



## O imaginário social norte-americano da década de 70 representado em *Taxi Driver*<sup>1</sup>

Felipe Leonardo Moraes da Costa<sup>2</sup>  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Rafiza Luziani Varão Ribeiro<sup>3</sup>  
Universidade Católica de Brasília, Brasília, DF

### Resumo

Em 1976, Paul Schrader, o roteirista, e Martin Scorsese, o diretor, realizaram o já clássico filme *Taxi Driver*, lançado em 1976, uma obra que, acreditamos, pode ser usada como objeto de análise para o entendimento da sociedade norte-americana da década de 70. Por meio do filme, tentaremos compreender o imaginário social norte-americano setentista, tomando como base teórica escritos de Castoriadis sobre imaginário social.

**Palavras-chave:** imaginário social; significação imaginária social; instituição imaginária; *Taxi Driver*

### Introdução

Definir o que se entende por imaginário e, mais especificamente, imaginário social, foi tarefa de muitos pensadores contemporâneos. Os franceses Gaston Bachelard, Gilbert Durand, e o nascido na Grécia, mas criado na França Cornelius Castoriadis compõem a tríade de intelectuais que começaram a pensar o significado de imaginário, estabelecer suas fronteiras e pensá-lo como um elemento de afirmação individual e social. Aqui, a vertente teórica escolhida foi a de Cornelius Castoriadis (1922-1997), filósofo, economista e psicanalista que também é reconhecido por sua crítica ao marxismo.

Eis o que o pensador greco-francês postula acerca do termo imaginário:

Imaginário porque a história da humanidade é a história do imaginário humano e de suas obras. História e obras do imaginário radical, que surge a partir do momento em que há uma coletividade humana: imaginário social instituinte que cria a instituição em geral (a forma

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na Divisão Temática Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

<sup>2</sup> Estudante de Graduação 6º. semestre do Curso de Jornalismo da UCB, email: [felipedacost@gmail.com](mailto:felipedacost@gmail.com)

<sup>3</sup> Orientadora do trabalho, na disciplina de Metodologia da Pesquisa em Comunicação. Professora do Curso de Comunicação Social da UCB, e-mail: [rafiza@gmail.com](mailto:rafiza@gmail.com)



instituição) e as instituições particulares da sociedade considerada, imaginação radical do ser humano singular (2004, p. 127).

Na definição, distinguem-se duas classificações de imaginário: o imaginário social instituinte e o imaginário (ou imaginação) radical do ser humano singular. Em resumo, a primeira está no nível da coletividade, da sociedade e é um aparelho fundador das instituições sociais. A segunda emerge da faculdade imaginativa, criadora humana, que é, mais especificamente, singular, individual e particular – ainda que esta seja, invariavelmente, permeada de elementos de ordem coletiva; ao mesmo tempo em que nasce de um esforço, movimento mental individual, ela é também influenciada pelas estruturas social e cultural que a cercam. É voltando à definição de imaginário social que queremos entrar propriamente no assunto, e explorar o imaginário norte-americano da década de 70.

À época, o povo norte-americano vivia em uma crise político-social das mais complicadas desde o *crash* financeiro de 1929. Em 1972, o Watergate revelou, primeiramente aos norte-americanos, e depois ao mundo, o caráter arbitrário e sujo do alto escalão do governo mais poderoso da terra, em escândalo que culminou na renúncia do comandante em chefe Richard Nixon. No ano seguinte, a Organização dos Países Exportadores de Petróleo (OPEP) empreendeu embargo de distribuição contra Europa Ocidental, Japão e Estados Unidos, um ato que provocou uma crise energética mundial, a começar pelo país ianque. Ainda na década de 70, pôs-se um fim à Guerra do Vietnã, longo conflito (1959-1975) que terminou em fracasso militar e desaprovação da sociedade norte-americana.

O filme *Taxi Driver* foi lançado em 1976, época em que o cinema norte-americano também passava por drásticas mudanças. Com o fracasso industrial da década anterior, explicado por Peter Wollen na coletânea de ensaios *Cinema no século* (WOLLEN, 1996, 9. 75), os produtores abriram uma brecha para que novos cineastas pudessem mostrar seu potencial. Foi a era em que apareceram Martin Scorsese, de *Taxi Driver*, Francis Ford Coppola (*O Poderoso Chefão, em 1972* e *A Conversação, 1974*) e Woody Allen (*Noivo Neurótico, Noiva Nervosa, em 1977* e *Manhattan, 1979*), donos de um cinema construído sobre um imaginário mais singular; e em que despontaram George Lucas (*Loucuras de Verão, em 1973* e *Star Wars Episódio IV – Uma Nova Esperança, 1977*) e Steven Spielberg (*Tubarão, em 1975* e *Contatos Imediatos do*



*Terceiro Grau*, 1977), cineastas que ajudaram a reafirmar o cinema norte-americano como uma indústria do entretenimento, a indústria cinematográfica.

