

Taxi Driver de Martin Scorsese

TIAGO GOMES DA SILVA*

Resumo: O presente artigo busca realizar um estudo sobre o filme *Taxi Driver*, lançado em 1976 e dirigido pelo cineasta Martin Scorsese. Procuramos entender a relação da obra cinematográfica com a conjuntura histórica do período, tanto a dos Estados Unidos, como também a de Hollywood. Com essa finalidade, discorreremos sobre o contexto da indústria cinematográfica norte-americana na época de produção do longa-metragem, atentando para as características da Nova Hollywood (1967-1980). Em seguida, trabalharemos como a película dialoga com o ambiente sociopolítico do país marcado, entre outras questões, pela Guerra do Vietnã, criminalidade urbana e ceticismo em relação à política após o escândalo de Watergate. Defendemos que Travis Bickle, protagonista da história, personifica muitos dos traumas e anseios enfrentados pela sociedade norte-americana da época.

Palavras-chave: *Taxi Driver*, Martin Scorsese, Nova Hollywood.

Abstract: This article aims at studying the movie *Taxi Driver*, released in 1976 and directed by the filmmaker Martin Scorsese. We seek to understand the relationship of the cinematographic work to the historical context of the period, both the US as well as the Hollywood. To achieve this, we will discuss the context of the American film industry in the production epoch of the film, noting the characteristics of the New Hollywood (1967-1980), then, work as the film dialogues to the political and social context of the country, impacted by, among other issues, the Vietnam War, urban crime and skepticism about the political in the period after the Watergate scandal. We argue that Travis Bickle, protagonist of the story, embodies many of the traumas and anxieties faced by the american society of the time.

Keywords: *Taxi Driver*, Martin Scorsese, New Hollywood.

Introdução

Lançado em 1976, *Taxi Driver* é um dos longas-metragens mais elogiados e cultuados

Artigo recebido em 11 de Maio de 2016 e aprovado para publicação em 02 de Junho de 2016.

* Doutorando do Programa de Pós-Graduação em História Social (PPGHIS) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).E-mail: gomes638@gmail.com

do cineasta Martin Scorsese. Na lista dos cem melhores filmes americanos do *American Film Institute* (AFI), a película ocupa a posição número 47¹ e, de acordo com o *British Film Institute* (BFI), é o 31º melhor filme do cinema mundial². Dirigido por Scorsese, a obra foi o primeiro projeto em conjunto com o roteirista Paul Schrader. Tratou-se também do segundo trabalho com Robert De Niro³, sendo o primeiro em que o ator foi o protagonista.

No presente artigo buscamos estudar como Travis Bickle interioriza e exterioriza muitos dos traumas, anseios e apreensões da sociedade norte-americana do início e meados dos anos 1970. Ela é uma personagem que se encontra profundamente inserida no ambiente político, social e cultural pós-guerra do Vietnã e Watergate, assim como do aumento da criminalidade urbana, desconfiança em relação à política e da crise econômica do período.

Primeiramente, discutiremos o contexto da indústria cinematográfica no momento de realização da película, mais especificamente, o período da Nova Hollywood (1967-1980). Além disso, discorreremos sobre alguns aspectos da trajetória de Martin Scorsese até o momento do lançamento da obra estudada, buscando entender a importância que *Taxi Driver* apresenta na carreira do cineasta e como Scorsese trabalhou junto dos estúdios ao longo da década de 70. Em seguida, no item da análise fílmica, estudaremos a forma como o longa-metragem relaciona-se com o contexto dos Estados Unidos no início e meados da década de 1970 e a importância que a temática da solidão ocupa trama.

Em se tratando da realidade norte-americana, diversos acontecimentos marcaram o período: continuação do envolvimento na Guerra do Vietnã até quase meados da década; o impacto causado pelo conflito na sociedade norte-americana;⁴ os protestos realizados pedindo o fim dos combates; denúncias de recebimento de propina que levaram à renúncia do Vice-Presidente Spiro Agnew; Guerra Fria; série de acusações ao Presidente Nixon em relação ao caso de Watergate; pedido de *impeachment* do Presidente, seguido de sua renúncia; posse de

¹<http://www.afi.com/100years/movies.aspx>. Acessado em 13 de fevereiro de 2016.

²<http://www.bfi.org.uk/news/50-greatest-films-all-time>. Acessado em 13 de fevereiro de 2016.

³ O diretor e o roteirista trabalharam juntos em três outras produções nas décadas seguintes: *Touro Indomável* (*Raging Bull*, 1980), *A Última Tentação de Cristo* (*The Last Temptation of Christ*, 1988) e *Vivendo no Limite* (*Bringing out the Dead*, 1999). Os outros longas-metragens que Scorsese e De Niro realizaram em parceria foram: *Caminhos Perigosos* (*Mean Streets*, 1973), *New York, New York* (1977), *Touro Indomável* (*Raging Bull*, 1980), *O Rei da Comédia* (*The King of Comedy*, 1982), *Os Bons Companheiros* (*Goodfellas*, 1990) *Cabo do Medo*, (*Cape Fear*, 1991) e *Cassino* (*Casino*, 1995).

⁴ Além das inúmeras de vítimas do conflito, a guerra foi amplamente transmitida por diversas mídias, sendo a primeira a ter uma cobertura televisiva, levando imagens do combate diretamente aos lares de milhares de famílias norte-americanas.

Gerald Ford, em agosto de 1974, e nomeação de Nelson Rockefeller como seu vice, apesar de nenhum dos dois ter concorrido ao cargo que então ocupavam⁵; crise econômica⁶.

Contrastando com os anos 1960, a década de 1970 foi considerada, em muitos casos, de forma negativa, como um período difícil para a sociedade norte-americana, numerosas obras artísticas do momento tratavam dessa problemática, entre elas o cinema e, mais especificamente, alguns filmes de Scorsese. Como James T. Patterson (2005) destacou, muitos consideram que esses:

(...) foram anos mórbidos e insípidos que devem ser esquecidos. Uma série de paixões e modismos que floresceram naqueles anos- heavy metal, punk rock, disco- deixaram os tradicionalistas perplexos e aflitos. Importantes filmes do período, notavelmente *Caminhos Perigosos*, *Taxi Driver* e *Um Dia de Cão* ofereceram visões obscuras que pareciam retratos apropriados do período (PATTERSON, 2005, p.13)⁷.

Antes de iniciarmos as discussões propostas, devemos destacar algumas questões importantes para a análise fílmica. Embora o debate dentro do campo da história e cinema seja muito amplo e vai além dos objetivos desse artigo, uma questão importante a se destacar sobre a utilização da obra cinematográfica como fonte diz respeito a sua capacidade de contextualização, principalmente referente ao contexto da sociedade em que ela foi produzida.

Segundo Marcos Napolitano, o valor das obras cinematográficas não está em sua fidedignidade ou veracidade com que ela retrata a história ou determinada época. De acordo com o autor, o cinema não é um espelho da sociedade, ele é sim capaz de apresentar encenações e representações da realidade. Ele destaca que, ao se estudar com fontes audiovisuais, deve-se articular a linguagem técnica-estética com a realidade histórica e social nela presente, não esquecendo as suas próprias especificidades.⁸

Para o historiador José D'Assunção Barros, a metodologia de análise fílmica deve ser multidisciplinar e pluridiscursiva, explorando diferentes questões como: autor, sistema de produção, narrativa cinematográfica, estética, crítica, recepção e outros. Os filmes também podem ser estudados como “produtos da história”, pensando-os como forma de se analisar a sociedade que os produziram.

