOS GABRIEL FARIA CARRERA,** na forma em que se segue:

Aos 29 (vinte e nove) dias do mês de janeiro de dois mil e vinte e cinco, às 11 horas, na sede do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, em banca formada por videoconferência, instalou-se a banca examinadora da dissertação de Mestrado em Cinema e Audiovisual de **MARCOS GABRIEL FARIA CARRERA** formada pelos seguintes professores doutores: India Mara Martins (orientadora - presidente da banca - UFF), Mariana Baltar (UFF) e Luiz Carlos Oliveira Júnior (UFJF). Abertos os trabalhos, a presidente da banca passou a palavra ao aluno para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado**: "MARTIN SCORSESE: a imagem esmagadora"**. Feita a exposição, a presidente da banca passou a palavra aos outros membros para que comentassem o trabalho e arguissem o aluno, para a seguir também comentar o trabalho e as observações feitas pelos professores. Feitos os comentários e arguições, a banca se reuniu e emitiu o seguinte parecer:

A banca destaca a fluidez do texto, que apresenta boas sínteses teóricas no diálogo com as análises e através do estilo de crítica provoca o engajamento do leitor. Também ressalta a precisão do recorte dos objetos e a apresentação de uma tese que estrutura todo trabalho. O esforço de embasar teoricamente todas as discussões e análises sobre o cinema de Scorcese também foi elogiado pela banca. Por fim, a banca recomenda a continuação da pesquisa e a publicação da dissertação em diferentes artigos, ampliando o debate sobre o trabalho de Scorcese apresentado na dissertação.

Assim, a banca considerou o aluno APROVADO (X) NÃO APROVADO ( ).

Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, India Mara Martins, lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca

gov.br Documento assinado digitalmente
INDIA MARA MARTINS
Data: 29/01/2025 15:30:21-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profa. Dra. India Mara Martins (orientadora - presidente da banca - UFF)

gov.br Documento assinado digitalmente
MARIANA BALTAR FREIRE
Data: 29/01/2025 15:36:41-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profa. Dra. Mariana Baltar (UFF)

gov.br Documento assinado digitalmente
LUIZ CARLOS GONCALVES DE OLIVEIRA JUNIOR
Data: 30/01/2025 12:13:00-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof. Dr. Luiz Carlos Oliveira Júnior (UFF)

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Profª India Martins, por ter me acompanhado nesta jornada.

Aos membros da banca, Profº Luiz Carlos Oliveira Jr. e Profª Mariana Baltar, por dedicarem seu tempo à leitura do meu trabalho, bem como pelos comentários atenciosos.

À minha mãe, por ser minha mãe, ao autismo, por estar comigo, e a mim mesmo, por ter me planejado e escrito tudo em tempo hábil.

Que se registre aqui minha gratidão.

RESUMO

Respondendo a um cenário de constantes demandas por engajamentos do corpo dentro do que se habituou chamar de capitalismo tardio, o presente trabalho explora a hipótese de que o cinema do estadunidense Martin Scorsese é um tratado crítico sobre esse panorama sensório-afetivo. O que o cineasta faz é transpor em procedimentos fílmicos os estímulos e estresses típicos de um mundo onde se deve produzir e consumir em igual medida constantemente, radicalizando essa experiência e incutindo o espectador de um senso de frenesi extenuante. Pretende-se analisar os longas *Depois de Horas*, *Vivendo no Limite* e *O Lobo de Wall Street* como representantes de tal vertente em sua obra, colocando os filmes em contexto com o restante da sua filmografia e vinculando-os às noções de afeto, excesso e atrações. Mais ainda, efetua-se também um breve panorama das diversas transformações do capitalismo na Era Moderna, bem como sua peculiar relação com a exploração e colonização dos cinco sentidos, em especial a visão. Assim, estudam-se as bases do chamado ocularcentrismo, ao passo em que se critica tal perspectiva como fator único na experiência do cinema.

Palavras-chave: Martin Scorsese; excesso; cinema de atrações; sensorialidade; capitalismo tardio.

ABSTRACT

In relation to a paradigm of constant demands for our sensorial capabilities within what is frequently called “late capitalism”, this work explores the hypothesis that American filmmaker Martin Scorsese's body of work is a critical treatise on this subject. Scorsese instills in the audience a sense of exhausting frenzy through cinematographic procedures, a frenzy that is typical of a world where one must constantly produce and consume in equal measure, where one’s body must be always stimulated. The aim of this work is to analyze the films *After Hours*, *Bringing Out the Dead* and *The Wolf of Wall Street* as representatives of this aspect in the director’s work, placing them in context within the rest of his filmography and linking them to notions of affection, excess and cinema of attractions. Furthermore, there is also a brief overview of the various transformations of capitalism in the Modern Era, as well as its peculiar relationship with the exploration and colonization of the five senses, especially vision. Thus, we study the bases of the so-called ocularcentrism, while also criticizing the popular notion that puts it as the decisive factor in spectatorship.

Keywords: Martin Scorsese; excess; cinema of attractions; sensoriality; late capitalism.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — Áreas de conhecimento — internacional……..……..16
Figura 2 — Áreas de conhecimento — nacional..……16
Figura 3 — Obras mais citadas — nacional…….……...17
Figura 4 — Molho de chaves…….....25
Figura 5 — Despencando sobre Paul.....25
Figura 6 — Ponto-de-vista de soldado romano……26
Figura 7 — Assaltante despenca de prédio……..26
Figura 8 — Efeito *Vertigo*, ou "*dolly zoom shot*"……...28
Figura 9 — A conversa se inicia no carro……..28
Figura 10 —…E continua na trilha sonora após uma elipse da montagem ……...28
Figura 11 — Griffin Dunne……40
Figura 12 — Harvey Keitel ……..……...40
Figura 13 — Nicolas Cage……...…41
Figura 14 — Schiele. *Self-portrait with physalis*……...41
Figura 15 — Nota pela janela……..54
Figura 16 — Moeda pelos ares……...54
Figura 17 — "O Berro".....56
Figura 18 — Neblina e sombras……..56
Figura 19 — Nhac……..58
Figura 20 — Plano conjunto……62
Figura 21 — Campo-contracampo……..62
Figura 22 — Continuação……63
Figura 23 — Elipse……63
Figura 24 — Paul ajuda Kiki……64
Figura 25 — Plano seguinte……65
Figura 26 — Desacordado……...…67
Figura 27 — NY……71
Figura 28 — Halos……72
Figura 29 — Recorte de luz……72
Figura 30 — Hospital……73
Figura 31 — Patricia Arquette……74
Figura 32 — Fade……..75

Figura 33 — Fade……..……75
Figura 34 — O grito de Cage……...76
Figura 35 — *O grito* de Munch……77
Figura 36 — Vampiro……79
Figura 37 — Braços abertos……82
Figura 38 — Padecendo……..82
Figura 39 — Ambulância cruza o frame……83
Figura 40 — “You make me sick!”.....84
Figura 41 — Intro: apenas bateria……..85
Figura 42 — Um chicote para cima mostra a rua……86
Figura 43 — “He’s in love with rock ‘n’ roll world…”.....86
Figura 44 — “...He’s in love with getting stoned, whoa…”.....87
Figura 45 — (*jump cut*) “...He’s in love with Janie Jones world…”.....87
Figura 46 — “...He don’t like his boring job, no.”.....88
Figura 47 — Dia da independência……89
Figura 48 — Luz……89
Figura 49 — Jordan e Naomi……...98
Figura 50 — Empregados……98
Figura 51 — *Freeze frame*……..101
Figura 52 — Do vermelho……..101
Figura 53 — ...Ao branco……...102
Figura 54 — Naomi desfila para nós……102
Figura 55 — O cume……...103
Figura 56 — Jordan chega ao topo……..103
Figura 57 — Jordan em seu escritório……105
Figura 58 — *Travelling* salientando a ingestão de cocaína……..106
Figura 59 — Jordan exibe sua cédula...……..106
Figura 60 — Jordan inicia o arremesso……...106
Figura 61 — Jordan termina o arremesso……...…107
Figura 62 — Steve no palco……,….111
Figura 63 — Jordan em seus domínios……..….112
Figura 64 — Vendo de longe……113
Figura 65 — Descontinuidade……...113
Figura 66 — Mad Max em ação……114

Figura 67 — Donnie é retirado……..114
Figura 68 — Max sereno……115
Figura 69 — Donnie segue sendo retirado……..115
Figura 70 — *Oompa-loompa*…….116
Figura 71 — Motivação individual…….117
Figura 72 — Grito primal……117
Figura 73 — Besta enjaulada……118
Figura 74 — Na nossa cara……...118
Figura 75 — *Slow* ……...…119

1 INTRODUÇÃO **10**

2 SCORSESE **18**

3. CAPITALISMO E MOBILIZAÇÃO SENSORIAL **31**

3.1 O mapeamento do corpo 35

3.2 Cinema, em tempo 38

3.3 “Não está escuro ainda, mas está chegando lá” 46

4 DOIS FILMES DE SCORSESE: DEPOIS DE HORAS E VIVENDO NO LIMITE **48**

4.1 A dissolução de um aspirante a yuppie 50

4.2 Vivendo no Limite: a hustle culture 24/7 **65**

4.2.1 O espaço urbano e o trabalho de Robert Richardson 68

4.2.2 A via crucis de Frank 71

4.2.3 Nic Cage: ator limítrofe 75

5 O LOBO DE WALL STREET **90**

5.1 Ocularcentrismo e interpelação 92

5.2 Exibir-se como vencedor 95

5.3 A performance do coach-empreendedor 107

5.4 Bataille: um outro tipo de excesso 118

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS **120**

7 BIBLIOGRAFIA **123**

8 FILMOGRAFIA **132**

9 VIDEOGRAFIA **134**

1 INTRODUÇÃO

A câmera despenca como uma bomba sobre a cabeça dos transeuntes no solo. Em *Depois de Horas* ela cai sobre a cabeça de Paul, do lado de fora do apartamento de Marcy. Em *A Última Tentação de Cristo*, o alvo são os insurgentes judeus na Judeia. É um tipo de plano curioso e inusual que parece estar no cerne da discussão que propomos sobre o "esmagamento" do espectador: nossa hipótese é de que o cinema do estadunidense Martin Scorsese é um tratado crítico sobre o cenário de mobilizações e demandas sensório-afetivas ditadas pelo contexto do capitalismo. O exemplo de plano citado, nesse caso, colocaria em termos fílmicos os estímulos e estresses típicos de um mundo onde se deve produzir e consumir compulsoriamente, incutindo no espectador um senso de frenesi extenuante. Para entendermos como sua obra se situa nesse paradigma, devemos efetuar também um breve panorama das diversas transformações do capitalismo na Modernidade, bem como sua peculiar relação com a exploração e colonização dos cinco sentidos, em especial a visão. O que pretendemos, portanto, é, por um lado, identificar de que maneira nosso corpo passa a ser mobilizado por uma forma de capitalismo que se introjeta em nossas capacidades sensoriais e, por outro, como pode o cinema se colocar frente a isso. Radicalizar essa experiência, ir ao cerne do aparato sensível do espectador, significa, portanto, aliar-se a uma ideia de erótica da arte, como postulada por Sontag (1987) e, finalmente, colocar-se contra o típico viés do ocularcentrismo que pauta os estudos fílmicos. Contra, pois implica em uma noção de cinema capaz de afetar o espectador em sua corporeidade como um todo, não apenas em termos de prazer visual — para ecoarmos a crítica de Del Rio (2008, p. 5) a Laura Mulvey.

Martin Scorsese já ganhou Palma de Ouro, Oscar, Globo de Ouro e o que mais se puder imaginar. Seus filmes de gângsteres definiram e *re*-definiram o gênero (*Caminhos Perigosos*, *Os Bons Companheiros*, *Cassino*, *O Irlandês*, *Assassinos da Lua das Flores* e, em alguma medida, *O Lobo de Wall Street*). Com sua poética particular, ele popularizou novos procedimentos fílmicos no cinema hollywoodiano dos anos 1970[1]. Com seus personagens, cimentou um certo imaginário da

[1] O cineasta britânico Edgar Wright, por volta do minuto trinta e nove de sua entrevista com Scorsese, atribui ao diretor veterano a criação do chavão fílmico em que um personagem entra em um recinto — um bar, um restaurante ou uma festa — em *slow motion*, enquanto alguma canção popular toca

sociedade ítalo-americana no cinema do século XX[2]. E, no entanto, uma faceta de sua obra segue pouquíssimo estudada: a articulação entre seu estilo e a mobilização sensorial do espectador, a despeito da rasa acusação de “excessivo” (CRUZ, 2013; RAYMOND, 2000; ARAÚJO, 2019; HAYES, 2013). Ao investigarmos a definição de excesso a partir de Thompson (1977), Williams (1988) e Koutsourakis (2020), veremos que o uso do termo em relação à obra do diretor aponta para duas conclusões. A primeira diz respeito a alguns procedimentos empregados pelo cineasta que reiteram ou saturam os elementos fílmicos. Podemos encontrar exemplos disso em algumas das performances em seus filmes (*Vivendo no Limite*, *O Lobo de Wall Street*), ou em técnicas como a dissolução para o vermelho (*Cabo do Medo*). A segunda é de que o uso do termo “excesso” em tom derrogatório pela crítica diz respeito a uma concepção ultrapassada do cinema, baseada em noções de perspectivismo e ocularcentrismo tomadas de empréstimo do Quattrocento (ELSAESSER; HAGENER, 2010) que buscam “expurgar” do cinema sua herança melodramática (WILLIAMS, 2018).

O Lobo de Wall Street é o caso exemplar no que tange ao debate sobre o excesso em Scorsese. Por se tratar do filme mais bem sucedido financeiramente da sua carreira, a cobertura midiática do longa foi exaustiva. Nos artigos e *reviews* da imprensa, o excesso assume duas noções: a de desregramento moral, visto nas atitudes ditas excessivas dos personagens em cena; e a que se refere à condução do diretor de sua obra, ao ritmo imposto a ela, 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, nunca passivo. Patrick Hayes (2013), por sua vez, condena os “excessos” do filme 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 diz respeito à duração da obra: 180 minutos.

---

na trilha sonora (BFI, 2023). Apesar de não podermos comprovar a veracidade da alegação de Wright, o exemplo merece ser citado.

[2] Sobre isso, nosso trabalho (CARRERA, 2023) demonstra o interesse que as Ciências Humanas, bem como outras disciplinas que não o Cinema, vêm demonstrando pela obra do diretor.

Mas um olhar mais apurado mostra que o rótulo de excessivo, a despeito de filmes mais "contidos" como *Silêncio* (2016), aparece com certa frequência ao longo da carreira de Scorsese. Raymond (2000), na revisão teórica que faz sobre parte da bibliografia dedicada ao diretor, aponta para a prevalência da leitura de teor religioso sobre seus filmes. Para esses teóricos, seus "excessos estilísticos" equivalem ao desejo de uma "transcendência da forma", que conduziria a algum tipo de salvação espiritual (RAYMOND, 2000, p. 4)[3]. Já Inácio Araújo (2019), ao escrever sobre *O Irlandês* (2019), é um dos que aludem ao termo na imprensa brasileira. 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 [...] Talvez, a exemplo de outras vezes, alguém censure ao cineasta nova-iorquino o excesso, ou antes, a duração longa do filme (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. Essas duas noções parecem encontrar ecos no que escreve Lafetá (1984) em seu prefácio a *São Bernardo*, de Graciliano Ramos — romance que narra, como sabemos, a ascensão e queda do dono-de-terras Paulo Honório e sua fazenda. Ao descrever a prosa seca, curta, de Ramos, Lafetá salienta o modo como esse estilo reflete o espírito do "rolo-compressor" Paulo Honório: o leitor é "empurrado para dentro" do romance sem cerimônias, sendo dirigido unicamente pela voz em primeira pessoa do personagem. É esse mesmo personagem que dirige os outros e o romance que está sendo escrito. É ele que "Sem nos dizer nada explicitamente sobre si mesmo, fornece-nos no entanto a sua imagem: um homem empreendedor, dinâmico, dominador, que concebe uma empresa, trata de executá-la, utiliza os outros para isso [...] (LAFETÁ, 1984, p. 191)".

Ou seja: estamos falando, em Scorsese, de uma poética que emprega procedimentos "enérgicos" que, para seus defensores, dotam o filme de vitalidade,

---

[3] Aliás, Raymond nos oferece mais exemplos da equivalência entre condenação moral e acusações de excesso ao repercutir parte da recepção a *Taxi Driver*, *Touro Indomável* e *Os Bons Companheiros* (cf. RAYMOND, 2000, p. 79).

e, para seus detratores, são excessivos, indesejados. É preciso frisar, então, que, longe de todo esse debate raso, entendemos o excesso como categoria analítica que nos permite identificar os modos pelos quais o filme busca afetar o espectador através de uma retórica reiterativa (*closes* dramáticos, performances vistosas, dissoluções para cores sólidas, música, cortes rápidos ou, em contrapartida, *slow motion* etc). Precisamos buscar, portanto, um referencial teórico que dê conta de como esses procedimentos operam sobre o espectador, para além dos rasos debates sobre aquilo que supostamente excede a medida "adequada" ao cinema. Por isso, ao nos vincularmos a autores da chamada "virada afetiva" (SOLANA; VACCAREZZA, 2020), estaremos nos aproximando de uma perspectiva fenomenológica dentro dos estudos fílmicos. Isso vale para autores como Shaviro (1993), Beugnet (2007) e Sobchack (2000), por exemplo. Já Del Rio (2008), de quem tomamos a definição de afeto, se coloca como deleuziana. Mas a perspectiva historiográfica de Gunning (2006) também nos será útil à medida em que apresenta seu conceito de "cinema de atrações". Por fim, pautando nossas análises, temos a ideia de Sontag (1987) de que o dever do crítico não é "traduzir" uma imagem, mas descrevê-la, demonstrar seu funcionamento, oferecendo, assim, novas possibilidades de imersão sensorial ao leitor. Dessa forma, podemos nos desvincular da ultrapassada ideia de um espectador harmonioso e centralizado (ELSAESSER; HAGENER, 2010) e dos resquícios do racionalismo ocidental que, como a introjeção do capitalismo em nosso aparato sensorial deixa clara, já não pode mais dar conta da experiência contemporânea. Em suma, estudaremos a continuidade de uma tendência exibicionista (GUNNING, 2006) do cinema que, para além do *voyeurismo* do ocularcentrismo, é capaz de afetar o espectador e fazer seu corpo entrar em ressonância com o corpo fílmico.

Já deve ter ficado claro pelo exposto que para termos sucesso em nossa tarefa, devemos escolher cuidadosamente nosso método de análise. O que, em nosso caso, significa uma abordagem analítica entre a análise clássica e a fenomenológica[4]. Entre as duas porque, embora estejamos longe do que Shaviro chamaria de secura psicanalítica e semiológica (SHAVIRO, 1993, p. VIII-IX), o que efetuamos em boa parte deste trabalho são análises plano-a-plano. O trabalho se

[4] Ver Beugnet (2007) e Sobchack (2004) para exemplos do método fenomenológico aplicado ao cinema.

dividirá, grosso modo, em duas partes. A primeira é composta por um preâmbulo no qual detalharemos o desenvolvimento do capitalismo ao longo dos séculos XIX e XX, resvalando, claro, no novo milênio, bem como os modos pelos quais esse sistema moldou nossa experiência sensorial. A segunda parte é dedicada à obra de Scorsese.

Apoiando-nos em uma visão do cineasta como cronista das intensidades capitalistas, discutiremos os filmes *Depois de Horas* (*After Hours*, 1984), *Vivendo no Limite* (*Bringing Out the Dead*, 1999) e *O Lobo de Wall Street* (*The Wolf of Wall Street*, 2013). Os filmes foram selecionados por dois motivos: primeiro, por oferecerem exemplos de diferentes facetas do capitalismo e, portanto, de seus diversos contextos sensoriais, dentro do chamado "capitalismo tardio". Depois, por razão talvez mais mesquinha: existem menos trabalhos no mundo sobre esses longas do que aqueles dedicados às obras mais clássicas do diretor. Assim, alguns personagens do mundo capitalista despontaram ao longo da pesquisa: em *Depois de Horas*, a presença da cultura *yuppie*, a qual veremos em maiores detalhes em breve, é bastante clara. Já *Vivendo no Limite*, com suas diversas analogias religiosas, parece suscitar primeiro algum tipo de leitura alegórica bíblica — e numerosos são os exemplos de pesquisas que pensam a obra do diretor por esse viés[5]. Mas nos pareceu que a expressão exasperada de Frank Pierce, perdido em meio aos detritos urbanos de uma Nova York no auge do neoliberalismo — uma cartela no início da projeção faz questão de especificar que o filme se passa no início dos anos 1990 —, tinha algo a nos dizer sobre a condição econômica e existencial do fim do milênio. Encontramos ecos em nossas leituras entre esse *tableau* e o conceito de *hustle culture*, que vem sendo aplicado frente à perpetuação das políticas neoliberais ao longo deste novo século. Por fim, pareceu-nos impossível fugir de *O Lobo de Wall Street*, de 2013 (portanto, o mais recente filme de nosso recorte), cujo espectro assombrava nossas reflexões quanto mais nos aprofundávamos nas questões supracitadas. Trata-se não só de um tratado explícito sobre o mundo financeiro — tomando como *raison d'être* o que os outros filmes ilustram ou sugerem —, mas de uma culminação dos tópicos suscitados pelas outras obras. Vale também mencionar o modo como a retórica excessiva de *O Lobo* coloca o corpo do *performer* em primeiro plano, como forma de validar seu discurso

[5] Ver *Scorsese and Religion*, de Barnett e Elliston (2009).

de sucesso. Vale lembrar que o *performer* em questão é Leonardo DiCaprio, grande estrela hollywoodiana que já havia interpretado para Scorsese outro avatar do capitalismo, se bem que em sua fase industrial: Howard Hughes. Desta vez, o corpo do *coach* é testemunho reiterativo de seu poder aquisitivo, o que também aponta para um tipo de conteúdo que cresceu exponencialmente em vídeos na Internet desde o lançamento do filme, em 2013, a saber, vídeos de gurus financeiros, *influencers* do dinheiro fácil e *coaches* de riqueza. É a partir de *O Lobo* também que encontramos outra faceta do excesso: não mais categoria analítica, tampouco rótulo impreciso, mas, de acordo com Bataille, cerne do que chama de dispêndio improdutivo, intimamente ligado ao rechaçamento dos preceitos burgueses individualistas. A pergunta que colocaremos, então, a partir de Scorsese será a seguinte: o que fazer quando o próprio dispêndio improdutivo é cooptado pelo capitalismo?

Tendo em vista o exposto, nosso intuito no primeiro momento da pesquisa foi o seguinte: empreender um levantamento bibliográfico dos modos como Scorsese tem sido abordado na Academia a partir da questão: a sensorialidade também aparece? A princípio, encontramos 148 pesquisas voltadas ao cinema de Scorsese, sendo 33 nacionais e 115 internacionais. Decidimos, então, destacar alguns dados que julgamos interessantes a partir dos achados. Primeiro, perguntamo-nos: quais são as áreas de conhecimento que têm se debruçado sobre o diretor? De forma pouco surpreendente, o Cinema dispara com 78 obras no âmbito internacional.

Figura 1 — Áreas de conhecimento — internacional.

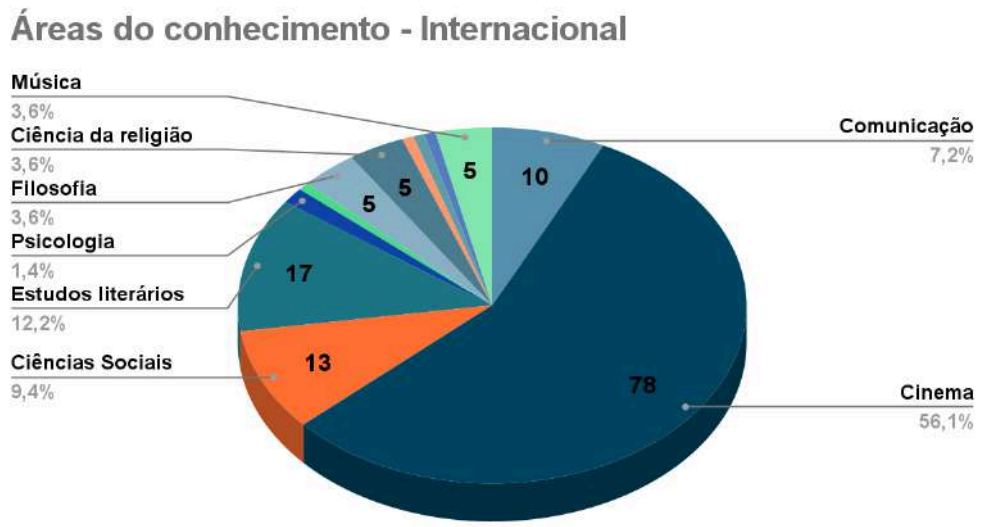


Imagem do autor

Já no âmbito nacional, obtivemos o seguinte quadro[6]:

Figura 2 — Áreas de conhecimento — nacional.

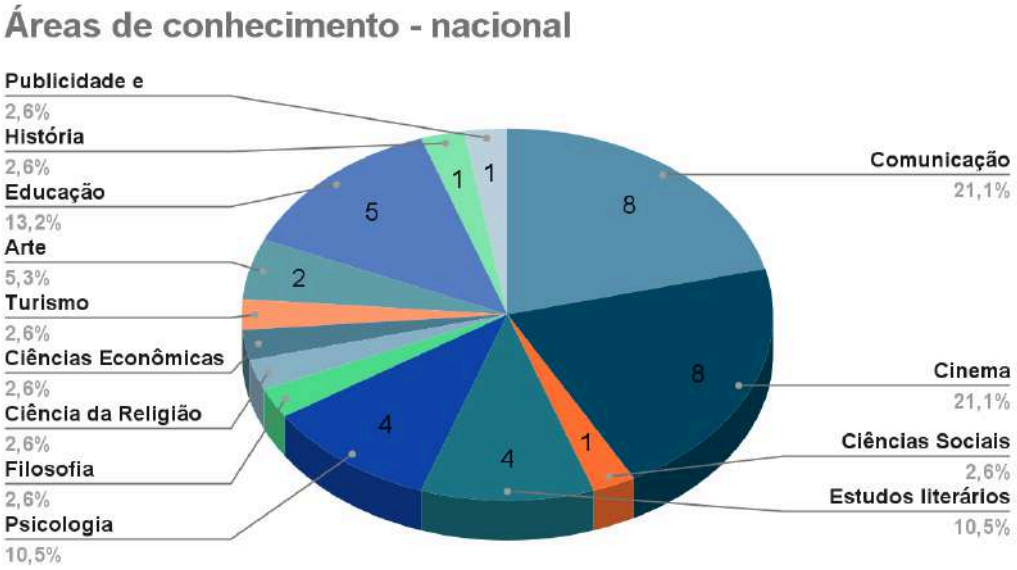


Imagem do autor.

[6] Importantíssimo salientar que, em nosso levantamento, permitimos que uma mesma pesquisa estivesse vinculada a mais de uma área de conhecimento. Assim, um mesmo trabalho pode ser contabilizado duas ou mais vezes no gráfico criado.

Interessante notar que, neste caso, Cinema e Comunicação aparecem empatados. Desponta, ainda, a área da Educação, com estudos como o de Mossi e Oliveira (2013). Salientamos que, na imagem acima, limitamo-nos a representar visualmente apenas os campos que julgamos mais significativos numericamente.

Em seguida, levantamos também os filmes mais mencionados, primeiro nos trabalhos internacionais e depois nos nacionais. Para o presente trabalho, trazemos apenas a tabela de pesquisas nacionais:

Figura 3 — Obras mais citadas — nacional.



Imagem do autor.

Novamente, omitimos os filmes que não apresentaram resultados numericamente significativos.

Por fim, buscou-se identificar nos trabalhos conceitos e/ou autores que dialoguem com ideias de afeto, percepção, excesso, atrações e afins. Os resultados foram escassos. No âmbito internacional, encontramos apenas Brazão (2019) — que analisa *Alice Não Mora Mais Aqui* ao lado de *Like Someone In Love*, de Kiarostami, no que tange à construção do tempo cinematográfico — e Poulin-Dubé (2021) — que se debruça sobre a relação entre corpo e espaço em *Taxi Driver*. Já

no Brasil, somente a pesquisa de Ogiboski (2015) — sobre o cinema de atrações em Méliès e a noção de espetáculo em Scorsese — pode ser apontada.

No Brasil, o interesse pela obra de Scorsese é, sim, diverso e multidisciplinar. E, no entanto, pode-se dizer também que as pesquisas são escassas e confinadas, em sua maioria, a artigos pontuais — boa parte dos quais vinculada a áreas que não o Cinema, como Educação, Estudos Literários, Psicologia e Comunicação. Mais ainda, nosso recorte também privilegia obras pouco estudadas na filmografia do diretor, especialmente no Brasil, mas também no âmbito internacional — e que, contudo, servem de tratado sobre o esgarçamento sensorial do indivíduo no contexto dos engajamentos capitalistas, como demonstraremos. Portanto, desenvolveremos a seguir um trabalho que não deixa de ter ares de pioneirismo na pesquisa brasileira, não apenas pela nossa chave teórica, mas também pelos filmes escolhidos como objetos de análise.

Esperamos, assim, avançar nos estudos sobre o nova-iorquino, bem como sobre as imbricações entre cultura audiovisual, sensorialidade e cultura consumidora. Mas também esperamos, sobretudo, que esta leitura possa ser proveitosa e prazerosa.

