

Narrativa de cinema: uma análise dos conflitos que sustentam a história do filme *Taxi Driver*

Tiago André IMME¹
Rafael Jose BONA²

Resumo

Os conflitos dos roteiros de cinema são utilizados para dar sentido às histórias e servem como base para a narrativa dos filmes. Foi dentro deste contexto que surgiu este trabalho que teve o objetivo de estudar a estrutura narrativa no cinema a partir dos conflitos do filme *Taxi Driver* (1976), do diretor Martin Scorsese, e estrelado pelo ator Robert De Niro. A estrutura narrativa foi analisada a partir da estrutura dos três atos (apresentação, confronto e resolução). Os resultados demonstram que os conflitos possuem importância fundamental na história do filme em questão, sendo ele a energia que moveu as ações e situações ao longo da narrativa. Ele é a situação que a personagem passa, de acordo com seu perfil e caráter

Palavras-chave: Cinema. Narrativa. Conflitos. Filme. *Taxi Driver*.

Abstract

Movie scripts plots are used to make meaning to stories and to be basis of films narratives. This work has emerged inside this context, which aimed to study the narrative structure on cinema of plots from the movie *Taxi Driver* (1976), directed by Martin Scorsese, starred by the actor Robert de Niro. The narrative structure was analyzed from the structure of three acts (presentation, confrontation and resolution). The results shows that conflicts have primordial importance of movie's history in question, it being the energy which have moved actions and situations during the narrative. It is the situation passed by the personage, according to his profile and character.

Keywords: Cinema. Narrative. Plots. Film, *Taxi Driver*.

¹ Especialista em Design Gráfico, Comunicação e Tecnologia (UNIASSELVI); Graduado em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda (UNIASSELVI).

² Doutorando em Comunicação e Linguagens, da UTP (Universidade Tuiuti do Paraná). Professor do Departamento de Comunicação da FURB (Universidade Regional de Blumenau) e do Ceciesa-CTL da UNIVALI (Universidade do Vale do Itajaí). E-mail: bona.professor@gmail.com

Introdução

Ao criarem o cinematógrafo, no final do século XIX, os irmãos Lumière, não acreditavam que o cinema poderia servir como entretenimento para a sociedade. Devido a essa “falta de credibilidade” de alguns, de que o cinema poderia oferecer entretenimento ao povo, ele foi usado apenas para registrar momentos do dia-a-dia. Então, a partir da ideia do cinema contar histórias – o que não acontecia até aproximadamente 1915 -, se baseou o início da criação de uma linguagem própria (BERNARDET, 2006). Essa linguagem, então, usou dois pontos fundamentais como alicerces: a criação de estruturas narrativas e a relação com o espaço. Desta “relação com o espaço”, Bernardet (2006, p. 33) explica que “inicialmente o cinema só conseguia dizer: acontece isso (primeiro quadro) e depois acontece aquilo (segundo quadro)”. Um salto qualitativo é dado quando o cinema deixa de relatar cenas que se sucedem no tempo e conseguem dizer “enquanto isso”.

Os conflitos usados no desenvolvimento de roteiros de obras cinematográficas são utilizados para dar sentido às histórias e servem como base para muitos enredos de obras importantes, mesmo com o público em geral não percebendo este fato conscientemente. O conflito pode ser definido como uma divergência de interesses entre duas partes, sejam elas de um personagem ou não. O filme *Taxi Driver*, filmado em 1976, apresenta vários destes conflitos e é notável a influência deles no sentido da história, pois resultam em ações e escolhas muitas vezes inesperadas.

Pretende-se, para efeito de contextualização do leitor, apresentar os princípios e ideias sobre a linguagem cinematográfica, as definições e importâncias dos personagens e da estrutura narrativa - esta última com destaque, considerando os objetivos deste trabalho. Dentro dos estudos da estrutura narrativa, é possível identificar os itens importantes para a construção do drama e os conflitos propriamente ditos. Para exemplificar estes assuntos e expor a prática da teoria, principalmente no que diz respeito aos conflitos, usou-se como objeto de estudo, portanto, o filme *Taxi Driver*, com direção de Martin Scorsese.

