

**GEMINIS**

[DOSSIÊ - CINEMA E TECNOLOGIA]

**“ARE YOU TALKING TO ME?”**

**A EXPRESSÃO DO POPULAR  
MIDIÁTICO COMO POTÊNCIA POLÍTICA  
EM TAXI DRIVER, DE MARTIN  
SCORSESE**

**BRUNO COSTA**

*Pós-doutor junto ao Programa de pós-graduação em  
Comunicação da PUC Minas.*

*E-mail: brunocscosta@gmail.com*

**THIAGO PEREIRA ALBERTO**

*Mestre em Comunicação Social pela Faculdade de Comunicação  
e Artes da PUC-MG.*

*E-mail: thiagopereiraalberto@gmail.com*

## RESUMO

Este artigo analisa o filme “*Taxi Driver*” (1976), Martin Scorsese como um possível veículo de expressão dos meios de comunicação populares como um poder político, tencionando parte de sua representação de imagem através de um tabloide estética e radical, o regime de imagens dominante em Hollywood e percebendo em sua narrativa. Algumas táticas de subversão em relação ao sistema capitalista com a representação de um personagem anônimo; enquanto, sendo um produto da cultura popular, fala para um público grande e possíveis gatilhos decodifica.

**Palavras-chave:** Cinema; Cultura Popular; Martin Scorsese; Subjetividade Rebelde; *Taxi Driver*

---

## ABSTRACT

This paper analyzes the film “*Taxi Driver*” (1976), Martin Scorsese as a possible vehicle of expression of the popular media as a political power, tensing part of his image representation through an aesthetic and radical tabloid, the regime of images dominant in Hollywood and realizing in his narrative, some tactics of subversion in relation to the capitalist system with the representation of an anonymous character; while, being a product of popular culture, speaks to a large audience and possible triggers decodes

**Keywords:** Cinema; Popular Culture; Martin Scorsese; Rebel subjectivity; *Taxi Driver*

## 1. INTRODUÇÃO

“Ataques à sociedade de consumo tornam-se produtos a serem consumidos”<sup>1</sup>, escreveu Pauline Kael (1968), uma das mais notórias críticas de cinema de todos os tempos. Com esta frase, a escritora norte-americana de certa forma sumariza a tática de dominação simbólica do sistema político hegemônico da contemporaneidade, o capitalismo, com seu mecanismo de absorção da crítica e posterior abdução da mesma com fins comerciais. Ela sinaliza aí a transformação do gesto rebelde em incorporação passiva, movimento apontado anteriormente pela Teoria Crítica, onde o sujeito se vê numa espécie de enquadramento político, social, econômico e subjetivo (o chamado processo de reificação), focalizado pela lógica de dominação que despotencializa discursos e ilhas rebeldes dentro do oceano da perpetuação da chamada indústria cultural.

De certa forma, este é um início de análise possível e inspirador para avaliarmos o trajeto percorrido por *Taxi Driver* (1976), filme de Martin Scorsese, objeto de nossa atenção neste artigo. Talvez possamos afirmar que a obra nasce da visada crítica que o diretor impõe sobre um sistema de produção hegemônico, utilizando uma linguagem cinematográfica que transcende e provoca os padrões vigentes em *Hollywood*; algo que se materializa tanto na centralidade de sua narrativa (com o protagonismo rebelde e violento de um popular anônimo) quanto em parte de sua representação imagética (em escolhas estéticas agressivas, sombrias, de influência “tablóide”). O círculo se fecha no próprio filme com a incorporação do anti-herói em herói, através de sua ascensão midiática no final. Faz-se o jogo do popular midiático, com possíveis perdas e ganhos.

O que sublinhamos aqui é a possibilidade e a força expressa do e no *jogar*. A frase de Kael soa pessimista, mas forte; sintética, mas duramente verdadeira, tendo em vista alguns movimentos típicos e/ ou históricos de contestação política sendo embalados para consumo massivo. Mas podemos também acreditar que existe uma *objetividade* e existe uma *neutralidade* em relação às coisas dispostas no mundo: o fato

1 “Attacks on the consumer society become products to be consumed.” (Tradução nossa)

do projeto capitalista, objetivamente estar em pleno andamento não significa que criações artísticas simplesmente serão passivamente domadas por estas regras estabelecidas, aceitando sua atuação. Para falar com Flusser (2002), não precisamos nos render às engrenagens pós-ideológicas (como a fixação pela descrença absoluta) do aparelho capitalista, e seu poder de programar o comportamento humano. Apesar de sua ação “que manipula e robotiza a vida em todos os seus aspectos, desde os gestos exteriorizados ao mais íntimo dos pensamentos, desejos e sentimentos”. (FLUSSER, 2002, p.67), se faz necessário desvendar a caixa preta, decodificá-la, jogar com as possibilidades deste aparelho. A paciência lúdica da utopia tem que ser infinita.

### 1.1 CINEMA E OS JOGOS DE PODER

A pontuação de Kael, dessa forma, pode soar provocativa com esta possibilidade utópica de se pensar o futuro, de fugir do presentismo, da “celebração do que existe porque não há nada além”, como sinaliza Santos (2007, p.58). Se estivermos diante de uma estrutura social que se apresenta por vezes como imposição cultural, de atuações hegemônicas, mais do que nunca são essas as questões que necessitam ser discutidas. Talvez seja possível buscar uma autonomia possível, onde se avalie e questione as estruturas de poder, enquanto busca-se construir uma alternativa a ela: “descolonizar nossas mentes para poder produzir algo que distinga o que é produto da hierarquia e o que não é” (SANTOS, 2007, p.35) e atacar essa engrenagem com as mesmas peças que ela oferece.

Alinhamos a esta proposição a preciosa noção de Fiske (2009) de uma cultura popular politicamente ativa, capaz de reagir à onipresença da massificação da indústria cultural e da sociedade de consumo com golpes moldados dentro dessa própria estrutura: como lemos aqui, trata-se de tentar recodificar o aparelho, desafiar a máquina de programação contínua capitalista através do jogo, desfiar suas imposições, e tratar esses conhecimentos ou saberes como válvulas emancipatórias.