2 SCORSESE

Não é de hoje que críticos e teóricos utilizam um vocabulário (WILMES, 2023; SIEGEL, 2019; CRUZ, 2013; ARAÚJO, 2019) que apela à sensorialidade para tratar do veterano cineasta estadunidense. O próprio diretor convida a esse debate quando fala de “parques de diversão”. Referimo-nos, é claro, à sua infame afirmação de que os filmes de super-heróis que dominam a tela global não são cinema. Na verdade, Scorsese afirma, eles estão mais próximos de atrações de parques (SCORSESE, 2019). A acusação, por mais que *blockbusters* mereçam críticas, soa vaga e sem força. Afinal, é Sobchack (2004) quem nos diz que, ao longo da história dos estudos fílmicos, a experiência corpórea foi renegada como “grosseira” demais, algo que está mais próximo de outras formas baixas de entretenimento “cinético”, como “brinquedos de parque de diversões” (SOBCHACK, 2004, p. 57). Portanto, a imagem do parque de diversões, invocado como avatar do mundo contemporâneo e grande vilão da Sétima Arte, não é particularmente nova ou original. Vejamos o que Tomasovic (2006) nos diz sobre o ataque à Estrela da Morte em *Star Wars*:

> [...] uma sequência de pura demonstração do poder da câmera subjetiva e dos movimentos acelerados, infatigavelmente repetida desde então em Hollywood como uma fórmula mágica que permite prender o espectador em seu assento e hipnotizá-lo através da reprodução de sensações visuais bem próximas àquelas oferecidas em espetáculos de velocidade e pirotecnia. O próprio Lucas declarou que seus filmes mais se assemelham a *atrações de parques de diversão* do que a uma peça ou romance (TOMASOVIC, 2006, p. 311-312, grifo nosso)[7].

Não precisávamos ir ao cinema estadunidense para encontrar uma comparação do tipo — na verdade, não precisávamos nem ir ao cinema. O psicanalista Jurandir da Costa Freire é outro que lança mão da metáfora dos parques para condenar, em tom francamente moralista[8], o mundo espetaculoso e o

---

[7] “[...] a sequence of pure demonstration of the subjective camera’s power and fast forward tracking, indefatigably repeated since in Hollywood as a magic formula which allows to fasten the spectator in his seat and hypnotize him by reproducing visual sensations very close to those offered by spectacles of pyrotechnics and speed. Lucas himself declared that his films are more closely related to *amusement park rides* than a play or a novel”. Tradução nossa.

[8] O livro de Freire, *O vestígio e a aura*, mostrará-se um aliado valioso nesta pesquisa. Mas é preciso mencionar o fato de que a argumentação do autor, principalmente no que tange às drogas, tem um quê de pânico moral que não nos cai bem: “A ilustração cabal do que foi dito é o consumo de drogas psicoativas ilegais. O refúgio da felicidade química é o paroxismo da perda da autonomia. Em primeiro lugar, porque o prazer químico reproduz a irrealidade do espetáculo que imobiliza cada vez mais o indivíduo em sua teia. Em segundo lugar, porque ele passa, querendo ou não, a fazer parte do circuito do banditismo que cerceia a sua liberdade até o ponto de privá-lo do direito à vida. Em

uso de drogas: “Uma verdadeira carnificina foi ativada, não em nome do ódio racial, religioso ou político, mas por um motivo mais absurdo, o de fazer da vida arremedo de parque de diversões” (FREIRE, 2005, p. 177).

Em ambos os casos, a imagem do parque é invocada como símbolo de uma sociedade voltada ao espetáculo, ao prazer, às sensações ilimitadas. Mas acontece que os filmes do Sr. Scorsese também oferecem os mesmos *thrills* que encontraríamos em parques (e nossa pesquisa trará fartos exemplos de como essa percepção é compartilhada também pela imprensa). Daí que as críticas feitas por Scorsese podem soar um tanto quanto antiquadas a partir do momento que invocam essa mesma batida metáfora. De nossa parte, vale ressaltar que não temos absolutamente nada contra o frisson e a velocidade dos brinquedos desses parques. Mas, se afirmamos que os longas de Scorsese também nos oferecem *thrills*, então o que exatamente os difere do restante da produção contemporânea? Um ensaio de resposta diria que o tipo de frisson que se oferece nos *blockbusters* é caracterizado por uma certa homogeneidade do espetáculo, resultado, talvez, da tentativa de apelar ao maior número de quadrantes de público possível — sem falar nas imposições corporativistas e na interferência dos acionistas. Quanto à obra de Scorsese, nossa hipótese é a de que o desenvolvimento do capitalismo ao longo do século XX é o tema que perpassa se não todo, ao menos boa parte de seu cinema. Falar de desenvolvimento do capitalismo (e, mais especificamente, a partir da metade do século passado) significa falar do desenvolvimento das formas de apresentação e exploração sensíveis do corpo humano. É Virilio (1991) quem nos mostra como os avanços tecnológicos impõem à sociedade ocidental um sentido peculiar à velocidade e à duração: rompendo as barreiras do espaço-tempo, a informação se propaga desenfreada e vertiginosamente, construindo uma espécie de duplo espectral do ser-humano, um reflexo de seu conhecimento. Melhor dizendo, enquanto o mundo se transmuta em pura informação, é a velocidade da luz que limita sua apreensão, de modo que sua exibição (“*display*”) importa mais que seu armazenamento (“*storage*”) (1991, p. 46). E se a velocidade da informação é o que importa, impera a paradoxal monotonia sobrepujante da sensação — surge

---

terceiro lugar, porque o ideal de alheamento moral por meio do prazer químico tem fôlego curto (FREIRE, 2005, p. 235).” É como se o autor, preso entre as paredes hermeticamente fechadas de seu consultório, fosse capaz de conceber apenas um tipo de uso de drogas: aquele pautado por alguma patologia ou falta.

outra vez o espectro horripilante do parque temático. Claro que, nesse caso, o cinema é parte da transformação do mundo em informação a ser disseminada e apreendida de modo cada vez mais rápido. Em outras palavras, o cinema é uma prótese em nosso aparelho perceptivo (Ibidem, p. 53).

O aumento da velocidade até o paroxismo é a meta final dos impérios contemporâneos: a saber, a extinção de quaisquer intervalos espaço-temporais (e a abolição dos marcadores temporais é um projeto que o “capitalismo 24/7”, como descrito por Crary [2017], vem tentando implementar há algum tempo). Não é à toa que Virilio se utiliza em seu livro da imagem de Howard Hughes — cineasta, aviador, *playboy*, industrial e, no fim da vida, um eremita germofóbico trancafiado na torre de seu hotel em Las Vegas — como avatar desse mundo. Porque o desejo de poder é desejo de ser eterno, de modo que o ato de se destituir — como Hughes o fez, vivendo nu em seu quarto na perpétua escuridão das cortinas fechadas — significa apenas colocar-se de fora de qualquer referência astronômica ou espaço-temporal. Afinal, não haveria mesmo motivo para Hughes deixar seu quarto: câmeras lhe permitiam controlar suas diversas operações; uma palavra ao telefone era o que bastava para supervisionar seu império. Hughes se tornara pura ubiquidade, motor perpétuo, movimento imparável, velocidade imbatível (Ibidem, p. 24-26). Se o cinema de Scorsese é mesmo o cinema que dá conta das acelerações inerentes ao capitalismo, não surpreende que a vida do magnata tenha virado uma cinebiografia em suas mãos (*O Aviador*, 2004). Mas o momento de Hughes era ainda um primeiro estágio da aceleração do mundo. Porque se a velocidade aumenta, se os intervalos desaparecem, se a memória é substituída pelo eterno agora e se o real se desmaterializa em dados computacionais, também o dinheiro se torna fluxo virtual. É, portanto, um movimento que parte do capitalismo industrial de *O Aviador* ao neoliberalismo financeiro de *O Lobo de Wall Street*. Cabe entender como os personagens de Scorsese se colocam ou não diante dos agenciamentos que lhe são solicitados.

E quais são os personagens de seu cinema? Homens de negócio implacáveis (Hughes, mas também Jordan Belfort em *O Lobo de Wall Street*, ou William “King” Hale em *Assassinos da Lua das Flores*), homens dedicados ao movimento, nadando em águas turbulentas e competitivas, onde ganha quem acumula mais, não importa

o quê (descrição que se aplica não apenas aos empreendedores acima descritos, mas também aos gângsteres de filmes como *Os Bons Companheiros* e *Cassino*). Ou, ainda, são os pobres coitados desejosos de uma fatia do bolo (o *yuppie* Paul em *Depois de Horas*, Charlie e seus amigos em *Caminhos Perigosos*) ou espectros desolados sem nenhuma escolha que não a aceleração constante rumo à completa extinção de si (o paramédico Frank em *Vivendo no Limite*). Claro que, aplicando essa lente sobre a filmografia de Scorsese, é necessário ser, em alguma medida, reducionista. Afinal, estamos privilegiando uma leitura em detrimento de inúmeras outras possíveis — por exemplo, uma que se debruce sobre a dimensão religiosa de seus filmes (*Caminhos Perigosos*, em certa medida, mas especialmente *A Última Tentação de Cristo*, *Kundun*, *Silêncio*) ou a relação da mulher e as restrições impostas pelas suas imediações (*New York, New York*, talvez, mas definitivamente *Alice Não Mora Mais Aqui* e *A Época da Inocência*)[9]. Mas se privilegiamos a ênfase nos constructos do capitalismo, é porque acreditamos que seus melhores filmes não apenas tematizam a questão, mas lançam o espectador no redemoinho vertiginoso da vida sob o jugo da velocidade — ou seja, abarcam o problema não apenas de forma discursiva, mas sensível.

Nesse sentido, tomamos como deixa uma fala do próprio diretor: comentando questões de ritmo e dinamismo, o veterano dispara que o foco da experiência cinematográfica não está em consumir uma imagem, mas em ser "*overwhelmed*" por ela (BFI, 2023)[10]. *Overwhelmed*: a palavra é sugestiva. Uma tradução possível seria "extenuado": pensemos no protagonista esbaforido de *Vivendo no Limite*, 1999 (o título em português é ótimo); ou no ato final de Henry Hill em *Os Bons Companheiros*, 1990, regado à paranóia e cocaína. Mas optamos por "esmagado" (e seu adjetivo derivado, "esmagadora"): trata-se não apenas de ser extenuado, mas

---

[9] A relação entre Scorsese e a representação da personagem feminina não é de todo simples e harmoniosa. Difícil deixar de lado, nesse caso, o *background* religioso do diretor: a mulher é a santa a ser salva e a adúltera a ser repelida (Jodie Foster como Isis em *Taxi Driver*, Sharon Stone como Ginger em *Cassino*, Patricia Arquette como a sugestivamente nomeada Mary em *Vivendo no Limite* e a própria Maria Madalena de Barbara Hershey em *A Última Tentação de Cristo*). Para os mafiosos de *Caminhos Perigosos*, *Os Bons Companheiros* e *Cassino*, a mulher é o troféu a ser conquistado. Para os *yuppies* de *Depois de Horas* e *O Lobo de Wall Street*, ela passa a ser uma *commodity*. Embora toda as personagens citadas sejam figuras extremamente complexas e habilmente construídas por suas atrizes, seria leviano dizer que Scorsese está perto de ser algo como um ícone feminista. Na verdade, seus filmes chegam perto do que Jonathan Rosenbaum (1988) classificou como "histeria masculina" — do qual *Depois de Horas* é provavelmente o melhor exemplo.

[10] O momento ocorre por volta de 1h07 de sua entrevista com o britânico Edgar Wright. Disponível em: <https://youtu.be/l-4ULfDDySU?si=tRe1yonSfulqpL6F>. Acesso em: 24 de dezembro de 2023.

de ser atingido, esmagado no assento por uma imagem (como o *plongée* em movimento de Scorsese esmaga os personagens). De estar diante de uma imagem tão embasbacante, tão intensa, que nos sentimos sobrecarregados por ela. Um projeto de cinema desse tipo, para além de todas as declarações questionáveis sobre as "revelações" que um filme deveria nos trazer (SCORSESE, 2019), já nos parece intrinsecamente mais interessante que o espetáculo, aí sim, morno, pasteurizado e homogêneo de certa parcela dos *blockbusters* — que, como afirma Tomasovic, utiliza suas atrações apenas para implementar uma teia de intertextualidade midiática capaz de capturar o espectador e transformá-lo, antes de mais nada, em um mero consumidor (TOMASOVIC, 2006, p. 317-318).

Claro que, em contrapartida, essa estratégia também suscita reprimendas de críticos que esperam um pouco mais de restrição dos cineastas. É o que leva Thierry Jousse (1992), em ocasião do lançamento de *Cabo do Medo*, a condenar a poética Scorseseana como "espécie de brutalidade retórica", cinema dotado de "métodos terroristas" e "técnicas de intimidação" que funcionam como apologia ao puritanismo (JOUSSE, 1992, p. 61). Jousse, crítico dos *Cahiers du cinéma*, valoriza nomes mais comedidos, como o de Michael Cimino, enquanto rejeita Scorsese como uma perversão da noção clássica de "autor". Scorsese seria um mero pastiche do cinema autoral, retrato de uma nova geração de autores que empilham referências vazias enquanto tentam impor sua presença à plateia (Ibidem, p. 61). É por isso que, para elogiar as obras clássicas do nova-iorquino e apontar a decadência de seus trabalhos até então mais recentes, Jousse precisa caracterizar a primeira leva do diretor como dotada de um caráter "clínico e quase documental" (Ibidem, p. 62), afirmação que certamente levanta uma interrogação para qualquer um que tenha assistido a *Taxi Driver* recentemente (para usarmos o mesmo exemplo que Jousse). Porque, afinal, os *travellings* ultra-rápidos, os primeiro planos de objetos fetichizados, as pontuações sonoras violentas de Bernard Hermann (Ibidem, p. 60) — enfim, tudo o que Jousse condena como táticas de brutalidade retórica em *Cabo do Medo* — já estavam presentes em *Taxi Driver*. E podemos ir além: é justamente por permitir que seu cinema seja "contaminado" pela histeria puritana e por "brutalizar" o espectador que *Cabo do Medo* pode ser lido como um tratado muito mais eficaz sobre o funcionamento perverso do puritanismo do que Jousse parece ser capaz de lhe dar crédito.

Sem dúvidas, dado o que foi exposto, há paralelos a serem traçados com o estilo de Scorsese. E, no entanto, é preciso retomar as acusações de que seu cinema seria excessivo. O que isso significa? O termo, tal qual empregado por críticos[11], parece se referir ao modo como o diretor ignora algumas das convencionalidades do cinema em prol de um efeito de "esmagamento" (*overwhelm*) no espectador. Há aqui uma grande confusão da qual devemos fugir, a saber, entre a definição vaga e derrogatória de "excessivo" usada pelo senso comum e o excesso enquanto categoria analítica que permite dar conta de elementos de saturação dentro do filme — o que, no caso de Scorsese, chamamos de "esmagamento". Esse "esmagamento" aparece em Scorsese, por exemplo, em um tipo de plano muito específico empregado pelo diretor, que de fato põe em cena a vertigem esmagadora de sua imagem. A câmera se lança rumo ao solo como uma flecha, ou melhor, uma bomba, despencando sobre a cabeça de quem quer que esteja sob a objetiva. Esse movimento de "mergulho" — justamente, um *plongée* em movimento — aparece em *Depois de Horas* como o "ponto-de-vista" do molho de chaves atirado por Kiki, da varanda de seu apartamento, na cabeça de Paul, na calçada (FIGURAS 4 e 5). Não é um momento único na filmografia de Scorsese. Seis anos depois, esse plano apareceria novamente em *A Última Tentação de Cristo*, se bem que com alguns ajustes. Não mais como o ponto-de-vista de um molho de chaves, mas, sim, como o de um soldado romano, atirando-se na multidão de seguidores de Cristo. A câmera agora está colada ao corpo do soldado, mirando seus pés e o populacho embaixo deles (FIGURA 6). Talvez esse momento estivesse na cabeça de Kathryn Bigelow quando dirigiu *Estranhos Prazeres* em 1995. No filme, é possível experienciar em sua totalidade sensorial um período de tempo da vida alheia através de cartuchos videográficos. Nesses momentos, a câmera assume o ponto-de-vista em primeira pessoa, tão comumente encontrado hoje em dia em jogos de ação. Mas não se trata apenas de ver o que o outro viu durante aquele intervalo. Segundo o filme nos diz, o usuário do cartucho pode mesmo sentir tudo que a pessoa que o gravou sentiu. Isso fica claro logo no início da projeção, quando acompanhamos a fita de um assaltante que, após confronto com a polícia, acaba despencando do alto de um prédio e morrendo (FIGURA 7).

[11] Cf. Hayes (2013), Araújo (2019), Raymond (2000) entre outros.

Figura 4 — Molho de chaves



Fonte: *Depois de Horas*, 1985.

Figura 5 — Despencando sobre Paul.



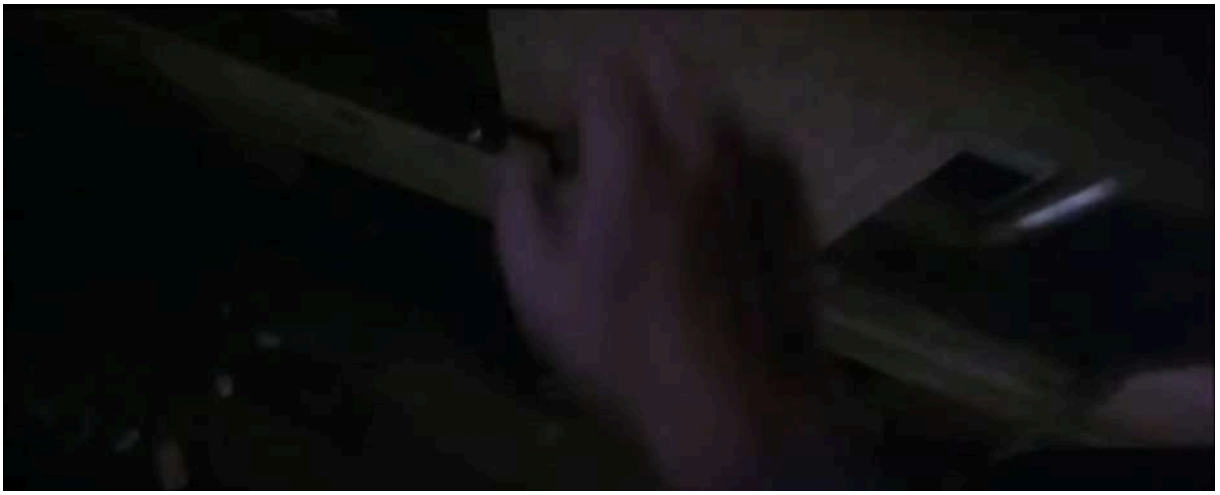
Fonte: *Depois de Horas*, 1985.

Figura 6 — Ponto-de-vista de soldado romano.



Fonte: *A Última Tentação de Cristo*, 1988.

Figura 7 — Assaltante despenca de prédio.



Fonte: *Estranhos Prazeres*, 1995.

O efeito é visceral: estamos no aqui e agora, no calor do momento. É também vertiginoso. Na verdade, ele traz à mente, justamente, o famoso “efeito *Vertigo*” de *Um Corpo Que Cai*, aquele *travelling* para frente ou para trás que é acompanhado de um *zoom* na direção contrária. No filme de Hitchcock, o efeito é empregado como o ponto-de-vista desnorteado do nosso herói, que sofre de uma terrível fobia de alturas (FIGURA 8). No caso de Scorsese, não se trata de ilustrar uma fobia, mas,

antes, acelerar o movimento, implementar a velocidade, atirar-se contra a ação ou ser atingido pela mesma, ser esmagado pela câmera[12]. Também não custa lembrar que o deslocamento espacial vertiginoso é algo já encontrado no Primeiro Cinema, na ideia de *voyage sur place* e de efeitos estarrecedores do "cinema de atrações".

Figura 8 — Efeito *Vertigo*, ou "*dolly zoom shot*".



Fonte: *Um Corpo que Cai*, 1958.

Mas Scorsese também desestabiliza nossa percepção espacial de outras formas, frequentemente atreladas às elipses temporais adotadas pela montagem. Em *O Lobo de Wall Street*, o fluxo frenético das imagens nesse filme está muito ligado, entre outros elementos, ao modo como frequentemente o som de uma cena se sobrepõe ao início da cena seguinte. O efeito é quase alucinatório: o som sequer acompanha a velocidade das transações em jogo. O minuto 57:30 ilustra o que acabamos de dizer (FIGURAS 9 e 10). O diálogo do plano anterior, em que Naomi (Margot Robbie) e seu marido, Jordan (Leonardo DiCaprio) conversam dentro de um carro, segue se desenrolando na trilha mesmo após um corte que indica uma elipse

[12] Os exemplos encontrados em Scorsese, principalmente em *A Última Tentação de Cristo*, trazem à tona a ideia de câmera-corpo (VIEIRA, 2014) usada para estudar certas vertentes do cinema contemporâneo ou, ainda, a conceituação de Baltar e Lepri (2019) sobre como o corpo (e a câmera a se mover com ele) é empregado em vídeos políticos no YouTube. Veremos isso mais a fundo ao falarmos de *O Lobo de Wall Street*,

temporal — do interior do carro, passa-se à entrada do apartamento de Naomi no plano seguinte, com os personagens já imersos em outra ação.

Figura 9 — A conversa se inicia no carro…



Fonte: *O Lobo de Wall Street*, 2013.

Figura 10 — …E continua na trilha sonora após uma elipse da montagem.



Fonte: *O Lobo de Wall Street*, 2013.

São práticas como essas que balizam, como vimos, o uso derrogatório de "excesso" para tratar da obra de Scorsese. Mas, mais do que oferecer qualquer tipo de ferramenta analítica ao leitor, o emprego do termo apenas revela uma concepção de cinema baseada em preceitos burgueses do início do século XX. Surgido como atração de feira e dos desordeiros — adivinhe — parques de diversão do *fin de siècle*, o cinema deveria tornar-se Cinema. Ele precisava, para isso, combater os

críticos platônicos (AUMONT, 2008, p. 17–18), que atacavam a imagem em movimento alegando que sua projeção impedia a contemplação, embaralhando-nos a percepção e impondo a si sobre nossa memória, essencialmente apagando-nos no processo. Não restava outra opção ao cinema a não ser transformar-se em “veículo privilegiado da fineza dramática” como forma de calar seus detratores (AUMONT, 2008, p. 17–18). Surgem os primeiros “palácios do cinema”, as luxuosas salas com ar-condicionado para plateias bem vestidas, enfim, a ideia de Sétima Arte.

Williams (2018) coloca de outra forma: imbuído de uma lógica melodramática que surge a partir da Revolução Francesa para substituir as formas clássicas da tragédia e comédia, o cinema, agora sob a efígie de Hollywood, se vê com uma ingrata tarefa no início do século XX: expurgar o pecado original do melodrama, para o qual o termo “clássico” será colocado como resposta. Ora, mas o melodrama é justamente uma junção de diferentes estilos sobrepostos visando afetar o espectador, uma resposta à rigidez harmoniosa do Clássico no século XVIII — em outras palavras, “uma adaptação à modernidade” (WILLIAMS, 2018, p. 209). De modo que, apenas no cinema, o “clássico” surge *após* o melodramático, inversão que só pôde se cristalizar com ajuda dos estudos fílmicos a partir da segunda metade do século XX (Ibidem, p. 205–208). Colocando de outra forma, podemos caracterizar o excesso, enquanto categoria analítica, como tudo aquilo que há de reiteração melodramática nos filmes e que, justamente pela herança do melodrama presente desde a gênese do cinema, pode nos parecer um tanto quanto óbvia aos olhos e ouvidos do espectador desatento. Falamos de elementos como trilha sonora, *closes*, composições simétricas reiterando a área de interesse dentro do quadro, cores etc.

Já os críticos do “excesso” resvalam no senso comum e denotam, portanto, resquícios de um racionalismo moderno ocidental, de uma mentalidade da “fineza” que rejeita os “excessos” arcaicos do melodrama — uma mentalidade da qual certos críticos nunca conseguiram se desvencilhar, com seus clamores por um cinema mais comedido e menos “excessivo”, que se dê à contemplação e à ponderação frias. Afinal, a apatia cientificista e o racionalismo Ocidental são aliados das tecnologias da velocidade, que marcham rumo à substituição do ser-humano pelo seu duplo informacional (VIRILIO, 1991, p. 46). Mas, embora Virilio também seja um daqueles

teóricos que tratam o cinema como fenômeno puramente visual, ou, pelo menos, indissociável de uma cultura altamente visualista, já está colocado ali a ideia de que o filme não pode funcionar como uma “janela” através do qual o espectador pode organizar sua percepção do mundo, longe dos perigos das sensações (como acontecia na câmara escura). O filme não organiza nem permite organizar, mas bombardeia o espectador com incongruências, informações díspares a serem consumidas e descartadas num piscar de olhos. Não há nada fixo. E o que estamos dizendo, por fim, é que é justamente por possibilitar tamanha imersão e desorganização dos sentidos que o filme é capaz de questionar as regras impostas e as “partilhas” do sensível convencionadas (RANCIÈRE, 2005).

Scorsese é um artista que frequentemente enfoca personagens operando dentro de intensidades limítrofes. A relação entre essas experiências limítrofes e o estilo de vida capitalista fica bastante clara principalmente (mas não apenas) em seus filmes de gângsteres — personagens que, afinal de contas, não deixam de ser empreendedores autônomos, operando em um mercado onde se lida com a concorrência matando ou morrendo. Nesse sentido, seu último filme, *Assassinos da Lua das Flores*, tem ares de fechamento de um ciclo ao representar o modo como toda a nação estadunidense foi erigida com base na corrupção e violência. Ou, em outras palavras, a construção dos EUA enquanto nação ao longo do século XX é a grande preocupação do cineasta:

> O século XX americano tem sido por muito tempo o playground cinematográfico de Scorsese. Durante aproximadamente a primeira década de sua carreira, ele brincou nele ao fazer dramas de personagens íntimos e de pequena escala, apresentando pessoas fictícias cujas vidas foram inconfundivelmente moldadas por forças históricas maiores como a Guerra do Vietnã (*Taxi Driver*), a Grande Depressão (*Boxcar Bertha*) e a sombra sempre presente do Catolicismo (*Who's That Knocking at My Door*) [...] *Os Bons Companheiros* mudou o foco de Scorsese para pessoas que eram elas próprias forças da história, não suas vítimas imaginadas [...] Ao cronificar essas pessoas, ele estabeleceu a linguagem cinematográfica que o definiria, marcada por saltos frequentes de cena, narrados por voz em off e guiados por uma câmera ativa através de cenários intoxicantes e nefastos, enquanto baladas da Motown e riffs de blues emanam dos ambientes pelos quais o espectador é tão emocionantemente conduzido. Estimulante, cativante e calorosa, a abordagem de fluxo de consciência de Scorsese para o crime real criou uma nova modalidade cinematográfica [...] Com *Os Bons Companheiros* e os três filmes subsequentes a utilizar seu espetacular modo confessional — *Casino*, *O Lobo de Wall Street* e *O Irlandês* — Scorsese encontrou seu lugar como mais do que apenas um cineasta excepcional e se tornou uma das grandes vozes morais da América [...] “Ele não quer apontar o dedo e fazer julgamentos moralistas,” diz Thelma

> Schoonmaker, sua editora em quase todos os filmes, “porque ele não acha que as pessoas os ouvem.” Em vez disso, o fardo de Scorsese, como ele entende, é nos mostrar a bagunça que a América fez em sua constante união de prosperidade e violência.(WILMES, 2023).[13]

A passagem é longa, mas traz diversos elementos de interesse. Notem, por exemplo, o uso de adjetivos como “estimulante” e “cativante”; ou o modo como o autor traduz a nossa experiência com os filmes: somos guiados obra adentro, imersos, expostos a um mundo fantástico, cheio de *thrills*. Percebe-se, portanto, que tudo o que vínhamos falando encontra ecos na mídia *mainstream*; e, no entanto, a escassez de estudos em Cinema que privilegiem o afeto na obra do diretor permanece. Além disso, daremos um passo além ao mostrar como tudo o que foi dito também pode ser encontrado em *Depois de Horas* e *Vivendo no Limite*, dois filmes que Wilmes não menciona.

Em suma, para dar conta dessa preocupação temática, Scorsese lança mão de uma série de artifícios formais que tensionam a narrativa, articulando choques e engajando nosso aparato sensorial. Através da mobilização espectatorial operada por seus filmes, podemos pensar: de que modo os indivíduos são tragados pela vertigem do capitalismo?

---

[13] “The American 20th century has long been Scorsese’s cinematic sandbox. For roughly the first decade of his career, he played in it by making intimate, small-scale character dramas featuring fictional people whose lives were unmistakably forged by larger historical forces like the Vietnam War (Taxi Driver), the Great Depression (Boxcar Bertha), and the ever-present shadow of Catholicism (Who’s That Knocking at My Door) [...] Goodfellas moved Scorsese’s focus to people who were themselves forces of history, not its imagined victims [...] In chronicling them, he established the movie language that would define him, marked by frequent scene hopping, navigated by voice-overs, and guided by an active camera through intoxicating and nefarious settings as Motown ballads and blues riffs emanate from the rooms the viewer is whisked so thrillingly through. Stimulating, compelling, and warm, Scorsese’s stream-of-consciousness approach to true crime created a whole new movie modality [...] With Goodfellas and the three subsequent films to utilize its spectacular confessional mode—Casino, The Wolf of Wall Street, and The Irishman—Scorsese has found his place as more than just an exceptional filmmaker and become one of America’s great moral voices [...] ‘He doesn’t want to point fingers and make moralistic judgments,’ says Thelma Schoonmaker, his editor on nearly every movie, ‘because he doesn’t think people listen to them.’ Instead, Scorsese’s burden, as he understands it, is to show us the mess that America has made in its constant wedding of prosperity and violence.” Tradução nossa.