O cinema produzido naquela década, especialmente pelo primeiro grupo de autores de cinema citados, tinha um tom pessoal, autoral, influenciado, ainda que indiretamente, pelo cinema europeu, sobretudo pela *Nouvelle Vague* francesa de Jean-Luc Godard, François Truffaut, entre outros, como argumenta Robert M. Hammond, no conjunto de textos *The American Cinema* (HAMMOND, 1991, p. 345).

É desta interferência pessoal do cineasta na construção da obra fílmica, em *Taxi Driver*, e do imaginário social norte-americano setentista, que pensamos a seguinte indagação de pesquisa: *como o filme Taxi Driver e o personagem central Travis Bickle representam o imaginário social norte-americano frustrado, melancólico e descontente da década de 70?*

A escolha se justifica pela força de *Taxi Driver* e sua representatividade e influência no cinema norte-americano produzido nas décadas seguintes. Trinta anos depois de seu lançamento, o filme ainda é considerado como ícone de uma época, pela recriação de uma Nova York perturbadora e pela melancolia de Travis Bickle, personagem principal do filme. Na presente pesquisa, tentaremos tecer uma conexão entre o imaginário presente no filme, que se concentra em Travis, e o imaginário norte-americano da década de 70.

A ligação entre filme e imaginário social será estabelecida por meio da análise da obra cinematográfica, utilizando, como aporte teórico, os escritos de Cornelius Castoriadis sobre imaginário. A partir desta ponte entre filme e imaginário social, poderemos entender qual a real importância do cinema para a representação (ou ainda, re-representação, no sentido de um segundo nível de apresentação da realidade social instituída) e construção do imaginário.

### **O imaginário segundo Castoriadis**

Imaginário e imaginação são termos que se complementam e que, neste parágrafo, servirão para explicar a teoria do imaginário social concebida por Cornelius Castoriadis. A imaginação pode ser entendida como capacidade e faculdade individual humana “de ver o que não é, de ver em alguma coisa aquilo que não está lá; de colocar o que não é, simplesmente, ou de colocar em alguma coisa aquilo que não é” (CASTORIADIS, 2007, p. 104). O imaginário pode ser definido, nesta linha de



pensamento, como: o resultado do processo imaginativo, a representação das imagens justapostas na imaginação, e, para entrar em definitivo na conceitualização de Castoriadis, a instituição das significações sociais criadas pelo homem em sua relação com as coisas (2007, p. 30-33).

Para Castoriadis, o imaginário se apresenta em dois níveis: o singular, que ele chama de imaginação radical (2004, p. 131), e o social, nomeado por ele de imaginário social ou imaginário constituinte (2007, p. 28). À conceitualização de imaginário radical Castoriadis também dá o nome de psique, “na medida em que é fluxo ou torrente incessante de representações, desejos, afetos” (2004, p.131).

Ainda assim, o filósofo alerta que a sociedade e, por conseqüência, o imaginário social por ela produzido interferem quase que de maneira ilimitada no desenvolvimento do ser humano singular, “pois nunca encontramos seres humanos senão socializados” (2007, p. 49). Ou seja, desde o nascimento somos atingidos por instrumentos de socialização que, em primeiro nível, serão utilizados pela família. Depois, pelas coletividades a que pertenceremos e, por fim, pela sociedade. O pensador ainda parte rumo a uma desfuncionalização do conceito de imaginário radical, como é explicitado no trecho abaixo:

É inútil fechar os olhos ou tapar os ouvidos – haverá sempre alguma coisa. Essa coisa se passa “dentro”: imagens, lembranças, desejos, temores, “estados da alma” surgem de modo que às vezes podemos compreender ou mesmo “explicar”, e outras vezes absolutamente não. Não há pensamento “lógico”, salvo excepcional e descontinuamente. Os elementos não são ligados entre si de maneira racional ou mesmo razoável, existe surgimento, existe mistura indissociável. Há sobretudo representações sem nenhuma funcionalidade (2004, p. 131).