Não à toa, é ao termo *trickery* (uma trapaça na uma forma de jogar) que Fiske vai recorrer como dispositivo possível da cultura popular no questionamento do *status* estabelecido, na tensão entre ordem e progresso, entre regulação e emancipação; tensão essa própria das relações culturais e até mesmo do mecanismo político<sup>2</sup>. Estas trapaças

2 Para falar com Eagleton (2003, p.14), a própria idéia de cultura compreende uma “tensão entre fazer e ser feito, racionalidade e espontaneidade, que censura o intelecto desencarnado do iluminismo tanto quanto desafio o reducionismo cultural de grande parte do pensamento contemporâneo” A essa dicotomia ela entrelaça o fazer político: “Numa sociedade civil, os indivíduos vivem num estado de antagonismo crônico, impelidos por interesses opostos; mas o Estado é aquele âmbito transcendente no qual essas divisões podem ser harmoniosamente reconciliadas. Para que isso aconteça, contudo, o Estado já que tem que ter estado em atividade na sociedade civil, aplacando seus rancores e refinando suas sensibilidades, e esse processo é o que conhecemos como cultura” (EAGLETON, 2003, p.16)

estão nas políticas do dia a dia, que se espalham e se espelham na vida cotidiana e que também oferecem chaves para desvendar seus mecanismos de poder. Não devemos resumir nossas definições de política a uma ação social direta ou prática: “isso seria apenas a ponta de um iceberg que repousa sobre uma menos visível, mas muito real e politizada consciência; a consciência da, e na, cultura popular” (FISKE, 2009, p.126)<sup>3</sup>

Portanto, se faz necessário *conviver e entrar em conflito* com as hegemonias. Quando Santos (2007) sugere que devemos evitar o extremismo do pensamento crítico, onde o sujeito histórico é a massa, o operariado, parece reforçar que, através desta percepção, estaremos reféns de uma “razão cínica” (SANTOS, 2007, p.58), uma acomodação simplória de que não há futuro dentro dessa estrutura. E talvez seja possível pensar que este futuro que esteja no resgate das diferenças, na força da voz inconformada, no desenvolvimento de uma “subjetividade rebelde” (SANTOS, 2007, p.58)

Desenvolver subjetividades rebeldes e não apenas subjetividades conformistas. Assim, a questão fundamental é como intensificar a vontade, um problema também complicado para nossa construção teórica, porque há uma dimensão que chamamos de racional dos argumentos; mas há também uma dimensão mítica de todos os saberes, que é a crença, a fé, a validade de nossos conhecimentos. Todos os nossos conhecimentos têm um elemento de *logos* e um elemento de *mythos*, que é a emoção, a fé, o sentimento que certo conhecimento nos proporciona pelo fato de o termos, a repugnância ou o amor que nos provoca (SANTOS, 2007, p.58)

Pensando na inescapável gangorra entre realidade e sonho, o possível e o imaginário, essencial para a modulação desta subjetividade rebelde a que se refere Santos (2007), pensamos aqui o cinema como dispositivo de ataque possível, de alcance, influência e intensificação de vontades, com narrativas e representações que, ao se modularem no vaivém entre o limite e o ilimitado, entre o *mythos* e o *logos*, convocam e inspiram o espectador a uma nova noção de realidade, a um novo campo de possibilidades: o cinema, como diversas outras manifestações artísticas pode ser também o exercício da utopia.<sup>4</sup> Posicionando a estética cinematográfica como uma consciência do poder de persuasão afetiva das imagens, próxima à noção *einsenteiniana* do

3 Como escreve Fiske (2009), ao contrário de serem valorizados por essas resistências do cotidiano, “as pessoas são humilhadas como ingênuos culturais por encontrar prazer ou satisfação neles”. Assim, parece fazer eco ao pensamento de Hall no sentido de não perceber o povo apenas como tolos culturais, “como uma força mínima e puramente passiva” (HALL, 2003, p. 254) ou à percepção de Williams onde não há massas, e sim apenas formas de se ver as pessoas como massas.

4 Segundo Scorsese, grande parte de *Taxi Driver* surgiu de sua convicção de que “os filmes são realmente uma espécie de estado-de-sonho, ou como tomar droga. E o choque de sair do cinema para a plena luz do dia pode ser aterrador. Vejo filmes a toda a hora e é-me sempre muito difícil acordar. Cada filme é isso para mim – esse sentido de estar quase acordado” (THOMPSON e CHRISTIE, 1989)

encadeamento imagem/sentimento/ideia que ele proporciona ao espectador, temos com Barros (2008), a noção de que filmes também podem ser estudados como “produtos da história”, pensando-os como forma de se analisar a sociedade que os produziram. Como todo produto, o cinema trata-se de um excelente meio para observação do “lugar que o produz”, isto é,

(...) a sociedade que o contextualiza, que 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 produziu (grifos nossos) (BARROS, 2008, p.52-53)

Nossa leitura de *Taxi Driver* é a de uma obra que foi produzida no “coração” de um dos centros hegemônicos capitalistas, a máquina de produção e consumo da sétima arte, Hollywood<sup>5</sup>, mas que aciona por vezes a possibilidade de subjetividades rebeldes, tanto na figura de seu autor, no caso, Scorsese, quanto na sua expressão autoral, o filme em si. É como desvendar o aparelho através do próprio aparelho, já que o extenso alcance e campo de atuação da obra, seu caráter de recepção popular massiva, também nos leva a vê-lo, através de decodificações diversas, como transmissor de potencialidades transgressoras. Embora “as indústrias culturais tenham de fato o poder de retrabalhar e remodelar constantemente aquilo que representam”, como assegura Hall (2003, p 254), impondo e implantando, na audiência, definições próprias do que seria o popular, esse mesmo público, embora em posição irregular e desigual com relação à cultura dominante, também demonstra potenciais para desorganizar e reorganizar a cultura popular, através de constantes formações de pontos de resistência e aceitação, de recusa e de capitulação. Essa negociação com o poder hegemônico é uma turbulência assumida pelo diretor:

O que é preciso para ser um cineasta em *Hollywood*? Mesmo hoje em dia ainda me pergunto o que é necessário para ser um profissional, ou mesmo um artista, em *Hollywood*. Como você sobrevive à constante queda de braço entre a expressão pessoal e os imperativos comerciais? Qual é o preço que se paga para trabalhar em *Hollywood*? Você acaba com dupla personalidade? Você faz um filme para eles, um para você?(SCORSESE e WILSON, 2004, p.17)

No presente artigo, trabalharemos a possibilidade desta potência política contestadora, por vezes flutuante, nas chaves da negociação e da resistência, em

<sup>5</sup> Observamos historicamente *Hollywood* aqui, como Žižek aponta, como também um “aparelho ideológico do Estado” (2003, p.31), convocado quando necessário pela política norte-americana no sentido de divulgar e transmitir seus interesses.