3. CAPITALISMO E MOBILIZAÇÃO SENSORIAL

Há um livro que, publicado há cerca de trinta anos, parece pintar um quadro vívido e facilmente identificável do que experienciamos hoje diariamente. *Infinite Jest*, o romance de David Foster Wallace[14], é como um passeio guiado pelas ruínas em curso de uma civilização que não se extinguiu, mas está chegando lá. Sua trama labiríntica avança aos trancos e barrancos a partir de excertos, fragmentos e recortes de várias mídias, com diferentes vozes, ritmos, prosas. Detenhamos-nos sobre o romance por um instante.

O livro se passa num futuro não muito distante da década de 1990, quando foi escrito. A Guerra Fria chegou ao fim e, sem um inimigo comum, os estadunidenses estão atordoados, dispersos em meio às grandes pilhas de lixo que se amontoam nas cidades. Resíduos tóxicos condenam áreas inteiras do seu território, onde, como os repórteres já estão se acotovelando para relatar, bebês com até seis pares de olhos são vistos engatinhando. Curiosamente, nesse mundo, os EUA passaram por uma transformação radical em sua geografia, associando-se ao México e ao Canadá na formação de um único conglomerado nacional: a Organização das Nações da América do Norte, ou ONAN. Naturalmente, isso acarretou em todo o tipo de complicações políticas. Os canadenses, por exemplo, viram surgir células terroristas que lutam pela separação do país. Do Quebec, em particular, veio a mais temida de todas: os Assassinos das Cadeiras de Rodas, cujo nome é auto-explicativo.

Pois acontece que os tais cadeirantes homicidas pretendem explorar o ponto fraco de seu vizinho ao sul: é que, sem inimigos, perdidos numa solidão generalizada, os estadunidenses se tornaram como que adictos. São eles consumidores compulsivos, obsessivamente à procura da satisfação e do prazer. Há aí, portanto, o caso de uma nação inteira de espectadores: o consenso geral é de que a busca pelo Entretenimento (com E maiúsculo, como o livro deixa claro), o Entretenimento para acabar com todos os outros, deve ser levada até as últimas consequências. É nisso que os Assassinos das Cadeiras de Rodas apostam. Eles procuram por uma tal fita misteriosa, artefato dotado de uma capacidade de entreter

[14] Sua primeira edição no Brasil é de 2014, cortesia da Companhia das Letras e do tradutor Caetano Galindo, que optou por *Graça Infinita* como título em português.

tamanha que é capaz de matar o espectador de prazer — literalmente. Note-se: não se trata de forçar ninguém a assistir a fita mortal. A aposta dos Assassinos é mais perversa: porque o consumidor-espectador escolhe consumir o produto que mais lhe agrada, isto é, que mais prazer lhe traz; e porque o consumo parte da aparência da liberdade de escolha — quando, na verdade, uma única liberdade é permitida: a liberdade de consumir —; em outras palavras, pelo próprio modo como a sociedade capitalista se estrutura, os Assassinos apostam no fato de que, diante de um Entretenimento tão irresistível, os estadunidenses escolherão assistir à tal fita de muito bom grado, essencialmente convalescendo em seus sofás de olhos bem abertos.

Wallace, pela boca do extremista quebequense Marathe, equivale o frenesi consumista à própria morte: escolhe-se mais uma dose de prazer em detrimento da preservação do próprio organismo[15]: “Esse apetite do seu povo, incapaz de escolher apetites, isso será a morte. Aquilo que você chama de morte, o colapso: será apenas a formalidade.[16]” (WALLACE, 2006, p. 319)

Alarmista demais? Talvez. Até lembrarmos do modo como as práticas de consumo midiático vêm debilitando nossos corpos com um sem número de vícios: desde aqueles “à moda antiga”, instituídos pela boa e velha publicidade ao longo do século XX (cigarros, álcool, *fast food* e afins), até as novíssimas nocividades: vício em pornografia (ALARCÓN et al, 2019), vício em internet, bem como o vício que perpassa todos esses, o vício em telas[17] (LOZANA-BLASCO et al, 2022).

---

[15] Por outro lado, talvez seja interessante lembrarmos de uma outra forma de equacionar “uma dose violenta de qualquer coisa” à preservação (ou não) do corpo. Burroughs (1977, p.11) relaciona o uso de drogas e a eliminação de partes do próprio organismo como pressuposto para a expansão e renovação contínua.

[16] “This appetite of your people, unable to choose appetites, this is the death. What you call the death, the collapsing: this will be the formality only.” Tradução nossa.

[17] Importante ressaltar que não há consenso na comunidade científica acerca do vício em internet se tratar ou não de uma patologia, como o artigo de Lozana-Blasco, Latorre-Martínez e Cortés-Pascual (2022) deixa claro. Isso não significa que a incidência do fenômeno não seja alarmante, como as autoras também apontam. O vício em pornografia segue a mesma toada: números alarmantes, pouco consenso (ALARCON et al, 2019). Em ambos os casos, os artigos citados mencionam a falta de um número robusto de pesquisas na área como fator para a incerteza geral. São, de fato, novíssimas nocividades.

Exceto que, ali mesmo nas ruínas do que destruiu, o capitalismo arma uma barraquinha para vender seus remendos e remédios. Exemplo disso? Detenhamos-nos um momento sobre o fenômeno dos ASMRs[18].

Dentro de um cotidiano cada vez mais árido, o usuário de ASMR só espera uma coisa ao final de mais um cansativo dia de produtividade e consumo compulsórios: uma boa e longa sessão de relaxamento no canal de sua *youtuber* favorita[19]. Os vídeos se tornam, assim, mecanismo de automedicação, com títulos que prometem um remédio para insônia, ansiedade e afins (GALLAGHER, 2016). A ironia aqui é clara: o usuário, cronicamente online e hiper-conectado, na busca por um alívio qualquer para desligar a cabeça, precisa recorrer ao consumo mediado por mais uma plataforma para finalmente sossegar — sem nem ao menos poder driblar as propagandas que assolam o início e, por vezes, o meio dos vídeos.

Estamos aqui, é claro, no domínio da autogestão e do cuidado de si: termos que surgem à luz de uma precarização do trabalho capaz de engendrar discursos elogiosos à cultura empreendedora (CASAQUI, 2020, p. 111), com seus "faça você mesmo" e "seja quem você quiser". O resultado lógico desse percurso só pode ser um: você, consumidor, é o único responsável pela sua saúde e bem estar. Assim, o ASMR ressalta as dinâmicas afetivas de um capitalismo governado por uma "lógica sensual"[20] que vai mesmo no âmago das capacidades sensoriais do consumidor/espectador/usuário para afetá-lo. Essa tal "lógica sensual" é explorada vastamente na obra do antropólogo estadunidense David Howes. A verdade, Howes

---

[18] Autonomous Sensory Meridian Response, ou algo como "Resposta Meridiana Sensorial Autônoma". Designando uma numerosa comunidade em sites como YouTube, o termo, como coloca Joshua Hudelson, parte de um campo pseudo-médico para designar o tipo de estímulo — principalmente, mas não apenas, auditivo — capaz de suscitar no ouvinte/espectador sensações de relaxamento: arrepios, cócegas, carícias e afins (HUDELSON, 2012). Em outras palavras, trata-se do efeito de "ser tocado" pelo som, uma passagem do sonoro ao háptico cada vez mais comum nas mídias digitais (GALLAGHER, 2016).

[19] Hudelson (2012) atenta para a fetichização e codificação de gênero inerentes aos vídeos de ASMR, apesar dos diversos canais comandados por homens nesse nicho.

[20] Muitos são os termos que têm sido utilizados para nomear o estágio atual do capitalismo. O próprio Howes (2005) lança mão do termo "capitalismo tardio" *[late capitalism]* vez ou outra. Enquanto isso, termos mais pitorescos, como "capitalismo *cool*", são utilizados para dar conta desta ou aquela faceta específica desse sistema (CASAQUI, 2020). Por ora, falamos de uma certa faceta "sensual" para remeter a um modelo de produção e consumo que, a partir de meados do século XX, busca engajar cada vez mais os sentidos do indivíduo numa experiência de consumo completa, e que hoje se propaga numa teia multimídia, multicultural e global. Em outro momento, falaremos mais a fundo sobre o fenômeno neoliberal quando nos debruçarmos sobre os filmes de Scorsese, lançando mão do termo "capitalismo tardio"..

nos diz, é que 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). O paradigma se intensifica em meados do século XX, quando se dá a passagem do capitalismo industrial para o capitalismo de consumo. Ao longo do século, pesquisas científicas aliadas a novíssimos procedimentos tecnológicos — scanners, micro-câmeras, recriações 3D — escancaram uma nova concepção do eu, fundamentada pelos processos físico-químicos que regulam o sujeito. Há, enfim, todo um ecossistema que privilegia o corpo[21].

E no meio disso tudo, o capitalismo de consumo. Como caracterizar esse capitalismo? Aqui, 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 (HOWES, 2005, p. 285), cujo corpo está mais mapeado do que nunca. Como? Veremos no próximo ítem. Mas tenhamos em mente desde já que, numa era visualista, o primeiro sentido a ser bombardeado é a visão.

3.1 O mapeamento do corpo

Se voltarmos justamente à cena originária do cinema, no século XIX, encontramos um cenário de intensas mudanças sociais e científicas. Nas metrópoles industrializadas, onde ruas e bulevares modernos passaram a substituir os antigos becos e vielas, o cinema — "veículo audiovisual" da "*voyage sur place*" — se torna símbolo desse mundo perpetuamente cambiante, do "ambiente de hiperestímulo das ruas" (BENTES, 2014, p. 36). De que modo?

Não foi um processo teleológico. Mundos diferentes engendram diferentes formas de ver — e diferentes observadores. Por exemplo, centenas de anos antes, no século XVI, a câmara escura despontou como símbolo de um observador puramente racional. Ao projetar a imagem do seu entorno no interior de suas paredes escuras, o aparato "exteriorizava" os processos da visão. O observador

[21] É um processo que Freire chama de "virada corporal" (FREIRE, 2005, p. 216).

tinha então a chance de analisar seu próprio processo visual, garantindo a correspondência entre o "mundo real" e o produto de sua percepção. Assim, a introspecção encontra a auto-disciplina (CRARY, 1990, p. 42-43)[22]. Mais ainda, trata-se de uma visão que, a serviço da razão, é compreendida como análoga aos outros sentidos (Ibidem, p. 59-62), isto é, que não é tratada como sentido privilegiado em detrimento dos demais. Um *olhar* que se lança ao mundo para *tocá-lo* — por intermédio da razão, é claro. Basta lembrarmos do modo como Virilio (1991) destaca a primazia da visão no espetáculo informacional contemporâneo para percebermos que, em algum momento, o olhar foi apartado do restante do nosso aparelho perceptivo. Disso resulta, por exemplo, que o cinema seja pensado como experiência meramente visual, coisa que uma recente perspectiva fenomenológica nos estudos audiovisuais vêm tentando corrigir (SHAVIRO, 1993; SOBCHACK, 2004).

A coisa muda de forma, contudo, no decorrer dos próximos dois séculos, quando o observador (com todos seus processos cognitivos e fisiológicos) e o objeto passam a ser compreendidos 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 da ciência. Estão lançadas aí as bases emancipadoras para as noções de subjetividade que fomentariam os modernismos artísticos (Ibidem, p. 85). Ao mesmo tempo, e em franco diálogo com as novíssimas condições de um mundo em constante industrialização, opera-se 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). Assim, ao mesmo tempo em que o moderno século XIX opera uma "liberação" da visão, que corre livre por um mundo onde tudo se dá aos olhos (Ibidem, p.19), ele institui também uma disciplina do olho. A cisão entre a visão e os outros sentidos é fundamental para tal: tomada dessa forma, a visão se torna algo quantificável e, finalmente, homogêneo. Não só isso, como essa separação também contribui para tornar o objeto observado em algo distante, abstrato, sem que haja chances para a formação de um "campo cognitivamente unificado" (Ibid., p. 19). Em outras palavras,

[22] Falaremos novamente sobre a câmara escura no ítem 6.1.1.

> Assim, os imperativos da modernização capitalista, enquanto demoliram o campo da visão clássica, também geraram técnicas para a imposição de atenção visual, racionalização da sensação e gerenciamento da percepção. Eram técnicas disciplinares que requeriam uma noção da experiência visual enquanto instrumentalizada, modificável e essencialmente abstrata, e que jamais permitiam que o mundo real adquirisse solidez ou permanência (Ibid., p. 24).[23]

Mas os outros sentidos logo se tornaram alvo das forças capitalistas, embora a ideia de uma primazia da visão se perpetue até os dias de hoje. A mudança de paradigma se dá conforme o maior atrativo de um produto deixa de ser seu preço e passa, nos anos 1970, a ser ditado pela sua *identidade* (HOWES, 2017). Pouco antes disso, Howes também nos diz, uma outra mudança já havia entrado em curso: com o surgimento das lojas de departamento, o capitalismo se transforma de um modo de produção para um de apresentação. Os corredores gigantescos dessas lojas expuseram aos clientes produtos que eles não necessariamente intencionavam comprar. Mas não só: essas lojas também representam um novo modo de entrar em contato com os produtos, exibidos para o deleite visual do consumidor, facilmente alcançáveis — enfim, não mais escondidos atrás de um balcão escuro e poeirento em uma loja pequena (Ibidem).

Mas logo as marcas se depararam com um problema: como conquistar a atenção do seu consumidor em meio a uma competição que não cessa de crescer? A resposta é simples: engajando todos os sentidos do comprador com seu produto. Para o tato, 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 (Ibid.). Não demorou para os outros sentidos serem abarcados. As marcas logo se deram conta da importância dos *jingles* para se diferenciar e saltar aos ouvidos do público. Depois, as tiras de perfume, aquelas utilizadas como amostras grátis em revistas e perfumarias, abriram caminho para a patenteação de cheiros específicos

[23] “Thus the imperatives of capitalist modernization, while demolishing the field of classical vision, generated techniques for imposing visual attentiveness, rationalizing sensation, and managing perception. They were disciplinary techniques that required a notion of visual experience as instrumental, modifiable, and essentially abstract, and that never allowed a real world to acquire solidity or permanence.” Tradução nossa.

para ambientes particulares, como o dos *lobbies* da rede Westin Hotels & Resorts (Ibid.). E então, para que chegássemos às aplicações da neurociência em chave "behaviorista" seria outro pequeno pulo: se cães podem ser ensinados a salivar a partir de certo estímulo, por que não aplicar a mesma lógica aos consumidores (Ibid.)?[24]

Ferraz (2013) aprofunda ainda mais o problema. Segundo a autora, a proliferação das diversas imagens científicas do corpo humano, que surge diante de nós escaneado, digitalizado, mapeado e reconstruído, "exprime a tendência atual de ultrapassagem do regime moderno da interioridade em favor da ênfase crescente no âmbito somático, na bioquímica do corpo, acompanhada por um processo de externalização do *eu* na superfície lisa das imagens" (FERRAZ, 2013, p. 170-171). O que se segue a partir disso é facilmente verificado: o cérebro, compreendido em suas funções neuronais e passível de regulagens hormonais, torna-se ajustável mediante esta ou aquela substância, este ou aquele exercício, enquanto um "vocabulário bioquímico" (Ibidem, p. 172) toma conta das conversas cotidianas. Nem o cinema se salva, com seus filmes que são "pura adrenalina" (Ibidem, p. 172).

3.2 Cinema, em tempo

Diante de uma força que vai no âmago do indivíduo para afetá-lo, como o cinema se coloca? O que pode o cinema frente ao capital? Se o cinema também pode afetar o espectador, então como pensar essa afetação?

É curioso notar que, justamente na já mencionada transição de um capitalismo industrial para um de consumo, os estudos fílmicos também se transformaram, abarcando novos enfoques. À medida que o corpo se torna cada vez mais demandado, uma perspectiva puramente racionalista cede lugar a uma linha que compreenda a totalidade das capacidades sensoriais na fruição fílmica. Ainda

[24] É esse mesmo viés comportamental que está presente na chamada "economia da atenção" (MINTZER , 2020): se hoje, com a hiperconectividade e profusão de estímulos nas quais estamos imersos, nossos recursos cognitivos são cada vez mais escassos, então as empresas têm buscado formas de capturar nossa atenção e nos manter engajados da maneira mais eficaz possível, já que nossa atenção se transformou em moeda de troca. O caso do Spotify é exemplar: para ouvir músicas na plataforma, pode-se pagar monetariamente como forma de se livrar dos anúncios, ou escutar aos reclames e pagar não com dinheiro, mas com sua atenção (BER STAFF, 2022).

fortemente influenciados pela psicanálise, pela semiologia e pelo estruturalismo do pós-anos 1960 (MACHADO, 2005, p. 5-6), os teóricos do cinema passaram a se debruçar sobre os afetos a partir do final da década de 1970, inicialmente sob o signo de excesso — embora a perspectiva fenomenológica só ganhe força mesmo a partir do final dos anos 1980 (SOLANA; VACCAREZZA, 2020). É justamente ao apontar as limitações das análises semiológicas rígidas, que frequentemente precisam apelar para a psicanálise para se salvaguardar de incongruências nos textos fílmicos, que Thompson funda sua noção de excesso — bebendo fortemente de Barthes, diga-se de passagem (THOMPSON, 1977, p. 55).

Para a autora, excesso se torna tudo aquilo que não pode ser contido dentro das estruturas fílmicas clássicas, que devem sustentar a homogeneidade de um filme: uma cena puxando a outra rumo ao fim inexorável, e cada cena organizada por um conjunto de planos que formam um todo coeso e claro, tornando a história em curso facilmente discernível (Ibidem, p. 55). Mas e o que escapa a essas estruturas? Ora, sendo o filme formado pelos elementos sonoros e visuais, o que escapa é o que sobra desses mesmos elementos, aquilo que não pode ser contido pelas estruturas "semânticas" de um filme (para sermos semiólogos), e que receberá, então, o desígnio de excesso (Ibidem, p. 56). Thompson usa como exemplo as grotescas maquiagens de *Ivan, o Terrível*, que colocam em primeiro plano narizes protuberantes, verrugas e demais "imperfeições" que, a rigor, não avançam em nada a narrativa do épico de Eisenstein. Poderíamos encontrar exemplos de "materialidade" excessiva no corpo dos atores ao longo do cinema de Scorsese: as grossas e desgrenhadas sobrancelhas de Griffin Dunne como Paul em *Depois de Horas* (FIGURA 11), que ornam seu rosto fornecendo elementos expressivos fundamentais no efeito de exasperação desesperada do personagem; ou ainda, a estranha tonalidade alaranjada que adorna os cachos de Harvey Keitel como Judas em *A Última Tentação de Cristo* (FIGURA 12), cuja pouca naturalidade se torna ainda mais latente quando a memória de outros papéis do ator é acionada[25]; ou a palidez fantasmagórica de Nicolas Cage como Frank Pierce em

[25] Como apontado pelo Profº Drº Luiz Carlos Oliveira Jr. em sua aferição deste trabalho, há uma tradição representativa que corrobora os tons avermelhados nas madeixas de Judas. De todo modo, Keitel é uma figura interessante como o personagem. Judas é muito mais decidido e seguro de si do que o Cristo de Willem Dafoe. Dissidente político, é Judas quem, em última instância, quebra o "encanto" de Satã sobre Cristo e o convence a se sacrificar pela humanidade. A afeição dos dois é retratada habilmente por Keitel e Dafoe, em duas das melhores atuações de suas carreiras. E, ainda

Vivendo no Limite (FIGURA 13), com suas olheiras profundas e sepulcrais reminiscentes de Munch[26] e Schiele (FIGURA 14).

Figura 11 — Griffin Dunne.



Fonte: *Depois de Horas*, 1985.

Figura 12 — Harvey Keitel.



Fonte: *A Última Tentação de Cristo*, 1988.

assim, a figura de Judas gera um estranhamento, não apenas pelo seu supracitado visual, mas também pela decisão de Keitel e Scorsese de empregar o sotaque nova-iorquino do ator no personagem, o que já constituiria por si só um excesso. Temos, assim, um Judas que parece ter saído das ruas de *Taxi Driver*, uma Judeia que se confunde com os becos e vielas da Big Apple.

[26] Munch, em específico, aparecerá ainda como referência direta em *Depois de Horas* e servirá como base para um gesto-chave na interpretação de Nicolas Cage em *Vivendo no Limite*.

Figura 13 — Nicolas Cage.



Fonte: *Vivendo no Limite*, 1999.

Figura 14 — Schiele. *Self-Portrait with Physalis*.



Fonte: Wikimedia Commons[27].

Falávamos dos elementos corpóreos que ultrapassam os ditames narrativos. É essa mesma ênfase nos corpos performáticos e seus fluidos (sangue, suor, lágrimas) — que, por sua vez, mobilizam-nos enquanto espectadores (WILLIAMS, 2009, p. 604-605) — que levaram Linda Williams a cunhar a noção de "*body genres*"

[27] Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/File:Egon_Schiele_-_Self-Portrait_with_Physalis_-_Google_Art_Project.jpg>. Acesso em: 06 de novembro de 2024.

—— gêneros do corpo, em tradução livre. São eles o melodrama, que põe em cena as lágrimas do *performer*, o horror, dando a ver as interseções entre o grotesco e o humano, e o pornô, que coloca em cena o sêmen, o suor, a saliva e outros fluidos mais. Mais importante, os três gêneros criam um circuito entre os corpos em tela e os corpos que os assistem, suscitando reações de choro, pavor ou tesão, respectivamente (Ibidem, p. 605).

Williams, sempre voltada à relação entre corpos performáticos e corpos espectatoriais, aborda o excesso como ligado à constituição de sistemas genéricos próprios. Thompson, por sua vez, vincula-o a um excedente nos elementos fílmicos que, justamente, ultrapassam a função narrativa. Mas temos de considerar ainda as contribuições recentes feitas por Koutsourakis (2020) à conceituação do termo. Enquanto Thompson coloca o excesso como constituindo um plano à parte ao da narrativa, Koutsourakis faz essas duas dimensões se chocarem[28]. Para ele, excesso e narrativa não podem ser desvinculados, dado que, seja sob a forma das demonstrações performáticas descritas por Williams, seja como o excedente semântico definido por Thompson, os momentos excessivos aparecem cerceados pela narrativa em que se inserem. Em outras palavras, uma sequência fílmica jamais excede sua função narrativa sem que haja, antes de tudo, uma narrativa a exceder (KOUTSOURAKIS, 2020, p. 2-5). Assim, o autor enfatiza

> [...] a importância de repensar o excesso cinematográfico enquanto conceito que não é irreconciliável à noção clássica da tradição hollywoodiana. Uma aproximação aos comentários de Barthes sobre o excesso produzido pela inclusão de detalhes insignificantes na literatura realista e no cinema demonstra que a pré-condição chave para a produção de momentos representacionais que não podem ser contidos é uma narrativa coerente. Essa abordagem torna possível entender o excesso não enquanto dispositivo simbólico, mas como algo que perturba a coerência representacional e hermenêutica e convida a plateia a prestar atenção à matéria estilística e formal que se contrapõe à história mais do que a complementam. [...] Certamente, o excesso cinematográfico aponta para possíveis caminhos interpretativos, mas seu status enquanto excedente audiovisual frustra uma interpretação unificada/totalizante de sua função narrativa (Ibidem, p. 23-24).[29]

[28] No que toca às experiências não-narrativas, o autor nos diz, o cinema *avant-garde* é, obviamente, excessivo na medida em que nega e frustra as expectativas narrativas tradicionais; mas isso já foge à conceitualização de Thompson (KOUTSOURAKIS, 2020, p. 4-5).

[29] "[...] the importance of rethinking cinematic excess as a concept that is not necessarily irreconcilable with the classical Hollywood cine-matic tradition. A close engagement with Barthes' comments on the excess produced by the inclusion of insignificant details in realist literature and cinema demonstrates that the key precondition for the production of non-containable representational moments is a coherent storyline. This approach makes it possible to understand excess not as a symbolic device,but as

Em suma, o autor nos dirá que a especificidade do cinema não está numa antítese entre matéria e narrativa, mas sim na capacidade do meio de incorporar elementos que podem exceder as funções da narrativa; ou seja: sua especificidade se dá na relação entre esses elementos e narrativa (Ibidem, p.10).

As considerações de Koutsourakis parecem oferecer fundamentação mais apropriada ao estilo "excessivo"[30] de Scorsese. Isso porque o intuito do diretor não parece ser subverter a narrativa clássica, mas, antes, articulá-la mediante procedimentos excessivos. Assim, há uma estrutura tradicional em três atos em *O Lobo de Wall Street* (ascensão, ápice e queda de Jordan Belfort), por exemplo, mas que é tensionada por um andamento quase episódico. Parecem importar mais os atos performativos chocantes de Belfort e sua trupe do que uma progressão narrativa linear. Esse andamento também é encontrado em *Vivendo no Limite*, filme estruturado basicamente a partir dos encontros, progressivamente mais surreais, com os diferentes pacientes do paramédico Frank Pierce — embora, novamente, a tradicional divisão em três atos se dê de maneira bastante clara no longa, que se divide em três dias da vida do personagem.

Faça-se notar, ainda, que "excesso" pode aparecer ao termo "atrações" — momentos de choques disruptivos que têm o intuito de deslumbrar, perturbar ou "chacoalhar" o espectador (GUNNING, 2005). São conceitos que, embora guardem diferenças, partem de uma mesma gama de preocupações sobre a espectatorialidade. É muito importante termos isso em mente, não só pelo fato de que o uso do termo "excesso" pela crítica, em caráter taxativo, denota uma grande imprecisão semântica, como também porque a definição acadêmica de "excesso" é

---

something that disturbs representational and hermeneutic coherence and invites the audience to pay attention to stylistic and formal materials that can counteract the story rather than complement it [...] Certainly, cinematic excess points at potential interpretative paths, but its status as audio-visual surplus frustrates a unified/totalising interpretation of its function in the narrative (Ibidem, p. 23-24)." Tradução nossa.

[30] Para Thompson, estilo e excesso têm relação, mas não são a mesma coisa: "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)."

extremamente movediça. E mais: procedimentos excessivos em filmes narrativos contemporâneos frequentemente aparecem associados a momentos característicos do “cinema de atrações” (um *close* que privilegia o corpo do *performer*, uma quebra da quarta parede, um movimento de câmera acelerado), e vice-versa. Como definir os limites entre um e outro? A tarefa, ao nosso ver, é pueril, a menos que se use “atrações” por um viés historicista à maneira de Gunning (2006). Mais importante que definir suas fronteiras é compreender que esses conceitos se combinam para dar conta do aparecimento de determinados efeitos no corpo do espectador. Assim, a atração como concebida por Gunning e o excesso Thompsoniano possuem interfaces, por exemplo, quando o autor se detém sobre procedimentos fílmicos como cortes bruscos e closes espetaculares (GUNNING, 2006, p. 384). Tais operações, que Thompson compreenderia como excedentes semânticos, são vistas por Gunning como atrações. As diferenças parecem estar, sobretudo, nos modos de enfocar a questão: em Gunning, através do recorte historiográfico da passagem de uma lógica cinematográfica predominantemente exibicionista (Primeiro Cinema) para uma voyeurística (o que se convencionou chamar de “cinema clássico”) (Ibidem, p. 386); em Thompson, no excedente de elementos fílmicos que foge aos ditames da significação narrativa; e em Williams, nos gêneros fílmicos que privilegiam o caráter performático dos corpos em tela como forma de suscitar respostas físicas no corpo do espectador. Há ainda um último termo, o afeto, que merece atenção por dizer respeito, como aponta Del Rio (2009, p. 10), às próprias interações entre esses diferentes corpos: o corpo do filme, o corpo dos *performers*, o corpo do espectador.

O que buscamos empreender com esse panorama das discussões acadêmicas sobre excesso? Sob o risco de complicarmos ainda mais a questão, procuramos demonstrar a diferença entre o modo como o termo aparece na imprensa e seu emprego na Academia. Aqui, falamos de excesso enquanto categoria analitico-estética, o que significa dizer, tomando as pistas de Williams (2018) sobre o melodrama, que o excesso se confunde com um certo sentido melodramático: trilha sonora, elementos pictóricos, cores, enfim, elementos saturadores que reforçam uma determinada ideia ou sentido, e que frequentemente tomamos como pressupostos já que, segundo a autora, a própria base do cinema é melodramática. Nossas análises aqui empreendidas pressupõem uma concepção de excesso enquanto categoria analítica, já que buscamos elementos fílmicos que

reforcem sensações através de sua reiteração ao espectador. Ao final do trabalho, veremos um outro sentido possível para excesso a partir de Bataille, tomando como base um certo paradigma erótico-econômico, distante, ao menos diretamente, das discussões sobre cinema.