A dimensão social do imaginário está complexamente ligada a fatos históricos, à situação econômica na qual a sociedade está inserida e à manifestação cultural que é produzida pela coletividade. Portanto, o imaginário social reúne uma infinidade de representações e significações sociais, de ordem cultural, política, religiosa, ideológica etc, que pode ser sintetizada, em linguagem menos conceitual, na definição de “visão de mundo”. Castoriadis põe-se a explicá-la, estabelecendo uma relação entre significação imaginária e significação histórica:

Porém, o que é a “unidade” da história, além das definições puramente descritivas, como, por exemplo, o conjunto dos atos dos bípedes



falantes? A “unidade dialética” da história é um mito. O único ponto de partida claro para refletir sobre o problema é que cada sociedade coloca uma “visão dela mesma” que é, ao mesmo tempo, uma “visão do mundo” (inclusive de outras sociedades das quais ela possa ter conhecimento) – e que esta “visão” faz parte de sua “verdade” ou de sua “realidade refletida”, para dizer como Hegel – sem que esta se reduza àquela (1982, p. 53).

As “significações imaginárias sociais” (2004, p. 130) são a base do imaginário social. E o nível social imprimido à coletividade do imaginário, portanto, reserva a esta definição uma característica institucional, que é essencial para a continuidade, manutenção e sucessão do sistema político-social. É, mais especificamente, por meio das significações imaginárias sociais que a sociedade “mantém-se unida e é por elas que, em geral, está pronta a viver e morrer” (2007, p. 33). Esta coisa pela qual a sociedade está disposta a viver e morrer, no entanto, não possui caráter “nem material, nem real”: é, na verdade, “a significação social imaginária ‘nação’”, na exemplificação de Castoriadis.

Uma vez criadas, tanto as significações imaginárias quanto as instituições se cristalizam ou se solidificam, e é isso que chamo de imaginário social instituído, o qual assegura a continuidade da sociedade, a reprodução e a repetição das mesmas formas que a partir daí regulam a vida dos homens e que permanecem tempo necessário para que uma mudança histórica lenta ou uma nova criação maciça venha transformá-la ou substituí-las radicalmente por outras (2004, p. 130).

O imaginário social, recheado de complexas significações imaginárias sociais, portanto, é um aparelho necessário para a manutenção da vida humana em sociedade e fundamental para a solidificação das instituições ditas sociais, como a religião e a política e também para a fundamentação das instituições ditas racionais e morais, como a ética ou mesmo a filosofia. É dessa mistura entre lógica e imaginação, que engendra o imaginário social e as instituições, que se pode aplicar um sentido mais antropológico ao termo “razão”: filha do uso “combinado da imaginação e do controle da lógica” (Idem, p. 43). Portanto, dizemos significações imaginárias sociais porque estas significações “não se referem nem à realidade nem à lógica” (2004, p. 130), mas a um emaranhando de representações da realidade, que, de fato, não necessitam estar ligados à lógica da ciência ou da razão.



As significações imaginárias participam e forjam a existência, a afirmação das sociedades humanas. Ou seja, “essas formas, criadas por cada sociedade, fazem existir um mundo no qual esta sociedade se inscreve e ocupa um lugar” (2002, p. 183). Na concepção dessas formas encontram-se as significações imaginárias sociais, “significações que suas instituições encarnam” (Idem). E entre as significações criadas por cada sociedade, a mais complexa e importante é a que se refere à própria sociedade (Idem, p. 149). Desta maneira, o imaginário social pode ser entendido como “campo de criação de formas que surge a partir do momento em que existe uma multiplicidade de seres humanos” (2007, p. 49).

Deus, os deuses e os ancestrais são exemplos de significações imaginárias elementares, encarnadas pela Igreja. Outras instituições, como as que são possuidoras de poder político e econômico e até mesmo a família e a linguagem, constituem instituições imaginárias sociais (2007, p. 34). E são tidas como instituições imaginárias sociais porque são constituídas de significações imaginárias sociais, e só podem existir somente como “instituição animada por significações imaginárias” (2004, p. 130).

Pela relação entre os conceitos apresentados nos parágrafos anteriores, podemos compreender a sociedade como um oceano de representações imaginárias, constituintes de instituições sociais (tanto aparelhos de controle e socialização, como o estado e a família, quanto estruturas simbólicas necessárias para a vida em sociedade, como a linguagem); estas são essenciais para a manutenção e – na crítica de Castoriadis sobre a doutrina capitalista –, para a impulsão do progresso, sobretudo, econômico (2002, p. 152).