*Taxi Driver*, através de dois eixos de análise, voltados a noções relativas ao que investigamos como *popular midiático*. Em sua representação imagética notamos uma visível crítica e um nítido posicionamento provocativo e contestador ao enquadramento de leitura clássico hollywoodiano. *Taxi Driver* incorre, provocativamente, a certa estética tablóide, especialmente no que se refere ao caráter espetacularizante na construção de suas imagens, assumidamente pela busca de uma fotografia “Weegee”<sup>6</sup>, relacionada a uma estética grotesca, gráfica, sem maiores filtros sensíveis, típica dos jornais diários populares norte-americanos; proposta reconhecida pelo próprio diretor do filme: como assume o diretor, “a ideia fundamental (era) fazer como se tratasse de um percurso entre um filme de terror e o *Daily News* de Nova Iorque” (THOMPSON e CHRISTIE, 1989).

Em conjunto a essa representação visual, temos na obra o foco narrativo voltado para o sujeito anônimo, que insurge de forma radical contra a sociedade a que se vê inserido, mas que tem esse movimento, ao fim, captado e louvado pela mídia. O que nos possibilita inferir aqui o que Turner (2010) chamaria de “virada demótica”, as pessoas do povo protagonizando e ganhando voz em seus discursos em narrativas na cultura midiática global- mesmo que, neste caso, através da ficção. Quando a mídia, no final da película, dá visibilidade à Travis Bickle, um protagonista sob as vestes cotidianas de um motorista de taxi anônimo em Nova York, a intenção parece justamente fazer do anti-herói um herói; negociar o posicionamento crítico contido naquele sujeito. Portanto a noção do popular midiático se dá aqui na visada ao sujeito anônimo através de uma grande suporte- o cinema- e nas possibilidades de uso político, contestador, que podemos perceber nessa troca: um jogo que se faz muito além do que se vê na tela, pois se refere também ao potencial político, autoral e transgressor que a arte (como produto, inclusive) e o artista (como *hacker* de caixas pretas), são capazes de questionar, no equilíbrio entre as percepções e uso de elementos erudito-radicais e populares.

## 1.2 SCORSESE E AS MAQUINAÇÕES DENTRO DO SISTEMA: CONTRABANDO

Tanto Scorsese quanto (boa parte) de sua filmografia parecem se filiar às táticas sugeridas como alternativas de crítica anti-*establishment*, mesmo que também através da lógica do entretenimento. Afinal trata-se de um filme, *Taxi Driver*, de comprovada

---

6 Termo utilizado para se referir ao estilo do fotógrafo norte-americano Arthur “Weegee” Feelig, famoso por suas imagens hiper realistas da sociedade norte-americana dos anos 1950. Essa estética seria plenamente assumida e buscada pelo diretor em seu filme posterior, “Touro Indomável”, como ele assume em Biskind (2009, p.335) “Nós tínhamos a idéia de fazer o filme visualmente como um tablóide, como o *Daily News*, como as fotografias de Weegee”

vocação/comunicação popular, que encontrou recepção calorosa do público<sup>7</sup>, crítica e da própria indústria desde que lançado, atestado em diversos níveis de sucesso. Por mais que tensione temas caros à sociedade de então (a política, o contato social, a ética e a moral), *Taxi Driver* parece se enquadrar em um cinema popular em sua *emissão*, no sentido de se comunicar com um público abrangente<sup>8</sup>.

As possíveis fronteiras entre o popular e radical nos interessam aqui para localizar com maior precisão o campo de atuação de Scorsese em sua busca por uma linguagem cinematográfica negociada, não totalmente radical, não totalmente popular. Fiske (2009) assume que a arte radical tem um papel importante em um sistema cultural, principalmente se pensarmos que um pouco de sua radicalidade pode ser filtrada pela arte popular e como isso aumentar sua progressividade. Essa troca parece mesmo fundamental para se equilibrar as criações fílmicas que se propõem densas e críticas, mas que ainda assim busquem alcance comunicacional. Foi justamente Kael uma das figuras responsáveis por esmaecer as fronteiras impassíveis entre o dito cinema sério ou erudito e o cinema popular, comercial, a partir dos anos 1960, praticando o que Martel (2012, p.166) classifica como um "elitismo populista", onde a grandeza de uma produção fílmica estaria também na sua capacidade de mesclar possibilidades da alta cultura com a energia de uma arte popular.

(...) o cinema é a continuação da vida por outros meios. A ruptura provada por Kael na avaliação dos filmes, e, além disso, na apreciação da cultura popular é essencial. Ela rompe com a linguagem polida, 'costa leste', que venera os filmes delicados 'que nos fazem dormir com todo seu refinamento', como escreve ela. Em seu lugar, valoriza um cinema americano que leva em conta a vida do homem comum e, sobretudo, através de um estilo próprio, a energia, a velocidade, a violência. Ela gosta de um elemento pop de um filme (MARTEL, Frédéric, 2012, p.164)

7 *Taxi Driver* conquistou renda de 12,5 milhões de dólares em um ano, o que indica sucesso comercial nos parâmetros da indústria cinematográfica. Martin Scorsese receberia a Palma de Ouro para o melhor realizador no Festival de Cannes de 1976. O filme foi nomeado para quatro Oscar da Academia: Filme, Ator Principal (Robert De Niro), Atriz Secundária (Jodie Foster) e Música Original (Bernard Herrmann). Não ganhou nenhum, mas recebeu muitos outros prêmios. Seu poder simbólico também foi notável: como informa Biskind (2009, p.327), logo no dia de sua estréia em Nova York, no dia 6 de fevereiro de 1976, "havia uma fila dando à volta no quarteirão, repleta de sócias de Travis Bickle: rapazes muito pálidos com cabelo reco, usando jaquetas militares"