Começamos por Thompson, ao final dos anos 1970. Depois, passamos por Williams e Gunning, ao fim dos anos 1980 e início dos 1990. Todos esses estudos culminaram na chamada “virada afetiva” (SOLANA; VACCAREZZA, 2020) na última década do milênio passado. O que significa isso em termos de estudos fílmicos? O foco nos corpos em tela, capturados por um aparato “encarnado” (som, câmera), endereçados ao corpo espectatorial (Ibidem). É a partir daí que surgirão as chaves conceituais usadas para dar conta das narrativas contra-hegemônicas. É assim que Baltar (2013) se permite analisar o documentário brasileiro contemporâneo, onde encontra filiações ao excesso melodramático (2013, p. 62); ou ainda, associações às noções de *body genres* e performance no cinema *queer* (Idem, 2016, p. 1-4). O que a autora encontra nesses filmes são hibridismos entre o documental e o ficcional, escancarando o caráter performático do que é posto em tela, dando a ver corpos dissidentes que escancaram sua potência política no convite que fazem ao espectador: “deixe-se afetar”. Não espanta, então, que o trabalho de Linda Williams seja caro à pesquisadora.

Luiz Carlos Oliveira Jr. (2020) também passeia pela questão. Sobre uma seara similar à dos filmes analisados por Baltar, ele afirma: já “não basta ligar a câmera e pedir que a personagem se abandone à simples evidência do estar-no-mundo: é preciso que ela afirme, *performaticamente*, esse modo de ser doravante ameaçado por novas circunstâncias políticas” (OLIVEIRA JR, 2020, p. 156). E encontra outras respostas ao bombardeamento sensorial e frenesi da contemporaneidade, como o *slow cinema* (Ibidem, p. 149) e o que chama de “cinema de absorção”: um cinema de tempo dilatado, enfocando personagens imersos numa inação meditativa, que captura a atenção do espectador e o convida a experimentar essa inação em toda sua duração pesarosa (Ibidem, p. 142-149). Mais que no *slow cinema*, o foco no cinema de absorção parece estar voltado para personagens imersos em algum tipo de (in)atividade que demande a atenção prolongada. O ato de caminhar, que assume contornos meditativos nos vagarosos

passos de Lee Kang-sheng em *Walker* (dir.: Tsai Ming-liang, 2012), pode ser dado como exemplo: o monge paciente, totalmente absorto no movimento de suas passadas, alheio ao escarcéu que o ameaça engolir.

Percebe-se, então, que o cinema contemporâneo vem buscando formas de se colocar ante "um cenário que demanda mobilizações a partir do engajamento do corpo" (BALTAR, 2013, p. 64). Mas todos os teóricos citados até o momento se preocupam com cinemas contra-hegemônicos, o que nos leva a questionar: de que modo o *mainstream* absorve ou rejeita essas tendências? Daí nosso interesse pelo cinema Scorseseano: um cinema narrativo, hollywoodiano, laureado e — grande anomalia — comercial. E se o foco no *slow cinema* ou no cinema de absorção tem um certo caráter meditativo, então a poética Scorseseana não poderia ser mais díspar: seus filmes sugerem o mesmo bombardeamento sensorial no qual estamos imersos cotidianamente, agora intensificados ao limite pelo dispositivo cinematográfico. O efeito é apropriadamente perturbador, uma espécie de "chacoalhão crítico".

3.3 "Não está escuro ainda, mas está chegando lá"[31]

O verso de Dylan é aqui tomado de empréstimo para fazer coro ao prognóstico sombrio de Marathe, do início deste capítulo (bem como aos profetas do apocalipse dos parques de diversão, que mencionamos na introdução): a sensação de ruína iminente já seria por si só a constatação da infalibilidade do nosso oponente. A derrota é inevitável e o inimigo, inexorável. Da dissolução das capacidades sensíveis na esteira das fábricas ao aliciamento das sensações nas vitrines de lojas; do mapeamento das nossas reações fisiológicas ao cálculo algorítmico das nossas escolhas no ambiente digital[32], o capitalismo se debruça impiedosamente sobre a interioridade do indivíduo.

---

[31] "It's not dark yet, but it's getting there." Verso da faixa "Not Dark Yet", de *Time Out of Mind* (1997), disco de Bob Dylan. A tradução é nossa.

[32] Sobre isso, ver Costa (2019). Aliás, se, em *Infinite Jest*, o mote é o refreamento da escolha ante os ditames do consumo e do prazer, então David Foster Wallace teria um belo ataque de pelancas diante do que se tornou o mundo algorítmico das redes sociais.

É um cenário árido, não há dúvidas. A pergunta que fica é: e agora? Se o capitalismo sensual intenta operar um completo agenciamento de nossas capacidades sensíveis (e até mesmo fisiológicas[33]), então o que pode o cinema (ou melhor: o *cinemão*) na era do capitalismo cool, capitalismo 24/7, capitalismo tardio ou como queiramos chamá-lo? A cartografia das novas potencialidades exigidas de nossa arte já teve início, como vimos extensamente ao longo deste capítulo. Cabe-nos aprofundá-la.

Nossa intenção com este preâmbulo era pintar o cenário ante o qual encontraremos nosso objeto de pesquisa: um cenário de mobilização constante das capacidades sensoriais do cidadão/consumidor/espectador. Realizamos, assim, um trajeto que teve início com o advento das sociedades industriais e culminou no neoliberalismo retratado nos três longas de nosso recorte. Mas é curioso notar como o olhar de Scorsese tem se concentrado sobretudo no passado. O Scorsese do novo milênio não parece interessado nas transformações atuais das forças do capital. Com exceção de *Os Infiltrados*, todos os seus filmes deste século se debruçam sobre instituições surgidas no milênio anterior: o capitalismo financeiro em *O Lobo de Wall Street*, a máfia em *O Irlandês*, o capitalismo industrial em *O Aviador*, as raízes de sua cidade natal em *Gangues de Nova York*, até mesmo o primeiro cinema com *A Invenção de Hugo Cabret*. Antes mesmo da virada do século, Scorsese já havia lançado sua mirada ao passado. *Os Bons Companheiros* e *Cassino*, por exemplo, são filmes baseados em histórias reais que ilustram uma certa mudança de mentalidade no funcionamento do capitalismo. Se a máfia enquanto instituição é o que garante o status e o poder aquisitivo de Henry Hill (e todas as benesses que os acompanham) em *Os Bons Companheiros*, ela já aparece em decadência em *Cassino*. Ao final do filme, não serão mais os mafiosos os responsáveis por administrar o jogo em Las Vegas, mas sim as grandes empresas. Las Vegas, com seus *displays* luminosos que anunciam um dia que nunca acaba, é uma cidade que ilustra bem a passagem de uma lógica do “ter” para “parecer ter” (DEBORD, 2017, p.42): o dinheiro se desmaterializa e o capital se torna puramente especulativo, o próximo passo lógico no aumento vertiginoso da velocidade das transações (VIRILIO, 1991). Esse “próximo passo” nada mais é do que a realização do que já

[33] Cf. CRARY, 2013. A abolição do sono em prol de um consumidor perpetuamente acordado é dos prospectos mais assustadores que há.

está postulado desde os modos de produção, ou melhor, “o resultado e o projeto do modo de produção existente” (DEBORD, 2017, p.38), a saber, a substituição da realidade diretamente experienciável pelo espetáculo (Ibidem, p. 39).

Cabe, então, definirmos de uma vez por todas qual faceta do capitalismo estamos analisando no recorte definido. Apontamos anteriormente a pletora de nomes pelas quais o sistema atualmente atende. Dentre eles, é possível que o mais popular seja a alcunha de “capitalismo tardio”. O termo foi cunhado em 1975 pelo economista marxista Ernest Mandel para designar não uma nova época do desenvolvimento capitalista, mas um novo incremento no desabrochar de suas tendências imperialistas. Esse panorama toma curso a partir do final da Segunda Guerra, com um novo fôlego na valorização ilimitada do capital possibilitada pelas derrotas da classe trabalhadora ante o fascismo e a guerra, e segue ao longo da Terceira Revolução Industrial, interconectado ao mercado global sob a forma de multinacionais centralizadoras (MANDEL, 1975, p. 9–10). Como a relação contraditória entre organização estatal e crescimento capitalista ilimitado demanda uma nova “aristocracia financeira” (Ibidem, p. 23), surgem personagens como os promotores e especuladores, agentes da suplantação das barreiras ao crescimento ilimitado através da implantação do sistema de crédito (Ibidem, p. 25). E se os grandes monopólios prosperam, isso se deve a uma queda no valor da força-de-trabalho (Ibidem, p. 531) — entram em cena as reformas trabalhistas e a chamada *gig economy*, algo como uma “economia de ‘bicos’” (O TEMPO ECONOMIA, 2023).

É verdade também que esse termo se tornou contaminado pelas acepções sobre “pós-modernidade” e “pós-modernismo”. Jameson (1991), por exemplo, usa “capitalismo tardio” como sinônimo de “pós-modernismo”, apesar de admitir que este último é um termo prenhe de contradições (JAMESON, 1991, p. xxi). Hoje, a discussão sobre uma suposta pós-modernidade já parece um tanto quanto *démodé*. Já nos anos 1980, o filósofo Marshall Berman (1986) mostrava que tudo aquilo que é tido como característico da pós-modernidade — a total liquidez das fronteiras e de qualquer fundação sólida — já estava posto como próprio da modernidade desde seu cerne. De modo que “pós-modernidade” soa mais como um beco sem-saída teórico com ares de fatalismo acadêmico que qualquer outra coisa. Contudo, e feitas

essas ressalvas, o termo capitalismo tardio ainda parece apto a explicar o desenvolvimento e continuidade do poder do capital no contemporâneo. É nesse mundo que os três filmes selecionados para nosso estudo se passam: o mundo do capitalismo tardio.

4 DOIS FILMES DE SCORSESE: *DEPOIS DE HORAS* E *VIVENDO NO LIMITE*

Em 1982, Scorsese lançou *O Rei da Comédia* para escárnio dos críticos[34], que não souberam o que fazer com o tom ácido empregado pelo longa: uma comédia em que mais se tem vontade de chorar de nervoso do que de rir? O que seria isso? Para piorar, a empreitada se mostrou um fracasso retumbante de público.

O jeito foi partir para o cinema independente, e rápido. Dois anos depois, surge *Depois de Horas*, que rendeu ao diretor um prêmio como realizador no Festival de Cannes. Novamente, se trata de uma comédia capaz de fazer o espectador se contorcer na poltrona — não tanto pelas gargalhadas, mas pela tensão que o filme suscita. Isso quem nos mostra é Roger Ebert, uma das vozes oficiais do *establishment* e do bom gosto institucional hollywoodiano do século passado. Todo o primeiro parágrafo de sua crítica extremamente elogiosa ao filme nos é de interesse:

> "Depois de Horas", de Martin Scorsese, é uma comédia, de acordo com a definição estrita dessa palavra: termina felizmente, e há indicações ao longo do caminho de que não devemos levá-la a sério. No entanto, é a comédia mais tensa que consigo lembrar, construindo sua situação de pesadelo passo a passo até que nossa risada seja oca ou defensiva. Este é o trabalho de um mestre cineasta que controla seus efeitos tão habilmente que fui drenado por este filme — tão emocionalmente esgotado que houve um momento, a dois terços do caminho, quando me perguntei se talvez devesse sair do cinema e reunir meus pensamentos e voltar mais tarde para o resto da "comédia" (EBERT, 1985)[35].

Alguns termos de interesse a essa pesquisa: "drenado", "emocionalmente esgotado". Agora, deixemos de lado a problemática genérica e nos aprofundemos na dimensão extenuante da obra. Encontraremos outro relato de exasperação em

---

[34] Roger Ebert ajuda a dar o tom da recepção do longa ao relatar sua experiência frustrante com o filme. E talvez seja justamente por sua crítica ser, na maior parte do texto, positiva, que as dificuldades que o longa impôs às plateias de 1982 se mostrem mais claramente: "I walked out of that first screening filled with dislike for the movie. Dislike, but not disinterest [...] 'The King of Comedy' is not, you may already have guessed, a fun movie. It is also not a bad movie. It is frustrating to watch, unpleasant to remember, and, in its own way, quite effective. (EBERT, 1983)"

[35] "Martin Scorsese's 'After Hours' is a comedy, according to the strict definition of that word: It ends hapily [sic], and there are indications along the way that we're not supposed to take it seriously. It is, however, the tensest comedy I can remember, building its nightmare situation step by insidious step until our laughter is hollow, or defensive. This is the work of a master filmmaker who controls his effects so skillfully that I was drained by this film - so emotionally depleted that there was a moment, two-thirds of the way through, when I wondered if maybe I should leave the theater and gather my thoughts and come back later for the rest of the 'comedy'." Tradução nossa.

Stern (1995). Ela fala primeiro da capacidade de transferência da neurose, exemplificada na figura cômica de um Jerry Lewis, estabacando-se estabanadamente pela sala, quebrando a mobília e, por fim, transferindo seu ataque de nervos para os outros personagens em cena. Essa transferência envolve um prazer sádico por parte da plateia, é claro: assistimos ao sofrimento alheio sorrindo. Mas também fica claro que há uma outra transferência em jogo que não se dá apenas no âmbito intra-fílmico, mas que se desenrola entre o filme e o espectador. (STERN, 1995, p. 69). A transferência se mostra ainda mais perversa quando saímos da comédia e passamos para gêneros agonizantes como o terror — mais perversa e mais prazerosa. É essa capacidade de transferência que se mostra como

> [...] o prazer perverso por excelência da visualização cinematográfica, onde escolhemos [...] assistir mesmo que seja doloroso ou desconfortante. Pois também é prazeroso. O que antes, no passado, era insuportável ou intolerável se torna uma imagem que nos fixa, da qual não podemos nos afastar [...] Viramos o rosto dobrados de tanto rir, mesmo enquanto contemplamos sem piscar, dominados pelo horror.[36] (Ibidem, p. 72)

Para tornar seu argumento mais convincente, Steiner volta a Poe, que teorizou a sensação de vertigem que temos ao nos colocarmos à beira de um abismo como a primeira das perversões.

> mas o aspecto sensacional da vertigem (desejamos a sensação vertiginosa, não apenas de queda, mas de deslocamento espacial e corporal) está em desacordo com a forma como a perversão cinematográfica foi predominantemente teorizada. De fato, a experiência de assistir a filmes tem sido concebida como intrinsecamente perversa, mas com ênfase em um sentido específico, o sentido da visão.[37] (Ibidem, p. 72-73)

Já mencionamos o efeito vertiginoso do cinema Scorseseano anteriormente, mas o que Stern nos mostra é que buscamos essa vertigem. E não seria justamente

---

[36] "[...] the quintessential perverse pleasure of cinematic viewing, where we choose [...] to watch even though it is painful or discomforting. For it is also pleasurable. What was once, in the past, unwatchable or unendurable becomes an image that fixates, from which we cannot tear ourselves away [...] We turn away doubled up with laughter even while we gaze unflinchingly, overwhelmed by horror." Tradução nossa. É possível que algum leitor esteja a se perguntar: por que, então, o fascínio pelas chamadas *dark comedies*, ou ainda, pelos filmes de *thriller*, suspense, terror e afins? Embora não nos caiba aqui teorizar a esse respeito, é interessante indicar que, para McMahon (2007), é através da catarse proporcionada por essas obras que lidamos com nossa angústia existencial (MCMAHON, 2007, p. 122-123).

[37] "[...] but the sensational aspect of vertigo (we desire the vertiginous sensation, not just of falling but of spatial and bodily dislocation) is at odds with the way in which cinematic perversion has predominantly been theorized. Film viewing has indeed been conceived of as intrinsically perverse but with the stress on a specific sense, the sense of sight." Tradução nossa.

desse “buscar” que um filme como *O Lobo de Wall Street* extrai sua força? Afinal, em alguma medida também buscamos o desordenamento dos sentidos regado a notas de cem de seu protagonista: esse desejo por mais e mais faz parte do jogo capitalista. A busca por status e poder também assola Paul, herói de *Depois de Horas*. O prazer perverso do filme, e fator decisivo para a tensão que ele gera, vem justamente do modo como a trama segue punindo Paul pelos seus impulsos mesquinhos. Mas antes de nos exaurirmos, é preciso entender a figura no centro do filme: o *yuppie*.

4.1 A dissolução de um aspirante a yuppie

O *yuppie* é um personagem tipicamente neoliberal. Grant (1998) data o termo de 1983: trata-se de uma corruptela de “young urban professional”, ou jovem profissional urbano, em tradução livre. Quais são os valores desse novíssimo grupo? O consumo e a tecnologia são exemplos, tidos como facetas absolutamente positivas da era Reagan. Prole da cidade grande, os *yuppies* são jovens entre 25 e 45 anos despudoradamente ambiciosos (GRANT, 1998).

O cinema logo se apossou do fenômeno. É ainda Grant quem nos diz que o Gordon Gekko de Michael Douglas se tornou patrono dos *yuppies* ao equacionar um maço de notas de dinheiro a um maior leque de escolhas (Ibidem). Mais especificamente, Hollywood viu surgir um novo subgênero na década de 1980: o que Grant chama de “yuppie horror film”, ou “terror *yuppie*”, em tradução nossa[38]. Nada de mansões mal-assombradas, cemitérios à meia-noite, monstros ou vampiros; aqui, o sobrenatural é trocado pelo material, ou, como Grant coloca, as pressões econômicas e ansiedades da vida sob o jugo do capitalismo ocidental. A passagem para o reino dos mortos é substituída pela passagem ao reino dos pobres: não mais a carruagem fantasma de *Nosferatu*, mas um táxi desenfreado em direção ao SoHo, bairro boêmio e decadente de Nova York, em *Depois de Horas*. Para Grant, essa substituição no imaginário popular do horror é típica de uma economia marcada não só pela polarização econômica, como pelo aumento desenfreado da pobreza (Ibidem).

[38] Wilmes (2023), por sua vez, utiliza o termo “yuppie nightmare cycle”. Uma pequena lista de filmes pertencentes ao ciclo pode ser encontrada em: https://letterboxd.com/ableizmeursault/list/yuppie-nightmare-cycle/. Acesso em: 06 de junho de 2024.

Já está claro, portanto, que *Depois de Horas* abrange um terreno extremamente propício para as indagações que nos interessam. Como, então, o filme concilia sua vertente particular de terror *yuppie* com a mobilização corporal-afetiva do espectador?

Aspirante, sim. Isso fica claro desde o início da projeção: Paul (Griffin Dunne) quer jogar o jogo, mas ainda está no banco dos reservas. No escritório, enquanto auxilia um novato a lidar com o computador da empresa, seu olhar se perde entre as mesas e cadeiras, entediado. Ele deixa o prédio do trabalho, enquanto pesados portões dourados são fechados às suas costas. Seu apartamento é simples e austero: não estamos diante de um daqueles *lofts* tipicamente cinematográficos, que mais parecem galpões do que apartamentos. Ele é um homem comum. Ele é, portanto, como nós: desejoso de consumo, ascensão e reconhecimento. Veremos a seguir como tudo isso se mistura à patetice da sua masculinidade falida.

É Grant (1998) também quem aponta um elemento de pânico masculino no terror *yuppie*: o convite ao perigoso mundo dos pobretões geralmente é feito por uma garota bonita. Não é diferente em *Depois de Horas*. Paul está lendo em uma cafeteria quando é abordado por Marcy (Rosanna Arquette). Eles flertam. A câmera desliza em *travellings* enquanto acompanha a troca de palavras. Já estamos entrando no labirinto sem nem nos darmos conta.

Marcy deixa o número de telefone com Paul. Logo o rapaz está num táxi acelerando a toda velocidade rumo ao bairro boêmio do SoHo. Ele já começa a temer por sua vida no banco de trás, enquanto o veículo chacoalha impiedosamente entre fechadas e guinadas bruscas. Então, aquilo que Grant (1998) identifica como imagem símbolo do terror *yuppie* surge: uma lufada de vento faz com que a nota de US$20 de Paul voe janela afora, como uma pluma flutuando no ar em câmera lenta (FIGURA 15). O *close* em *slow motion* voltaria a aparecer em *A Última Tentação de Cristo*, em 1988, quando Jesus expulsa os mercadores do templo. Ao derrubar uma das barracas, o nazareno lança moedas de ouro pelos ares, e Scorsese corta para um plano extremamente similar ao da nota de US$20 ao vento (FIGURA 16).

Figura 15 — Nota pela janela.



Fonte: *Depois de Horas*, 1985.

Figura 16 — Moedas pelos ares.



Fonte: *A Última Tentação de Cristo*, 1988.

Aquilo era tudo que Paul tinha na carteira. O taxista o deixa na calçada e arranca com o carro, irritado. Kiki, companheira de quarto de Marcy, aparece na sacada e joga seu molho de chaves para o rapaz. A câmera assume o “ponto-de-vista” das chaves, despencando como uma bomba na direção de Paul. Ele entra.

Kiki é uma artista; ela faz esculturas usando papel-machê. No centro da sala, ela trabalha em uma nova figura: a imagem de um homem com as mãos à cabeça, a boca aberta em uma expressão de pavor. Paul identifica a referência, mas seu arsenal artístico deixa a desejar: “O Berro”, ele diz, quando na verdade se referia a “O Grito”, de Munch (FIGURA 17). Kiki, sendo artista e boêmia, atende Paul usando sutiã. É o primeiro de muitos contatos intimidadores que ele terá com mulheres ao longo da projeção. A noite é prenhe de expectativas sexuais: um *push-in* na piscadela de Marcy logo na primeira cena com o rapaz, o sutiã preto de Kiki, os vizinhos que Paul flagra transando à janela em certo ponto. Mas o contato com o mundo do sexo é sempre fugidio; pior, é sujeito a mudanças bruscas de tom. Vejam Marcy, por exemplo. No seu quarto, ela começa a demonstrar um comportamento errático. Num momento é convidativa, noutro, agressiva. E então o clima sexual se torna francamente amargo de uma vez por todas: Marcy revela que já foi estuprada naquele mesmo quarto por seis horas ininterruptas. Nesse momento, o telefone começa a tocar. Ninguém atende. Na verdade, ninguém parece sequer notar o seu toque. Mas o *push-in* da câmera na direção de Paul e Marcy nos embebeda de tensão e expectativa. Eles decidem tomar um ar e vão a uma cafeteria, que, envolta em fumaça e sombras, poderia substituir um castelo assombrado gótico perfeitamente (FIGURA 18).

Figura 17 — “O Berro”.



Fonte: *Depois de Horas*, 1985.

Figura 18 – Neblina e sombras.



Fonte: *Depois de Horas*, 1985.

Cada coisa que Marcy diz parece contradizer sua fala anterior. Ela é menos uma mulher real e mais um carrasco, uma projeção de Paul feita sob medida para atormentá-lo. Eles retornam ao *loft*. Menções a possíveis queimaduras de Marcy perturbam o rapaz. Aqui começa a ficar claro que Paul está longe de ser um bom

moço. Aliás, que ele está sendo movido pelo sexo era algo que já sabíamos. Não, o que causa incômodo é que, mesmo diante de uma bela Rosanna Arquette, a mera menção a um “defeito” — leia-se: as supostas queimaduras de Marcy — são o suficiente para perturbá-lo. Entre as coisas de Marcy, ele encontra uma pomada para queimaduras; depois, um livro de pacientes que sofreram queimaduras; imagens de feridas horríveis passam em *flash* enquanto seus olhos percorrem assustados as páginas do livro. Ele precisa fugir. A pele de Marcy esconde um segredo terrível demais sob o vestido branco: seu corpo é “danificado”.

A obsessão com o corpo é elemento característico dos *yuppies*, que, imbuídos da responsabilidade neoliberal pela sua própria felicidade, se lançam em uma busca obstinada pelo corpo perfeito sob o avatar da “saúde” e “bem estar”. Proliferam as academias, elemento satirizado, por exemplo, em *O Vingador Tóxico* (dir.: Lloyd Kaufman, Michael Herz), lançado um ano antes de *Depois de Horas*. O corpo é o bem mais precioso de um *yuppie* (GRANT, 1998) e o corpo feminino, portanto, é uma posse extremamente cobiçada. E se Paul, como argumentamos, quer se tornar um verdadeiro *yuppie* — ser ativo, saudável, incansável, e poderíamos dizer, viril, másculo — precisa deixar o corpo defeituoso de Marcy para trás. É exatamente isso o que ele faz, fugindo do apartamento enquanto o choro da jovem ecoa pelo corredor. Um corte entre dois planos é acompanhado pelo lacerante som de um grito.

Incapaz de voltar para casa de metrô por não ter dinheiro para a passagem, Paul entra em um bar para lavar o rosto. No banheiro, um desenho rabiscado na parede chama a sua, e a nossa, atenção: um tubarão abocanha o pênis ereto de um homem (FIGURA 19).

Figura 19 — Nhac.



Fonte: *Depois de horas*, 1985.

Aqui, precisamos nos distanciar parcialmente de Grant. O autor nos diz que o terror *yuppie* evita o horror corporal: “é menos a vida e mais o estilo de vida que está sob ameaça” (GRANT, 1998)[39]. É claro que Grant está apontando para a coincidência entre *life* e *lifestyle*. O que argumentamos é que sua análise do aspecto material não necessariamente coloca em questão os limites do corpo, algo que nos parece ser fundamental no horror. Ou então: como o horror aparece em cena a partir de “sintomas físicos”? É o que vemos aqui, já que o corpo está sempre sendo retomado sob a sombra do perigo em *Depois de Horas*: seja na ilustração do banheiro, ou nas tendências BDSM que Kiki demonstrará mais tarde, ou na escultura agonizante que recepciona Paul no apartamento da artista, ou nas ratoeiras que circulam a cama em outro apartamento em que Paul irá se meter, ou na multidão que procura linchá-lo, ou no destino final que aguarda o rapaz, quando o jovem terá seu corpo recoberto por papel machê — o que Stern (1995), retomando sua ideia de transferência, dirá se tratar dos resíduos do pesadelo tomando conta do seu corpo, o mesmo pesadelo que toma conta do corpo do espectador (p. 76). Notem também como há uma lógica reiterativa em ação na Figura 19. A composição pictórica coloca a ilustração na parede na linha do olhar do Paul, que serve como

[39] “[...] is less life than ‘lifestyle’ that is threatened”. Tradução nossa.

guia para nosso próprio olhar. Não bastasse isso, é interessante notar o peso que a ilustração assume na disposição espacial do quadro, ocupando uma área maior que a do rosto do protagonista, no canto da tela. Percebemos claramente[40] como os elementos pictóricos são saturados a fim de gerar um determinado efeito no espectador: não bastasse sua presença no banheiro, tudo aponta para aquela desconfortável ilustração. Curiosamente, apesar de constituir um momento exemplar do excesso tal qual compreendido academicamente, nenhum crítico faz menção a essa cena em suas taxações vagas.

E se o pesadelo é transferido para nosso corpo é porque, em algum nível, estamos no mesmo patamar que Paul. Sim, há um distanciamento que se dá pelo riso — como Williams (2009) afirma ser típico da comédia: rimos por estarmos a uma distância segura. Mas o fato de o riso se transformar em agonia indica que também compartilhamos, em algum nível, dos medos do rapaz: medos típicos da masculinidade, sim, mas embrenhados profundamente nas contradições e competições econômicas que balizam o sentido das opressões. É a vida que está em risco.

No processo, seremos brindados com uma série de imagens com conotações fálicas: uma *lava lamp* posicionada bem em frente a pélvis de Paul no apartamento de uma garçonete que ele conhece, um hidrante na rua que estoura projetando um forte esguicho no ar. Não serão apenas as mulheres a se tornar uma ameaça: homens gays também servirão para intimidar nosso pobre protagonista. Em um bar, Paul travará uma conversa com um *bartender* enquanto dois sujeitos, paramentados no estilo “machão”, se beijam com afinco no fundo do quadro. Em um prédio residencial, Paul se tornará o principal suspeito de estar roubando os apartamentos da vizinhança, suspeita levantada sobretudo por um casal de homens gays.

A câmera de Scorsese também irá colocar Paul contra a parede: *push-ins* enérgicos se fecham no rapaz, como a supracitada câmera que despenca da sacada na sua direção, assumindo o ponto-de-vista de um molho-de-chaves. Por sua vez, *push-ins* na direção de objetos que Paul se estica para pegar sugerem pressa,

[40] “Claramente”, apesar do fato de que esses elementos foram primeiro apontados não por nós, mas pela Profª Drª Mariana Baltar, durante a banca de defesa.

esforço. O cerco está sempre se fechando, até que Paul, exasperado, exclama: “Sou só um processador de textos, pelo amor de Deus”. E ao final do filme, ele encontrará acalento justamente no tédio existencial do ritmo regular e incessante do escritório, quando, por circunstâncias quase mágicas, Paul é despejado em frente ao seu local de trabalho pela manhã. Com o semblante vazio, Paul se aproxima de sua baia, senta-se à mesa e começa mais um dia de trabalho. A câmera de Scorsese executa então um *travelling* contínuo entre as mesas de trabalho, que se transformam num labirinto de pernas, computadores e telefones enquanto o escritório é gradualmente preenchido pelo burburinho matinal. O caráter circular do movimento entre as mesas parece traduzir o absurdo[41] e o vazio de tudo aquilo. De que serviu toda essa jornada noturna?