As significações imaginárias sociais, as instituições imaginárias sociais e, em maior nível de complexidade, o imaginário social, podem ser considerados como ferramentas necessárias, imprescindíveis para a vida em sociedade. A função primordial – e Castoriadis diz que o imaginário social tem, sim, uma funcionalidade, que é necessária para a forja da estrutura interna do sistema, ainda que os elementos que a construam não sejam de ordem racional, mas, sim, fabricações sociais – de toda esta arquitetura de representações imaginárias se coloca na socialização do homem, ou seja, faz com que o ser humano, desde pequeno, entenda as significações que lhe são enviadas e faça adesão ao imaginário social – e, em seguida, às instituições imaginárias sociais que lhe serão apresentadas. Todo o aparato imaginário social é construído com o objetivo de engendrar um real social, humano, e, desta maneira, solidificar o que chamamos de sociedade, ou ainda, vida em sociedade. E a superestrutura (1982, p. 151)



de representações imaginárias sociais, o imaginário social, precisa da aceitação, da internalização de suas significações imaginárias sociais pela maioria dos indivíduos sociais, “sem as quais não pode haver ser humano” (2002, p. 148) e pelas quais a sociedade “dá sentido às coisas, aos fenômenos” (2007, p. 267). Para Castoriadis, se o imaginário radical existisse como superior ao imaginário social, a sociedade não existiria, pois “os desejos que (dela: grifo nosso) surgem não levam o sujeito para a vida em comum” (2004, p. 131).

A reação “natural”, quando alguém é para nós um obstáculo, é desejar seu desaparecimento – e isso, como sabemos, pode chegar até o ato. É preciso, portanto, que essa imaginação radical dos seres humanos seja domada, canalizada, regulada, adequando-se à vida em sociedade e também ao que chamamos de “realidade” (2004, p. 132).

As significações, “que estruturam as representações do mundo em geral” (2002, p. 148), também possuem funções sociais. A primeira emerge da necessidade de representação da sociedade em que estamos inseridos, ou seja, na sua auto-afirmação, como Castoriadis exemplifica: “nosso mundo não é o mundo grego antigo, e as árvores que estamos vendo através das janelas não abrigam ninfas, trata-se simplesmente de madeira, esta é a construção do mundo moderno” (Idem). Em segundo nível de funcionalidade, as significações imputam aos indivíduos aquilo que eles devem ou não fazer, precisam ou não fazer, ou seja, “designam as finalidades da ação” (Idem): “é preciso adorar a Deus, ou então é preciso acumular as forças produtivas – ao passo que nenhuma lei natural ou biológica, ou mesmo psíquica, afirma que é necessário adorar a Deus ou acumular as forças produtivas” (Idem).

E, para completar a dimensão funcional triádica das significações imaginárias sociais, também é papel destas fabricações sociais construir efeitos, afetos sociais, elementos que unem os indivíduos em uma prática, coletividade ou rito social, como, por exemplo, a fé e o cristianismo. Castoriadis explica que esse afeto é “instituído sócio-historicamente”, ou seja, remonta a tradições coletivas/sociais que estão na origem das significações imaginárias sociais. As funções das significações sedimentam e solidificam as instituições imaginárias sociais, e ajudam a concretizar “um tipo de indivíduo particular, isto é, um tipo antropológico específico” (2002, p. 149): “o brasileiro pós-ditadura”, “o cubano pós-revolução” etc (exemplos nossos).



É com esta dimensão do tipo antropológico específico que queremos entrar na análise do filme do filme *Taxi Driver*, ou ainda, na compreensão do personagem central da trama, o solitário taxista Travis Bickle.

### **Travis Bickle, o homem solitário de Deus**

Ainda que o cinema seja fabricação de imagens em movimento, sons, texto e outros elementos e não, necessariamente, tenha que estar com os pés fincados na realidade, as obras fílmicas nunca devem ser analisadas isoladas de seu contexto social econômico e político, como atesta Peter Wollen no ensaio *Cinema e Política* (WOLLEN, 1996, p. 71). E, quando se fala de *Taxi Driver*, que, na definição de seu diretor, Martin Scorsese, “veio do coração<sup>4</sup>”, não podemos deixar à parte o imaginário social no qual surgiu a obra e as influências pessoais que o perpassam, tanto de Scorsese quanto de Paul Schrader, autor do roteiro original.

A sociedade norte-americana setentista vivia imersa em uma crise moral, política e econômica, refletida na decadência urbana da Nova York retratada no filme e na desilusão existencial presentes no personagem central do filme, Travis Bickle. É a década do escândalo Watergate, que culminou na renúncia do presidente Richard Nixon, do fim da chocante e desnecessária Guerra do Vietnã e da criação da Organização dos Países Exportadores de Petróleo (OPEP), órgão cujos países membros, como Arábia Saudita, Irã e Iraque, provocaram uma crise mundial do petróleo, ao declararem embargo de distribuição para Estados Unidos e Europa (LUBIN, 2005, p. 1).

A situação econômica forjou uma situação de incerteza na cultura norte-americana (Idem), e os filmes produzidos na época eram reflexo desta crise de identidade social e cultural. Os novos cineastas, sem o apoio financeiro dos estúdios, desfrutaram de liberdade de criação, experimentação e exposição de conteúdos. Michael Phillips, que co-produziu *Taxi Driver* com Julia Phillips – na época, sua esposa –, relata que era tempo de “deixar alguns jovens tentarem fazer algo de que gostam”. A abertura dada por estúdios e produtores parece ter sido para o bem de *Hollywood*, pois Martin Scorsese, Steven Spielberg, Francis Ford Coppola e George Lucas, entre outros, ajudaram a ressuscitar a indústria cinematográfica norte-americana (Idem, p 1-9).