8 Pensamos aqui no cotidiano da comunicação, onde a inteligibilidade da mensagem é mais importante que a novidade estética. Falando com Coelho Neto (*apud* Cauduro, p. 8, 2006) "as formas redundantes, pela repetição de suas soluções, são bastante previsíveis, sem maiores novidades, *monótonas*. Em troca, tendo uma baixa taxa de novidade elas apresentam uma baixa taxa de informação. Quanto maior a originalidade, o repertório e a desordem de uma mensagem, maior sua taxa de informação, maior sua complexidade, maior sua rejeição pelo público e menor sua audiência. Ou seja, maior sua imprevisibilidade, maior sua entropia e mais artístico (no sentido de *avant garde*) enquanto que os *designers de vanguarda* estão mais preocupados em inovar, em criar novas soluções visuais, em surpreender as audiências com sua inventividade e imprevisibilidade, aumentando a *entropia da forma* (FISKE *apud* Cauduro, p.8, 2006).



Talvez possamos dizer esse elemento pop sugerido por Kael se relacione com a proposição *fiskeana* de que a ausência do radical, não condiciona o popular ao reacionário, a um lugar de repouso artístico, cúmplice, ou completamente incorporado ao sistema hegemônico. Essa visada para o popular, no sentido do prazer e da satisfação, habilita o criador a fazer o que foi chamado por Jencks (1977) de *double coding*, usar o cinema como uma linguagem de duplo entendimento, trabalhar com referências em um produto final que tanto façam sentido e satisfaçam os desejos intelectuais tanto da alta cultura tanto quanto o do popular. Podemos enxergar isso como mais uma tática dentro do jogo: o que Fiske chama de *trickery*, Scorsese chama, habilmente, de contrabando.

Enquanto o contrabandista trabalha furtivamente, e sua subversão não é detectada de imediato, o iconoclasta ataca de frente as convenções e sua rebeldia provoca ondas de impacto por toda a indústria. Em Hollywood, os iconoclastas abrangem os visionários, os desbravadores e os renegados, que desafiaram abertamente o sistema e expandiram as fronteiras da arte. Muitas vezes eles foram derrotados; mas chegaram a fazer o sistema trabalhar a seu favor. *Hollywood* sempre teve uma relação de amor e ódio com aqueles que violam suas regras, exaltando-os num momento e queimando-os no momento seguinte (SCORSESE e WILSON, 2004, p.159)

Nesse sentido, e pensando na carreira do diretor como pautada por estes contrabandos (e não pela iconoclastia) acreditamos que podemos pensar em *Taxi Driver* como uma obra que não transita numa linhagem de arte radical, opaca, inflexiva ou hermética, no sentido de que se expressa e se comunica tanto em termos dialógicos com o grande público, quanto com alguns padrões clássicos da linguagem cinematográfica, mas que ao mesmo tempo a tensiona, a provoca, *furtivamente*. Não surpreende que a própria Kael (1994, p.463)<sup>9</sup>, em sua referencial crítica no *New Yorker* ao filme tenha o notado como “uma força feroz, uma versão crua, ‘tablóide’ de ‘Notas do Subsolo’ de Dostoievski” que dá a “à vida nas ruas um rico sabor de coisa barata” ou Biskind (2009) perceber diálogos nítidos entre força narrativa do cinema norte-americano de Scorsese com a beleza e radicalização estético-imagética dos cineastas europeus.

Se não podemos afirmar que estas referências saltaram aos olhos dos espectadores majoritários do filme; podemos considerar que elas estavam lá, plenas de intenção estética, e que reside na comunhão entre os dois mundos (o cotidiano legível aliado as referências possíveis à alta cultura) muito da força de *Taxi Driver*. Ao mesmo tempo, Scorsese assume inverter o código vigente da indústria (a leitura popular como

9 Já no filme anterior de Scorsese, “Caminhos Perigosos” (*Mean Streets*), Kael (1994, p.85) atentava para a audácia imagética do diretor, dizendo que ele mostrava uma “podridão de textura mais densa do que jamais vista em um filme americano, e um maduro senso de maldade”

simples entretenimento) no sentido de trazer uma idéia de realismo para o que chama de “diversão sadia”.

A indústria do cinema frequentemente confundiu entretenimento com escapismo. Inspirar-se na vida real era considerado ou maçante ou subversivo- sobretudo se isso significasse investigar em profundidade. Mas desde a época do cinema mudo alguns poucos cineastas desafiavam os ideais de glamour e, como uma diversão sadia, injetavam uma dose de realidade em seus filmes, geralmente dentro da moldura do melodrama (SCORSESE e WILSON, 2004, p.159)

Scorsese constantemente moldou e trabalhou com a idéia de realidade (no sentido de buscar referências do cotidiano, do ordinário) em grande parte de sua produção cinematográfica, frequentemente acompanhado de algumas diatribes contra convenções ou classes estabelecidas<sup>10</sup>. A raiva e a tentativa de subversão parecem ser elementos naturais no diapasão produtivo do diretor; algo que se espalha por grande parte de sua cinegrafia. Biskind (2009) faz uma interessante observação pessoal a respeito da visão de mundo do cineasta: “*Marty* evitaria conflitos ao máximo, e aprendeu a deixar que outras pessoas- seu agente, seus amigos- lutassem por ele. Expressaria sua raiva nos filmes. Sempre viveria mais feliz em sua imaginação” (BISKIND, 2009, p.237). Essa parece mesmo ser uma das réguas que orientam o fazer cinematográfico do diretor

Não creio que haja qualquer diferença entre fantasia e realidade quanto à maneira como ambas devem ser abordadas num filme. Claro que se vivermos desse modo somos clinicamente doentes. Mas num filme posso ignorar essa fronteira. Em *Taxi Driver*, Travis vive isso até ao fim, vai mesmo até ao fundo e depois explode. Quando li o roteiro do Paul (Schrader) compreendi que era precisamente dessa maneira que eu sentia que todos têm esses sentimentos, portanto isso era uma maneira de abarcá-los e admitir, embora referindo que não me deixavam satisfeito (...). Era um modo de exorcizar essas sensações e tenho a impressão que De Niro sentiu isso também (THOMPSON e CHRISTIE, p.98, 1989)