Depois de Horas talvez seja o exemplo mais cristalino do que o crítico Jonathan Rosenbaum (1988) chamou de "histeria masculina" que permeia o cinema Scorseseano. Não é só que a corja de pobretões boêmios do SoHo ameaça a vida de Paul; é que todas as mulheres da vizinhança também estão determinadas a seduzi-lo e exterminá-lo a um só tempo. Isso traz à mente, sem dúvidas, o que acontece em um filme como *A Última Tentação de Cristo*, em que o casto nazareno é tentado recorrentemente pela figura feminina. Aliás, poder-se-ia dizer que há uma certa tendência sádica da parte de Scorsese no "esmagamento" de Paul neste filme e que, em *A Última Tentação*, se transformará em masoquismo, se interpretarmos este último, assim como Rosenbaum, como uma espécie de auto-retrato. De fato, o sucesso de *Depois de Horas* reside nessa dose de sadismo — é divertido ver esse pobre porco corporativista sofrendo —, mas não só. Afinal de contas, se tomarmos a palavra de Ebert como verdadeira (e a experiência nos mostra que as plateias em geral tendem a ficar, sim, tensas, com a comédia de Scorsese), então a tensão se deve em alguma medida a uma identificação com a *via crucis* de Paul. Em outras palavras, sofremos com ele porque também somos desejosos daquilo que ele deseja: status, poder aquisitivo e social, controle.

Talvez seja mesmo seu *background* católico, colocando o diretor em especial sintonia com os pares sofrimento-redenção e sadismo-masoquismo, que explique como Scorsese soube traduzir tão bem a experiência capitalista em sua obra. O

[41] Sobre o caráter filosófico do absurdo expresso no filme, ver Gilmore (2007)

esmagamento dos personagens e das plateias refletiria, então, o esmagamento que essas mesmas plateias sofrem cotidianamente sob o peso do capital. A esperança seria, portanto, que a experiência imersiva do cinema fornecesse também algum tipo de "chacoalhão" crítico e reflexivo através da radicalização das intensidades. Quais são, então, as táticas “terroristas” — para ecoarmos o que diz Jousse (1992) sobre *Cabo do Medo* — que Scorsese utiliza para aterrorizar a Paul e a nós? Já mencionamos os *push-ins* que o colocam contra a parede, a câmera que o bombardeia, mas há alguma radicalização desses procedimentos? Ora, o primeiro plano do filme é literalmente um veloz *travelling* no escritório terminando em Griffin Dunne. O plano seguinte: também um *travelling* circular em torno de Dunne. Antes mesmo disso, nos créditos iniciais, o nome do diretor é como que “varrido” da tela em um rápido movimento horizontal para dar início ao filme. Estamos em constante movimento e sequer atingimos a marca dos cinco minutos. A câmera continuará irrequieta ao longo da projeção, de modo que é difícil justificar “semanticamente” cada um dos movimentos operados. A velocidade ainda será manipulada com a aceleração de *takes* específicos, algo levado ao paroxismo em *Vivendo no Limite*. De fato, na viagem de táxi de Paul até o SoHo, há um propósito claro com o uso do procedimento: o aumento de velocidade da reprodução ilustra o trajeto desenfreado do veículo pelo trânsito noturno. Enquanto isso, a trilha sonora de Howard Shore incorpora o tique-taque incessante do relógio, aumentando a tensão.

Mas a característica desconsideração da montadora Thelma Schoonmaker pela continuidade[42] também merece uma atenção especial, ao acentuar a fragmentação do espaço e o desaparecimento dos intervalos. Tomemos como exemplo o primeiro encontro entre Paul e Kiki no *loft*. Primeiro, temos os dois conversando em proximidade. Um plano conjunto estabelece a geografia dos dois (FIGURA 20). Depois, passamos a uma relação de campo-contracampo enquanto os dois conversam (FIGURAS 21 e 22). É então que, sem aviso, cortamos para a continuação da conversa, mas claramente em outra situação espaço-temporal (FIGURA 23). O espectador fica confuso por um segundo em relação à situação encenada, antes de decidir seguir acompanhando o diálogo sem fazer mais perguntas.

[42] Mais sobre isso quando discutirmos *O Lobo de Wall Street*.

Figura 20 — Plano conjunto.



Fonte: *Depois de Horas*, 1985.

Figura 21 — Campo-contracampo.



Fonte: *Depois de Horas*, 1985.

Figura 22 — Continuação.



Fonte: *Depois de Horas*, 1985.

Figura 23 — Elipse.



Fonte: *Depois de Horas*, 1985.

Uma nova elipse vem logo em sequência: Kiki ensina Paul a ajudá-la em sua escultura de jornal quando o telefone começa a tocar (FIGURA 24). O plano é interrompido de maneira um tanto quanto abrupta, e o choque é acentuado ainda mais pelo plano seguinte. Nele, Kiki já está a caminho do telefone (FIGURA 25). Seria de se esperar que o movimento de Kiki na direção do telefone tivesse início no

plano anterior, mas não é isso o que acontece. Há uma elipse clara em jogo, embora seja impossível determinar quanto tempo se passou de um plano para o outro. Ao mesmo tempo, a edição sonora coloca o tilintar telefônico como algo constante, ininterrupto, prolongando-se naturalmente de um plano ao outro, o que gera um efeito de estranhamento assíncrono. Nesses momentos, somos levados a pensar em Virilio (1991) novamente. Para o filósofo, o aumento da velocidade desde o início da sociedade industrial ao mundo informacional gera o que ele chama de picnolepsia em massa (VIRILIO, 1991, 14-15). A picnolepsia nada mais é que o fenômeno através do qual se experiencia a vida de modo assíncrono: são os lapsos que nos impedem de lembrar exatamente como fomos do ponto A ao ponto B, ou o que estávamos fazendo com este objeto em mãos; algo como estar acordado, mas inconsciente (Ibidem), não muito distante da expressão de distanciamento que Paul tem no rosto na sua primeira cena do filme.

Figura 24 — Paul ajuda Kiki.



Fonte: *Depois de Horas*, 1985.

Figura 25 — Plano seguinte.



Fonte: *Depois de Horas*, 1985.

Claro que, em se tratando de funcionamento narrativo, o estilo frenético Scorseseano “excede” as categorias clássicas narratológicas em alguma medida. Mas o uso desse estilo parece prever mais algum tipo de “choque no sistema” que qualquer outra coisa: uma série de “chacoalhões” no aparelho perceptivo. Nesse caso, se retornarmos à acusação de “excessivo” desferida a Scorsese por seus detratores, percebemos que, ao menos no que tange ao longa *Depois de Horas*, ela se mostra um tanto quanto ambígua, para dizer o mínimo. Resta seguir investigando os outros filmes.

Finalmente, há uma curiosa passagem de Debord (2017) em seu mais célebre livro que nos diz que “o espetáculo é o sonho mau da sociedade aprisionada, que só expressa afinal o seu desejo de dormir. O espetáculo é o guarda desse sono” (DEBORD, 2017, p. 43). Citação interessante se tivermos em mente os heróis insones de Scorsese: Travis Bickle em *Taxi Driver*, claro, mas também este Paul Hackett de *Depois de Horas* e, talvez atingindo o paroxismo, Frank Pierce em *Vivendo no Limite*. Mas a citação também traz à mente o que Crary (2017) nos diz sobre “os fins do sono”, ou “um tempo sem tempo”, sem “demarcações identificáveis” ou sequencialidade (CRARY, 2017, p. 29) —. o que, sem dúvidas, traz à mente a picnolepsia de Virilio (1991, p. 9–10). Crary descreve um panorama

assustador no qual técnicas científicas e militares se unem para fundar o último estágio do capitalismo, o "capitalismo 24/7", baseado na total erosão da última barreira fisiológica a ser conquistada: o sono. Afinal, podemos consumir conteúdo em nossos aparelhos móveis enquanto comemos, ou responder mensagens de trabalho durante nossa ida ao banheiro. Mas, definitivamente, nada disso é possível enquanto dormimos. Pior: o sono é uma necessidade, mesmo que tentemos fustigá-lo com energéticos e anfetaminas, mesmo que estejamos tão elétricos e hiperconectados que nossa única porta de entrada ao reino de Morfeu seja através de uma receita médica (ou vídeos de ASMR). Ainda assim, o sono se constitui como o último *front* contra a introjeção completa do capitalismo em nossos corpos, já que nossas outras necessidades humanas básicas — a fome, o desejo sexual, a sede — foram transformadas em *commodities* (Ibidem, p. 10). Não à toa, Crary abre seu livro narrando assustadores experimentos militares que visam a criação do super-soldado através da abolição completa do sono (Ibidem, p. 1–4). A ideia de "24/7" voltará a ecoar quando discutirmos *Vivendo no Limite*.

Scorsese talvez seja o cineasta que melhor traduziu em sons e imagens a vertigem que acomete os insones, mas seu golpe de mestre foi perceber que a insônia nada mais é do que um dos muitos tentáculos do capitalismo tentando nos alcançar.

"Eu só quero viver." A fala é proferida por Paul em dado momento da projeção. Ao final do filme, ele estará são e salvo no escritório, sua terra firme, sua salvação. O filme parece indicar, portanto, de forma irônica, que, após sobreviver aos perigos noturno, Paul conheceu o verdadeiro valor do trabalho, do corpo e da produtividade. Afinal de contas, devemos lembrar, o rapaz era mero aspirante a *yuppie* no início da trama.

Mas agora ele é outro: ele conheceu na pele o verdadeiro valor do dinheiro, o perigo da falta de poder aquisitivo. Mas sua expressão vazia, distante, traumatizada, não sugere conforto ou alívio. Ele clamou pela vida e a recebeu, mas está longe de se ver livre dos imperativos da produtividade, das separações de classe, das preocupações narcísicas — muito pelo contrário. Uma tomada de consciência frente ao materialismo *yuppie*? Ou seguiremos a hipótese da absorção completa pela

ideologia do capital? A tragédia do filme — apesar do final feliz aludido por Ebert — é que não importa: de todo modo, não há escapatória. Todos os caminhos levam ao escritório.

4.2 *Vivendo no Limite*: a hustle culture 24/7

"O sono é uma forma de reduzir o estresse" é o que diz Cy (Cliff Curtis), traficante local, ao entregar para Frank (Nicolas Cage), paramédico insone, um pacote com soníferos. Cy comanda o que chama de "oásis" em seu apartamento: um reduto para *junkies* que precisam dormir por algumas horas enquanto viajam sob o efeito de drogas. No sofá, ao lado de uma das "funcionárias" de Cy, um engravatado está completamente apagado (FIGURA 26). Não é difícil imaginar o sujeito como um executivo em alguma empresa como a de Paul em *Depois de Horas*. Nesse caso, a única forma desse *yuppie* conseguir algum descanso é ingerindo substâncias químicas naquele apartamento decadente.

Figura 26 — Desacordado.



Fonte: *Vivendo no Limite*, 1999.

Há um processo de desvalorização do sono em curso no capitalismo tardio cujas raízes, no entanto, podem ser encontradas no surgimento do pensamento racionalista ocidental. Descartes, Hume e Locke são alguns dos filósofos que

apontaram para a inutilidade do sono na busca pela iluminação intelectual; o “ato” intrinsecamente passivo de dormir se torna obstáculo para a plena realização do espírito humano: ser ativo e racional (CRARY, 2017, p. 12). Esse pensamento encontra ecos no fenômeno da erosão do sono nos dias de hoje. O tempo médio de uma noite de sono nos EUA do início do século XX era de dez horas; hoje, é de seis horas e meia, enquanto a geração anterior dormia cerca de oito horas todas as noites (Ibidem, p. 11). Sem falar no número cada vez maior de adultos que relatam acordar no meio da noite para checar seus celulares (Ibidem, p. 13). A erosão do sono é acompanhada do projeto do “dia perpétuo”, um estado de produção e consumo ininterruptos expressado pelo axioma do 24/7, mas também tornado literal com o assustador projeto dos anos 1990 de, a partir de satélites refletores, desviar a luz do sol para grandes centros urbanos de modo a erradicar a noite e instituir um dia sem fim (Ibidem, p. 4–5). Eis o prognóstico de Crary:

> É claro que as pessoas continuarão a dormir, e até mesmo as megacidades em expansão ainda terão intervalos noturnos de relativa quietude. No entanto, o sono é agora uma experiência independente das noções de necessidade ou natureza. Em vez disso, como tantas outras coisas, é conceituado como uma função variável, mas gerenciada, que só pode ser definida instrumental e fisiologicamente. [...] Uma figura linguística aparentemente inconsequente, mas predominante, é a designação oriunda das máquinas do "modo de suspensão". A noção de um aparelho em estado de baixa potência e prontidão transforma a sensação mais ampla de sono em simplesmente um condição protelada ou diminuída de operacionalidade e acesso. Ela substitui uma lógica liga/desliga, de modo que nada é fundamentalmente "desligado" e nunca há um estado real de repouso. O sono é uma afirmação irracional e intolerável de que pode haver limites à compatibilidade dos seres vivos com as forças supostamente irresistíveis da modernização[43] (Ibidem, p. 13).

A abdicação do sono se torna mandatória no contexto da produtividade compulsória. É o ditame da chamada *hustle culture* (CHAIRUNNISAH; KURNIA, 2023), algo como “cultura do esforço” ou “do trabalho”, que prospera a partir do

[43] Of course, people will continue to sleep, and even sprawling megacities will still have nocturnal intervals of relative quiescence. Nonetheless, sleep is now an experience cut loose from notions of necessity or nature. Instead, like so much else, it is conceptualized as a variable but managed function that can only be defined instrumentally and physiologically.[...] One seemingly inconsequential but prevalent linguistic figure is the machine-based designation of "sleep mode." The notion of an apparatus in a state of low power readiness remakes the larger sense of sleep into simply a deferred or diminished condition of operationality and access. It supersedes an off/on logic, so that nothing is ever fundamentally "off" and there is never an actual state of rest. Sleep is an irrational and intolerable affirmation that there might be limits to the compatibility of living beings with the allegedly irresistible forces of modernization.” Tradução nossa.

advento dos *millennials*. São eles jovens nascidos em um cenário de recessão entre os anos 1980 até 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, o trabalho passa a ser enxergado 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). O cenário para esses novos empreendedores é mesmo a cidade grande, aquelas "que nunca dormem", símbolos modernos de sucesso e de uma ética de trabalho urbana (Ibidem, p. 181).

Daí o nome dado pelo filósofo Byung-Chul Han para o mundo atual: sociedade do cansaço, uma sociedade que sofre de um "excesso de positividade" ou um "excesso do igual", de afirmação de si (HAN, 2015, p. 14). Analisando a ocorrência cada vez maior de distúrbios psíquicos mundo afora, Han afirma que "A violência neuronal não parte mais de uma negatividade estranha ao sistema. É antes uma violência sistêmica, isto é, uma violência inerente ao sistema" (Ibidem, p. 20). Da mesma forma, a síndrome de *burnout*, que tem feito tantas manchetes nos últimos anos, nada mais é do que "uma queima do eu por superaquecimento, devido a um excesso de igual. O *hiper* da hiperpositividade não é uma categoria imunológica. Representa apenas uma manifestação do positivo" (Ibidem, p. 21).

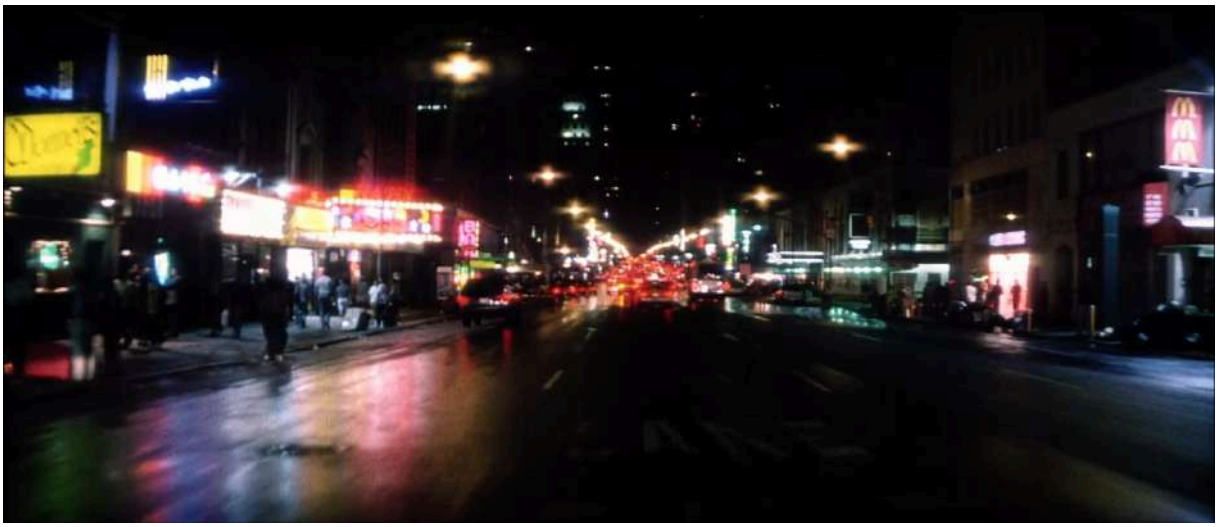
Vivendo no Limite se passa em algum momento do início dos anos 1990, mas o paramédico Frank Pierce poderia servir de avatar perfeito dessa sociedade do cansaço e dos ditames da *hustle culture*. Suas odisseias noturnas são estruturadas basicamente como uma série de "*freelas*" na passagem de um encontro ao outro, de paciente em paciente. Nova York, a cidade que nunca dorme, é vista como uma espécie de Babilônia contemporânea, maçã podre caindo aos pedaços, flagelada pelo avanço desvairado do capital. Daí a importância do letreiro no início da projeção, que situa a ação em um tempo e local: NY, início dos anos 1990. Estamos, portanto, correndo na esteira do neoliberalismo e do Reaganismo. Uma multidão de

destituídos prolifera nas madrugadas nova-iorquinas: prostitutas grávidas, sem-tetos adictos, toda uma corja produzida pelo desespero humano e pela brutalidade econômica. É uma cidade de “fantasmas”, tais quais vistos por Frank, assombrado como é pelo espectro de todos que não conseguiu salvar. É ele mesmo quem diz, no minuto 1h38m53s de projeção, que “a cidade não discrimina. Ela pega a todos”.

4.2.1 O espaço urbano e o trabalho de Robert Richardson

Frank e NY são insones. Os dois são recortados por uma espécie de halo criado pela iluminação do diretor de fotografia Robert Richardson. Essa iluminação forte e brilhante em contra-luz é uma característica do trabalho de Richardson, especialmente em suas produções nos anos 1990, como em seus filmes em parceria com o diretor Oliver Stone (*The Doors*, *JFK — A Pergunta que Não Quer Calar*, *Nixon*, *Assassinos por Natureza*). Sobre *Assassinos por Natureza*, bem como uma leva de filmes dos anos 1990 sob a influência de Quentin Tarantino, Jousse (1994) sequer ousa usar termos como “plano”. Mais apropriado seria falar em “elétrons” ou “projéteis” para descrever as “incessantes” e “convulsivas” passagens de uma imagem à outra (JOUSSE, 1994, p. 50). Isso seria parte do que o crítico francês identifica como uma tendência a transformar o ambiente imagético em uma droga, instituindo uma lógica em que o sensorial pré-existe ao sentido (Ibidem, p. 51). O trabalho de Richardson tem mesmo um quê de alucinatório, principalmente quando aliado aos procedimentos fílmicos adotados pelo supracitado Stone ou Scorsese (FIGURA 27).

Figura 27 — NY.



Fonte: *Vivendo no Limite*, 1999.

Em *Vivendo no Limite*, os halos criados por Richardson operam alguns efeitos no espectador. Primeiro, dão um caráter onírico aos encontros do paramédico ao longo do filme, enquanto transformam aqueles personagens em algo como espectros errantes. Mas também colocam Frank sob constante ameaça do “dia perpétuo”: é como se uma luz estivesse sempre pronta a cegá-lo (FIGURAS 28 e 29). O hospital para onde Frank carrega seus pacientes, com sua estéril e homogênea iluminação fosforescente em um ambiente sem janelas, contribui para a total erradicação das barreiras entre dia e noite (FIGURA 30). Vale lembrar que a erradicação dos marcadores temporais é crucial na erosão do sono e constitui, inclusive, um aspecto importante dos métodos de tortura empregados pelos militares dos EUA (CRARY, 2017, p. 4–5). Ao mesmo tempo, a imagem tem um aspecto lavado, sufocante. Ao final da projeção, uma luz branca finalmente engloba Frank, acalentado por Mary (Rosanna Arquette) no apartamento da moça, com um brilho que nos faz apertar os olhos. Em um filme que complementa o tratado sobre martírio iniciado em *A Última Tentação de Cristo* (mas que perpassa também filmes como *Taxi Driver* e, posteriormente, *Silêncio*), não se pode negar as conotações religiosas que esse clarão recebe. Portanto, os halos criados por Richardson também podem ser lidos como uma extensão do viés sacro-religioso adotado por Frank em relação ao seu trabalho. Mas nos parece muito mais interessante pensar a luz como mais um elemento constitutivo do vertiginoso frenesi insone que dita o ritmo da projeção.

Figura 28 — Halos.



Fonte: *Vivendo no Limite*, 1999.

Figura 29 — Recorte de luz.



Fonte: *Vivendo no Limite*, 1999.

Figura 30 — Hospital.



Fonte: *Vivendo no Limite*, 1999.

4.2.2 A via crucis de Frank

O martírio auto-imposto por Frank envolve o uso de álcool e de um coquetel de substâncias médicas de sua própria ambulância. A trama se desenrola ao longo de três noites de expediente e um dia de folga na vida do paramédico. Na primeira noite, ele é acompanhado por Larry (John Goodman). Os dois atendem ao chamado de Mary, cujo pai sofreu uma parada cardíaca. Frank consegue ressuscitá-lo, e o velho é levado para o hospital superlotado onde a ambulância de Frank despeja os enfermos. Menos de dez minutos se passaram, e já fomos tragados pela velocidade: nos diálogos, nos chicotes e *travellings* da câmera, no efeito estroboscópico das luzes da ambulância e dos faróis no trânsito, na montagem, na intensidade desesperadora dos casos de enfermidade na sala de espera. O falatório e a atmosfera caótica e absurda do lugar precedem, de certa forma, os escritórios da Stratton Oakmont em *O Lobo de Wall Street*, com pacientes sangrando no lugar de corretores engravatados. A relação tóxica de Frank com o trabalho remete também à compulsão do executivo Jordan Belfort, com a exceção de que Frank não está ficando nem um pouco mais rico. Salvar alguém é “a melhor droga do mundo”, Frank nos diz, e seu complexo de salvador se encaixa perfeitamente nos ditames da auto-realização através do trabalho do que hoje chamamos de *hustle culture*.

A noite também abriga tipos como Noel (Marc Anthony), um sem-teto adicto sofrendo de algum tipo de distúrbio mental, além do sádico Tom (Tom Sizemore), um dos paramédicos rodando pela madrugada. A equipe de socorristas é completada por Marcus (Ving Rhames), que adota uma farta dose de *showmanship* neopentecostal nos seus salvamentos. Além de Noel, Frank ainda encontrará a vítima de um tiroteio entre traficantes, causado pelo surgimento no mercado ilegal de uma droga extremamente letal conhecida como Red Death. Ao final da noite, as paredes da ambulância estarão cobertas pelo sangue dos pacientes.

No início do expediente seguinte, Frank tenta, sem sucesso, pedir demissão. Nada feito: a equipe não pode contar com nenhum homem a menos no momento. Frank divide o expediente com o paramédico com trejeitos de pastor Marcus (Ving Rhames). Os dois ressuscitam uma vítima de overdose em um salvamento com ares de show religioso. Logo depois, Frank reencontra Mary. Acontece algo interessante aqui. Os dois conversam, mas o fluxo do diálogo é interrompido por uma série de *fades* em sequência mostrando diferentes ângulos do rosto de Patricia Arquette. O efeito é francamente disruptivo: a cena é literalmente interrompida, o diálogo é posto em suspenso para dar espaço a um momento que, de um ponto-de-vista semântico, pouco (ou nada) significa e, do ponto-de-vista narrativo, menos ainda (FIGURAS 31, 32 e 33).

Figura 31 — Patricia Arquette.



Fonte: *Vivendo no Limite*, 1999.

Figura 32 — Fade.



Fonte: *Vivendo no Limite*, 1999.

Figura 33 — Fade.



Fonte: *Vivendo no Limite*, 1999.

O que esse procedimento faz é amplificar o efeito da presença de Patricia Arquette no espectador, observada (ou “mapeada”) de diversos ângulos privilegiados. No que tange a uma certa espetacularização do corpo do ator, é um momento que estaria próximo do que McDonald (2012, p. 66) chama de “*star moment*”, a saber, aquele momento em que o status do ator é amplificado por procedimentos fílmicos como *slow motion* ou, no caso, *fades* disruptivos em primeiro plano. Ficamos, assim como Frank, enamorados pela presença daquela mulher.

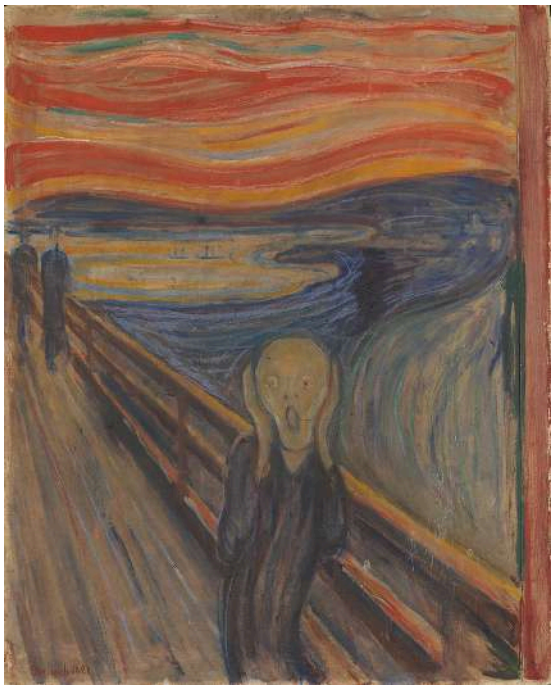
Ao final da noite, tendo efetuado o parto de um bebê que acaba morrendo ao chegar no hospital, além de ter sofrido um acidente de trânsito, Frank declara que está finalmente deixando o emprego de uma vez por todas. No dia seguinte, ele acompanhará Mary em uma visita ao traficante Cy, na sequência que mencionamos no início deste capítulo. Tal sequência é fundamental por alguns motivos. Primeiro, porque pinta Cy menos como um traficante do que como um empreendedor do bem-estar. “Você está no oásis agora”, é o que diz esse estranho homem-de-negócios para Frank antes de lhe dar uma pílula. Segundo, porque, embalado pela droga misteriosa, Frank se deixa levar por um sonho que ilustra todo seu conflito e complexo de salvador, num momento que reúne alguns dos efeitos alucinatórios utilizados regularmente por Scorsese ao longo do filme até então. Por fim, porque representa um momento de virada do filme: dali em diante, as coisas ficam ainda mais tresloucadas, o ritmo ainda mais acelerado, Frank se torna ainda mais errático e a performance de Cage atinge um registro ainda mais expressionista. “Expressionista”: a primeira pista se dá imediatamente ao fim da sequência do sonho-tornado-pesadelo, quando Frank enfim desperta. Cage opta por representar o momento com uma pose diretamente inspirada em “O Grito”, de Munch — que, lembremos, já havia feito uma aparição em *Depois de Horas* (FIGURAS 34 e 35).

Figura 34 — O grito de Cage.



Fonte: *Vivendo no Limite*, 1999.

Figura 35 — *O Grito* de Munch.



Fonte: Wikimedia Commons[44].

Cage já admitiu abertamente se inspirar no Expressionismo Alemão cinematográfico (CBS NEWS, 2023), então não surpreende sua aproximação ao movimento que o precedeu na pintura. Mas do que exatamente estamos falando ao dizer que uma atuação é “expressionista”?

4.2.3 Nic Cage: ator limítrofe

Sobchack (2012) nos oferece uma definição baseada na sua ideia dos “quatro corpos” do ator, quatro formas corpóreas de ser que se combinam no trabalho de atuação. Há, primeiro, um corpo “pré-pessoal” (*Prepersonal body*), um corpo que é pura ação involuntária e pré-consciente, pautado pelos elementos físicos e biológicos que constituem determinado ser (SOBCHACK, 2012, p. 431). O segundo corpo, o “corpo pessoal” (*Personal body*), é constituído pela reunião de elementos “pré-pessoais” — o peso, as rugas no rosto, a forma como as veias da testa se dilatam em um momento de raiva etc — em um todo que forma o “eu” a ser

[44] Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edvard_Munch,_1893,_The_Scream,_oil,_tempera_and_pastel_on_cardboard,_91_x_73_cm,_National_Gallery_of_Norway.jpg>. Acesso em: 08 de novembro de 2024.

percebido por si e por outrem (Ibidem, p. 433). Há também o “corpo imitado” (*Impersonated body*), definido pela seleção de atributos dos corpos “pré-pessoal” e “pessoal” para a criação de um personagem em cena (Ibidem, p. 437). Por fim, tem-se o “corpo personificado”, uma reificação das imagens de outros corpos pregressos sintetizada em um único corpo metafórico (Ibidem, p. 438). Pense em Clint Eastwood: suas escolhas performáticas, reiteradas ao longo de sua filmografia, constituem seu corpo personificado como o arquétipo-mor da masculinidade turrona — algo que o cineasta tem explorado criticamente ao longo de sua obra ao colocar seu corpo envelhecido (ou seja, “pré-pessoal”) em cena em filmes como *Gran Torino* e *Cry Macho* (Ibidem, p. 438–441). Trata-se, portanto, nesse caso, de uma tensão entre dois corpos: o “pré-pessoal” e o “personificado”.