---

<sup>4</sup> Os comentários e as citações dos responsáveis pelo filme aqui citados, bem como as falas do personagem central da trama, Travis Bickle, foram colhidos da Edição Definitiva dupla em DVD, lançada em 2007.



O cenário em que a sociedade norte-americana estava inserida, imersa em crises de identidade política e cultural e econômica, era propício para o surgimento de um cinema que verbalizasse o contexto social da época. Joshua Elliot Lubin (2005), autor da tese de mestrado *Desencantamento americano e a busca por auto-realização nos anos 70: Uma história cultural de Taxi Driver, Noivo Neurótico, Noiva Nervosa e Os Embalos de Sábado a Noite*<sup>5</sup>, afirma que a crise ocorrida na década de 70 abriu caminho, no cinema, para a construção de obras com conteúdo mais intimista, se comparado com o de filmes das décadas anteriores: “narrativas sobre desencantamento com personagens refletindo sobre questões de realização se tornaram o foco de muitos filmes populares<sup>6</sup>” (Idem, p. 1).

O argumento de *Taxi Driver* explicita exatamente as características acima citadas, em casamento com o contexto social norte-americano setentista: ex-combatente da Guerra do Vietnã, Travis Bickle, 26 anos, se torna taxista noturno para preencher suas noites de insônia e solidão; em suas idas e vindas levando pessoas até os bairros nova-yorkinos do Bronx, do Brooklyn e, como diz Travis, “até Harlem”, com um tom sutilmente racista, Bickle vê uma cidade pulverizada de prostitutas, drogados e toda sorte de mazelas sociais, “um esgoto escancarado”; Travis, perturbado pela rotina incessante movida a remédios, pelas noites sem dormir, e pela solidão decide se levantar contra toda a “sujeira das ruas” e promove uma intervenção no cotidiano, por meio da violência, para tentar mudar a sociedade a qual ele assiste a degradação moral nas calçadas e nas ruas, madrugadas adentro.

A solidão de Travis, logo no início do filme, pode ser verificada pela despreocupação do personagem acerca dos horários do emprego que ele está prestes a arranjar. A rotina de taxista escolhida começa às 18h e se encerra às 6h, e, dependendo do movimento matinal, às 8h. À tarde, ele não descansa. Gasta tempo escrevendo em seu diário (que é quem guia o espectador durante o filme, por meio de uma narração em *off*) ou deitado em sua simplória cama, imerso em melancolia e solidão. Travis não consegue dormir: “doze horas de trabalho e eu ainda não consigo dormir. Maldição”. E, para se manter ativo durante as viagens de táxi, ele toma remédios, às vezes torna algumas bebidas e visita cinemas adultos.

---

<sup>5</sup> American Disillusionment and the search for self-fulfillment in the 1970's: a cultural history of *Taxi Driver*, *Annie Hall*, and *Saturday Night Fever* (tradução nossa).

<sup>6</sup> “[...] narratives about disenchantment with characters reflecting quests of personal fulfillment became the focus of many popular films” (tradução nossa).

O personagem, refém de seu próprio imaginário radical – para retomar, aos poucos, Castoriadis –, está em uma busca por alguma coisa. Só que ele não sabe o que é: “Os dias vão passando... Eles não acabam nunca. Só quero saber que caminho seguir”. O personagem tenta sair do isolamento e se socializar: “Ninguém deve ficar nesse isolamento mórbido. Tenho que ser como todo mundo”. Porém, acaba, por uma incapacidade de lidar com as pessoas, estragando tudo. Travis não consegue ir além do que conversas sobre passageiros exóticos com seus colegas taxistas. Nas saídas com os companheiros de profissão, ele fala pouco e permanece distante nas discussões.

Ele tenta se aproximar de Betsy, interpretada por Cybill Shepherd – “(Ela) parecia um anjo no meio da imundície” –, uma jovem que trabalha na sede eleitoral do senador e candidato à presidência Charles Palantine, mas acaba dando uma má impressão logo no segundo encontro, quando a leva para um cinema pornô. Sobre si mesmo, ele sentencia: “A solidão é uma constante em minha vida. Nos bares, nos carros, nas ruas, nas lojas, toda parte. Não há saída. Eu sou o homem solitário de Deus”.