Essa busca pelo real vale dizer, não era exclusividade de Scorsese; assemelha-se a uma marca geracional<sup>11</sup> já que diversos cineastas norte-americanos e contemporâneos

10 E, por muitas vezes, foi criticado por ambas as partes: quando teceu um retrato enegrecido e violento da comunidade italiana de Nova Iorque onde foi criado (*Little Italy*, uma subcultura cravada no *Lower East Side*), com seu longa “Caminhos Perigosos”, (*Mean Streets*, 1973), conseguiu desagradar os locais. “Quem ele pensa que é? Ele é um de nós” revela Biskind (2009, p 253), sobre as reações de membros da comunidade ítalo-americana ao ver o filme. Recentemente, em 2013, conseguiu reunir com habilidade tanto o lado de diversão quanto seu indelével traço crítico em “O Lobo de Wall Street” (*The Wolf Of Wall Street*, 2014), firme (e prazerosa, no sentido de entreter) crítica à ganância e a amoralidade ética dos “novos ricos” norte-americanos da década de 1980.

11 “Nós éramos só uns caras que queriam fazer filmes, e sabíamos que a qualquer momento poderíamos ser destruídos pelo pessoal dos estúdios”, assumiu Scorsese em entrevista a Peter Biskind (2009, p 13)

de Scorsese viraram suas lentes para uma espécie de busca pela verdade, submergindo algo que se aproxima da idéia de que. “o importante não é ver como o conhecimento representa o real, mas conhecer o que determinado conhecimento produz na realidade” (SANTOS, 2007, p.33). Ou seja: trata-se de cinema como produto da história. Esse período, que abarca cineastas e produções do final dos anos 1960 até o início dos anos 1980, foi chamado de “Nova Hollywood”, justamente por tentarem se equilibrar com a marca autoral dentro da mudança do sistema de gerenciamento dos estúdios. Como nota o próprio Scorsese, quando ele começou sua carreira “o *studio system* havia desmoronado e as companhias haviam sido absorvidas por grandes corporações gigantescas” (SCORSESE e WILSON, 2004, p.16).

Não surpreende, portanto, pensar na quantidade de tramas políticas, sociais, jornalísticas ou investigativas que foram filmadas no período, por diferentes diretores. Desde o clássico da violência gráfica que de certa forma inaugurou essa geração, como “*Bonnie & Clyde*”, de Arthur Penn, passando por Alan Pakoula (“*Todos os Homens do Presidente*”), Sidney Lumet (“*Um Dia de Cão*”), Francis Ford Coppola (“*A Conversação*”); além do roteirista de *Taxi Driver* Paul Schrader; também diretor de filmes, notoriamente obcecado com a ideia do sexo marginal e anônimo em obras como “*Hardcore- No submundo do sexo*” e “*Gigolô Americano*. Filmes realizados em um mesmo período, o final dos anos 1970, época em que “a cultura do cinema permeava a vida americana como nunca havia acontecido e nunca mais aconteceria”, como lembra Biskind (2009, p.16).

Isso diz de um terreno propício para os diretores transgredirem e encontrarem alguma interlocução com as audiências. A noção de cinema de autor era uma meta, um parâmetro, deslocando o telespectador menos para os grandes astros e mais para os filmes em si, filmes estes que buscavam uma assinatura autoral fortíssima. Como colocou Sontag (1996, p.61), tratava-se de um momento em que “ir ao cinema, pensar sobre cinema, falar sobre cinema tornou-se uma verdadeira paixão entre estudantes universitários e outros jovens. Você se apaixonava não pelos atores, mas pelo próprio cinema”. Uma comunhão ideal para o desejo natural de seus diretores por reconhecimento autoral- e neste processo estava implícito derrubar um “inimigo”

... o sonho da Nova Hollywood transcendia a individualidade de cada filme. Em seu aspecto mais ambicioso, a Nova Hollywood era um movimento determinado a *libertar o cinema de seu irmão gêmeo do mal, o comércio, tornando-o capaz de voar alto, cortando a atmosfera rarefeita da arte*. Os cineastas dos anos 1970 pretendiam derrubar os estúdios, ou pelo menos torná-los irrelevantes, por meio da democratização do processo de fazer filmes, colocando-os nas mãos de qualquer um com talento e determinação (BISKIND, 2009, p.16)

Talvez possamos dizer que eles tentaram realizar essa façanha através de algumas leituras do que investigamos aqui como "popular midiático. *Taxi Driver* é seguramente umas das maiores realizações desta geração neste sentido.

## 2. TAXI DRIVER: "AQUI ESTÁ ALGUÉM QUE SE OPÔS!" OU A POTENCIA POLÍTICA DO ANÔNIMO

Essa safra pautada por uma busca pela representação realista gerou uma grande galeria de personagens cotidianos, anônimos, urbanos, e carregados de signos de contravenção em relação ao sistema, de onde destacamos aqui Travis Bickle, o protagonista de *Taxi Driver*. Em uma atuação memorável de Robert De Niro, a trajetória de Bickle ilustra essa necessidade dos autores da época de enquadrar subjetividades marginais e, *a priori*, anti-heróicas. Neste caso, voltando às lentes para o cotidiano de um taxista insone na cidade de Nova York como forma de ilustrar o contexto político dos Estados Unidos pós- Vietnã<sup>12</sup> na década de 1970, em crise política, econômica e moral.

A construção de um personagem como Bickle é onde Scorsese parece reconhecer o poder da micro-história, reduzindo a escala de observação social para encontrar importantes táticas de subversão. Se pensarmos, com Ginzburg (2007, p.263) que "a micro-história opta por tentar recolher os rastros (...) para jogar luz sobre uma série documental mais ampla", é este olhar aproximado que nos ajuda a entender algo que ficou fora da visão de conjunto. Se pensarmos na noção de *me generation* como colocou Tom Wolfe, a respeito do fim dos sonhos contraculturais da década de 1960 e sequente egoísmo e evasão coletiva na década seguinte, talvez possamos enxergar Travis Bickle como a afirmação de que o senso de rebeldia abrasante dos anos 1960 permaneceu em algumas esferas, sob diferentes termos. A convulsão social não seria gerada pelo paz e amor, e sim pela violência e desilusão solitárias.