Eis como Sobchack entrelaça esses conceitos para analisar a atuação fílmica. Tanto atores da escola “clássica” como do “Método” partem do mesmo princípio: mobilizam atributos de seus corpos “pessoais” para trazer “para fora” o que é pura emoção “dentro”. Assim, estabelece-se um corpo “imitado” que, por outro lado, faz parte de um *continuum* entre diferentes papéis de um mesmo ator, continuidade que se dá pela presença de seus corpos “pré-pessoal” e “pessoal” em cena (Ibidem, p. 434–436). Essa continuidade, essa visibilidade da presença do ator sob a máscara do personagem, é um dos atrativos da espetacularização do corpo do astro ou estrela intrínseca à atuação no cinema (MCDONALD, 2012, p. 65). Essa mesma espetacularização pode se dar através de momentos de virtuosismo performático, em que o ator ou atriz demonstra toda sua capacidade expressiva em uma cena emotiva, ou em uma elaborada *gag* corporal na comédia física ou, ainda, em um complexo número musical (Ibidem, p. 67). Ou seja, chama-se atenção para a técnica, o *gestus* Brechtiano que mostra o que está sendo mostrado na “mostração” (“*showing*”)[45] (SOBCHACK, 2012, p. 439). Isso pode se dar ressaltando características do corpo pré-pessoal no corpo imitado. É o que acontece no corpo fora-de-controle de um Jerry Lewis, por exemplo, ou um Jim Carrey. É justamente assim que se constitui a atuação expressionista (Ibidem, p. 437).

[45] Shaviro (1995, p. 43) aponta para os limites inerentes em qualquer aproximação da teoria Brechtiana ao cinema, algo que veremos em maiores detalhes ao discutirmos *O Lobo de Wall Street*.

Em outras palavras, trata-se de um exagero dos atributos pré-pessoais. Pense em Nicolas Cage em *Um Estranho Vampiro*, na famosa cena em que arqueia as sobrancelhas até o limite de seu rosto: visto que o traçado e espessura das sobrancelhas de um rosto são características pré-pessoais, há aqui um exagero desse atributo em prol de um resultado expressivo (FIGURA 36). Aliás, vale lembrar que o filme é uma sátira ao mundo corporativista, com Cage interpretando um *yuppie* que se convence de estar se transformando em um vampiro.

Figura 36 — Vampiro.



Fonte: *Um Estranho Vampiro*, 1988.

Posteriormente, Sobchack traça um diagrama no qual define a atuação expressionista como baseada na relação entre os corpos “pessoal” e “personificado” (SOBCHACK, 2012, p. 442). É aqui que sua explicação começa a ficar confusa, quando a autora parece querer “amarrar as pontas”, mesmo que isso torne o que vinha postulando antes um tanto quanto ambíguo. Seguiremos com o que vínhamos afirmando antes: a atuação expressionista se dá como um exagero de tendências do corpo “pessoal”, mas também do “pré-pessoal” (afinal de contas, cabe perguntar onde começam e terminam esses dois corpos, já que, como a própria Sobchack coloca [Ibidem, p. 434], sua relação está sempre sendo atualizada). Aliando a ideia de espetacularização da atuação fílmica de McDonald com o esquema de Sobchack,

diríamos que a atuação expressionista é caracterizada por um certo virtuosismo do *performer* que chama atenção para o *gestus*, extrapolando características de seus corpos "pré-pessoal" e "pessoal" na criação de um corpo não mais "imitado", mas que se torna "personificado". Isto é, o *performer* extrapola o "realismo" (SOBCHACK, 2012, p. 442) e chega a um corpo que se torna expressão de alguma ideia universal. Ao mesmo tempo, não se deve perder de vista o fato de que seu virtuosismo interrompe a diegese e se torna, enfim, uma atração, se quisermos usar o linguajar de Gunning (2006).

Essa explicação foi necessária para nos fornecer o arcabouço necessário para encarar a performance de Nicolas Cage. Cage é um ator famoso por suas atuações por vezes tidas como "tresloucadas"[46]. No contexto do filme, os "ataques" de Cage informam a psique quebrada de Pierce e se transformam, claro, em um espetáculo à parte para o espectador, em um filme que já trazia em sua tessitura o frenesi hiper-cinético. Assim, o grito de Frank, informado pelo gestual de Cage e tal qual "personificado" pelo seu corpo, traz à mente uma série de imagens da angústia ao longo da história da arte, sendo a pintura de Munch provavelmente a mais famosa. Tem-se, portanto, a cristalização de uma metáfora "corporificada" em um processo que une semiologia e fenomenologia (SOBCHACK, 2012, p. 430–432). Em outras palavras, temos aí uma atuação expressionista. É verdade também que o pensamento semiólogo pode se mostrar um tanto reducionista se cairmos na tentação de efetuar uma tradução "um por um": que "ideia universal" estariam as sobrancelhas de Cage expressando na supracitada cena de *Um Estranho Vampiro*? Malícia? Poder? A ideia de atração é útil nesse sentido, porque muda o foco para a dimensão espetacular que aquele corpo assume, bem como para o fascínio suscitado por ele e que não depende do contexto narrativo.

Voltemos à sequência do sonho no apartamento de Cy. Ela é marcada por um uso concentrado de procedimentos como a aceleração de imagens, iluminação estilizada, uma trilha e efeitos sonoros que realçam a intensidade — procedimentos que, portanto, já vinham sendo usados ao longo do filme —, além do uso marcado

[46] Há toda uma seara de vídeos dedicados às suas atuações mais "malucas". Ver, por exemplo, IGV Presents, 2014: <https://www.youtube.com/watch?v=YJ9N5eh5f98>. Acesso em: 08 de novembro de 2024.

de imagens reproduzidas de trás para a frente. Esse recurso em especial dá aos movimentos de Nicolas Cage um quê de estranhamento que acentua o caráter onírico da sequência. É nessa sequência que assistimos à morte da jovem que Frank não pôde salvar e que, desde então, tem lhe assombrado. Nesse momento, Frank acorda em um grito desesperado, que ilustramos anteriormente, e, urrando como uma versão dopada do Incrível Hulk, “resgata” Mary daquele antro de perversidade. Ao ver Frank disparando apartamento afora, Cy calmamente diz: “Frank, você me deve dez dólares”.

A contragosto, Mary deixa Frank dormir em seu apartamento. Na madrugada seguinte, Frank confronta seu superior buscando, finalmente, sua demissão. Novamente, ele não tem sorte. Seu parceiro de expediente é o sádico e psicótico Tom. Antes da cruzada noturna ter início, contudo, o pai de Mary sofre mais uma parada cardíaca. Frank é assombrado pelo espírito do velho, que lhe roga para permanecer morto. Se quisermos buscar uma estrutura de três atos no filme (apesar de, como argumentamos anteriormente, o filme apresentar um caráter muito mais episódico), isso marcaria o início do ato final: o ritmo se torna ainda mais rápido, a performance de Cage se torna mais imprevisível e o tom de loucura é intensificado. Notem, por exemplo, o modo como Cage, enquanto procura algo com o que se injetar dentre os suprimentos médicos da sua ambulância, diz a fala: “It’s not as good as beer… but it’s all I got!”. O momento ocorre em 1h22min53s. Cage faz uma pausa deliberada no meio da frase e, acentuando ainda mais seu impacto final, faz um gesto expansivo com os braços ao proferir o restante da fala (FIGURA 37). Com os braços abertos, Cage remete, justamente, à pantomima de um ator no palco que precisa intensificar seu gestual para tirar dele o máximo de efeito — e Sobchack fala de um corpo “imitado” que informa o corpo “personificado”, chamando essa relação, justamente, de “pantomima” (SOBCHACK, 2012, p. 442).

Figura 37 — Braços abertos.



Fonte: *Vivendo no Limite*, 1999.

Em seguida, Cage deixa o corpo pender para a frente como o de um moribundo enquanto ouve Tom vociferar sobre as vidas que pretende salvar naquela noite — o que, combinado à máscara de oxigênio que aparece usando, gera um efeito cômico pelo "exagero" da representação.

Figura 38 — Padecendo.



Fonte: *Vivendo no Limite*, 1999.

Tom acelera a ambulância, e o filme acelera também, literalmente: uma daquelas ocorrências de imagens aceleradas, acompanhada, como também de costume até então, de uma montagem de cortes rápidos. O frenesi é tanto que quando, pouco tempo depois, Tom acelera novamente e, em contrapartida, não

cortamos para um plano acelerado da ambulância varando a noite, mas sim um plano em velocidade normal (1h24min17s), o efeito é desconcertante (FIGURA 39). É um estranhamento, como se o filme subitamente se arrastasse na tela, em um completo marasmo (que dura apenas enquanto esse plano, mostrando a ambulância atravessando o *frame* em *plongée*, transcorre). Ou melhor: é algo similar a uma dessincronia, o que indica que, a essa altura, a aceleração se dá também em nossos corpos[47] — de tal modo que, quando o filme "pisa no freio", a dessincronia resultante é aquela entre as velocidades do corpo e do filme.

Figura 39 — Ambulância cruza o *frame*.



Fonte: *Vivendo no Limite*, 1999.

A próxima parada da noite é para salvar um velho sem-teto e mentalmente desorientado que tentou se matar. Tom zomba da vulnerabilidade psíquica do velho, mas Frank o brutaliza pelo que descreve se tratar da "pior tentativa de suicídio da história". Ele instrui o homem a cortar os pulsos não na horizontal, mas verticalmente, e lhe oferece um canivete. O velho começa a chorar enquanto Frank vocifera. Aqui, Cage se utiliza não só do gestual para aumentar o impacto do momento, mas também da voz. Eis a fala de Frank, no inglês original: "With all the poor people of this city, who wanted only to live and were viciously murdered, you have the nerve to sit here wanting to die and not go through with it? You make me

[47] Sobre a constante aceleração da imagem no filme, vale lembrar o que escreve Del Rio (2009) sobre a relação entre velocidade e performance: a aceleração desempenha papel fundamental na amplificação dos efeitos afetivos de um corpo sobre o outro, servindo para capturar a atenção do espectador (DEL RIO, 2009, p. 13).

sick!”. Paremos um instante para entender como Cage escolhe proferir essas duas frases. Há uma cadência em *staccato* na sua voz e no modo como ele divide a fala em pequenas porções, que lhe permite gradualmente aumentar a intensidade de seu registro até atingir o clímax com “You make me sick!” (FIGURA 40). Isso significa que, entre “With all the poor people of this city” e “who wanted only to live and were viciously murdered”, Cage introduz uma pequena pausa dramática, o que, a bem da verdade, já está indicado pela vírgula do texto. Mas é no restante desse primeiro período que a intensidade do registro aumenta, conforme Cage salienta cada oração individual ao marcar o intervalo entre as mesmas. Na prática, isso significa que o restante da fala poderia ser transcrito da seguinte forma: “... you have the nerve *[pausa]* to sit here *[pausa]* wanting to die *[pausa]* and not go through with it?”. A cada pausa, sua voz aumenta alguns decibéis e sua inflexão atinge frequências gradualmente maiores, até Cage finalmente explodir com “You make me sick!”. São escolhas muito bem marcadas; a divisão da fala dessa forma é claramente deliberada e o processo de escolha, transparente. Vemos que há um ator trabalhando por trás da máscara de Frank, e essa constatação a um só tempo nos fascina e aumenta o impacto do momento. Duas coisas acontecem então: há, sim, o distanciamento crítico que nos permite refletir sobre a suposta naturalidade dos acontecimentos que assistimos; mas há também um deslumbramento com o trabalho de Cage como ator, bem como o modo como ele informa o estado de espírito quebrado de Frank, que nos comove e nos mantém grudado no assento.

Figura 40 — “You make me sick!”



Fonte: *Vivendo no Limite*, 1999.

O registro do filme segue se intensificando. Frank e Tom param para tomar café e, após uma nova aparição do espírito da jovem que assombra Frank, ouvimos os segundos iniciais de “Janie Jones”, do The Clash, na trilha sonora. A batida marcada do hino *punk rock* acompanha as luzes incessantes da ambulância, sem falar na sempre presente aceleração da imagem. Eis os versos entoados por Joe Strummer: “He's in love with the rock 'n' roll world/He's in love with getting stoned, whoa/He's in love with Janie Jones' world/He don't like his borin' job, no”. Cada verso é marcado por uma única palhetada na guitarra ao final. A cada um desses golpes na guitarra, a montadora Thelma Schoonmaker corta para um novo plano. Todos os planos são reproduzidos em velocidade acelerada. Quando a segunda guitarra e o baixo entram “em cena” na canção, cortamos no mesmo instante para um primeiro plano de Nicolas Cage, num nítido exemplo de como a montagem está sendo posta a serviço da música com o intuito de afetar o espectador. Estes são os planos que acompanham os primeiros versos da música (FIGURAS 41, 42, 43, 44, 45 e 46):

Figura 41 — Intro: apenas bateria.



Fonte: *Vivendo no Limite*, 1999.

Figura 42 — Um chicote para cima mostra a rua.



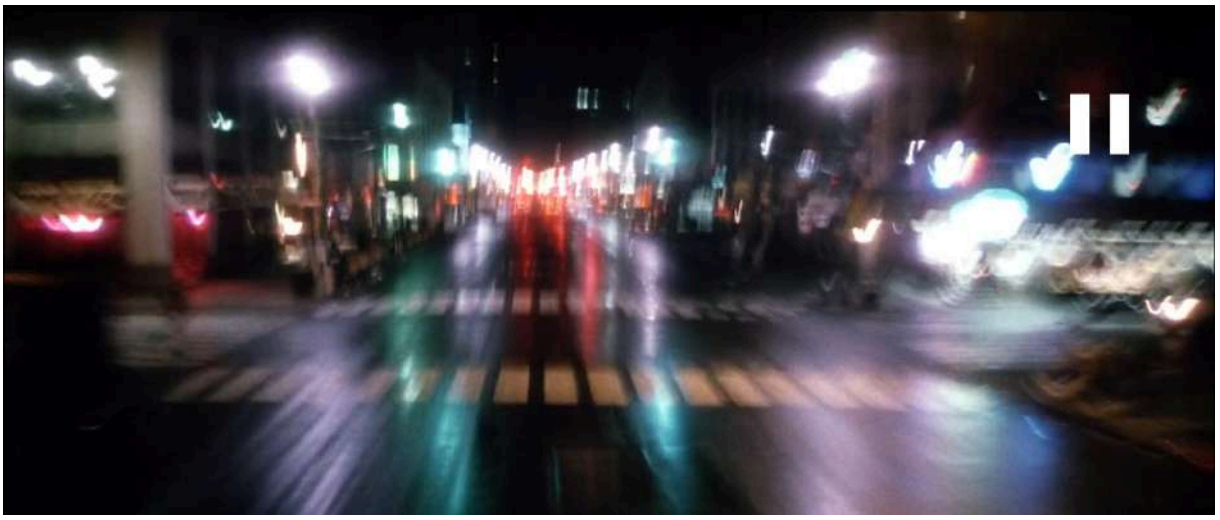
Fonte: *Vivendo no Limite*, 1999.

Figura 43 — “He’s in love with the rock ‘n’ roll world…”



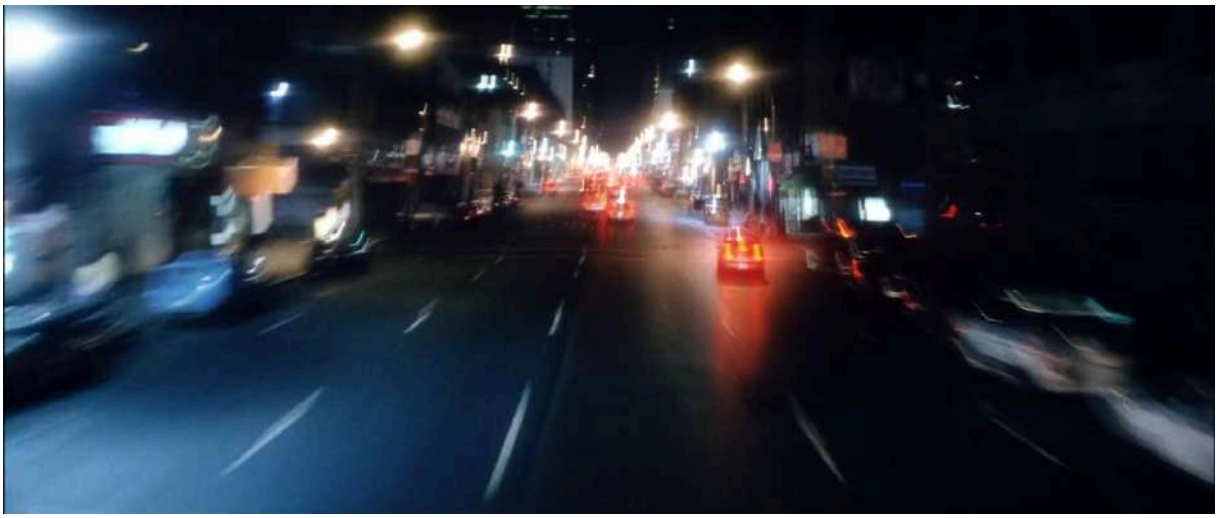
Fonte: *Vivendo no Limite*, 1999.

Figura 44 — “He’s in love with getting stoned, whoa…”



Fonte: *Vivendo no Limite*, 1999.

Figura 45 — (*Jump cut)* “He’s in love with Janie Jones world…”



Fonte: *Vivendo no Limite*, 1999.

Figura 46 — “He don’t like his boring job, no.”



Fonte: *Vivendo no Limite*, 1999.

O corte final e o verso que o acompanha adquirem assim um caráter irônico: o “He don’t like his boring job, no” parece se referir ao exasperado Frank. A ironia está no “boring”, já que seu trabalho é um dos mais estressantes que existem. De todo modo, a postura anticapitalista do The Clash empresta a todo o artifício do filme uma certa raiva, legitimada pela face de Frank/Cage. Outra canção do The Clash, do mesmo álbum, por sinal, é usada durante o filme, também em uma das sequências de direção na ambulância: “I’m so bored with the USA”. A escolha da trilha, a marcação temporal no início da narrativa (algum momento do início dos anos 1990) e a reiterada representação de sem-tetos, viciados, prostitutas e todo o tipo de personagem violentado e marginalizado nos convida a pensar a cidade de NY como uma espécie de microcosmo da nação estadunidense. No momento mais alucinatório do filme, quando Frank resgata Cy de um acidente grotesco em uma sacada, o moribundo traficante, com uma estaca de ferro atravessando seu ventre, dependurado na beira de um prédio, diz amar Nova York, enquanto faíscas resultantes da serra que corta o ferro salpicam o céu noturno. Scorsese sobrepõe imagens de uma queima de fogos-de-artifício enquanto acordes Gershwinianos ressoam na trilha, em mais um momento de franca ruptura da diegese. As cores dos fogos: vermelho e azul, como em uma celebração da independência dos EUA, algo reforçado pelo modo como Cy brande seu punho fechado.

Figura 47 — Dia da Independência.



Fonte: *Vivendo no Limite*, 1999.

É seguro dizer que, do ponto-de-vista da chave interpretativa, são duas as linhas que interessam a Scorsese: a da falência econômica do mundo neoliberal e a do martírio e redenção religiosos. Que essas duas linhas pareçam colidir no plano final, quando a luz branca de Richardson — luz do dia perpétuo, luz da absolvição celestial — finalmente submerge os personagens, não seria coincidência (FIGURA 48).

Figura 48 — Luz.



Fonte: *Vivendo no Limite*, 1999.

Mas o momento, mais do que exemplo flagrante de excesso ou ambiguidade poética, reflete antes um certo caráter “fechado” da obra. Vinícius de Moraes (1991),

respondendo a um dos leitores de suas crônicas sobre cinema, nos diz que “A questão ‘símbolo’ que você coloca não me parece importante [...] Eu vejo o filme como uma coisa absolutamente fatal em seu mistério” (MORAES, 1991, 247). O último plano de *Vivendo no Limite*, com sua *mise-en-scène* remetendo a imagens da *Pietà*, torna claro seu caráter simbólico. É como se o diretor esperasse que uma chave interpretativa fosse utilizada na fruição “decodificada” do filme, o que priva o trabalho de um aspecto fundamental: o mistério. E Scorsese, a despeito do tipo de análise que nos interessa, nunca foi um cineasta da “sensação” pura, ou do puro erotismo, se quisermos evocar Sontag (1987). Não surpreende, portanto, que os trabalhos dedicados a *Vivendo no Limite* foquem em aspectos religiosos e transcendentais, utilizando o longa, em última instância, como mera ilustração de determinados conceitos. É por isso que Reinert (2000) precisa focar na jornada espiritual de Frank e afirmar que a “gramática” do filme nos leva a “significados oblíquos” que “transcendem o visível” (REINERT, 2000). Por isso também que Murphie (2009) pode apenas escrever um texto francamente confuso na medida em que reconhece um quê de “contágio” em Scorsese na transferência de um corpo ao outro (MURPHIE, 2009, p. 1–3), bem como de “ataque aos sentidos” (Ibidem, p. 12), mas sempre referindo-se a noções de imanência e transcendência. É uma perspectiva crítica que o próprio Scorsese corrobora quando critica os *blockbusters* por não possuírem um certo caráter “revelatório” (SCORSESE, 2023). O que apenas demonstra que nem sempre um diretor é o melhor crítico de sua própria obra.

O que tirar do “bombardeamento” promovido por Scorsese (para ecoar o que diz Jousse [1992] sobre as tais “táticas brutais” do diretor)? Pintamos acima o paradigma neoliberal típico do que vínhamos chamando de capitalismo tardio. Estamos falando, concretamente, dos princípios “de desempenho, avaliação de resultados” (DUNKER, 2017, p. 46), resiliência, auto-gerenciamento e proatividade (Ibidem, p. 36) — tudo o que ajuda, enfim, a constituir o que ficou conhecido como *hustle culture*, mais recentemente. Mostramos também como o espaço urbano das grandes cidades se transforma em símbolo de um ideal neoliberal de sucesso, ao mesmo tempo que abriga os dejetos desse projeto.

Ora, não é de hoje que se fala num certo “ressecamento do sentir” que acompanha as transformações do mundo moderno — na verdade, isso já estava

previsto em Marx, que afirmava que a produtividade compulsória e a busca pelo acúmulo suplantariam as capacidades contemplativas de operários e burgueses (HOWES, 2005, p. 282). Sontag (1987) fala de um “bombardeamento” dos sentidos no ambiente urbano — motivo pelo qual o projeto moderno da arte deve envolver um cultivo das nossas capacidades sensoriais em detrimento da hipertrofia do intelecto, que insiste teimosamente em “interpretar” (SONTAG, 1987, p. 23). Se é verdade que somos “bombardeados”, então, repetimos a pergunta, que efeito tem o “bombardeamento” de Scorsese? Trata-se, justamente, de nos devolver a capacidade de sentir — de dar a ver e ouvir uma determinada faceta da vida moderna, agora intensificada pela experiência imersiva do cinema; de criticar não com um discurso, mas com uma radicalização da experiência sensorial. Afinal de contas, Frank Pierce, em meio a halos brilhantes e efeitos estroboscópicos, também luta contra um “assalto de sensações” (MURPHIE, 2009, p. 12). Se o que está expresso em *Vivendo no Limite* é que a experiência cotidiana submerge os corpos numa sinestesia anestesiante (Ibidem, p. 9), então procuramos demonstrar que o filme não é apenas uma alegoria ao capitalismo tardio, nem que queremos empreender qualquer tipo de leitura baseada na tradução “um por um”, em que “isto” significa “aquilo” (SONTAG, 1987, p. 14). Se a função da crítica é “mostrar *como é que é*, até mesmo *que é que é*” (Ibidem, p. 23), então procuramos demonstrar as maneiras como o filme reflete um determinado paradigma e os efeitos gerados no espectador.

5 *O LOBO DE WALL STREET*

Em se tratando de *O Lobo de Wall Street*, dois excessos se entrelaçam: por um lado, na imprensa, há o excesso enquanto condenação moral[48]; por outro, temos o excesso fílmico (que trabalha na mobilização do espectador ao lado de procedimentos estilísticos e de uma lógica de atrações). Este último, poderíamos dizer, ao suprimir a distância necessária para a ponderação estética, joga o espectador de *O Lobo* no meio do redemoinho da experiência enervante que é a vida sob o jugo do capitalismo. Daí a necessidade moralizante de erguer uma blindagem contra a obra, levando alguns críticos a condenar não o sistema, mas a obra que desnuda seu funcionamento.

Mas como exatamente se dá esse processo excessivo? E de que modo a carnalidade do espectador é mobilizada não apenas pelo excesso, mas pelo olhar? Qual é a função que esse olhar adquire no longo jogo de sedução que o filme empreende? E de que modo as preocupações com o corpo e o espetáculo parecem refletir problemáticas específicas do contemporâneo? Para analisar essas questões, iremos nos deter sobre a construção do olhar ocidental (e sua inserção no cinema) e analisar duas sequências-chaves. Por fim, o excesso enxergado pelo viés de Bataille esclarecerá e complicará ainda mais essa nossa teia conceitual.

Já mencionamos parte da recepção crítica que cercou o longa de 2013. 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 bem ponderada. Como? Antes de respondermos à questão, faz-se necessária uma exposição sobre a construção do olhar ocidental. Felizmente, boa parte do que há a ser dito já foi esclarecida por nós no capítulo 2.

No início de tudo havia a janela. É ela que funda a noção de perspectiva: um “ver através”, como que a partir de uma janela. Isso quem nos diz é Hans Belting (2015, p. 115), que complementa:

[48] Ver os supracitados Cruz (2013) e Hayes (2013) no ítem 3.2.

> 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)

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 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. Já falamos desse aparato, no qual o observador se posiciona dentro de uma “caixa” completamente fechada exceto por uma pequena abertura por onde a luz entra, formando uma imagem fidedigna do exterior projetada no interior da câmara. Relembremos: no século XVI, enquanto o racionalismo ocidental surgia, 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, como já salientamos no segundo capítulo, que, no século XVI, o olhar ainda é análogo aos outros sentidos. Estamos longe, portanto, da visão enquanto sentido privilegiado, noção que deverá surgir pelos próximos dois séculos. Já falamos do surgimento do olho moderno, quando caminhávamos ao lado de Crary (1990). Também já mencionamos de que modo o cinema surge em meio a um ecossistema visualista e um clima de fervor científico e cultural. Esse último ponto, no entanto, merece ser relembrado para que possamos avançar juntos.

5.1 Ocularcentrismo e interpelação

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 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 lugar do espectador, 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) — o que pode nos fazer pensar que estamos diante de um retorno da metáfora da janela, mas não tanto, como veremos à frente.

A restrição ao olhar do ator se dá conforme o cinema se cristaliza em "arte cinematográfica", não mais mera atração de feira. 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 câmara 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 supracitada "virada afetiva" (SOLANA; VACCAREZZA, 2020) faz 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[49] 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). 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).

E é justamente tomando uma deixa de Eisenstein que Tom Gunning (2006) funda seu conceito de cinema de atrações. O autor coloca a questão em termos de uma passagem da lógica exibicionista (primeiro cinema) à voyeurística (o chamado “clássico”, termo que já vimos ser problemático). 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” de seu cerne[50]. Hoje, há uma retomada da maior frontalidade do cinema exibicionista de outrora no audiovisual encontrado na internet e nas redes sociais, como Baltar e Lepri (2019) já trataram de demonstrar[51]. Em toada semelhante, Miao (2023) aponta ressonâncias entre o

[49] 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).
[50] Como indicado pela própria compilação onde encontramos a edição aqui usada do texto de Gunning, com estudos voltados para diferentes facetas das atrações no cinema narrativo contemporâneo (STRAUVEN, 2006).
[51] A lembrança é oportuna porque a retórica de Belfort no filme, com foco no seu testemunho, nos seus causos e na sua presença corpórea, lembra em muito aquela dos gurus financeiros à solta pela *web*.

audiovisual 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).

Se nos vídeos estudados pelo autor, o endereçamento ao espectador já é algo pressuposto, então, no cinema, Miao assinala *Os Incompreendidos* (1959), de Truffaut, como um marco na mudança de paradigma no que tange à quarta parede (Ibidem, p. 4). Essa mudança, é claro, corresponde à passagem do cinema "clássico" para o moderno. E, embora saibamos que marcos e recortes temporais mais servem a necessidades didáticas e historiográficas do que correspondem inequivocamente ao desenvolvimento histórico, é no plano final de *Os Incompreendidos* que Miao identifica esse novo modo cinematográfico. O Antoine Doinel de Jean-Pierre Léaud, após uma corrida sem rumo para longe de todos os ditames disciplinares, chega a uma praia: o fim da linha. Sozinho, ele se volta para a câmera e lança um olhar na direção do espectador. A imagem é congelada, e Truffaut efetua um *zoom* diretamente nesse *freeze frame* em direção ao olhar de Doinel. O choque que a plateia sente ao ser assim endereçada escancara o fato de que o que estamos assistindo opera a partir de procedimentos fílmicos específicos. Também cimenta o filme moderno como uma obra aberta, e convida a plateia a participar do circuito que ele instaura. Mais do que a cansada discussão entre passividade e atividade, o que nos interessa nessa noção de convite é o modo como ela já parecia estar posta no primeiro cinema.