Vale dizer, o cinema é “produto da história” – e, como todo produto, um excelente meio para observação do “lugar que o produz”, isto é, a Sociedade que o contextualiza, que

⁵ Gerald Ford assumiu a vice-presidência após a renúncia de Spiro Agnew. Na época, ele era líder da minoria do Partido Republicano na Câmara. Em um intervalo entre outubro de 1973 e agosto de 1974, o político deixou de ocupar seu cargo na Câmara e chegou à presidência do país após a renúncia de Nixon.

⁶ Cf. TOTA, Antonio Pedro. *Os Americanos*. São Paulo: Contexto, 2009; PATTERSON, James T. *Resteless Giant: The United States from Watergate to Bush vs. Gore*. Oxford/ New York: Oxford University Press, 2005.

⁷Todas as traduções foram realizadas pelo próprio autor.

⁸NAPOLITANO, Marcos. Fontes Audiovisuais: A História Depois do Papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes Históricas*: São Paulo. Contexto, 2005.

define a sua própria linguagem possível, que estabelece os seus fazeres, que institui as suas temáticas. Por isto, qualquer que seja a obra cinematográfica – seja um documentário ou uma pura ficção- é sempre portadora de retratos, de marcas e de indícios significativos da Sociedade que a produziu⁹.

De acordo com o Francisco das Chagas Fernandes Santiago Júnior, a historiografia brasileira sobre o tema esteve muito influenciada pela abordagem do historiador francês Marc Ferro,¹⁰ que tinha como verdadeira preocupação do estudo não da obra cinematográfica, mas, sim, da sociedade em que ela foi produzida, perdendo-se, assim, diversas possibilidades de diálogo que a fonte apresenta. Dessa forma, elementos importantes como os relacionados aos estudos fílmicos e a história do cinema são preteridos.

(...) a fundação do cinema como objeto historiográfico deu-se pela exclusão do debate direto com os estudos de cinema e com a história do cinema. Parece-nos que a reflexão sobre a relação história e cinema na historiografia privilegiou a reflexão metodológica por meio da domesticação dos dois campos intelectuais interlocutores e aliados potenciais: a história do cinema e a teoria do cinema.¹¹

Um ponto importante a ser trabalhado nesse artigo trata da indústria cinematográfica em que a película foi produzida. Nesse sentido, devemos atentar também para como *Taxi Driver* relaciona-se com as transformações ocorridas em Hollywood no período, visto que, como destacou Geoff King, a maneira como os acontecimentos históricos e as realidades sociais e culturais de um país são representados na tela sofre mediação direta da própria indústria cinematográfica que a produz.¹² De acordo com o historiador Alexandre Valim, “o ideal em um bom estudo de filme no âmbito da história é sempre ter como norte o equilíbrio entre a teoria cinematográfica, a crítica cinematográfica e a história do cinema”.¹³ Para entendermos melhor essa relação, trabalharemos também com as contribuições da historiografia norte-americana que demonstrou “contundentemente que os significados e

⁹ BARROS, José D’Assunção. Cinema e história: entre expressões e representações. In: *Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema*. NÓVOA, Jorge & BARROS, José D’Assunção. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008, p.52-53.

¹⁰ No Brasil, os estudos sobre história e cinema foram muito influenciados pela historiografia francesa — e suas diferenças correntes— e autores como Marc Ferro, Pierre Sorlin e Michèle Lagny. Embora reconheçamos a importância desses estudiosos e seus trabalhos, privilegiaremos a historiografia norte-americana (Thomas Schatz, Geoff King, Tino Balio, entre outros), pois ela possui uma preocupação maior com a importância e influência da indústria cinematográfica na análise da obra cinematográfica.

¹¹ SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010). *História da Historiografia*, v. 8, 2012, p.152.

¹² KING, Geoff. *New Hollywood Cinema: An Introduction*. London/ New York: I.B. Tauris Publishers, 2002, p. 22-24.

¹³ VALIM, Alexandre Busko. História e Cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion, VAINFAS, Ronaldo (Orgs.), *Novos domínios da história*. Rio de Janeiro, Elsevier: 2012, p. 284.

motivos de um filme não podem ser adequadamente compreendidos sem uma sistemática análise da arquitetura de Hollywood”¹⁴.

Martin Scorsese e a Nova Hollywood

Para entendermos melhor como Scorsese relacionava-se com os estúdios, temos que compreender o contexto de Hollywood nesse momento, mais especificamente o período da história do cinema norte-americano da Nova Hollywood (1967-1980)¹⁵. Essa fase do cinema hollywoodiano ficou muito conhecida pela busca do caráter autoral por parte de uma nova geração de cineastas, entre eles Martin Scorsese, que procurava realizar um cinema em que o diretor era a figura chave da realização de determinada obra, o seu autor. Outra característica central era a forma como os longas-metragens dessa geração eram influenciados e retratavam o agitado contexto das décadas de 1960 e 1970. No entanto, deve ser destacado que o alcance das transformações ocorridas nessa época não se limitava somente aos filmes e realizadores que fizeram sucesso, mas também as mudanças ocorridas na própria maneira que Hollywood organizava-se e estruturava-se como indústria.

A partir da década de 1960, Hollywood experimentou uma reorganização da sua estrutura empresarial, apresentando novas formas de organização e produção. A maioria dos grandes estúdios de Hollywood, antes companhias independentes, foi, nesse período, vendido a outras companhias que atuavam em diferentes ramos sem ser o cinema. A Music Corporation of America (MCA) tornou-se proprietária da Universal em 1962; a Paramount foi adquirida pela Gulf + Western em 1966; a United Artists pela Transamerica, em 1967; no mesmo ano, a Seven Arts comprou a últimas ações da Warner Brothers, que em 1969 passou para a Kinney Corporation; em 1969, a MGM passou a pertencer ao conglomerado comandado pelo empresário Kirk Kerkorian, que direcionou muito dos investimentos à realização de um cassino em Las Vegas.¹⁶

Não foram somente os donos dos estúdios que mudaram, mas também os responsáveis por conduzirem os assuntos dessas companhias cinematográficas. A partir dos anos 1960, novos executivos passaram a comandar os principais estúdios. Profissionais como Robert

¹⁴ LANGFORD, Barry. *Post-Classical Hollywood: Film Industry, Style and Ideology Since 1945*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010, p. xii.

¹⁵ Sobre a Nova Hollywood, cf. COOK, David. *Lost Illusions: American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam 1970-1979 (History of American Cinema, vol.9)*. New York: Charles Scribner's Son, 2000; KING, Geoff. *New Hollywood Cinema: An Introduction*. London/ New York: I.B. Tauris Publishers, 2002; SCHATZ, Thomas. *The New Hollywood*. In: COLLINS, Jim, COLLINS, Ava Preacher & RADNER, Hilary. *Film Theory Goes to Movies*. New York: Routledge, 1993.