Para definir e entender o roteiro de cinema foram usadas as concepções sobre o assunto, a partir de dois autores: Field (1996), principalmente devido a seu

conhecimento na área e reconhecimento no meio acadêmico; e Maciel (2003), que trabalha seus estudos baseados na história do cinema e do roteiro, também com base na teoria de Field. Sobre os personagens, foram utilizados os autores: Seger (2007), Howard (2003) e Comparato (1995), devido ao conhecimento destes sobre a área em questão e reconhecimento no universo acadêmico. Como autor referência para estudar a estrutura narrativa do cinema, utilizou-se as concepções de Field (1996), que relata acerca da estrutura de três atos (apresentação, confronto e resolução), usado como referência para este estudo. Por fim, para o drama e os conflitos, foram usados os estudos de Seger (2007), Rodrigues (2005) e Maciel (2003), por se referirem a autores com material sobre o assunto.

O filme *Taxi Driver* foi visto três vezes para tal análise, selecionando assim as cenas mais significativas para uma completa descrição e análise textual fílmica. Também foram inseridos fotogramas do filme para situar o leitor em relação a análise.

O roteiro de cinema

De uma forma simples, porém não menos completa, o roteiro pode ser definido como uma história contada em imagens, diálogos e descrições dentro do contexto da estrutura dramática (FIELD, 1996). O roteiro de cinema compreende aquilo que irá nortear o andamento do filme. É o documento que o diretor e sua equipe irão seguir para a produção da obra. Nele contém toda a história, desde os diálogos e a narração, as descrições do cenário, a apresentação dos personagens, os enquadramentos de câmera e tudo mais que for pertinente para o desenvolvimento do filme. Sobre o surgimento do roteiro, Maciel (2003, p. 16) afirma que “o roteiro vem da peça de teatro, tal como foi inventada pelos clássicos gregos – Ésquilo, Sófocles, Eurípides, Aristóteles – e tal como foi desenvolvida em séculos de teatro no Ocidente”.

O roteiro necessita seguir uma lógica de início, meio e fim. Aristóteles já havia constatado isso na tragédia grega, como um dos fatores essenciais da expressão dramática. Isso deve-se ao fato de que peças de teatro e filmes, por exemplo, tem horários determinados para ocorrer, diferente de uma poesia ou de um romance, que podem ser lidos conforme o tempo do leitor. O espectador até pode ter o filme disponível para assistir quando quiser, mas ele será uma obra feita para se contemplar

no seu tempo de duração, que geralmente tem aproximadamente de uma a duas horas e, por isso, precisa ter continuidade (MACIEL, 2003).

A estrutura de início, meio e fim não é regra, porém, na maioria dos casos ela mostra-se a mais adequada para a construção de um bom roteiro. Ainda sobre essa estrutura, Field (1996, p. 17) afirma que “seu roteiro tem uma estrutura definida, um início, meio e fim, mesmo que seja narrado em *flashback*. (...) A estrutura é um contexto porque ela “segura” tudo em seu lugar”.

Uma das partes mais importantes na construção de um roteiro e que mais diferenciam um bom de um mau roteiro, é a construção dos personagens. Porém, apesar de, em todos os casos os personagens serem importantes, não é possível definir qual é o tipo de personagem ideal para ter um bom roteiro, já que ele sempre irá depender do contexto em que está inserido.

De acordo com Seger (2007, p. 177), “o que deixa as histórias mais complexas é a influência dos personagens. São os personagens que dão credibilidade à história, conferindo-lhe um novo dimensionamento e conduzindo-a para novas direções”. Então, a mesma situação pode ser resolvida de diferentes formas, de acordo com o perfil de caráter de cada personagem e de cada contexto no qual ele está vivendo. Isto, se bem aplicado, torna a história original e de qualidade. Ainda, sobre a importância dos personagens, Seger (2007, p. 177) reforça que “são os personagens, com todas as suas idiossincrasias e desejos, que transformam a história, que transformam algo simples numa história encantadora, irresistível”. Conforme o lugar que cada personagem ocupa no desenvolvimento da história, podemos classificá-los como protagonista – o personagem principal -, coadjuvante – aquele que ajuda o protagonista - e antagonista – aquele que vai contra o protagonista.