O desencantamento em relação às pessoas e o sentimento de vazio existencial, porém, se explicitam na forma de um ódio social, um ímpeto de mudança da sociedade que ele vê como uma “latrina”. Ainda assim, compõem um comportamento puramente narcisista e preocupado consigo mesmo, egoísta enquanto verbalização de uma vontade própria de visualizar uma realidade que lhe agrada, e solitária no que diz respeito a uma condição social de isolamento, frustração e melancolia: a década de 70 inaugurou “uma tendência em que os americanos estavam mais preocupados consigo mesmos do que com o estado da nação<sup>7</sup>” (LUBIN, 2005, p. 5).

Travis Bickle é construído sobre experiências pessoais do roteirista Paul Schrader, bem como do diretor Martin Scorsese. Schrader havia se separado da mulher em 1973 e, como ele mesmo conta, começou a escrever roteiros “como uma forma de autoterapia”. A metáfora de um taxista que perambula pelas noites sombrias de Nova York, leva pessoas a todos os lugares da cidade e ainda assim se sente sozinho serviu para verbalizar o mesmo sentimento de solidão vivido por Schrader à época. Scorsese, quando leu o roteiro, estabeleceu uma conexão imediata com o personagem central. “A incapacidade de lidar com as pessoas”, Martin reflete, “era algo da minha vida que achei em Travis. Estávamos (ele e Schrader) chateados em relação à vida, às coisas”. Robert De Niro, com um poderoso script, entregou uma atuação visceral (CANBY, 2003).

---

<sup>7</sup> “[...] a trend in which Americans became preoccupied with themselves more than the state of the nation” (tradução nossa).



O modo como Scorsese e Michael Chapman, o diretor de fotografia, idealizaram a Nova York de Travis Bickle, espelham exatamente o distanciamento social e a melancolia, tanto dos autores do filme quanto do taxista fictício. A câmera parece sempre distante da ação, e as cenas internas no táxi são filmadas de praticamente de todos os ângulos possíveis. Chapman comenta que “nos anos 70, Nova York estava em baixa. Estava horrível. Nós só miramos a câmera e a cidade atuou, dirigiu, fez tudo”. Nas tomadas noturnas, a luz que emana das calçadas é composta de cores pesadas e desbotadas, simbólicas de uma tristeza talvez boêmia, irradiada pelo *neon* dos bares e cinemas adultos. O amarelo do táxi é sujo, meio amarronzado pelos gases dos bueiros, do cano de descarga do veículo e pelo lixo misturado à água que escoia pelos esgotos das ruas. É óbvio que há uma interferência da fotografia cinematográfica na representação da cidade em decadência. Mas a breve análise de Chapman nos mostra como a representação de Nova York, ao dizer, em suma, que a “cidade fez o filme”, foi concebida com intimismo, delicadeza e personalidade, sentimentos que nos são permitidos conhecer por meio de Travis Bickle.

### **Considerações finais**

A despeito de o conteúdo do filme fazer referência a experiências pessoais de seus autores (LUBIN, 2005, p. 9-11), *Taxi Driver* pode ser considerado como um ícone da crise de uma nação. A tese de mestrado de Lubin (2005) tece uma crítica ao narcisismo e individualismo da sociedade norte-americana setentista. Em sua análise, é dito que o filme contribuiu para ilustrar as reações culturais às mudanças sociais e que ele pode ser visto como uma valiosa lição de história. Lubin reforça seu pensamento no seguinte trecho:

Indubitavelmente, o filme espelhou as preocupações e a paranóia social da década de 70. *Taxi Driver* ilustra uma era em que as esperanças nacionais foram aniquiladas, e a decadência urbana e o legado de revolta precipitaram novas tendências culturais. A desilusão, o isolamento e o comportamento psicótico de Travis Bickle refletem exemplos extremos da ansiedade e da preocupação egoísta da década<sup>8</sup> (2005, p. 9).

---

<sup>8</sup> “The film undoubtedly mirrored the concerns and social paranoia of the 1970s. *Taxi Driver* illustrates an era in which extinguished national hopes, urban decay, and a legacy of public dissent precipitated new cultural trends. Travis Bickle’s disillusionment, isolation, and psychotic behavior reflect extreme examples of the decade’s anxiety and preoccupation with self” (tradução nossa).



A decadência da nação norte-americana e, por conseqüência, do imaginário social é difícil de ser explicada com clareza, mesmo que as tentativas de elucidação das causas deste desarranjo social possuam base em eventos históricos. Castoriadis (2004) explica que a própria história e suas fases de decadência, crise ou ascensão, sofrem com o “fracasso das explicações” (2004, p. 134). Segundo ele, isso não surpreende:

Assim como não há “explicação” para as fases de criação na história, nem para o momento em que surgem, nem para o conteúdo desta criação, de modo simétrico não se pode “explicar” a aparição de fases de decadência, o momento em que acontecem, o conteúdo que assumem. Uma multiplicidade de fatos parciais parecem tornar tais alternativas mais compreensíveis pode ser reunida, mas sem fornecer uma verdadeira ‘explicação. Não há “leis” regendo o imaginário social, suas fases de desabrochamento ou suas fases de evanescência (2004, p. 134).