¹⁶ SCHATZ, Thomas. *The Studio System and Conglomerate Hollywood*. In: MCDONAL, Paul & WASKO, Janet. *Malden. The Contemporary Hollywood Film Industry*, MA: Blackwell Publishing, 2008, p.18-19.

Evans, Richard Zanuck e Ken Hyman, que estavam a frente da Paramount, Fox e Warner Bros., respectivamente. Evans, por exemplo, foi o produtor de *O Poderoso Chefão* (*The Godfather*, dir. Francis Ford Coppola, 1972) e de *Chinatown* (dir. Roman Polanski, 1974).

Assim como novos diretores apresentaram inovações na linguagem e nas temáticas abordadas nos filmes da Nova Hollywood, novos executivos foram fundamentais, pois concordaram em financiar essas películas e contribuíram para ser possível a sua realização. Ao contrário dos chefes de produção da era do sistema de estúdios,¹⁷ esses profissionais atuavam principalmente na administração e gestão das companhias cinematográficas, não trabalhando tanto na parte criativa de realização de um longa-metragem, o que garantia aos diretores uma maior liberdade.

Outra transformação importante foi a forma de contrato existente entre atores, diretores e os estúdios. Antes, no tempo do sistema de estúdios, as grandes companhias contavam com um quadro fixo de funcionários; os atores e diretores normalmente possuíam contratos de sete anos e trabalhavam nos filmes para os quais eram direcionados de acordo com as diretrizes daqueles que comandavam o estúdio. Nas décadas de 1960 e 1970, essa maneira de contratação não existia mais, as companhias cinematográficas contratavam seus profissionais para uma ou poucas obras, o que permitia alguns atores e diretores maior capacidade de negociação por seus salários e liberdades criativas para realizarem suas produções.

Como consequência disso, os agentes que representavam os atores, atrizes e diretores tornaram-se algumas das personagens mais importantes da indústria, eles eram os intermediários nas negociações dos contratos que permitiam a realização de uma película. Influenciavam as grandes decisões tomadas pelos estúdios e agiam diretamente nas escolhas de elencos. Um indício da importância desses profissionais pode ser percebido na compra da Universal pela Music Corporation of America, que havia atuado como uma agência de talentos e cresceu ao ponto de adquirir um estúdio.¹⁸

¹⁷ O sistema de estúdios foi o período da história do cinema norte-americano entre as décadas de 1920 e meados dos anos 1950. Esse modelo era denominado dessa forma pela centralidade que os estúdios, principalmente os conhecidos como *majors* (Warner Brothers, 20th Century Fox, RKO, Paramount e MGM), apresentavam dentro da indústria cinematográfica. Eles produziam as películas, as distribuíam nacional e internacionalmente e também as exibiam nos cinemas que possuíam. Os principais homens comandando esse sistema eram os chefes de produção dos estúdios, executivos como Louis Mayer, Jack Warner e David Selznick. Cf. GOMERY, Douglas. *The Hollywood Studio System*. New York: St. Martin Press, 1986; SCHATZ, Thomas. *O Gênio do Sistema. A Era dos Estúdios em Hollywood*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

¹⁸ SKLAR, Robert. *História Social do Cinema Americano*. São Paulo: Cultrix, 1978, p.335.

Essas mudanças mencionadas nos possibilitam perceber que a busca por realizar um cinema autoral e a liberdade que os cineastas possuíam para realizá-la não aconteceram devido somente ao talento dos realizadores, mas também por conta das diversas mudanças ocorridas em Hollywood que criaram as condições para tornar isso possível.

Tratando-se de transformações na indústria cinematográfica nesse período, o elemento mais comumente citado são os diretores e suas obras. Cineastas como Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Peter Bogdanovich, William Friedkin, Brian De Palma, Robert Altman, entre outros, produziram filmes que dialogaram com a realidade norte-americana da época, abordando temas polêmicos e realizando um cinema que tratava de questões contemporâneas como a contracultura, sexo, guerra e violência, películas como *Bonnie e Clyde- uma rajada de balas* (*Bonnie and Clyde*, dir. Arthur Penn, 1967), *M.A.S.H* (*MASH*, dir. Robert Altman, 1970), *Amargo Regresso* (*Coming Home*, dir. Hal Ashby, 1978), entre outras. As obras desse grupo de cineastas, além de seu caráter autoral, ficaram conhecidas por discutirem uma série de temas controversos e delicados da sociedade norte-americana.

Ao invés de apresentarem uma visão idealizada da realidade, como um modelo a ser propagado, os longas-metragens dessa geração lidaram com algumas das principais inquietações do período, explorando a ambiguidade moral das suas personagens e as situações em que elas eram colocadas à prova. Temas como sexo e violência eram mostrados de forma explícita. A estrutura familiar era apresentada, em muitos casos, como engessada e disfuncional, os pais não eram capazes de compreender seus filhos e o que eles almejavam, havendo uma clara diferença entre gerações e suas maneiras de se comportar. O governo e suas instituições eram muitas vezes desmoralizados, exibidas como corruptas ou, simplesmente, mostradas como uma piada.

Diversas foram as obras que trataram de questões polêmicas e tidas como tabu, por exemplo: o relacionamento afetivo e sexual de um jovem recém-formado com uma mulher mais velha e amiga de seus pais em *A Primeira Noite de um Homem* (*The Graduate*, dir. Mike Nichols, 1967); o consumo e tráfico de drogas em *Sem Destino* (*Easy Rider*, dir. Dennis Hopper, 1969); a prostituição masculina em *Perdidos na Noite* (*Midnight Cowboy*, dir. John Schlesinger, 1969); o relacionamento entre jovens de uma pequena cidade do interior dos Estados Unidos em *A Última Sessão de Cinema* (*The Last Picture Show*, dir. Peter Bogdanovich, 1971); violência policial como mostrado em *Operação França* (*The French Connection*, dir. William Friedkin, 1971); corrupção policial em *Serpico* (dir. Sidney Lumet, 1973); incesto em *Chinatown* (1974), prostituição infantil em *Taxi Driver* (1976), o horror da

Guerra do Vietnã em *Apocalypse Now* (dir. Francis Ford Coppola, 1979) e o impacto do conflito na vida dos combatentes em *O Franco Atirador* (*The Deer Hunter*, dir. Michael Cimino, 1978).

Assim como outros cineastas da Nova Hollywood, Scorsese¹⁹ iniciou sua carreira realizando filmes independentes e depois, devido ao sucesso de algumas de suas obras, aproximou-se dos grandes estúdios. Outro ponto em comum diz respeito à forma como as películas de Scorsese abordaram o contexto da sociedade norte-americana do período, sendo *Taxi Driver*, um exemplo dessa abordagem que discutia temas polêmicos presente no cinema hollywoodiano da época.

Seu primeiro filme, *Quem bate à minha porta?* (*I Call First*, 1967), foi um projeto independente que o cineasta realizou logo após se formar na faculdade de cinema na New York University. A película apresentou alguns elementos importantes que estariam também presente em outras produções do cineasta nos anos seguintes como, por exemplo, a violência dos bairros de Nova York.