Pelo senso comum, ao se referir ao protagonista, a primeira imagem que normalmente imaginamos é o personagem principal, o herói, o “mocinho”. Esta afirmação não está totalmente errada, mas não se limita em ser o mocinho da história. Ele é mais bem definido como sendo o personagem que tem algo para fazer ou alguma meta para alcançar, e o desenvolvimento da história foca a trajetória deste até alguma resolução, seja o sucesso ou o fracasso.

O protagonista de um roteiro em geral é o personagem principal, mas, além de não ser uma definição, isso também não indica qual a função

do protagonista na estrutura da história. A principal característica do protagonista é um desejo, normalmente intenso, de atingir uma meta. O interesse em observá-lo rumando para esse objetivo é o que leva o público a se envolver na história. (HOWARD, 2003, p. 77)

Também é válido lembrar que nem sempre o personagem é uma pessoa, podendo ser várias. Comparato (1995, p. 122) define que “o protagonista é a personagem básica do núcleo dramático principal; é o herói da história. Este protagonista pode ser uma pessoa, um grupo de pessoas, ou qualquer coisa que tenha capacidade de ação e expressão”.

O coadjuvante é aquele personagem que está ao lado do protagonista, que ajuda-o em sua trajetória. Para entender melhor quem é o coadjuvante, Comparato (1995, p. 122) define que “o ator secundário ou coadjuvante é a personagem que está ao lado do protagonista”. Assim como para o protagonista, o coadjuvante também pode ser representado por uma pessoa ou mesmo um grupo de pessoas. Neste contexto há também o antagonista.

Comparato (1995, p. 136) afirma que “dizer que o antagonista é o contrário do protagonista é uma afirmação estereotipada e didática, no entanto, está próxima da realidade”. Ao partir deste pressuposto, pode-se considerar que o antagonista não é o vilão da história necessariamente por ter valores morais limitados ou usar fins maliciosos para atingir seus objetivos. Na verdade, ele é o vilão porque vai contra o objetivo do protagonista e tenta impedi-lo de alcançar sua meta, seja qual for sua razão.

Sobre o antagonista, Howard (2003, p. 58) afirma que “o antagonista da história é a força opositora, a “dificuldade” que resiste ativamente aos esforços do protagonista para alcançar sua meta. Essas duras forças opostas formam o conflito ou os conflitos da história”. Assim, é mais correto considerar o antagonista como uma força do que como uma pessoa. Isso deve-se ao fato de que nem sempre ele é uma pessoa, podendo também ser um grupo (COMPARATO, 1995) ou mesmo como pode também acontecer com o protagonista, ele pode ser qualquer coisa que tenha capacidade de ação e expressão – um exemplo disto é o filme *2001: Uma Odisseia no Espaço* (1968), em que o vilão é o computador HAL 9000. Outro tipo de antagonista possível é o caso em que o antagonista e o protagonista são as mesmas pessoas.

Estrutura narrativa

Como o próprio nome sugere, a estrutura narrativa consiste na base, ou suporte, de “como” a história será contada. Resumidamente, basta analisar o conceito das duas palavras. Estrutura sugere a base para alguma coisa, o suporte. É aquilo que irá moldar e segurar um edifício desde o início, por exemplo. E narrativa pode-se dizer que é o ato de descrever algo ou contar uma história. Field (1996, p. 33) diz que “de fato, narrativa significa contar uma história, o que supõe um sentido de direção, um movimento, uma linha de ação do início ao fim”. Então, crê-se que a estrutura narrativa, na verdade, é a forma de contar uma história. Para este estudo, usa-se como referência a estrutura defendida por Field, na qual consiste em três atos e três contextos dramáticos, definidos como apresentação, confrontação e resolução.

Estes três atos funcionam da seguinte forma: inicia-se o filme com o ato I, no contexto dramático da apresentação, no qual apresentam-se os personagens, as situações que os afetam, o ambiente, ou seja, o espectador vai sendo contextualizado na história e sendo conduzido para o interior do filme. Então, geralmente por volta dos primeiros trinta minutos do filme, acontece o primeiro *plot point* – ou “ponto de virada” – que consiste em algo que dá outro rumo para a história. De acordo com o próprio Field (1996, p. 25) “um ponto de virada é um incidente, episódio ou evento que “engancha” na ação e a reverte noutra direção. “Direção” significando linha de desenvolvimento”. No roteiro, o primeiro *plot point* significa o fim do ato I e o início do ato II.