Importa menos aqui o fato de Bickle ser um personagem ficcional do que a possibilidade dele ser um personagem- um ser humano- possível de existência. Ainda falando com Ginzburg (2007, p. 277), se "toda construção macro social é resultado de um emaranhado de incontáveis estratégias individuais", é através de um taxista anônimo que o diretor tenta significar parte da cultura de uma classe subalterna, popular, excluída (a solidão tem seguido Bickle, que é como afirma, "*o único homem de Deus*"), que também repousa inquieta em nosso tecido social: o anônimo com potência da revolta, uma subjetividade rebelde. Não parece gratuito que, em dado momento do filme, a personagem Betsy, atenta à sensibilidade diferente do taxista, caracteriza

12 Essa temática do trauma pós-guerra do Vietnã seria trabalhada também em outros filmes, como "Olá Mamãe" (*Hi Mom!*, 1970) de Brian de Palma, "Amargo Regresso" (*Coming Home*, 1978), de Hal Ashby e "O Franco-Atirador" (*The Deer Hunter*, 1978), de Michael Cimino.

Bickle (citando uma canção de Kris Kristofersson) como um “*Profeta e um traficante/ meio verdade, meio ficção/ Uma contradição ambulante*”.

Bickle inicialmente é posicionado como uma espécie de anomalia, um descartável dejeito social da América no começo dos anos 1970, no contexto em que está inserido. Fica evidente o interesse e fascínio do diretor em dar voz a ele, como se ele acreditasse que, como vítimas da exclusão social, pessoas como Bickle “tornam-se os depositários do único discurso que representa uma alternativa radical às mentiras da sociedade constituída- um discurso que passa pelo delito e pelo canibalismo” (GINZBURG, 2006, p.18) A figura do marginal, do bandido- ou *do contrabandista*, para localizar o papel do diretor nesse encadeamento- parece contemplada nessa crença, em uma espécie de romantização, ou como Ginzburg (2006, p.18) aponta, “um populismo às avessas, um populismo negro, mas ainda assim, populismo”. Logo nas rondas iniciais, se destaca um letreiro em neon, gritando “*Fascination*”<sup>13</sup>. Esta ambigüidade perversa - *a violência fascinante e nossas vidas tão normais*, para citar a canção de Renato Russo<sup>14</sup> - conduz o filme todo o tempo.

No início da película, Bickle se explica na empresa de taxis onde vai procurar emprego, justificando sua escolha: “*Só quero trabalhar muitas horas*”, colocando o trabalho como cura para sua insônia crônica, um típico mecanismo da lógica capitalista, o labor como escapismo, mas que, podemos perceber durante o filme, é uma tentativa equívoca de escapar de seus questionamentos existenciais. No decorrer da história, Bickle percebe o jogo de forças que, silenciosamente, condicionava sua existência.

Estes questionamentos repousam sob um diário onde ele escreve, e são estes escritos que de alguma forma roteirizam a alma e o estado de espírito do personagem durante todo o filme. “*10 de maio*” anota ele. “*Obrigado Deus pela chuva que limpou todo lixo e porcaria das calçadas*”. Essa sujeira persegue Travis, que toda noite tem de limpar “*sangue e esperma*” dos bancos de trás de seu carro, e ganha representação visual pelas lentes de Scorsese através de tomadas escuras contrapostas às noites néon nova-iorquinas; na predileção pela cor rubro-sangue da textura de algumas imagens, na agressividade exposta em relação às minorias sociais que desfilam pelo filme, como negros e gays. Soma-se a isso muitos quadros fechados no olho do taxista, autenticando a visão de Bickle como fio condutivo da narrativa, o *flanêur* obsessivo (numa tensa simbiose entre homem e carro), o *voyeur* amargurado que não consegue reprimir seus sentimentos mais obscuros. Em certo momento ele assume: “*O que minha vida precisa é de direção. Não*

13 Segundo Scorsese, “a construção do espaço urbano, a multidão, o caos, a cidade como portadora das maiores impurezas sociais, o acúmulo de lixo. Há um plano em que a câmara está montada no capô de um táxi e passa pelo anúncio de “*Fascination*” que fica mesmo por debaixo do meu escritório. É essa ideia de estar fascinado, deste anjo vingador flutuando através das ruas da cidade, que representa todas as cidades para mim” (THOMPSON e CHRISTIE, 1989)

14 “*Baader Meinhoff Blues*”, presente no primeiro álbum da Legião Urbana (EMI, 1985)

acredito que a vida deva ser dedicada à morbidez do egocentrismo. Temos de nos tornar pessoas como quaisquer outras". O que ele parece buscar é uma espécie de normalidade, diante dos "animais noturnos" com quem circula: "putas, sodomitas, bichas, tarados, drogados"; mas ao mesmo tempo em que tenta fugir desse mundo que o cerca, passa seu tempo livre assistindo filmes pornográficos.

Ou seja, Bickle parece automatizado a aquele habitat. Toda essa caracterização, espécie de auto-análise, enfatiza o fato de que o filme se constrói em seu olhar, e que muitas vezes trata-se de um olhar que parece se pautar num embate entre o real e a fantasia. Sua falta de sono provém uma espécie de onírico às avessas, onde ao invés do sonho, constrói-se uma atmosfera de pesadelo acordado, o retrato paranoico de um sujeito que se mantém constantemente em alerta, em estado de vigilância. Chama a atenção essa inversão: em um primeiro momento, não é o mundo que vigia o homem do povo; é o homem do povo que parece vigiar o mundo.