A produção seguinte de Scorsese, *Sexy e Marginal* (*Boxcar Bertha*), somente foi lançada em 1972 e tratava-se de um projeto encomendado por Roger Corman e produzido através da *American International Pictures* (AIP). Tanto o produtor quanto a produtora eram referências no período das décadas de 1960 e 1970 no que se tratava do cinema independente, tendo contratado diversos atores e diretores que fizeram significativo sucesso posteriormente como Jack Nicholson, Dennis Hooper, Peter Bogdanovich, Robert De Niro e Francis Ford Coppola.

O terceiro longa-metragem da carreira de Scorsese, *Caminhos Perigosos* (*Mean Streets*, 1973), foi, de acordo com o próprio diretor, o seu “cartão de visitas para os estúdios”,²⁰ sendo o primeiro de suas películas que, embora tenha sido filmada de forma independente, contou com a distribuição feita por uma grande companhia cinematográfica, a Warner Brothers, tornando o cineasta mais conhecido em Hollywood. A produção, além de marcar a primeira parceria com o ator Robert De Niro, teve também uma boa repercussão na crítica.

Essa boa recepção tornou possível uma das várias mudanças que ocorreram na trajetória de Scorsese desde os anos 1970. Até então, os filmes realizados por ele,

¹⁹ Sobre a trajetória de Scorsese nos anos 1970, cf. GRIST, Leighton. *The films of Martin Scorsese, 1963-77: Authorship and context*. New York: Palgrave Macmillan, 2000. Sobre a carreira do cineasta desde os anos 1960 até os 2000, cf. SOTINEL, Thomas. *Masters of the cinema: Martin Scorsese*. Cahiers du cinema Sarl: 2010.

²⁰ SCHICKEL, Richard. *Conversas com Scorsese*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 137.

principalmente *Quem bate à minha porta?* e *Caminhos Perigosos*, eram produções independentes, que contavam com tramas inspiradas pelas próprias experiências de Scorsese no bairro que foi criado, Little Italy. Eram histórias sobre grupos de amigos, que viviam em um ambiente perigoso, as ruas de Nova York, e apresentavam fortes cenas de violência. Sua obra seguinte, primeira produzida e distribuída por um grande estúdio, fugia desse padrão.

Em *Alice Não Mora Mais Aqui* (*Alice Doesn't Live Here Anymore*, 1974), Scorsese trabalhou como um diretor contratado para uma grande companhia cinematográfica de Hollywood, novamente, a Warner Brothers, em uma película com orçamento consideravelmente maior que suas obras anteriores. A história tratava de uma dona de casa que, após perder o marido, inicia junto a seu filho uma viagem pelo interior dos Estados Unidos buscando recuperar o seu sonho de criança de ser uma cantora. A trama não possuía a violência característica de seus trabalhos anteriores e foi o único trabalho do cineasta a ter como protagonista uma mulher.

Durante a década de 1970 há uma mudança no tipo de filmes realizados por Scorsese que é muito representativa das trajetórias dos cineastas da Nova Hollywood, inicialmente eram obras independentes filmadas em Nova York, no final da década, o cineasta estava mais próximo dos grandes estúdios, suas películas contavam com um orçamento maior.²¹ *Taxi Driver* pode ser pensado como uma obra de transição entre essas duas formas de realização e financiamento de um longa-metragem. Embora fosse produzida e distribuída por um grande estúdio, a Columbia Pictures, ela teve um orçamento pequeno, inferior a dois milhões de dólares, e foi filmada em Nova York, contando com fortes cenas de violência presente nos primeiros longas-metragens do cineasta.²²

Essa geração de cineastas de que Scorsese fez parte, assim como o período de 1967 a 1980, costuma ser denominada de Nova Hollywood, no entanto, embora houvesse muitas inovações, rupturas e transformações nesse momento, devemos destacar que muitas também eram as continuidades e permanências com o período da história do cinema anterior. A Nova Hollywood é normalmente tida como uma oposição às produções da época do sistema de estúdios, a Velha Hollywood, tendo sofrido uma forte influência do cinema europeu do pós-guerra. Todavia, não existiam somente diferenças entre a Velha e a Nova Hollywood.

É inegável que o cinema europeu do pós-guerra foi de grande importância para os jovens diretores da Nova Hollywood. Os longas-metragens de Jean Luc Godard, François

²¹ Na década de 1970, Scorsese ainda dirigiu dois outros longas-metragens de ficção, *New York New York* e *Touro Indomável*.

²² Cf. TAUBIN, Amy. *Taxi Driver*. London: British Film Institute, 2008.

Truffaut, Federico Fellini, Ingmar Bergman, Vittorio de Sica, Luchino Visconti e Robert Bresson foram estudados nas escolas de cinema que alguns desses cineastas, como Scorsese, frequentaram. Como o próprio afirmou, “fui influenciado pelos filmes italianos, ingleses, certamente. E quando começou a *nouvelle vague* na França, não era possível não ser influenciado por ela caso tivesse vinte, vinte cinco anos: Truffaut, Godard, Rivette, Chabrol, todos eles”²³. O cinema europeu foi de significativa influência não somente pelos elementos técnicos relacionados às obras desses realizadores, mas, também, pelo entendimento de qual era o papel do diretor no processo de realização de uma obra cinematográfica.

Entretanto, não foram só os diretores europeus que influenciaram a Nova Hollywood. Apesar da oposição que se propõe através dos nomes como ficaram conhecidas, a Nova e a Velha Hollywood não foram opostos completos, não se encontram em dois extremos incomunicáveis. Embora a geração de Scorsese busque romper com elementos do cinema da era do sistema de estudos, considerar a Nova Hollywood somente a partir das novidades em relação ao cinema clássico é desconsiderar muito da influência da Velha Hollywood para a geração de Scorsese.

Da Velha Hollywood, os realizadores da Nova Hollywood não foram influenciados somente pelos seus elementos estéticos relacionados à narrativa cinematográfica, mas também foram importantes para os jovens realizadores a maneira como eram construídos os relacionamentos entre as personagens, os gêneros cinematográficos, a forma de se elaborar e desenvolver uma trama, entre outras questões.

Mais que uma homenagem (*New York, New York*, 1977), era uma recriação da velha Hollywood, mesmo sabendo que a velha Hollywood tinha acabado. Então talvez fosse o jeito de um rapaz jovem que gostava dos velhos filmes de Hollywood tentar se apegar a eles (...) Minelli e George Cukor; na verdade. Eu realmente tentei combinar os estilos deles e ver o que acontecia, me apegando àquele artifício da velha Hollywood que eu adorava. Eu não queria que a velha Hollywood morresse. Mas é claro que éramos a Nova Hollywood, então éramos parte da morte. Era só a ordem natural das coisas.²⁴

Martin Scorsese, assim como outros realizadores da Nova Hollywood, também foi fortemente influenciado pelos diretores da Velha Hollywood. Seus trabalhos continham repetidas referências e homenagens às obras do cinema clássico e a profissionais como John Ford, Vicent Minelly, Howard Hawks, Raoul Wash, Elia Kazan e John Huston, que, de

²³SCHICKEL, *op. cit.*, p. 93.