O Ato II é o maior dos três e compreende a parte que, já em um “novo rumo” ocasionado do primeiro *plot point*, o personagem principal confronta a maior parte dos obstáculos e conflitos para alcançar sua necessidade dramática. Tudo aquilo que acontece aqui, sejam as novas cenas, novas sequências, planos diferentes, se mantém pelo contexto dramático da confrontação (FIELD, 1996). É neste ato em que é percebida a influência forte causada pelo tipo de conflito que o personagem passa. Por volta dos noventa minutos, ocorre o segundo *plot point*, ou seja, a história tem, novamente, uma “quebra” em sua linearidade para ir para outra direção. Field (1996, p. 26) diz que “o ponto de virada no final do Ato II “reverte a direção da história” para o Ato III.”

No Ato III, que tem o contexto dramático de resolução, é o momento da história que logo irá se resolver, seja isto de forma positiva ou negativa para o protagonista. Não é necessariamente o fim do filme, mas sim a solução alcançada para o problema que o protagonista vinha enfrentando ao longo do filme.

Toda esta estrutura envolvendo Ato I (apresentação), Ato II (confronto) e Ato III (resolução) pode ser considerada como um “gabarito” para bons roteiros, porém apenas a fórmula não salva um roteiro se o conteúdo for pobre. Os *plot points*, responsáveis por ligar um ato ou outro de forma coesa também devem ser muito bem pensados, considerando também o tipo de conflito abordado na história e o contexto em que a história se passa. Tudo sempre pensado na direção final do roteiro, com o final imaginado pelo roteirista.

Seger (2007, p. 193) afirma que “o conflito é a base do drama, pois o drama é essencialmente feito de conflito”. A partir da afirmação de Seger, deve ser atento o fato de que não é possível criar um drama no qual nada está errado. Algo deve estar errado, alguém deve ter a vontade para resolver tal situação e algo ou alguém também deve criar obstáculos para isso. O drama não pode simplesmente mostrar personagens e situações em que tudo ocorre perfeitamente bem e sem intenção de mudar alguma coisa. O drama, seja ele um filme de aventura, um suspense ou qualquer outra forma possível, precisa da luta por alguma coisa, precisa do impacto (SEGER, 2007, p. 193).

Para melhor entendimento do assunto, é necessário definir também o que vem a ser o conflito: ele pode ser definido como a situação na qual uma parte deseja alcançar um objetivo e outra parte vai contra isto. É o chamado conflito de vontades.

Não existe drama em uma história sem conflitos. São os conflitos que impulsionam a história, e a resolução deles é que prende a atenção do espectador. Numa história, alguns conflitos são básicos, sendo normalmente rivalidades entre adversários ou adversidades que precisam ser vencidas. (RODRIGUES, 2002, p. 51)

Na concepção de roteiro como conhecemos hoje, um dos fatores mais importantes foi a descoberta teórica do conflito de vontades como elemento essencial. Pode-se dizer que a intenção sempre é fazer algo, e a partir desta intenção, ocorre um obstáculo de contra vontade. O drama, na verdade, não passa da representação de um conflito de vontades (MACIEL, 2003, p. 23). Então, é válido considerar o conflito

como um dos fatores básicos na criação de um roteiro, já que ele é o problema que tenta ser resolvido durante o filme e que resulta no desenrolar da história.

Os conflitos são fatores fundamentais em uma história, mas deve-se lembrar de que não existe apenas um tipo de conflito. São vários os tipos possíveis de conflitos e cada um pode ser abordado de uma forma diferente ao longo de uma história, ainda mais por ser necessário levar em consideração também o contexto no qual está inserido. Vale lembrar que, ao longo de uma história, não é errado que mais de um tipo de conflito aconteça, mas é normal que um destes conflitos tenha mais importância e maior peso na construção do drama.