Apesar da sentença dada por Castoriadis, o próprio autor diz que o imaginário social possui força suficiente para determinar o fracasso ou o sucesso das instituições imaginárias sociais. Ele atesta que o discurso do movimento democrático, atravessado por questões partidárias de esquerda e de direita, “é absolutamente estéril e repetitivo”, pois passa por uma crise e um esgotamento de significações imaginárias sociais, que são “criadoras de mundos social históricos” (2007, p. 51).

Transferindo esse conceito geral de crise das significações para o contexto norte-americano setentista (2005, p. 12-13), pode-se entender, mais geralmente, que a crise das instituições imaginárias sociais se reflete em uma busca individual por novos valores. Valores, estes, que possuem nenhuma ou fraca relação com as representações fornecidas e ensinadas pelas instituições. Para usar a conceitualização de Castoriadis, Travis Bickle está imerso em seu “imaginário radical” e, por esta razão, sente tanta dificuldade em aceitar a decadência da sociedade; ele cria uma estrutura de solidão sob uma moral individual, a qual ele acredita possuir a resposta para a resolução dos problemas sociais. A grande problemática em torno do imaginário radical, porém, se dá não pela questão do isolamento moral, mas sim pela tendência egocentrista do ódio do outro.

Por razões temáticas, não entraremos profundamente na explicação de Castoriadis sobre as raízes psíquicas e sociais do ódio. No entanto, para entendimento da questão do ódio do outro e, de maneira mais aberta, do ódio da sociedade, precisamos entender que o egocentrismo, alimentado pelo imaginário radical, considera



o eu “a origem das coordenadas espaciais e temporais, meu aqui e meu agora são o aqui e agora simplesmente, o mundo é minha representação” (2004, p. 253-254).

Travis Bickle está completamente intoxicado por uma visão de mundo pessimista e apocalíptica que é somente sua e que, na sua avaliação, necessita de sua intervenção, ainda que esta seja levada a cabo pelo uso desenfreado de violência. Segundo Castoriadis, o “reservatório de ódio” ou se manifesta ativamente, por meio de guerras, por exemplo, ou surdamente “sob as formas de desprezo, xenofobia e do racismo” (2004, p. 262). Para entender as origens do ódio entre sociedade e imaginário radical (ou psique), vejamos a explicação de Castoriadis:

O vínculo entre a raiz psíquica e a raiz social, no caso do ódio como em todos os outros, é o processo de sociabilização imposto à psique, através do qual a psique é forçada a aceitar a sociedade e a “realidade”, desde que a sociedade cuide, bem ou mal, da necessidade primordial da psique: a necessidade de sentido. Ser socializado significa antes e sobretudo investir a instituição existente da sociedade e as significações imaginárias que esta instituição carrega. Essas significações imaginárias são: os deuses, os espíritos, os mitos, os totens, os tabus, o parentesco, a soberania, a lei, o cidadão, o Estado, a justiça, a mercadoria, o capital, o interesse, a realidade etc. A realidade é, sem dúvida, uma significação imaginária, e seu conteúdo particular para cada sociedade é pesadamente co-determinado pela instituição imaginária da sociedade (2004, p. 256).

Lubin (2005, p. 15-19) forja, em sua tese, um panorama da situação social, política e moral dos Estados Unidos da década de 70. Em meio à crise política, acompanhada do descrédito dado pela população ao governo, as ruas de Nova York estavam dominadas por uma violência crescente e onde fervilhavam cinemas adultos, bem como pontos de prostituição. Travis Bickle não consegue aceitar esse cenário. Após sua experiência na Guerra do Vietnã (2005, p. 32), sua adaptação às novidades é difícil e ele “decide resolver as coisas com as próprias mãos<sup>9</sup>” (2005, p. 19).

Sentir-se predestinado a mudar a realidade à sua volta serve também para dar sentido, propósito à vida de Travis Bickle. Na síntese de Lubin, “ele encontra seu nicho por meio da violência, que se torna simbólica da sua busca por significado em um tempo de incerteza” (2005, p. 25). O autor também acredita que os atos violentos executados por Travis também mostram uma necessidade de purificação da alma, em tempos de degeneração moral e social: “Em concordância com um pensamento

---

<sup>9</sup> “[...] decides to take matters into his own hands” (tradução nossa).



fragmentado, de contenção do apocalipse, Travis planeja regenerar a si próprio por meio da violência, como um anjo vingador” (Idem, p. 28).