²⁴SCHICKEL, *op. cit.*, p. 170.

muitas formas, foram tão importantes para a Nova Hollywood como Godard, Fellini e Bergman.²⁵

Não buscamos negar que os diretores da Nova Hollywood tenham rompido com características do cinema clássico que eles consideravam antiquadas. Alguns elementos como: saltos de montagem, finais ambíguos, personagens perturbados e novas maneiras de explorar temáticas como sexo e violência, remetem muito ao cinema europeu. No entanto, pensar a Nova Hollywood unicamente a partir desse cinema e em oposição à Velha Hollywood é desconsiderar a forte influência sobre os jovens cineastas da Nova Hollywood do cinema clássico norte-americano. Apesar de todas as críticas ao antigo sistema de estúdios e seu modelo de produção, também havia respeito e admiração pelos filmes produzidos nesse período, em muitos casos, motivado pela história pessoal dos realizadores com aquele cinema.

Nesse sentido, *Taxi Driver*, novamente, é um exemplo muito significativo dessa questão e da produção cinematográfica de Scorsese. Embora a obra fosse muito influenciado pelo cinema europeu e realizadores como Robert Bresson, ela também apresentava questões que dialogavam com a Velha Hollywood, recuperando elementos do cinema *noir* norte-americano e a influência de outros cineastas como John Ford, principalmente por conta de seu longa-metragem *Rastros de Ódio* (*The Searchers*, 1956).²⁶

Travis Bickle: solidão e trauma

A trama de *Taxi Driver* trata da história de Travis Bickle (Robert DeNiro), um veterano da Guerra do Vietnã que começa a dirigir um taxi por bairros pobres e perigosos de Nova York durante a noite. Ele possui uma repulsa pelo ambiente à sua volta de violência, imoralidade e prostituição. A história desenvolve-se, principalmente, a partir do relacionamento de Travis com duas personagens, Betsy (Cybill Shepherd), uma voluntária que trabalha na campanha de um candidato à presidência, por quem o taxista se apaixona e Iris (Jodie Foster), uma jovem prostituta, de cuja vida que leva Travis acredita ser seu dever resgatar.

Poucas informações são reveladas sobre o passado de Travis, ao desenvolver da história não conhecemos mais sobre o passado da personagem. Quando o filme se inicia, as questões que levam a uma explosão na sequência final já existem. Ele sofre com a solidão, não consegue dormir, está obcecado por Betsy e incomodado com o ambiente à sua volta.

²⁵A influência do cinema europeu do pós-guerra e dos filmes da Velha Hollywood pode ser mais claramente percebida em seus documentários *Minha Viagem a Itália* e *Uma Viagem Pessoal pelo Cinema Americano*.

²⁶Cf. TAUBIN, Amy. *Taxi Driver*. London: British Film Institute, 2008.

Como ele afirma logo em umas das primeiras cenas em que ele dirige pela cidade: “À noite, todos os animais saem da toca. Prostitutas fedorentas, vigaristas, bichas, puxadores, traficantes, imorais, corruptos. Um dia, uma tempestade limpará toda essa sujeira”.

Travis não se refere ao seu passado, na verdade, ele costuma ser evasivo quando questionado. Em sua entrevista de emprego, ao ser indagado sobre o seu histórico de multas em seu registro de condução, ele afirma: “Limpo. Realmente limpo. Limpo como a minha consciência”. Quando perguntado sobre a sua educação, ele se limita a responder: “Algo aqui e ali”. No entanto, embora a personagem forneça pouca informação sobre si mesma, alguns elementos da personalidade de Travis são apresentados, muitas vezes de maneira sutil, ao desenvolver da trama.

Nas cenas iniciais é mencionada a participação de Travis na guerra do Vietnã, sem haver novas referências diretamente a isso no desenvolver da trama. Todavia, alguns aspectos podem ser percebidos na vestimenta e armas utilizadas por ele. O casaco que a personagem usa em várias cenas tem em um dos seus braços o símbolo da Companhia King Kong, indicando seu passado no exército. Em entrevistas, Martin Scorsese e Paul Schrader²⁷ afirmaram que a faca que Travis carrega em sua bota era uma arma especificamente usada pelos fuzileiros no conflito e, na cena final, o corte de cabelo moicano que ele adota é inspirado no visual utilizado por soldados de tropas em missões especiais no Sudeste Asiático. Ou seja, podemos perceber que, mesmo de maneira sutil, alguns elementos sobre o passado do motorista no Vietnã aparecem em diversos momentos, compondo não somente a forma do motorista se vestir, mas também a sua personalidade.

Outro elemento que nos informa sobre Travis Bickle é o seu quarto, lugar em que ele permanece em várias cenas, sempre sozinho. Lá, tudo parece desarrumado, refletindo a sua própria confusão mental. Além da bagunça, todos os objetos aparentam serem antigos e sujos, não havendo nada novo, indicando que Travis não se renova, que ele vem vivendo a mesma rotina sem grandes mudanças durante muito tempo. Não há muitos itens pessoais ou qualquer outro pertence que indique amigos ou parentes que ele possua, mostrando a ausência de vínculos do motorista com outras pessoas.

Entender elementos relacionados à personalidade de Travis é de fundamental importância para podermos compreender a obra analisada, visto que a história de *Taxi Driver* é narrada a partir do ponto de vista da personagem, dessa forma, as audiências partilham a visão deturpada de mundo do motorista, como destaca Robert Phillip Kolker:

²⁷ *Taxi Driver*, Blu-ray, Extras: “O Homem Solitário de Deus”.

A composição da estrutura do filme recoloca o espectador, forçando-o a partilhar o deslocamento espacial de um personagem que está radicalmente deslocado de seu ambiente, e que o percebe vazio de qualquer articulação “normal” e repleto ao invés com suas próprias aberrações.²⁸

Nesse sentido, deve se atentar para o que Robert Phillip Kolker identifica como sendo o “cinema da solidão”, umas das principais características dos filmes da Nova Hollywood, segundo o autor. Travis Bickle — assim como Bonnie Parker, Clyde Barrow, e outras personagens dos longas-metragens dessa geração— está constantemente em conflito com o ambiente à sua volta. Ele nunca consegue realmente se integrar ao mundo em que vive, sendo excluído e também afastando-se por vontade própria. Analisar o aspecto da solidão é um elemento central para compreendermos a personagem e como a película se relaciona com o conturbado contexto de meados da década de 1970, como destacou Scorsese:

Isso tudo está no filme (questões sociais), e eu concordo que mudanças deveriam ser feitas na estrutura social da América. Mas para essas mudanças sociais ocorrerem, você tem que começar por entender o indivíduo. Você começa investigando o microcosmo. A melhor forma de começar é com uma personagem e o colocá-la em cenas, em conflitos, que ilustram seu tema. Então o personagem cresce positivamente ou negativamente. Sempre começa com uma pessoa, não uma declaração (...) e você poderia dizer que *Taxi Driver* é sobre o quão difícil é ser um veterano do Vietnã. Mas essa não é questão central (...) Travis Bickle, o motorista de táxi, é um *outsider*. E eu compreendi isso a minha vida toda, eu sempre fui um outsider, acima de tudo, sendo solitário sem nem me dar conta disso.²⁹

Paul Schrader, roteirista de *Taxi Driver*, afirma que Travis não age da maneira que faz devido ao seu trauma do Vietnã. A patologia (sua loucura) não é criada pela guerra, e, sim, por ele próprio. Segundo Schrader, a solidão do protagonista possui uma característica principal, ela é autoimposta. De acordo com ele, o próprio táxi que Travis conduz por Nova York pode ser pensado como uma metáfora da solidão: “O taxista. O cara em um caixão de metal flutuando pelos esgotos com um quê de Nosferatu pelas ruas de Nova York. Alguém que parecia estar cercado de pessoas, mas estava completamente sozinho”³⁰.