Dagrada (2014, p. 33-34), por exemplo, identifica três formas de olhar para a câmera no primeiro cinema. A primeira delas é o que chamaremos aqui de "olhar distraído": trata-se da mirada furtiva de um transeunte quando confrontado com a câmera posta na rua; pense no olhar curioso e indagador dos pedestres que permeiam as vistas dos Lumière, ou então nos *links* ao vivo das reportagens televisivas de hoje, que sempre são alvo da curiosidade da massa que atravessa o quadro e serve de fundo aos repórteres. À segunda forma de olhar chamaremos de "instrucional": é o olhar do ator que, no meio da cena, interrompe discretamente o fluxo narrativo para solicitar instruções ao diretor ou ao operador de câmera. Dagrada lista uma série de filmes do primeiro cinema que exemplificam esse tipo de olhar (Ibid., p. 34). Por fim — e é aqui que está nosso interesse — há uma terceira

forma de olhar para a câmera no primeiro cinema: o olhar que se expressa diretamente para o espectador como uma forma de saudação, agradecimento pela sua presença, ou ainda, uma maneira de comentar as ações que transcorrem no filme e comunicar sensações e intenções do personagem. Tomando a deixa de Dagrada, que remete seu achado à *commedia dell'arte*, chamaremos esse olhar de "*aside*" (Ibidem, p. 34) — 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*.

5.2 Exibir-se como vencedor

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". Depois de aterrissar um helicóptero, no meio da madrugada e completamente fora de si, no quintal da sua mansão, ele tenta fazer as pazes com sua esposa, Naomi (Margot Robbie). 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 então para o sentimentalismo: "Será que o papai merece um beijo de suas duas garotinhas?". Naomi responde na mesma moeda: o papai sequer poderá tocar na mamãe por um bom tempo. E tem mais: mamãe 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 colocando o salto agulha em seu rosto. Jordan choraminga com a cara no chão. É aí que Scorsese e Schoonmaker 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, incrédulos. 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. "Diga 'oi', mamãe!", zomba Jordan, vitorioso, enquanto Naomi se retira, humilhada (FIGURA 49).

A chave da cena está no fato de que Jordan, ao contrário de Naomi, sabe estar sendo visto. Aliás, Jordan tem plena consciência de estar sendo

constantemente observado. 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 50).

Figura 49 — Jordan e Naomi.



Fonte: *O Lobo de Wall Street*, 2013.

Figura 50 — Empregados.



Fonte: *O Lobo de Wall Street*, 2013.

Na cultura empreendedora, não basta ter: é preciso *exibir*. 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 (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[52]. [...] 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 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. Dentre tais objetos, encontra-se o corpo (FREIRE, 2005, p. 164-165).

Sim, pois o corpo, já vimos, 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,

---

[52] Não citado por Debord, mas salientado décadas antes por Merleau-Ponty, é o fato de que a visão, enquanto operação perceptiva, não se dá de forma isolada; antes, a visão é construída também a partir dos outros sentidos do corpo, como o fenomenólogo francês demonstra convincentemente (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 103-105). O que de forma alguma pode desvalidar a descrição que Debord faz da cooptação do visível pela estrutura do espetáculo, já que ele se refere à construção do racionalismo ocidental que desemboca em noções como a supracitada metáfora da janela (que, como vimos, iguala o “ter” ao “ver”). Na verdade, está aí justamente o ponto: o paradigma racionalista só pode encarar a visão como sentido isolado, especialmente a partir do advento da sociedade industrial, já que, como nos mostrou Crary (1992), a visão ainda era análoga aos outros sentidos nos séculos XV e XVI.

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 *mostração* 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 detalhadamente, então, 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 mantra de “integridade, estabilidade, orgulho” da empresa, 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 na direção de um alvo (a câmera assume o ponto-de-vista de um desses “dardos humanos”, em momento que remete aos “pontos-de-vista vertiginosos” que usamos para ilustrar nossa introdução). *Freeze frame* após Jordan fazer mais um arremesso na direção da câmera. A voz do personagem surge em *off*, apresentando-se (FIGURA 51). Pelos minutos seguintes, Jordan irá se gabar de todas as suas posses e conquistas.

Figura 51 — *Freeze frame*.



Fonte: *O Lobo de Wall Street*, 2013.

Primeiro, ele nos fala sobre sua renda anual enquanto vemos sua Ferrari vermelha acelerando. Aliás, ele logo se prontifica em dizer, ela não era vermelha, mas branca: magicamente, então, o filme se “corrige” diante de nossos olhos, mostrando estar à serviço da retórica de seu protagonista (FIGURAS 52 e 53).

Figura 52 — Do vermelho…



Fonte: *O Lobo de Wall Street*, 2013.

Figura 53 — …Ao branco.



Fonte: *O Lobo de Wall Street*, 2013.

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 em planos que a enquadram sob diversos ângulos, em diversas partes do luxuoso quarto do casal. No último deles, Naomi se levanta e caminha na direção da câmera (FIGURA 54). É preciso exibi-la, como se exibiria, digamos, um porco dançante[53] ou uma outra atração qualquer em uma feira itinerante.

Figura 54 — Naomi desfila para nós.



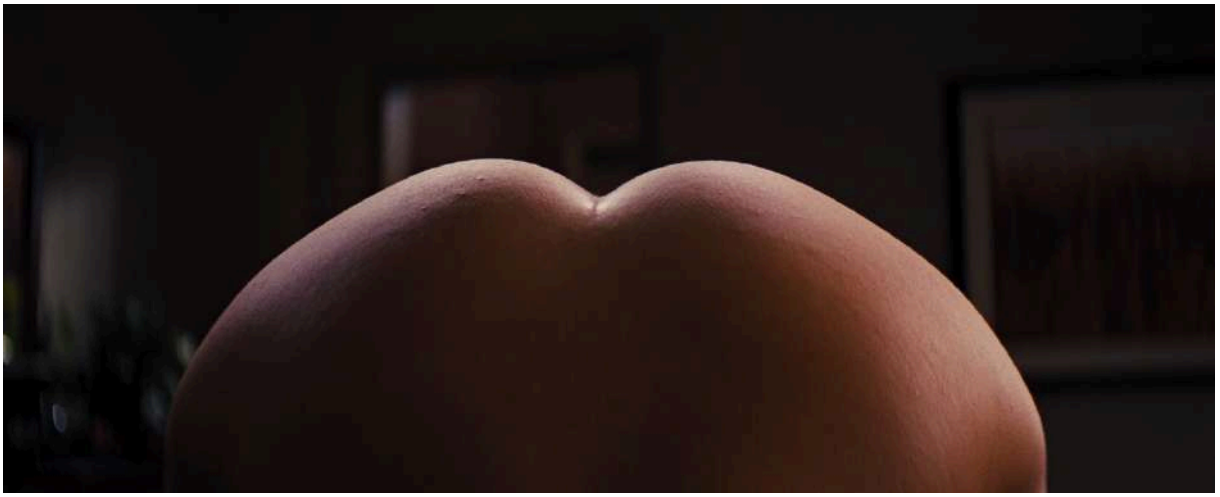
Fonte: *O Lobo de Wall Street*, 2013.

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

O resto de seu inventário é ilustrado por imagens de arquivo, mais especificamente VHS, que seriam propícias a um infomercial noturno dos anos 1980. Não será a última vez que o filme irá mesclar formatos audiovisuais distintos.

Eis que um corte nos apresenta sem cerimônias a uma visão chocante: a bunda de uma mulher, iluminada em um sutil contraluz como algum tipo de pico místico, enche o frame por alguns segundos (FIGURA 55). Só então Jordan se ergue por trás daquela aparição, inserindo cocaína no ânus da mulher (FIGURA 56). É um momento grotesco, chocante em sua frontalidade, bem como pela sua aparição em um filme hollywoodiano com ampla distribuição comercial.

Figura 55 — O cume.



Fonte: *O Lobo de Wall Street*, 2013.

Figura 56 — Jordan chega ao topo.



Fonte: *O Lobo de Wall Street*, 2013.

Essas imagens ilustram a narração solar de Jordan, descrevendo todos seus hábitos auto-destrutivos com orgulho: a dependência em drogas, apostas e sexo. Ao afirmar amar drogas, cortamos para um *crash zoom que se fecha* em seu rosto, olhando para os lados, paranoico. Poucos segundos depois, retornamos para o enquadramento da Figura 56, conforme Jordan volta sua atenção para a mulher à sua frente.

Tela preta. Uma cartela indica uma elipse temporal: “Later that night…”. Jordan, completamente fora de si, 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 (ao contrário do que fizeram fartamente em *Vivendo no Limite*, portanto). 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 com a câmera 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.

Jordan entra em sua limousine. Uma *establishing shot* mostra o veículo chegando a um grande prédio. Cortamos para Jordan em seu escritório. Sobre sua mesa, há uma carreira de cocaína que o corretor sumariamente aspira. Um

contra-luz recorta seu perfil, que parece envolto por um halo dourado (FIGURA 57). 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 exibe para a câmera (FIGURA 59). Em seguida, ele a amassa e a atira em uma cesta de lixo, entupida de outras cédulas. O caráter performativo da narrativa está escancarado. Notem-se ainda 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-detalhes, com outros planos específicos que parecem ser inseridos apenas para salientar um determinado ritmo ou produzir um efeito de dinamismo (FIGURA 58). 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 60 e 61). 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 — em contraste, portanto, com a supracitada desaceleração da imagem de cenas atrás. Como em *Vivendo no Limite*, essa relação entre diferentes velocidades gera um efeito de dessincronia, também presente na montagem elíptica de *Depois de Horas*.

Figura 57 — Jordan em seu escritório.



Fonte: *O Lobo de Wall Street*, 2013.

Figura 58 — *Travelling* salientando a ingestão de cocaína.



Fonte: *O Lobo de Wall Street*, 2013.

Figura 59 — Jordan exibe sua cédula.



Fonte: *O Lobo de Wall Street*, 2013.

Figura 60 — Jordan inicia o arremesso.



Fonte: *O Lobo de Wall Street, 2013.*

Figura 61 — 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. Daí em diante, acompanharemos sua trajetória de ascensão — como um dos mais importantes e mais 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, por outro lado, parece mais interessado em construir uma estrutura episódica, sem se pautar pelos ditames da eficiência narrativa (como em *Vivendo no Limite*, portanto). 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.

5.3 A performance do *coach*-empreendedor

Dado o exposto na parte anterior, é preciso ponderar mais demoradamente sobre a ressonância existente entre corpos fílmicos e espectatoriais. Por sorte, não precisamos ir muito longe para encontrarmos teóricos que se detiveram sobre o tema; mesmo a parcela mais *mainstream* da imprensa já se debruçou sobre a questão: Pauline Kael, por exemplo, nos diz que o estilo excessivo dos astros e estrelas da década de 1930 permitia um viés satírico sobre os comportamentos humanos (KAEL; BRANTLEY, 1996, p. 117). Essa relação entre performance e "extravagância" nos parece pertinente para pensar parte da teoria desenvolvida por Linda Williams, naturalmente. Afinal, Williams talvez seja a autora fundamental quando o assunto é performatividade e excesso.

Falávamos antes da estrutura episódica de *O Lobo*. Esse tipo de estruturação, em relação ao cinema "clássico-narrativo", é parte também do que atentaria para uma lógica própria do excesso enquanto sistema. É o que Williams (2009) argumenta, a partir de Altman, ao citar aspectos como o espetáculo, a dependência de coincidências nas relações causais da trama ou a já mencionada apresentação episódica (WILLIAMS, 2009, p. 603). Já abordamos também o que Williams chama de *body genres*. Através desse conceito, a autora demonstra seu

interesse 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, já mencionado ao tratarmos de *Depois de Horas*, que limitaria 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* o personagem. 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, seguros. 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? Ora, já vimos como McDonald (2012) demonstra haver na plateia um certo fascínio com o poderio físico de um comediante virtuoso ao fazer seu corpo extrapolar seu estado de normalidade. Já está pressuposta aí, portanto, uma relação não de distanciamento *per se*, mas de ressonância. A separação — ou distanciamento — do espectador em relação à situação cômica não exclui a fruição corporal. Na verdade, esse intervalo é o que gera, justamente, um "*funny feeling*" (STERN, 1995, p. 78). Esse é o que acreditamos ser o "pulo do gato". Nossa euforia e desejo estão ligados à lógica da mostração do corpo-espetáculo (que, dando-se à vista, valida o testemunho de sucesso do sujeito), e ao já apontado fluxo frenético dos planos[54]. Nesse sentido, vale lembrar que Del Rio (2009) afirma existir uma relação entre o aumento de velocidade e a amplificação das capacidades afetivas de um corpo sobre o espectador (DEL RIO, 2009, p. 13).

[54] Aludido por Araújo (2019) e Raymond (2000) como parte do estilo de Scorsese, como já vimos.

Em *O Lobo*, o corpo em questão é o de Leonardo DiCaprio. E DiCaprio, é claro, é uma estrela — talvez a última de seu tipo[55]. 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, 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'" (BENJAMIN, 2019, p. 111). Ou, em outras palavras:

> Ele *[Belfort]* é o anti-herói da vida real mais intragável de Scorsese, e de longe seu mais controverso — porque, a um só tempo, o charme juvenil de DiCaprio torna o filme simplesmente viciante — sem nenhuma surpresa, o filme deu a Scorsese seu melhor resultado nas bilheterias — conforme Scorsese mistura e borra a natureza aspiracional da riqueza com seus elementos mais admonitórios (WILMES, 2023)[56].

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? 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 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", é a resposta de Belfort. É quase como se o filme nos dissesse: "Faça como Naomi, não se deixe enganar".

Vejamos, então, como tudo aquilo que estamos dizendo desde o início deste sexto capítulo aparece em mais uma sequência-chave do filme.

---

[55] É, ao menos, o que nos diz o The Hollywood Reporter: "[...] he is arguably the only global superstar left in a film industry in which an interchangeable group of actors regularly suit up in spandex or brandish a lightsaber for the latest billion-dollar earner — only to be ignored by audiences outside of franchises. Unlike waning megastars like Will Smith, Jennifer Lawrence and Robert Downey Jr., DiCaprio sits alone atop the Hollywood pantheon without ever having made a comic book movie, family film or pre-branded franchise. Leo is the franchise" (SIEGEL, 2019).

[56] "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" — tradução nossa.

6.3 *Coach* da firma: sequência-chave

A sequência começa às 1h19min47s. É um dia importante para a Stratton Oakmont. A firma está por trás da grande inauguração das vendas de ações da grife Steve Madden. Nada pode dar errado. Os corretores precisam estar motivados: pelas próximas horas, eles irão discar em seus telefones até a ponta dos dedos sangrarem, como diz Belfort em dado momento. Steve Madden, o magnata dos sapatos femininos, é empurrado rumo ao palanque no centro da firma por Jordan Belfort. Sua missão é mostrar o produto e encorajar os corretores antes do frenesi das vendas ter início. Steve gagueja. Nós o assistimos da plateia, ao lado dos corretores, sua figura quase oculta pelas cabeças dos outros espectadores (FIGURA 62).

Figura 62 — Steve no palco.



Fonte: *O Lobo de Wall Street*, 2013.

O tiro sai pela culatra. Estamos do lado dos corretores: é divertido ver as reações debochadas da plateia enquanto Steve tenta apresentar seus produtos. Os comentários sardônicos dos funcionários da Stratton criam um sentimento de camaradagem com o espectador. A corja de engravatados atira objetos do escritório na direção do microfone. Jordan precisa intervir. É sua vez de discursar. O que virá a seguir será o discurso motivacional mais sedutor de todos.

Jordan é enquadrado em um primeiro plano frontal. Ele começa seu discurso cantando louvores ao “gênio criativo” de Steve. Scorsese corta de tempos em tempos para o *designer* ao lado do palco, lisonjeado. Scorsese também enquadra Jordan pelo mesmo ângulo da Figura 62. Já a Figura 63 mostra o domínio que a presença de Jordan exerce ante seu exército de corretores. A profundidade de campo e a construção pictórica salientando as linhas de fuga do teto aumentam a sensação de imensidão: o perspectivismo coloca Jordan no centro do mundo.

Figura 63 — Jordan em seus domínios.



Fonte: *O Lobo de Wall Street*, 2013.

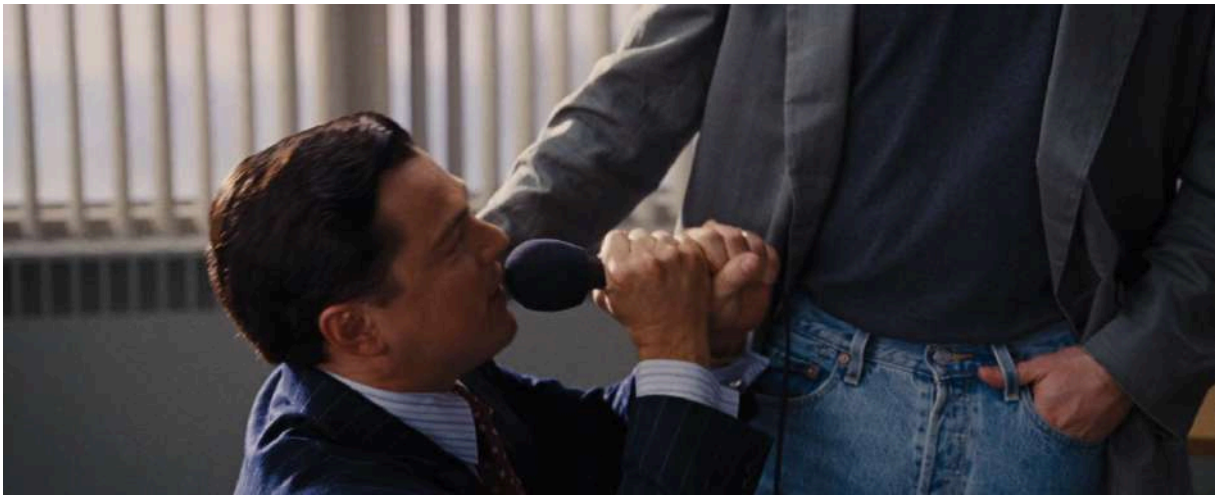
Depois de assegurar seu domínio sobre a plateia, Jordan chama Steve de volta ao palco. “Nós deveríamos estar prestes a chupar esse cara”, ele diz, enquanto seus corretores riem. Scorsese corta para um plano gravado com uma teleobjetiva. O uso da lente, que impõe necessariamente uma distância considerável entre o objeto e a objetiva, dá ao momento um caráter observacional enquanto DiCaprio mergulha fundo nas parvoíces do seu personagem (FIGURA 64). Há, no entanto, uma pequena descontinuidade em relação ao plano seguinte. Ao fim do plano ilustrado pela Figura 64, Jordan está ajoelhado em frente a Steve, mas voltado à plateia. No plano seguinte, ele está voltado a Steve (FIGURA 65).

Figura 64 — Vendo de longe.



Fonte: *O Lobo de Wall Street*, 2013.

Figura 65 — Descontinuidade.



Fonte: *O Lobo de Wall Street*, 2013.

Erro de continuidade? Talvez, se o filme não lançasse mão de outras rupturas semelhantes no fluxo narrativo — e se Thelma Schoonmaker, como estamos demonstrando desde a exposição sobre *Depois de Horas*, não fosse conhecida pela descontinuidade. O exemplo mais claro desse tipo de “erro” ocorre cerca de 30 minutos antes, na marca dos 47min35s. Max (Rob Reiner), pai de Jordan, confronta os capangas do filho quanto aos gastos da empresa. Ele grita furioso enquanto Donnie (Jonah Hill), fazendo troça, é retirado da sala à força (FIGURA 66). O importante aqui é frisar que, antes de cortarmos para Donnie (FIGURA 67), a última imagem que temos de Max é esta: fúria. Como então explicar o que vem a seguir?

Cortamos para o que parece ser um momento posterior. Calmo, Max pergunta “Que tipo de prostituta aceita crédito?”. Tudo na sua postura daria a entender que se passaram uns bons minutos, senão horas, desde sua altercação com Donnie. Esse, no entanto, não é o caso: depois da pergunta de Max, voltamos para Donnie, ainda sendo retirado da sala, que responde: “Do tipo rica” (FIGURAS 68 e 69).

Figura 66 — Mad Max em ação.



Fonte: *O Lobo de Wall Street*, 2013.

Figura 67 — Donnie é retirado.



Fonte: *O Lobo de Wall Street*, 2013.

Figura 68 — Max sereno.



Fonte: *O Lobo de Wall Street*, 2013.

Figura 69 — Donnie segue sendo retirado.



Fonte: *O Lobo de Wall Street*, 2013.

Esse, já dissemos, não é o único exemplo de ruptura encontrado no filme. Do mesmo modo que a descontinuidade no som, mencionada anteriormente no item 3.2, contribui para a desorientação, para o andamento frenético do filme, a descontinuidade espaço-temporal também o faz. E, de fato, o espectador médio sequer registraria tais rupturas conscientemente. Antes, a consequência primeira desse tipo de operação é um senso de rapidez que permeia o andamento narrativo.

Feita essa digressão, voltemos às ações da grife Steve Madden. Jordan segue no palanque. DiCaprio dança, pula e grita. A plateia responde, mas não só: a câmera também. Reparem com cuidado no que acontece na marca de 1h21min52s. Cortamos para aquele mesmo ângulo da Figura 63. A diferença é que Steve está ao lado de Jordan dessa vez. Mas nosso interesse se dá pelo fato de que, ao pular no tablado, DiCaprio faz com que a câmera, posicionada em um tripé às suas costas, também estremeça. O movimento é sutil e impossível de ser reproduzido através de *frames*, mas vale a menção. Depois, por volta de 1h22min, enquanto Jordan saltita "como a porra de um *oompa-loompa*" (FIGURA 70), seus movimentos estremecem novamente a superfície onde a câmera foi montada. Seu tremelique contagia o *frame*, numa ressonância que traz à mente o conceito de Vieira Jr. de "câmera-corpo": uma câmera a "apreender sensorialmente a intensidade da experiência que captura, possibilitando uma mediação pulsante junto ao espectador contemporâneo" (VIEIRA JR., 2014, p. 1222-1223)[57].

Figura 70 — *Oompa-loompa*.



Fonte: *O Lobo de Wall Street*, 2013.

Daí por diante, é o show de Jordan. Steve deixa o palco. Jordan desce à plateia. Ele se dirige aos corretores individualmente, tão perigosos com "um telefone na mão quanto um assassino com uma arma carregada" (FIGURA 71), que "não

[57] Importante salientar que Vieira Jr. provavelmente desaprovaria nossa filiação ao seu texto, ele que estuda a nova dimensão sensorial instituída pelo cinema de fluxo como contraponto à "anestesia de sentidos que as convenções do cinema hegemônico (mesmo o contemporâneo, com suas desconstruções narrativas pós-modernas e choques perceptivos proporcionados pelo 3D) há muito promovera em nossos corpos de espectadores" (VIEIRA JR., 2014, p. 1221). Ao que poderíamos responder: sim, mas nem sempre.

desligarão o telefone até que o cliente compre ou morra”. Ao dizer essa última frase, Jordan explode em um grito (FIGURA 72). A reação do público ao redor cria um circuito de energia contagiante. Ele caminha errático de um lado pro outro, dentes à mostra, como uma fera em posição de ataque (FIGURA 74). Mais importante, ele caminha na direção da câmera (FIGURA 73).

Figura 71 — Motivação individual.



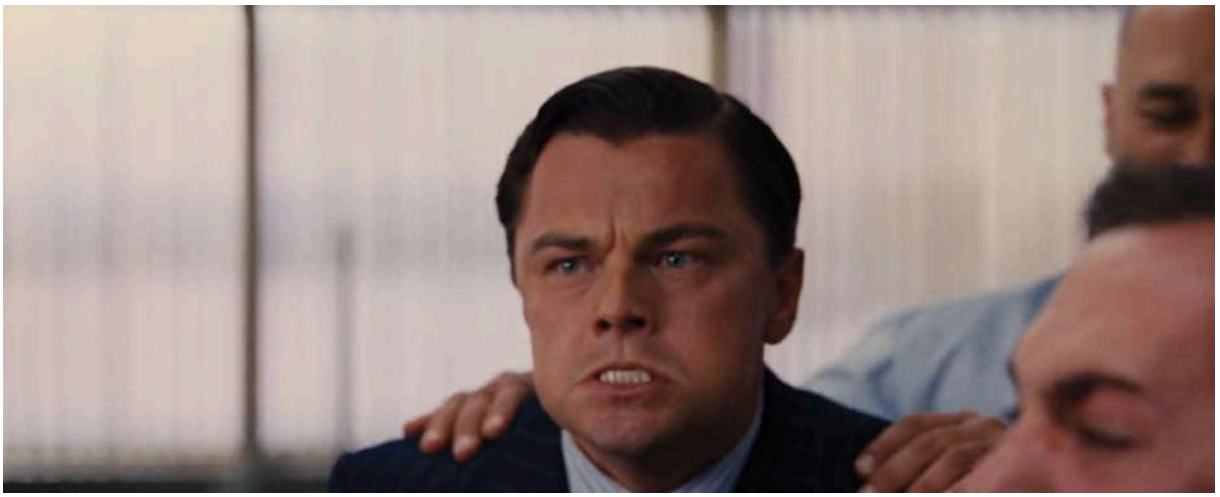
Fonte: *O Lobo de Wall Street*, 2013.

Figura 72 — Grito primal.



Fonte: *O Lobo de Wall Street*, 2013.

Figura 73 — Besta enjaulada.



Fonte: *O Lobo de Wall Street*, 2013.

Figura 74 — Na nossa cara.



Fonte: *O Lobo de Wall Street*, 2013.

Ele corre de volta ao palanque. Agitado, tenta se recompor arrumando o cabelo. Com o suor escorrendo e gotículas de saliva sendo cuspidas enquanto fala, Jordan arremata: “Não existe nobreza na pobreza. Eu fui pobre e eu fui rico, e eu escolho ser rico sempre. Porque como um homem rico, quando preciso lidar com meus problemas, eu apareço em uma limousine usando um terno de US$2 mil e um relógio de ouro de US$40 mil”. Ele diz isso mostrando suas roupas, antes de atirar seu relógio para o público. E, ao atirar seu relógio, temos um plano em *slow motion* similar ao da nota de US$20 de Paul em *Depois de Horas*, ou ao das moedas arremessadas ao alto por Jesus em *A Última Tentação de Cristo* (FIGURA 76). O

corpo de Jordan é o que valida seu testemunho, mecanismo similar ao utilizado pelos *vloggers* de direita estudados no supracitado artigo de Baltar e Lepri (2019)[58].

Figura 75 — *Slow*.



Fonte: *O Lobo de Wall Street*, 2013.

DiCaprio faz tudo: grita, faz careta, corre e cospe. Sua entrega enérgica e seu "*boyish charm*" (WILMES, 2023) nos seduzem. A *mise-en-scène* nos coloca como espectadores do espetáculo, compartilhando da euforia que toma conta do local. A presença corporal de Jordan/DiCaprio nos contagia. A sequência se encerra com um longo *travelling* que percorre em trajetória retilínea o espaço desde o palco até o fundo do escritório, antes de retornar ao palco. Os corretores enchem o quadro em clima de selvageria, gritando em seus telefones. A euforia toma conta. Mas já estávamos eufóricos desde antes. Quando vocifera que aqueles que discordam de suas atitudes materialistas deveriam procurar emprego no McDonald's, Jordan já nos tem ao seu lado, sem que percebamos. Afinal de contas, que mal há em ficar rico? É preciso um esforço consciente, então, para que lembremos que toda essa riqueza foi conquistada com base no sofrimento alheio.

5.4 Bataille: um outro tipo de excesso

[58] "[...] o endereçamento ao espectador e a ênfase em uma retórica sensacionalista e do excesso, a qual intensifica os diálogos entre o corpo na tela e o corpo do espectador, são características centrais do audiovisual na plataforma YouTube [...] (BALTAR; LEPRI, 2019, p. 172)."

Há uma outra faceta do excesso — ou melhor, uma outra noção de excesso —– que nos parece frutífera na análise da obra em questão. É um tipo de excesso mobilizado, por exemplo, por Beugnet (2007) ao analisar o que chama de “novo cinema da sensação francês”; um excesso que representa não tanto uma lógica reiterativa (por exemplo, o modo como algumas cenas de *O Lobo* não tem propósito discernível que não seja reiterar o uso de drogas de Belfort, que já conhecemos, em todo caso), mas transgressiva. Conclamando Bataille (e implicitamente dando um leve “chega para lá” em Williams e Thompson), Beugnet fala de excesso para além dos ditames de sistemas genéricos, mas enquanto modos de dispêndios improdutivo e contestador (BEUGNET, 2007, p. 40).

De fato, a aproximação a Bataille nos é proveitosa. Parte significativa de sua filosofia está erigida sobre a ideia de que o prazer, ao contrário do que argumentam os sensatos intelectuais, não é uma mera “concessão” ou “descanso” em meio à “atividade social produtiva” (BATAILLE, [s. d.], p. 15); antes, esse excesso — ou dispêndio — improdutivo é a própria base da experiência humana. O filósofo define a coisa nos seguintes termos: por consumo produtivo, o senso comum entende o mínimo necessário para conservar a vida e a atividade produtiva. Todo o resto é condenado como improdutivo: o “luxo, os enterros, os espetáculos, as artes, a atividade sexual perversa [...]”; de modo que “[...] as diversas formas enumeradas constituem um conjunto caracterizado pelo fato de que em cada caso a ênfase é colocada na perda que deve ser a maior possível para que a atividade adquira seu verdadeiro sentido” (Ibidem, p. 16). Por isso que a exuberância desmedida e despropositada, aqui identificada pela ideia de dispêndio improdutivo, será como que um farol a iluminar o restante da filosofia Batailleana. O que acontece, então, quando a própria improdutividade é cooptada pelo capitalismo?