Em uma cena marcante, o próprio Scorsese se junta como personagem desta fauna urbana, numa "ponta" como um passageiro no banco de trás que paga uma corrida para observar o adultério de sua mulher com um homem negro pela janela de um apartamento. "Já viu o que uma Magnum 44 faz com a cara de uma mulher?" pergunta, tanto a Bickle como ao próprio espectador, e segue, sublinhando seu recado aos que assistem ao filme: "Aposto que você pensa que sou doente, não?". Em uma habilidosa gangorra entre opacidade e transparência, criador encontra sua criatura e ambos ali parecem passar uma mensagem de forma vulgar e explícita: tematizam uma espécie de falência do humanismo, onde a violência, a misoginia e o racismo são apenas algumas peças desse vaso quebrado.

Quando Bickle se encanta com Betsy, funcionária de um comitê político para o senador e candidato à presidência Charles Palantine, parece encontrar ali um foco, um despertar. Ele descobre na bela loira interpretada por Cybill Shepherd seu "anjo no meio da porcaria" e garante que esta ali para "proteger ela". A partir do momento em que o relacionamento fracassa, Bickle parece viver um momento epifânico, compreendendo a essência das coisas que o cercam: do político falsamente sanitizador (como ele ameaça para Betsy: "Você está no inferno, e vai morrer no inferno"), ao amor incomunicável. Essa virada pessoal também é ilustrada por uma imagem estranha e polêmica, absolutamente fora dos padrões e muito comentada até hoje: um plano detalhe em uma pastilha efervescente em um copo de água<sup>15</sup>, espécie de metáfora para a diluição daquela noção

15 Segundo Biskind (2009, p.320), Stanley Jaffe, vice-presidente-executivo de produção da Columbia, estúdio que lançou o filme, não gostava da cena em que De Niro ficava olhando a aspirina borbulhar em seu copo. "Jaffe não tinha o menor interesse em homenagens a Godard e outras frescuras de faculdade de cinema e chamava a cena de comercial de Alka-Seltzer"

de “sanidade” do motorista de acordo com os padrões sociais hegemonicamente estabelecidos e, conseqüentemente, o início de seu despertar particular diante daquela loucura. O jogo começa a se inverter, sutilmente.

Na seqüência, temos um diálogo revelador de algumas questões expostas na obra como ação e reação, popular e radical: o momento que Bickle desajeitadamente desabafa com um colega de profissão mais experiente, ironicamente batizado de “Bruxo” (*Wizard*):

-“Te deixaram abater”

-“Só quero sair daqui e realmente fazer alguma coisa”, responde Bickle

-“Veja, você pega um emprego. Esse emprego se transforma no que você é. Não temos chances, de qualquer forma. Estamos todos, mais ou menos fodidos sabe? Não é Bertrand Russel, sou apenas um motorista de táxi”.

Bickle então parte para a (re) ação. Encontra-se com um vendedor, em busca de uma arma (pois pretende assassinar Palantine com as próprias mãos), e o que vemos a seguir na tela é um verdadeiro *workshop* de armas de fogo, onde durante alguns minutos o espectador é iniciado nas mais variedades de revólveres, pistolas, munições, acompanhados de adjetivos como “beleza”, com Scorsese assumindo sugestivos *takes* em cada uma; além disso, o traficante oferece um extenso cardápio de drogas e opiáceos. O caráter didático que o diretor imprime a cena soa provocativo. Outra cena, pouco depois, soa como outro recado ao sistema *hollywoodiano*, desta vez mais sutil. É o momento em que Bickle se entedia em frente à TV, assistindo uma espécie de novela melodramática em casa, se irrita e derruba violentamente o aparelho.

Dessa constatação, Bickle se transforma em gestor de si, que precisa se limpar, buscar “organização total” e “colocar os músculos no lugar”, já que “ficar sentado durante todo esse tempo” (assim como o espectador do filme, nos perguntamos aqui?) o deixou muito mal. A violência é sua chave na busca por visibilidade e aquele anônimo crescentemente incomodado, mas passivo, se transforma na guerra de um homem só, o anjo exterminador, que passa parte de seus dias acoplado armas de fogo junto ao corpo planejando o atentado contra o político. Usando o recurso do olhar face à câmera, onde o ator (e o autor) se dirige diretamente ao espectador (que assim, *brechtianamente*, passa também a ser considerado não mais como uma testemunha passiva do filme, mas um sujeito “capacitado” a participar dos questionamentos morais do espetáculo) Bickle, arma apontada para a câmera, pergunta no espelho, “*Are you talking to me?*” (“Você está falando comigo?”).

Sumariza-se nesta pergunta o que parece ser o núcleo central desse poder político do anônimo em “*Taxi Driver*”: sob o signo da violência o autor convoca o

espectador, através tanto da linguagem cinematográfica, quanto da narrativa fílmica, a compartilhar da potência rebelde que construiu em seu protagonista. É a crença de um fazer cinematográfico resistente, mesmo que produzido dentro de um sistema hegemônico; é a atuação de um contrabandista ideológico, por meio de um personagem popular, ordinário, que atenta o público para negociar os significados que estão sendo expostos na tela.

Mas seus planos de assassinar o político falham, e a aparição da prostituta mirim, Iris (interpretada por Jodie Foster) é o novo grande motivo de sua transfiguração. No meio da sujeira ele realiza uma nova possibilidade de "limpar", por conta própria, dejetos que ainda não foram devidamente varridos para debaixo do tapete, como o cafetão da criança, Sport. É quando Bickle se vê- e a vê- como uma última possibilidade de fuga de um mundo condenado. Percebe na garota a chance de impor alguma ordem e justiça num sistema que está falido eticamente, pois ela é mais uma desprotegida com quem se identifica e se sente protetor, um rastro de santidade que aciona sua captura pela sanidade.

Quando Travis então promove a carnificina final, assassinando Sport, um funcionário e um cliente do bordel onde a menina trabalhava, ele parece estar, finalmente, "limpando a sujeira das ruas", que o manteve acordado durante tanto tempo e que lhe dava "dores de cabeça". É o momento mais gráfico e espetacular de *Taxi Driver*, oferecendo ao espectador um banho de sangue na tela, além de corpos espalhados pelo chão e planos-detalhe de membros feridos e cortados: a realização mais completa da estética tabloide ao qual o diretor se propôs desde o início. No último quadro desta cena, vemos Bickle, banhado em sangue, apontando um gatilho imaginário com os dedos contra sua cabeça, depois de tentar se matar com uma arma de verdade e não conseguir.