Desde as primeiras cenas, fica estabelecido o isolamento de Travis em relação às demais pessoas à sua volta e sua solidão. Nenhum relacionamento pessoal ou profissional de Travis aparenta ter significado algum, as próprias cenas de conversas com seus companheiros de profissão parecem indicar mais distanciamento e desinteresse do que proximidade entre eles. A personagem tem pouco contato com outros indivíduos, e a forma como a obra foi

²⁸ KOLKER, Robert Phillip. *A cinema of loneliness: Penn, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman*. Oxford University Press: New York, 1988, p.190.

²⁹ FLATLEY, Guy. Martin Scorsese’s Gamble. In: BRUNETTE, Peter (ed.). *Martin Scorsese Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 1999, p.156-157.

³⁰ *Taxi Driver*, Blu-ray, Extras: “O Homem Solitário de Deus”.

filmada intensifica essa sensação. Travis está em muitas situações sozinho, mesmo quando aparece acompanhado, raramente divide o enquadramento da cena com outra personagem e quando o faz, costuma estar afastado ou em plano diferente.

Na cena abaixo à esquerda, podemos perceber como, apesar de Travis aparecer junto de seus colegas de profissão, ele está fisicamente mais distante deles, no outro lado da mesa. Essa imagem nos ajuda a perceber alguns elementos do relacionamento de Travis com outros taxistas, embora eles possuam o mesmo emprego, frequentem lugares semelhantes e se reúnam em uma mesma lanchonete, Travis não é próximo deles.



Fig.1: Cenas de *Taxi Driver*.

Outro exemplo desse distanciamento e solidão pode ser percebido na imagem acima com Betsy, personagem pela qual Travis nutre fantasias e com quem o motorista inicia um breve relacionamento. Mesmo com ela, o motorista apresenta certa distância, embora próximos fisicamente, cada um deles ocupa um canto da tela. Entre eles há uma janela com uma moldura que marca uma clara separação entre eles, cada uma das personagens ocupa um espaço separado e delimitado. Além disso, a vista aberta para a rua amplia a sensação de distância entre Travis e Betsy.

Travis admite para si mesmo a sua própria solidão em seu diário: “A solidão é uma constante em minha vida. Nos bares, nos carros, nas ruas, nas lojas, toda parte. Não há saída. Sou o cavaleiro solitário de Deus”. A partir da segunda metade do filme, o motorista de táxi busca iniciar uma mudança na sua vida. Entretanto, essa transformação é acompanhada de maior isolamento e a forma de ele conviver com os problemas, como discutiremos mais à frente, será através da violência. É, principalmente, a partir do fracasso do relacionamento com Betsy, que Travis começa sua nova fase, através de uma alimentação mais rígida, exercícios físicos, novo visual e comprando armas.

Nesse novo momento, Iris, a jovem prostituta, com que até então ele tinha tido pouca interação, torna-se sua missão, assim como a personagem de John Wayne em *Rastros de*

*Ódio*³¹, Travis Bickle busca salvar a adolescente do ambiente bárbaro e não civilizado para onde ela foi levada. Para o motorista, resgatar a menina representa lutar contra todos os elementos e pessoas que o incomodam à sua volta, salvando-a da imoralidade em que ela está vivendo. Apesar de não haver em nenhum momento um pedido de ajuda por parte dela, o motorista acredita ter encontrado a sua razão, o evento para o qual toda a vida dele se encaminhou.

Como apresentado antes, um aspecto importante de analisar a película em questão é buscar entender a como ela se relaciona com o contexto da década de 1970, muitas questões expostas no longa-metragem como a violência urbana e a guerra do Vietnã eram temáticas que diziam respeito à sociedade norte-americana daquele período, como destacou Frank Tomasulo:

O filme de Martin Scorsese se inspira no ciclo de filme *noir* norte-americanos do pós-guerra — repleto de paranoia, mal-estar nas metrópoles, ruas encharcadas de chuva, luz neon, iluminação discreta, narrações subjetivas, damas fatais, e uma assombrosa trilha sonora criada por Bernard Herrmann. Mas *Taxi Driver* atualiza essas características do pós-II Guerra Mundial para um contexto mais contemporâneo pós-Vietnã e pós-Watergate, contexto repleto de cinismo político, decadência das cidades, racismo, violência nas ruas, feminismo e cinematografia colorida.³²

Nesse sentido, ao atentarmos para a personagem principal podemos destacar vários aspectos importantes para o estudo da obra cinematográfica em questão. Primeiramente, Travis apresenta muitas características que contrastam com ideais políticos que estavam em forte disputa nos anos 1960. Após décadas de lutas pelos direitos civis, Travis Bickle é racista, toda personagem negra vista por ele é apresentada de maneira ameaçadora e negativa.

As personagens femininas são ou um “anjo” ou uma jovem que necessita ser “salva” por ele, de qualquer maneira, as personalidades delas são construídas a partir das loucuras da mente de Travis. O motorista de táxi apresenta uma postura conservadora e cética sobre as transformações da década anterior, seu racismo e preconceitos contrastam com as lutas por liberdade e direitos iguais fortemente presentes nos anos 1960.

Em suas conversas com Betsy, Travis emite opiniões sobre ela e as pessoas com que ela trabalha, mesmo as conhecendo muito pouco. No encontro dos dois, o motorista escolhe ir ao cinema ver um filme erótico, apesar de todo o desconforto mostrado por Betsy. Quando o relacionamento entre eles desanda, Travis invade o local onde Betsy trabalha para tentar falar

³¹ Em *Rastros de Ódio*, John Wayne busca resgatar sua sobrinha que foi levada por indígenas responsáveis por assassinar o resto de sua família.

³² TOMASULO, Frank. P..1976: Movies and Cultural Contradictions. In: FRIEDMAN, Lester D (ed.). *American Cinema of the 1970s: themes and variations*. New Brunswick/ New Jersey: Rutgers University Press, 2007, p.164.

com ela e depois afirma “eu percebo agora que ela é muito como as outras pessoas, fria e distante”. Com Iris, a personagem de Robert De Niro também constantemente afirma do que ela deveria fazer com a vida e com quem ela não deveria conviver.

Outro ponto interessante é como Travis incomoda-se com o ambiente e as pessoas a sua volta. Um exemplo pode ser percebido mais claramente pela maneira como ele interage com Sport (Harvey Keitel), cafetão e namorado de Iris. Sport, para Travis, personifica todos os problemas da sociedade: violento, drogado, imoral, abusivo e corrupto, segundo ele: “Esse tal de Sport é um assassino... E também é drogado... Ele é a espécie mais baixa que há. Alguém tem que fazer alguma coisa. Ele é a escória da Terra. Ele é o pior patife que eu já vi na vida”. Assim como Iris, Sport apresenta uma forma de se vestir despojada, o que poderia ser associada às roupas usadas pelos hippies. Enquanto que Betsy apresenta uma vestimenta mais formal. Dessa maneira, podemos perceber como Travis, em sua cabeça, associa o comportamento e forma de se portar de uma pessoa à sua maneira de vestir-se.