É possível concluir, tendo em vista todas as relações explicitadas entre o imaginário social norte-americano setentista e o filme *Taxi Driver*, que a representação deste último do primeiro é, em uma avaliação que abarque a carga do imaginário social, lírica e ao mesmo tempo realista, pois espelha os sentimentos de frustração, descontentamento e a busca por sentido na vida de toda uma nação por meio de um personagem de mente desequilibrada, alienado e extremamente perturbado pelos problemas sociais que o rodeiam, em um tratamento cinematográfico ficcional cuidadoso, delicado e rico em significados, tanto temáticos quanto visuais.

Jonathan Rosenbaum, do *Chicago Reader*, reflete sobre a problemática ideológico-moral contida no filme e de como ela se reveste de uma crise de identidade social. Se ele “continua a exercer enorme influência em nossa imaginação, é certamente porque continuamos a viver em suas fantasias negativas, puritanas, bem como com as desagradáveis conseqüências dessas fantasias<sup>10</sup>” (1996). A força desta produção fílmica também levou o respeitado crítico Roger Ebert a dizer que *Taxi Driver* é um dos melhores e mais poderosos filmes em todos os tempos (2004).

## Referências

CALIL, Carlos Augusto. Cinema e Indústria. In: XAVIER, Ismail (org.). **O Cinema no Século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 45-71.

CANBY, Vincent. *Taxi Driver*. **The New York Times**, Nova York, 8 fev. 1976.

Disponível em:

<[http://movies.nytimes.com/movie/review?\\_r=2&res=EE05E7DF173DA22CAB484CC2B6799A8C6896&partner=Rotten%20Tomatoes](http://movies.nytimes.com/movie/review?_r=2&res=EE05E7DF173DA22CAB484CC2B6799A8C6896&partner=Rotten%20Tomatoes)>. Acesso em: 12 abr. 2009.

CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade**. 6 ed. Tradução de Guy Reynaud. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. 418 p.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. **As encruzilhadas do Labirinto (Vol. IV) – A ascensão da insignificância**. Tradução de Regina Vasconcellos. São Paulo: Paz e Terra, 2002. 279 p.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. **Figuras do pensável – Encruzilhadas do Labirinto (Vol. VI)**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004. 416 p.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. **Sujeito e verdade no mundo social-histórico: Seminários 1986-1987**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. 546 p.

---

<sup>10</sup> “[...] if it continues to exert an enormous claim on our imagination, this is surely because we continue to live in its vengeful, puritanical fantasies-as well as with the dire consequences of those fantasies” (tradução nossa).



EBERT, Roger. *Taxi Driver* (1976). **Chicago Sun-Times**, Chicago, 1 jan. 2004.  
Disponível em:  
<<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20040101/REVIEWS08/401010364/1023>>. Acesso em: 5 abr. 2009.

GUTFREIND, Cristiane Freitas. Cinema: uma forma de tradução do pensamento. In: ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. (org.). **Cultura midiática e tecnologias do imaginário: metodologias e pesquisas**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005, p. 29-39.

HAMMOND, Robert M. The New Wave Washes the American Screen. In: STAPLES, Donald (org.) E. **The American Cinema**. 3 ed. Washington, D.C.: Forum Reader Series, 1991, p. 345-359.

KEHL, Rita Maria. Cinema e Imaginário. In: XAVIER, Ismail (org.). **O Cinema no Século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 107-123.

LUBIN, Joshua Elliot. **American Disillusionment and the search for self-fulfillment in the 1970's: a cultural history of *Taxi Driver*, *Annie Hall*, and *Saturday Night Fever***. Louisiana. 2005. 129 p. Dissertação (Mestrado em Artes, no Departamento de História) – Louisiana State University, Louisiana, 2005. Disponível em:  
<[http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-04042005-195555/unrestricted/Lubin\\_thesis.pdf](http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-04042005-195555/unrestricted/Lubin_thesis.pdf)>. Acesso em: 8 abr. 2009.

ROSENBAUM, Jonathan. Hell on Wheels. **Chicago Reader**, Chicago, 1996.  
Disponível em: <<http://www.chicagoreader.com/movies/archives/0496/04016.html>>. Acesso em: 28 mar. 2009.

TAXI Driver – Edição Definitiva Dupla. Direção de Martin Scorsese. Roteiro de Paul Schrader. Produção de Bill/Phillips. Columbia Pictures, 1976. DVD, (dois discos), 2007.

WOLLEN, Peter. Cinema e Política. Tradução de Mauro Baptista. In: XAVIER, Ismail (org.). **O Cinema no Século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 71-87.