### 3. CONCLUSÃO

Um dos centros focais da revolta de Bickle é, obsessivamente, ilustrado pelo slogan de campanha do senador Palantine: "*We are the people*" (Nós somos o povo), durante o filme. A representação deste povo ganha leituras antagônicas nítidas na lente de Scorsese. Uma através de um sujeito oprimido, automatizado pelo trabalho; que em um primeiro momento, parece acampar a ideia de um poder político salvador que se alinha, se filia a este popular anônimo. A partir do momento em que ele se desilude com essa noção e percebe que o povo não está ali, passa a maquinar uma espécie de vingança: desloca a noção para outro âmbito, agora com um caráter de resistência - "*Aqui está alguém que se opôs!*".



Só que, apesar do final feliz, mesmo que enigmático, narrativamente falando, de *"Taxi Driver"*, é a frustração que parece dar o tom do encerramento do filme, como proposta política. Um sentido de falha e resignação, como se Scorsese assumisse que não conseguiu "reprogramar" o aparelho, e tivesse de aceitar um encerramento mais "vendável", menos entrópico, para a película. Pode ser até curioso pensar que ele atingiu o limite de representação junto com os tabloides- uma prática jornalística comum é não noticiar suicídios. Em seqüência da tentativa não consumada de Bickle se matar, o sistema, via mídia, recupera-o como herói fugaz, o homem do momento. Como sinalizou Kael, no início deste artigo, seu discurso e ação parecem capturados e vendidos como notícia de jornal e Bickle se transforma, momentaneamente, em um sujeito pronto para consumo e louvação provisória das grandes audiências, um dejeito que se reconcilia com a sociedade. O renovado interesse de Betsy por ele, na cena final, parece apenas confirmar isso.

A despeito de toda a negação posterior, após uma espécie de embate, Bickle parece estabelecer uma negociação com o sistema, quando se vê iluminado pelas páginas do jornal. Pela mídia ele parece ter ganhado autorização para ter atuado da forma que atuou, como se ela autenticasse sua revolta e garantisse, finalmente, sua visibilidade. E se Travis está na capa dos jornais é porque ele, momentaneamente, ganha algum relevo. "Se você está na capa da *Newsweek* (importante semanário norte-americano), como Lynette Fromme (uma das assassinas da Família Manson), você é importante. O motivo pelo qual você está na capa não é importante" (BISKIND, 2009, p.328), disse o roteirista do filme, Paul Schrader. Quando o jornalismo, no final da película, troca as vestes cotidianas às raias da insanidade de Travis Bickle pelo cetro de um herói do povo, a intenção parece ser esvaziar qualquer possibilidade de posicionamento crítico contido naquele sujeito.

Mas, ao mesmo tempo, podemos perceber a figura de Bickle sendo acionada por várias gerações posteriores de espectadores do filme, como referência de rebeldia anti-*establishment*, como se a fúria original dele se preservasse, decodificada como resistência ao longo dos anos. Transformou-se em ícone pop<sup>16</sup>, teve parte de sua radicalidade filtrada o que, acreditamos, nem sempre significa conclusão ou aceitação passiva. "Are you talking to me?" é uma pergunta que de certa forma se transformou em afirmação, de uma cultura popular ativa, disposta a negociar sentidos. Se tanto o mundo real quanto o ficcional não "falam" com Scorsese e Bickle, nesta cena e em todo o filme- o diretor suplica ameaçadoramente um diálogo possível com sua audiência.

16 Impossível não lembrar aqui que, durante anos, era a figura de Travis Bickle pintada na porta, quem recebia os frequentadores do bar A Obra, em Belo Horizonte, espécie de ícone da resistência *underground* da capital mineira

Talvez possamos afirmar que esse movimento coincide com o papel não iconoclasta (e sim contrabandista) de Scorsese em *Taxi Driver* em relação ao sistema que o perturbava artisticamente: uma leitura mediada entre a violência gráfica dos tabloides cotidianos e as referências a uma experiência cinematográfica que tangencia um sistema de imagens mais opaco e radical, questionando a ideologia dominante através da experiência social de uma visão particular de um grupo, no caso, de um exemplar popular. O que temos em *Taxi Driver*, portanto, é a experiência do popular midiático em diversas camadas; da potência política do anônimo que se amalgama com a própria potência do cinema como produtora de sentidos; da visão da mídia que codifica rebeldia em efemeridade; da recepção do público que recodifica esse jogo de forma ativa e crítica.

#### 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

BISKIND, Peter. **Como a geração sexo, drogas e rock n´roll salvou Hollywood**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009

CAUDURO, Flávio Vinícius. Comunicação gráfica e pós-modernidade. **Revista da Associação dos programas de pós-graduação em comunicação social (COMPÓS)**, Abril de 2006

EAGLETON, Terry. **A idéia de cultura**. São Paulo: Editora UNESP, 2005

FISKE, John. **Understanding Popular Culture**. New York: Routledge, 2010.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma future filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume dumará, 2002

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GINZBURG, Carlo. Micro-história: duas ou três coisas que sei a respeito. In: **O fio e os rastros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007

HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003

KAEL, Pauline. Metamorphosis of The Beatles, **New Yorker**, 30 de novembro de 1968

KAEL, Pauline. **1001 noites no cinema**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MARTEL, Frédéric. **Mainstream**: a guerra global das mídias e das culturas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

SCORSESE, Martin & WILSON, Henry. **Uma Viagem Pessoal pelo Cinema Americano**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SONTAG, Susan. Uma Cultura e a nova sensibilidade. In: **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SANTOS, Boaventura de Souza Santos. **Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social**, São Paulo : Boitempo, 2007

THOMPSON, David e CHRISTIE, Ian. **Scorsese por Scorsese**. Lisboa: Edições 70, 1989.

TURNER, Graeme. Ordinary People: celebrity, tabloid culture, and the function of the media. In: TURNER, Graeme. **Ordinary People and the Media**: The Demotic Turn. Londres: Sage, 2010

ZIZEK, Slavoj. **Bem vindo ao deserto do real!** Cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003