A repulsa e preconceito de Travis também podem ser percebidos também pela maneira como ele se relaciona com a cidade à sua volta. O filme apresenta a Nova York da década de 1970, momento em que a cidade experimentava uma grave crise econômica e convivia com sérias dificuldades, como a violência urbana e problemas nos serviços públicos. Apesar de Travis, devido ao seu estado mental conturbado, distorcer o ambiente que o cerca, a representação da cidade no longa-metragem explora a situação que Nova York estava na época. Segundo Michael Chapman, diretor de fotografia de *Taxi Driver*:

O que quer que *Taxi Driver* seja ou não, é uma espécie de documentário de como era Nova York em 1975 (...) Nos anos 70, estava no ponto baixo. Estava sem valor e horrível (...) *Taxi Driver* não é bem um hino a Nova York porque é bem desagradável (...) Essa cidade lhe dá coisas. Quero dizer, as tomadas na *Times Square* das pessoas e prostitutas. Sabe, nós só apontamos a câmara e a cidade atuou, dirigiu, fez tudo.³³

A representação de Nova York é negativa e depressiva. A obra cinematográfica expõe uma cidade em decadência, as ruas sujas, conturbadas e sempre barulhentas. Prostituição e drogas fazem parte do cotidiano da cidade. Cafetões, prostitutas, traficantes e viciados dividem as avenidas com os outros transeuntes. O ambiente é imoral e a forma como ela é representada gera uma sensação de aversão tanto em Travis como no público.

A polícia não aparece uma instituição confiável. Quando Iris pergunta a Travis se ela deveria chamar os tiras para ajudá-la, o motorista é direto em sua resposta, “Não, eles não fazem nada. Você sabe disso”. A polícia não é mostrada nem como uma opção para auxiliar a

³³*Taxi Driver*, Blu-ray, Extras: “A Nova York de Travis”.

população. Na cena final, o cliente que estava com Iris, que é morto, é um policial que tinha ido buscar o seu suborno com Sport. Assim como em outras produções da Nova Hollywood, o governo e suas instituições são apresentados mais como um problema do que uma solução.

Ao assumirmos o ponto de vista de Travis, somos somente capazes de enxergar suas próprias percepções que, além de serem deturpadas, são também selecionadas. Não há em nenhum momento do longa-metragem, alguma cena em que o motorista veja algo bom nas ruas ou nas pessoas à sua volta, sem ser Betsy. Ele (e por consequência, a audiência), diante das suas neuroses e preconceitos, visualiza exclusivamente os aspectos ruins da sociedade em que vive. No entanto, ao investigarmos mais as paranoias de Travis, podemos perceber como suas ações acabam por desconstruir suas concepções.

Nesse sentido, a sequência final é importante para podermos compreender o fechamento da trama do filme. Diante de todas as suas neuroses e paranoias, ampliadas pelo seu isolamento e solidão, Travis toma uma atitude extrema para lidar com os problemas à sua volta. Depois de tentar matar o Senador Palantine, político para quem Betsy trabalhava, o motorista, em sua busca por resgatar Iris, comete uma série de assassinatos, entre eles o do cafetão Sport, o porteiro do hotel em que Iris se prostituía e um policial corrupto que estava lá na hora. Essas mortes são extremamente violentas e a brutalidade dos crimes revela o tamanho da insanidade da personagem.

Com suas ações, Travis revela à audiência que ele não era alguém que tinha decidido se opor aos problemas que enxergava por questões morais ou em uma busca por justiça, ele mostra que sua luta era um resultado de sua própria loucura. Anteriormente no filme, ele havia se posicionado contra a imoralidade e ilegalidade que o cercava: “Ouça, cambada de sacanas. Comigo vocês não podem, não vão continuar. Desafios os imundos, as porcas, os cachorros, os canalhas. Sou um revoltado”. No entanto, as ações de Travis não apresentam um caminho viável para se lidar com os problemas da cidade e o próprio acaba revelando-se como mais um dos anseios daquela sociedade, em vez de alguém que poderia resolvê-los.

Travis interioriza os traumas sofridos pela nação. Por exemplo, o Vietnã compõe a sua personalidade, ele não justifica suas ações, mas colabora para a sua insanidade. A guerra aparece como algo que a personagem carrega em si, trata-se dos horrores sofridos pela nação incorporados em Travis. A partir da sua visão deturpada da realidade, o motorista de táxi expõe em suas ações os anseios de sua geração. Assim como os Estados Unidos ainda tinham que conviver com as “feridas” do confronto, Travis carrega em si os próprios traumas da

nação, sendo o Vietnã o principal deles. A guerra aparece como uma questão ainda não resolvida, tanto para o país, mas também para a personagem.

Era crucial para a personagem de Travis Bickle ter tido a experiência da vida e da morte à sua volta em cada segundo que vivera no sudeste asiático (...) Penso que é algo que qualquer pessoa que tenha vivido uma guerra, qualquer guerra, sente quando regressa àquilo que é suposto ser “a civilização”. Fica decerto ainda mais paranoico (...) Travis Bickle está afetado pelo Vietname isso está latente nele e depois explode.³⁴

A realidade de Nova York também aparece como um elemento que Travis redimensiona em sua cabeça. A repulsa do motorista ao ambiente em que ele convive não é resultado exclusivamente das dificuldades vividas pela cidade, mas também da incapacidade da personagem de se relacionar com as pessoas e a sociedade ao seu redor. Da mesma forma, a desconfiança em relação à política, representada pela figura do Senador Palantine, buscava recuperar o sentimento de ceticismo em relação à política na conjuntura do pós-Watergate. Nesse sentido, os problemas que mais incomodavam Travis não eram somente criações de sua imaginação, mas, sim, questões sérias que afetavam a sociedade norte-americana do período. O que torna as decisões e comportamento de Travis injustificáveis não são as suas motivações e, sim, a sua forma de ação.

Na cena final é revelado que Travis não era um herói pelo qual o público poderia torcer e ter simpatia, ele era, na verdade, alguém perturbado por suas neuroses. Apesar de a audiência ter indícios anteriormente de que Travis estava prestes a agir, quando ele finalmente extravasa toda a sua ira, é através de uma violência surpreendente e assustadora.