Ter dinheiro sempre significou gastar dinheiro: isso o próprio Bataille nos diz, ao trazer os grandes bailes públicos organizados pela aristocracia clássica ou a tradição do *potlatch* nas sociedades indígenas da América do Norte (Ibid., p. 20-23). O que mudou? No mundo ocidental, o advento do cristianismo, por um lado, individualizou a propriedade e, por outro, institucionalizou outras formas de desperdício: leia-se, as doações às igrejas, que se tornaram cada vez mais suntuosas (Ibid., p. 23).

> Hoje desapareceram as formas sociais, grandes e livres, de dispêndio improdutivo [...] Tudo o que era generoso, orgíaco, desmedido, desapareceu [...] a ostentação de riquezas se faz agora entre quatro paredes, conforme convenções deprimentes e carregadas de tédio [...] O ciúme de um ser humano pelo outro se libera como entre os selvagens, com uma brutalidade equivalente: só a generosidade, a nobreza desapareceram, e com ela a contrapartida espetacular que os ricos retribuem aos miseráveis (Ibid., p. 23-24).

Curioso ler essa passagem à luz de *O Lobo*. Porque é bem verdade que, se as demonstrações de riqueza em *O Lobo* mantêm um caráter "orgíaco", longe do "tédio" burguês, isso se dá apenas porque elas operam a partir de um novíssimo sentido mesquinho, cortesia do capitalismo financeiro. A rejeição dos bons costumes e dos "bens morais" (Ibid., p. 29) nesse caso está longe de representar qualquer tipo de transgressão genuína. Ela é, antes, a celebração da vitória pessoal às custas do sofrimento alheio.

Se a história da construção do mundo moderno é também, como já apontava Marx (*apud* HOWES, 2005, p. 282), a história da degradação da sensibilidade e das capacidades sensoriais dos operários, então a cooptação do improdutivo e do exuberante talvez seja o incremento final e mais perverso do capitalismo. Era sobre essa cooptação da improdutividade, aliás, que nos alertava Debord (2017) ao dizer que

> Pela vitória da produção separada como produção do separado, a experiência fundamental, que nas sociedades primitivas estava ligada a um trabalho principal, está em vias de deslocamento em direção ao [...] não trabalho, à inatividade. Mas essa inatividade não está liberada da atividade produtora [...] a própria inatividade é um produto da racionalidade da produção. Aí não pode haver liberdade fora da atividade, e no âmbito do espetáculo toda atividade é negada [...] Por isso, a atual 'liberação do trabalho', o aumento do lazer, não significa de modo algum liberação no trabalho, nem liberação em um mundo moldado por esse trabalho (DEBORD, 2017, p.46-47).

Novamente, somos lembrados do panorama pintado por Crary (2017) de um mundo em que trabalho e lazer, produção e consumo, aparecem intimamente ligados — um mundo onde nunca desligamos, apenas entramos em "modo avião".

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sabe-se hoje que vivemos em um mundo onde a “toxicidade” se confunde com a “normalidade”. São os termos que Gabor Maté (2022) usa ao descrever um mundo contaminado de tal forma pelo aparato ideológico do capitalismo que é capaz de normalizar, e até mesmo recompensar, valores e atitudes que vão contra o que a espécie humana, evolutivamente falando, buscou nutrir ao longo de sua história, isto é, antes da revolução agrícola. Até então, vivíamos como caçadores-coletores reunidos em pequenos grupos, onde a solidariedade, a generosidade e o senso de pertencimento eram fundamentais à sobrevivência. Se o que define a espécie humana é sua capacidade inigualável de adaptação às condições do ambiente — isto é, às características específicas de um bioma, mas também à sociedade e à cultura —, então é essa mesma característica que tem sido explorada pelo capitalismo. Afinal, só assim poderíamos sequer cogitar normalizar viver sob valores diametralmente opostos àqueles que conhecemos pela maior parte da nossa existência enquanto espécie. Assim, longe da solidariedade de outrora, a competitividade, o auto-interesse e o individualismo formam hoje o motor da sociedade e do suposto bem-estar social (MATÉ, 2022, p. 114–118). Resulta daí, segundo o autor, o adoecimento generalizado da humanidade em nossa cultura: no país mais desenvolvido do mundo, os EUA, 70% de todos os adultos usam ao menos algum medicamento controlado, enquanto, no resto do mundo, os transtornos mentais foram classificados como o maior desafio de saúde pública do século (Ibidem, 18–20).

No livro de Maté, portanto, pode-se constatar aquilo que qualquer um, com um mínimo de esforço, saberia intuir por si mesmo: que as pressões econômicas, os estresses da vida sob o capitalismo e o empobrecimento das nossas relações com o outro e com o mundo natural estão por trás de nossos males físicos e mentais. Se é esse o caso, resta uma pergunta a ser feita, diante do escopo desta pesquisa: por que reviver todo esse estresse e agitação na sala de cinema? Talvez possamos encontrar uma pista no linguajar austero da neurociência, que sugere que nosso fascínio por filmes de terror é explicado pela evolução: longe da selva, é no cinema que vamos para “calibrar” nosso sistema evolutivo de medo, essencial para a sobrevivência (TEDX TALKS, 2017). Diante disso, e de tudo que expusemos ao

longo desta pesquisa, poderíamos intuir uma nova hipótese: a de que o motivo pelo qual colocamos nossa carnalidade à mercê dos choques do cinema é explicado pela necessidade de aprender a responder apropriadamente, ou até mesmo suportar, as demandas do mundo capitalista. Mas esta seria uma hipótese reducionista, e até mesmo cínica, em suas implicações conformistas. O que nos assombra, afinal, é o modo como o domínio do sensível, matéria-prima da arte, foi cooptado pelo capitalismo. Nesse caso, a motivação subjacente desta pesquisa pode ser posta pela seguinte pergunta: como pode a arte contra-atacar? Entendemos que não estamos mais no momento histórico de uma arte com interesses “pedagógicos”, ou de uma arte crítica no sentido Brechtiano. A resposta, então, precisa ser dada de modo sensível. Vimos, no início deste trabalho, algumas respostas empreendidas pelos cinemas contra-hegemônicos, como no caso do *slow cinema*. Em se tratando de Scorsese, dentro da hegemonia hollywoodiana, o caminho é outro: levar ao máximo a excitação do corpo, apropriando-se da neuralgia generalizada que nos é imposta diariamente, na expectativa de que, ao sairmos da sala de cinema, depois de tamanho esgarçamento sensorial, vejamos o absurdo da nossa cultura como algo longe do “normal”.

Nossa intenção com esta dissertação era discutir os modos como o cinema, enquanto forma artística, enquanto corpo que afeta outros corpos, pode se colocar frente a um cenário de constantes demandas sensoriais. Sendo a arte o domínio da fruição sensível e despropositada, a pergunta nos parece urgente. Ou, como diz Camus (2019), “a obra de arte marca a renúncia da inteligência a raciocinar o concreto. Marca o triunfo do carnal” (CAMUS, 2019, p. 100). E se cada um dos nossos sentidos é “um dom divino” (BANDEIRA, 1993, p. 53–54), como desembotá-los? O embotamento, argumentamos, é parte de um contexto de demandas sobre o corpo que termina por anestesiá-lo, um contexto de produtividade e engajamento constante, de prontidão perpétua, de corpos em “*stand-by*”. Nesse sentido, a obra do cineasta Martin Scorsese pareceu oferecer substrato frutífero a nossa pesquisa. Encontramos na Academia e na imprensa diferentes menções a procedimentos inusuais empregados em seu cinema. Tais operações dão à sua obra um caráter enérgico que alguns críticos taxam de excessivo. Essa taxação é insuficiente por dois motivos: primeiro, porque revela uma concepção de cinema baseada no ocularcentrismo, insuficiente para englobar a totalidade da experiência

cinematográfica. Segundo, porque deixa de levar em conta o que os filmes nos fazem sentir a respeito do paradigma do capitalismo tardio. Em *Vivendo no Limite*, tentando deixar Frank à vontade e iniciar uma conversa, Cy diz se interessar por profissões com altos níveis de estresse[59]. Tanto *Vivendo no Limite* como os outros filmes analisados, bem como boa parte da obra de Scorsese, refletem esse cenário de altos níveis de estresse e "assalto de sensações". Filmes como *Os Bons Companheiros* e *Cassino* enfocam a história da passagem de um capitalismo institucional de meados do século XX para o neoliberalismo através da derrocada da "instituição" máfia. Já nos filmes que analisamos, estamos no contexto neoliberal de um capitalismo tardio em que o corporativismo competitivo (presente em *Depois de Horas* e *O Lobo de Wall Street*) dá lugar a um individualismo exacerbado, sem mais vínculos formais com qualquer instituição ou empresa que seja, baseado apenas na máxima de "um dia após o outro" (algo refletido no trabalho de alto risco e estresse intenso do paramédico Frank, em *Vivendo no Limite*).

No mais, vimos que a ideia de excesso, agora vista sob a ótica acadêmica de Thompson (1977), Williams (1988) e Koutsourakis (2020), apresenta interfaces com a noção de atração (GUNNING, 2006) e com abordagens fenomenológicas para a análise fílmica (SOBCHACK, 2000). Mais importante do que delinear onde "termina" uma atração e "começa" o excesso, procuramos demonstrar que esses conceitos apontam para uma tessitura fílmica que engaja o espectador corporalmente, fugindo, portanto, à mera funcionalidade narrativa e espetacularizando aspectos de si. Como coloca Kael (1996), um grande filme pode nos fazer experienciar as coisas intensamente através de uma certa "extravagância" (KAEL; BRANTLEY, 1996, p. 118). Ou, de forma igualmente ampla, Del Rio (2008) parece usar "excesso" como significando uma fuga dos ditames da molaridade e binariedade (DEL RIO, 2008, p. 31). No caso de Scorsese, argumentamos que esse engajamento sensorial reflete a demanda enfrentada diariamente pelos corpos no contexto capitalista. A diferença é que a prática cinematográfica seria capaz, então, de fazer algo como uma crítica a esse *status quo*, de restaurar[60] as nossas capacidades sensíveis ao radicalizar essa

[59] É um comentário interessante também porque o próprio "fazer cinema" pode ser visto como uma dessas profissões. Pelo menos é assim que pensa um outro veternano de Hollywood, o diretor britânico Ridley Scott, que afirma que uma pessoa não se torna cineasta se não "gostar" do estresse intrínseco à ocupação (SCOTT, 2021).

[60] Apesar da cínica indiferença com que Kael (1996, p. 117) afirma que o "auto-aprimoramento" não pertence à arte.

experiência cotidiana; de, enfim, nos “chacoalhar” — algo sustentado pela defesa de Sontag de que a boa crítica deveria não interpretar, mas mostrar o que tal coisa é ou, ainda, como funciona (SONTAG, 1987, p. 23).

Há algo aqui de Benjaminiano[61]: o filme pressupõe um “efeito de choque” (BENJAMIN, 2018, p. 94):

> *O filme é a forma de arte correspondente ao perigo de vida acentuado do homem contemporâneo*. Ele corresponde a modificações profundas do aparato perceptivo — modificações como aquelas vividas, no âmbito da existência privada, por todo pedestre no trânsito das grandes cidades, e as que, no âmbito histórico, são vivenciadas por todos aqueles que combatem a ordem social de seu tempo (BENJAMIN, 2018, p. 94) [grifo do original].

O filme se contrapõe a uma noção de “imersão” que, a partir do desenvolvimento da burguesia, se tornou um “exercício de comportamento associal” (Ibidem, p. 92). Em seu efeito dispersivo, o filme fala com as massas. “A massa dispersa imerge por sua vez a obra de arte em si, revolve-a com sua ondulação, envolvendo-a em sua torrente (Ibidem, p. 95).” Frente ao fascismo, portanto, caberia ao comunismo politizar a arte, ela que, na modernidade, fala às massas em seu âmago, mobiliza-a em sua distração. Adaptada ao nosso argumento, a fala de Benjamin indicaria um cinema Scorseseano que “capacita” o espectador a incorporar uma gama de choques cotidianos, para restaurar suas capacidades perceptivas, reunir os cacos a partir de sua própria dispersão.

Como vimos, a lógica que rege o espetáculo é o ocularcentrismo, que encontra seu mito fundacional na janela do perspectivismo. Mas o cinema, e isso seus detratores ao longo do século XX não perceberam, não opera apenas em termos de uma fruição visual. A experiência do cinema é, antes, uma experiência “encarnada”, ou seja, que afeta todo nosso corpo. Que outro meio então seria melhor na árdua tarefa de devolver nossas capacidades corporais? Nesse sentido, talvez sejamos tão crentes quanto Scorsese no que tange ao poder da arte, embora nossa crença não seja pautada por qualquer aspecto “revelatório” do meio (SCORSESE, 2019), mas sim pela sua mais pura carnalidade.

---

[61] Herança que nos escapara em um primeiro momento, até ser apontada pelo Profº Drº Luiz Carlos Oliveira Jr.

7 BIBLIOGRAFIA

ALARCÓN, R. de; IGLESIA, J. I. de la; CASADO, N. M.; MONTEJO, A. L. Online Porn Addiction: What We Know and What We Don't — A Systematic Review. J. Clin. Med., 8, 91, 2019. Disponível em: <https://www.mdpi.com/2077-0383/8/1/91>. Acesso em: 07 de agosto de 2023.

ARAÚJO, Inácio. Crítica de O Irlandês. Folha de São Paulo, São Paulo, 13 de novembro de 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3LhMnHC>. Acesso em: 03 de março de 2022.

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

BALTAR, Mariana. Entre afetos e excessos: respostas de engajamento sensório-sentimental no documentário brasilieiro contemporâneo. Rebeca, ano 2, n. 4, jul-dez 2013.

_____. Por um cinema de atrações contemporâneo. GT Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual, Compós 2016. Disponível em: <https://xdocz.com.br/doc/por-um-cinema-de-atraoes-contemporaneo-jn67wmjrevor> . Acesso em: 07 de agosto de 2023.

BALTAR, Mariana; LEPRI, Adil Giovanni. "Gestões sensacionalistas: as atrações e o audiovisual no YouTube". MATRIZes, v. 13, n. 1, 169-189.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. RJ: Nova Fronteira, 1993.

BARNETT, Christopher B.; ELLISTON, Clark J. (org.). *Scorsese on Religion*. Leiden: Koninklijke Brill NV, 2019.

BATAILLE, Georges. *A parte maldita - precedida de "A noção de dispêndio"*. [S. l.]: Autêntica Editora, s. d. (e-book).

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.

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 ago. 2023.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

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

BRAZÃO, A. H. L. de A. C. "Em Junho": Projecto sobre a Construção de uma Temporalidade no Cinema. 2015. Dissertação (Mestrado em Ciência da Comunicação). Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2019.

BURROUGHS, William S. *Junky*. [S. l.]: Penguin (Non-Classics), 1977 (e-book).

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: Best Bolsos, 2019.

CASAQUI, Vander. “Crítica da inspiração nos processos comunicacionais do capitalismo cool”. In Comunicação Mídia Consumo, São Paulo, v. 17, n. 48, p. 108-127, jan-abr 2020.

CARRERA, Marcos Gabriel Faria. Levantamento bibliográfico sobre Martin Scorsese pelo viés sensorial. XXVI ENCONTRO SOCINE, 2023. *In*: BORGES, C. et al. *Anais de textos completos do XXVI Encontro Socine [livro eletrônico]: Volverse Otras: políticas, imagens, sons e fronteiras*. Foz do Iguaçu: Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, 2023. Disponível em:

<https://www.socine.org/wp-content/uploads/anais/AnaisDeTextosCompletos2023(XXVI).pdf>. Acesso em 08 de junho de 2024.

CBS NEWS. How Nicolas Cage draws inspiration: From cartoons to German expressionist films. *CBS News*. April 23, 2023. Disponível em: https://www.cbsnews.com/news/nicolas-cage-acting-inspiration-60-minutes-2023-04-23/>. Acesso em: 08 de novembro de 2024.

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.

COSTA, Rogério da. (2019). O autômato digital e os circuitos de afetos nas redes sociais. Comunicação Mídia E Consumo, 16(47), 578–597.

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

_____. *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep.* London, New York: Verso, 2013.

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: 17 de abril de 2023.

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.

DEL RÍO, Elena. *Deleuze and the cinemas of performance*. Edinburg: Edinburg University Press, 2008.

DUNKER, Christian. *Reinvenção da intimidade. Políticas do sofrimento cotidiano*. São Paulo: Ubu, 2017.

EBERT, Roger. “The King of Comedy”. *RogerEbert.com*. May 15, 1983. Disponível em: <https://www.rogerebert.com/reviews/the-king-of-comedy-1983>. Acesso em: 01 de fevereiro de 2024.

_____. “After Hours”. *RogerEbert.com*. October 11, 1985. Disponível em: <https://www.rogerebert.com/reviews/after-hours-1985>. Acesso em: 01 de fevereiro de 2024.

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 de novembro de 2024.

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

FERRAZ, M. C. F. Genealogia, comunicação e cultura somática. FAMECOS, Porto Alegre, v. 20, n. 1, p. 163-178, jan-abr 2013.

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

GALLAGHER, Rob. Eliciting Euphoria Online: The Aesthetics of “ASMR” Video Culture. Film Criticism, vol. 40, n.2, june 2016. Disponível em: <https://quod.lib.umich.edu/f/fc/13761232.0040.202/--eliciting-euphoria-online-the-aesthetics-of-asmr-video?rgn=main;view=fulltext>. Acesso em: 01 de agosto de 2023.

GILMORE, Richard. Art, Sex, and Time in Scorsese’s After Hours. *In*: CONARD, M. (org.). *The Philosophy of Martin Scorsese*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2007.

GRANT, Barry Keith. Rich and Strange: The Yuppie Horror Film. *In*: NEALE; SMITH. *Contemporary Hollywood Cinema*. New York: Routledge, 1998 (epub).

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, 2023. Disponível em: <https://movieweb.com/wolf-of-wall-street-controversial-overhyped/>. Acesso em 17 de abril de 2023.

HAMMOND, David M.; SMITH, Beverly J. “Death, Medicine, and Religious Solidarity in Martin Scorsese's Bringing Out the Dead”. Logos: A Journal of Catholic Thought and Culture, University of St. Thomas, Volume 7, Number 3, Summer 2004, pp. 109-123.

HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.

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

_____. “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 de agosto de 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: 16 de dezembro de 2023.

HUDELSON, Joshua. Listening to Whisperers: Performance, ASMR Community and Fetish on YouTube. Sounding Out!, 2012. Disponível em: <https://soundstudiesblog.com/2012/12/10/whisper-community/>. Acesso em: 01 de agosto de 2023.

JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.

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

_____. Oliver Stone et les tueurs de l'image. Cahiers du Cinéma, Paris, octobre 1994, n. 484, p. 50–53.

KAEL, Pauline; BRANTLEY, Will. *Conversations with Pauline Kael*. Jackson: University Press of Mississippi, 1996.

KOUTSOURAKIS, Angelo. A Modest Proposal for Rethinking Cinematic Excess. Quarterly Review of Film and Video, 31 dec. 2020. Disponível em: <https://www.academia.edu/44832701/A_Modest_Proposal_for_Rethinking_Cinematic_Excess>. Acesso em: 06 de agosto de 2023.

LAFETÁ, Paulo. O mundo à revelia. *In*: RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1984.

LOZANA-BLASCO, R.; LATORRE-MARTÍNEZ, M.; CORTÉS-PASCUAL, A. Screen addicts: A meta-analysis of internet addiction in adolescence. Children and Youth Services Review, Volume 135, 2022. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0190740922000093#ab010>. Acesso em: 07 de agosto de 2023.

MACHADO, Arlindo. Prefácio. *In*: *O discurso cinematográfico: opacidade e transparência*. Xavier, Ismail. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

MANDEL, Ernest. *Late Capitalism*. London: NLB, 1975.

MASCARELLO, Fernando. Cinema Hollywoodiano Contemporâneo. *In*: MASCARELLO (org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006.

MATÉ, Gabor; MATÉ, Daniel. *The myth of normal: trauma, illness, and healing in a toxic culture*. New York: Avery, 2022. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1vqwTLWBYt7zCUgicmUK1LPmBROfp6LVu/view?usp=sharing>. Acesso em: 17 de dezembro de 2024.

MCDONALD, Paul. Spectacular Acting: On the Exhibitionis Dynamics of Film Performance. *In*: STERNAGEL, Jörg; LEVITT, Deborah; MERSCH, Dieter (orgs.). *Acting and Performance in Moving Image Culture. Bodies, Screens, Renderings*. Bielefeld: transcript, 2012.

MCMAHON, Jennifer L. “After Hours: Scorsese on Absurdity”. *In*: CONARD, M. (org.). *The Philosophy of Martin Scorsese*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. “O cinema e a nova psicologia”. *In*: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 1983.

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.

MINTIZER, Ally. Paying Attention: The Attention Economy. Berkeley Economic Review, Berkeley, March 31, 2020. Disponível em: <https://econreview.studentorg.berkeley.edu/paying-attention-the-attention-economy/>. Acesso em: 31 de outubro de 2024.

MORAES, Vinícius de. *O cinema de meus olhos*. São Paulo: Companhia das Letras; Cinemateca Brasileira, 1991.

MOSSI, C. P.; OLIVEIRA, M. O. de. “PARA A (PESQUISA EM) EDUCAÇÃO UM CORPO SEM ÓRGÃOS: DESTERRITORIALIZAÇÕES A PARTIR DO FILME ILHA DO MEDO”. REVISTA ELETRÔNICA PESQUISEDUCA, 5(9), 217–230.

MURPHIE, Andrew. Touch, Transcendence and Immanence in Film. Kinema: A Journal for Film and Audiovisual Media, Spring 2009.

OGIBOSKI, L. O cinema de atrações de Georges Méliès e o espetáculo digital de Martin Scorsese. 2015. 142 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Linguagens) - Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2015.

OLIVEIRA JR.., L. C. A estética de absorção no cinema contemporâneo. C. Legenda, n. 38-39, 2020.

O TEMPO ECONOMIA. Gig economy: o que é o trabalho que muda cada vez mais as profissões no Brasil. O Tempo, 02 de junho de 2023. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/economia/gig-economy-o-que-e-o-trabalho-que-muda-cada-vez-mais-profissoes-no-brasil-1.2881086>. Acesso em: 31 de outubro de 2024.

POULIN-DUBÉ, L. (2021). An Immersive Experience of Spectatorial In-Betweenness: The Corporeal Universe of Taxi Driver. Monstrum, 4, 136–155.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível.* São Paulo: EXO Experimental; Ed. 34, 2005.

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

REINERT, Cristina Degli-Eposti. Martin Scorsese’s Invisible City in Bringing Out the Dead. Film-Philosophy, v. 4, issue 1, 2000.

ROSENBAUM, Jonathan. Self-Portraits. Chicago Reader, August 19, 1988. Disponível em: <https://jonathanrosenbaum.net/2023/12/self-portraits/>. Acesso em: 30 de outubro de 2024.

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 de dezembro de 2023.

SCOTT, Ridley. Ridley Scott Won't Let Age Or Pandemic Slow A Storytelling Appetite That Brought "House of Gucci" & "The Last Duel"; "Napoleon" & More "Gladiator" Up Next. [Entrevista concedida a] Mike Fleming Jr. *Deadline*, November 12, 2021. Disponível em: https://deadline.com/2021/11/ridley-scott-house-of-gucci-lady-gaga-adam-driver-the-last-duel-oscar-season-1234872529/>. Acesso em: 08 de novembro de 2024.

SHAVIRO, Steven. *The Cinematic Body*. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1993.

SIEGEL, Tatiana. "His Brand Is Excellence": How Leonardo DiCaprio Became Hollywood's Last Movie Star. The Hollywood Reporter, July 22, 2019. Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-features/how-leonardo-dicaprio-became-hollywoods-last-movie-star-1225416/>. Acesso em: 24 de dezembro de 2023.

SOBCHACK, Vivian. *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Culture*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2004.

_____. "Being on the Screen: A Phenomenology of Cinematic Flesh, or the Actor's Four Bodies". *In*: STERNAGEL, Jörg; LEVITT, Deborah; MERSCH, Dieter (orgs.). Acting and Performance in Moving Image Culture. Bodies, Screens, Renderings. Bielefeld: transcript, 2012.

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

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SPINOZA. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

STERN, Lesley. *The Scorsese Connection*. Bloomington, London: Indiana University Press, BFI, 1995.

STRAUVEN, Wanda (org.). *Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

THOMPSON, Kristin. “The Concept of Cinematic Excess”. Cine-Tracts, v. 1, n. 2, 1977. Providence: Brown University, 1977

TOMASOVIC, Dick. “The Hollywood Cobweb: The New Laws of Attraction (The Spectacular Mechanics of Blockbusters)”. *In*: STRAUVEN, W. (org.). *Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

VIEIRA JR., Erly. “Por uma exploração sensorial e afetiva do real: esboços sobre a dimensão háptica do cinema contemporâneo”. FAMECOS, Porto Alegre, v. 21, n. 3, p. 1219-1240, set-dez 2014.

WALLACE, David Foster. *Infinite Jest*. New York: Back Bay Books/ Little Brown and Company, 2006.

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

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

WILMES, John. The 20th Century, as Told by Martin Scorsese. The Ringer, October 16, 2023. Disponível em: <https://www.theringer.com/movies/2023/10/16/23916196/martin-scorsese-killers-of-t

he-flower-moon-career-casino-goodfellas-wolf-of-wall-street>. Acesso em: 24 de dezembro de 2023.

8 FILMOGRAFIA

A ÉPOCA da inocência. Martin Scorsese. Cappa productions. Culver City: Columbia Pictures, 1993.

A ÚLTIMA tentação de Cristo. Martin Scorsese. Los Angeles: Universal Pictures, 1988.

ALICE não mora mais aqui. Martin Scorsese. Burbank: Warner Bros., 1974.

ASSASSINOS da lua das flores. Apple Studios. Imperative Entertainment. Sikelia Productions. Appian Way Productions. Los Angeles: Paramount Pictures, 2023.

CABO do medo. Martin Scorsese. Amblin Entertainment. Cappa Films. Tribeca Productions. Los Angeles: Universal Pictures, 1991.

CASSINO. Martin Scorsese. Syalis D.A. Légende Entreprises. De Fina/Cappa. Los Angeles: Universal Pictures, 1995.

DEPOIS de horas. Martin Scorsese. The Geffen Company. Burbank: Warner Bros., 1985.

ESTRANHOS prazeres. Kathryn Bigelow. Lightstorm Entertainment. Los Angeles: Universal Pictures, 1995.

GANGUES de Nova York. Touchstone Pictures. Miramax Films. Alberto Grimaldi Productions. Los Angeles: Miramax Films, 2002.

NEW York, New York. Martin Scorsese. Chartoff-Winkler Productions. Culver City: United Artists, 1977.

O IRLANDÊS. Martin Scorsese. Tribeca Productions. Sikelia Productions. Winkler Films. Los Gatos: Netflix, 2019.

O LOBO de Wall Street. Martin Scorsese. Red Granite Pictures. Appian Way Productions. Sikelia Productions. EMJAG Productions. Los Angeles: Paramount Pictures, 2013.

O REI da comédia. Martin Scorsese. Embassy International Pictures. Los Angeles: 20th Century Fox, 1982.

O VINGADOR tóxico. Michael Herz; Lloyd Kaufman. Troma Entertainment. New York: Troma Entertainment, 1986.

OS BONS companheiros. Martin Scorsese. Warner Bros. Pictures. Irwin Winkler Productions. Burbank: Warner Bros., 1990.

OS INFILTRADOS. Martin Scorsese. Plan B Entertainment. Initial Entertainment Group. Vertigo Entertainment. Media Asia Films. Burbank: Warner Bros., 2006.

SILÊNCIO. Martin Scorsese. SharpSword Films. AI Film. CatchPlay. IM Global. Verdi Productions. YLK. Sikelia Productions. Fábrica de Cine. The Fyzz Facility. Emmett/Furla/Oasis Films. Los Angeles: Paramount Pictures, 2016.

TAXI Driver — Motorista de Táxi. Martin Scorsese. Bill/Phillips Productions. Italo-Judeo Productions. Culver City: Columbia Pictures, 1993.

UM CORPO que cai. Alfred Hitchcock. Alfred J. Hitchcock Productions. Los Angeles: Paramount Pictures, 1958.

UM ESTRANHO vampiro. Robert Bierman. Hemdale Film Corporation. Magellan Pictures. Los Angeles: Hemdale Film Corporation, 1989.

VIVENDO no limite. Martin Scorsese. Paramount Pictures. Touchstone Pictures. Scott Rudin Productions. Los Angeles: Paramount Pictures, 1999.

9 VIDEOGRAFIA

BFI. MARTIN Scorsese interviewed by Edgar Wright | BFI London Film Festival 2023 Screen Talk. YouTube, 11 de out. de 2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=I-4ULfDDySU>. Acesso em: 24 de dezembro de 2023.

IGV PRESENTS. TOP 10: The Top 10 Weirdest Nicolas Cage Outbursts In Movies! YouTube, 22 de abr. de 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YJ9N5eh5f98>. Acesso em: 08 de novembro de 2024.

TEDX TALKS. Lessons from a terrified horror researcher | Mathias Clasen | TEDxAarhus. YouTube, 28 de nov. de 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6St5R2bYMOY>. Acesso em: 17 de dezembro de 2024.