Martin Scorsese: Mas a solidão, ser um marginal, não ser capaz de se conectar com ninguém, isso se expressa no filme e no personagem por meio da violência, que é uma representação fantasiosa (...) A gente tem essas fantasias. E então esse cara ultrapassa a linha. A beleza do que Paul Schrader fez no roteiro é que ele toca em algo que é muito humano – também cheio de racismo e de todos os tipos de aspectos desagradáveis. Mas você sabe, esses são aspectos que se encontram em uma porção de gente (...) Você não gosta de determinada pessoa. Mas no mais fundo, mais escuro e secreto do seu ser, você se dá conta de que é assim que você está pensando também, se sente constantemente posto de lado e rejeitado, rejeitado, rejeitado. Não é o jeito racional de ser, não é o jeito bom de ser, mas é humano. É parte da condição humana.³⁵

As atitudes de Travis revelam que por trás de ações individuais violentas para resolver problemas sociais não existe um indivíduo imbuído de um desejo de construir uma sociedade mais justa e correta, mas, sim, muitas vezes, um louco. Ao expor a reação a esses problemas através de uma forma tão violenta, o longa-metragem acaba por desconstruir ideias de ações individuais, de vigilantismo e punição por conta própria. Os problemas sociais enfrentados

³⁴ THOMPSON, David e CHRISTIE, Ian. *Scorsese por Scorsese*. Lisboa: Edições 70, 1989, p. 159-160.

³⁵ SCHICKEL, *op. cit.*, p. 159-160.

pelo país não poderiam ser solucionados por respostas simples e rápidas, mudanças não poderiam ser feitas através da prisão ou morte de alguns criminosos específicos, os problemas que afetavam o país possuíam raízes e consequências profundas, dessa forma, a ação por conta de um vigilante não era a solução para as mazelas da sociedade.

Ao final do filme, Travis é tido como um herói por ter resgatado Iris. No entanto, embora ele seja reconhecido pelos jornais como tal, a violência de suas ações e a ausência de punição por seus crimes mostram que a personagem é tratada de tal maneira, pois essa foi a forma como a mídia decidiu contar o episódio e não por seus atos. Embora outras pessoas partilhem a visão que o motorista tinha de si mesmo, como alguém que se opôs à imoralidade da cidade, ele ainda possui as angústias que o afligiam anteriormente. Na última cena, Travis observa pelo retrovisor o banco de trás do seu táxi, seu olhar preocupado revela que embora ele seja elogiado pela mídia e aparentemente relaciona-se melhor com os seus amigos de trabalho, suas loucuras e paranoias ainda existem.

Conclusão

Em *Taxi Driver*, Travis Bickle incorpora diversas questões fortemente presentes na realidade norte-americana do período. Ele personifica uma série de traumas do país. No entanto, sua explosão final não é decorrência somente desse contexto, mas também de sua própria incapacidade de lidar com o ambiente ao seu redor. No momento em que as cicatrizes de Travis e da nação detonam dentro da personagem, elas são expostas e resolvidas através de uma violência tão horrorosa e brutal que se torna indefensável, impossibilitando justificar os fins pelos meios. Ao extravazar suas fantasias, como apontado por Scorsese, Travis ultrapassa o limite, expondo que a sua repulsa não era resultado de sua insatisfação com a corrupção e a criminalidade, mas, sim, de sua insanidade.

Taxi Driver apresenta uma visão mordaz de uma cultura que poderia produzir um Travis Bickle (...) a representação da sociedade americana é depressiva. A ação individual é demonizada. Políticos, representados na figura de Palantine, são “expostos” como vergonha. O fim sugere uma situação inalterável, e aparentemente imutável.³⁶

O filme apresenta um retrato negativo da realidade do período, a personagem do senador Palantine dialoga com a desconfiança política do país após Watergate, a representação de Nova York revela uma cidade que vive um péssimo momento, com ruas repletas de prostituição, tráfico de drogas e violência, as expectativas dos anos 1960 acabaram

³⁶ GRIST, Leighton. *The films of Martin Scorsese, 1963-77: Authorship and context*. New York: Palgrave Macmillan, 2000, p. 156.

por levar a uma sociedade que parecia estar se degenerando. Travis Bickle incorpora alguns dos principais anseios da nação, lida com questões e problemas fortemente presentes nos Estados Unidos daquele período e sua explosão final de certa forma dialoga com os anseios da própria população do país. Como destacado por Scorsese:

Para fazer esse filme naquela época, eu senti que Travis fazia parte de nós. E algumas pessoas tinham isso sob controle (...) Mas Travis parecia fazer parte de nós na época. Eu senti isso. Ele expressa as suas fantasias e essa é a definição de alguém que é louco. Todos nós temos fantasias, mas ele as expressa. Ele passa dos limites.³⁷

Ao assassinar aquelas pessoas na sequência final, Travis revela que não é um herói, mas a verdade é que ele nunca poderia ter sido. Ele personifica alguns dos principais desapontamentos dos Estados Unidos. A personagem de Robert De Niro é a prova viva, a personificação dos traumas do país. Ele é a vergonha do Vietnã que ainda existe e não foi aceita, a desconfiança em relação à política, a degradação das cidades. Toda a euforia da década de 1960 não havia contribuído para a construção de uma personagem heroica, mas, sim, de Travis Bickle. Após décadas de lutas pelos direitos civis dos negros e das mulheres, Travis é racista e não acredita na libertação feminina, ele é conservador e “quadrado”. Depois de todo o trauma do Vietnã, a sua maneira de lidar com os problemas é através da violência, revivendo os horrores da guerra. Travis Bickle, ao final, revela-se não como uma resposta para os anseios da nação, mas sim uma exposição cruel e assustadora dos seus próprios traumas.

Referências Bibliográficas

- BARROS, José D´Assunção. Cinema e história: entre expressões e representações. In: *Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema*. NÓVOA, Jorge & BARROS, José D´Assunção. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.
- FLATLEY, Guy. Martin Scorsese´s Gamble. In: BRUNETTE, Peter (ed.). *Martin Scorsese Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 1999, pp.48-58.
- GRIST, Leighton. *The films of Martin Scorsese, 1963-77: Authorship and context*. New York: Palgrave Macmillan, 2000.
- KING, Geoff. *New Hollywood Cinema: An Introduction*. London/ New York: I.B. Tauris Publishers, 2002.
- KOLKER, Robert Phillip. *A cinema of loneliness: Penn, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman*. Oxford University Press: New York, 1988
- LANGFORD, Barry. *Post-Classical Hollywood: Film Industry, Style and Ideology Since 1945*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.

³⁷*Taxi Driver*, Blu-Ray, Extras: comentários do diretor.

- NAPOLITANO, Marcos. Fontes Audiovisuais: A História Depois do Papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes Históricas*: São Paulo. Contexto, 2005.
- RAY, Robert B. *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*. New Jersey: Princeton University Press, 1985.
- SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010). *História da Historiografia*, v. 8, p. 151-177, 2012.
- SCHATZ, Thomas. The Studio System and Conglomerate Hollywood. In: MCDONAL, Paul & WASKO, Janet. Malden. *The Contemporary Hollywood Film Industry*, MA: Blackwell Publishing, 2008.
- SCHICKEL, Richard. *Conversas com Scorsese*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- SKLAR, Robert. *História Social do Cinema Americano*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- THOMPSON, David e CHRISTIE, Ian. *Scorsese por Scorsese*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- TOMASULO, Frank. P..1976: Movies and Cultural Contradictions. In: FRIEDMAN, Lester D (ed.). *American Cinema of the 1970s: themes and variations*. New Brunswick/ New Jersey: Rutgers University Press, 2007, pp.156-181.
- VALIM, Alexandre Busko. História e Cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion, VAINFAS, Ronaldo (Orgs.), *Novos domínios da história*. Rio de Janeiro, Elsevier: 2012, p. 283-300.