O conflito interior é aquele em que alguém quer fazer algo e essa mesma pessoa cria obstáculos para conseguir. Seger (2007, p. 194) afirma que “quando um personagem não está seguro de si mesmo, de seu modo de agir, ou não sabe bem o que quer, está passando por um conflito interior”. Outro conflito possível é o conflito relacional, ou seja, aquele no qual a relação de dois personagens é turbulenta. Sobre este tipo de conflito, Seger (2007, p. 196) diz que “a maior parte dos conflitos se baseia nos objetivos mutuamente excludentes de dois personagens: o protagonista e o antagonista”.

Também é comum encontrar nas obras o conflito social, na qual Seger (2007, p. 198) diz que “muito dos filmes feitos para TV e dos filmes em exibição nos cinemas tratam de conflitos entre uma pessoa e um grupo social. Este grupo pode ser uma estrutura administrativa, um governo, uma gangue de bandidos, a família, uma empresa, um exército ou até um país”.

Sobre o conflito situacional, aqueles que ocorrem devido à uma situação específica, Seger (2007, p. 201) afirma que são “filmes sobre catástrofes que colocam os personagens diante de situações de vida e morte. Apesar das situações criarem suspense e tensão, muito do conflito ainda mantinha um caráter relacional (...)”. Também é possível encontrar o conflito cósmico, que Seger (2007, p. 202) define como “aquele que acontece entre um personagem e uma força sobrenatural”.

Análise do filme *Taxi Driver*

Taxi Driver é um filme rodado em Nova York, produzido em 1976, e dirigido pelo diretor Martin Scorsese. Elenco: Robert De Niro (Travis Brickle), Jodie Foster (Íris), Harvey Keitel (Sport), Cybill Shepherd (Betsy), Leonard Harris (Charles Palantine), Peter Boyle (Wizard), Albert Brooks (Tom), entre outros.

Travis Brickle considera a sociedade um lugar sujo e fedorento, alegando esse ser o motivo para muitos problemas que acontecem em sua cidade. Trabalha como motorista de táxi na madrugada de Nova York, convivendo, assim, ainda mais perto de todas as pessoas que considera como escória. Travis também é uma pessoa muito fechada, com alguns problemas ao se relacionar com as pessoas. Um exemplo disto é quando ele convida uma garota, chamada Betsy, para tomar um café; este encontro tem resultado positivo e então ele a convida para ir ao cinema.

Análise

Na primeira cena do filme o público passa a conhecer o protagonista: Travis Brickle, 26 anos, boa saúde e é ex-fuzileiro. Ele sofre de insônia e, por isso, passa as noites dando voltas pela cidade de ônibus ou metrô. Aparentemente não tem família, pois, além do último fato apresentado, também não vê problema em trabalhar aos feriados e finais de semana (figura 01). Boa parte da história é narrada por Travis, enquanto ele escreve em seu diário. Na cena seguinte, expõe seu sentimento em relação àquilo que vê nas ruas durante a madrugada: *À noite, os animais saem da toca. Prostitutas fedorentas, vigaristas, bichas, puxadores, traficantes. Imorais, corruptos. Um dia, uma tempestade limpará essa nojeira.* Do interior de seu táxi, ele observa este mundo e não gosta do que vê. Diferente de outros taxistas, não se importa com o tipo de passageiro nem seu destino. Como consequência disto, relata que ao entregar o táxi, tem que limpar o banco sujo de esperma e, às vezes, de sangue (figura 02).

Ao sair do trabalho, Travis vai a um cinema que exhibe filmes pornográficos e tenta puxar conversa com uma garota que trabalha no cinema, perguntando seu nome (figura 03). Aqui, é possível observar os problemas de relacionamento que Travis enfrenta. É difícil para ele estabelecer relações saudáveis com as pessoas. Escrevendo

em seu diário, Travis revela que não consegue dormir e que os dias parecem não acabar nunca. Relata que só quer saber qual caminho deve seguir, já que ninguém merece viver em um isolamento mórbido. Pode-se constatar aqui o conflito interno que Travis vive: ele não sabe o que fazer da vida; se incomoda com a solidão em que vive e anseia por um caminho, uma direção.



Figura 01: Fotografia
Fonte: *Taxi Driver* (1976)



Figura 02: Fotografia
Fonte: *Taxi Driver* (1976)



Figura 03: Fotografia
Fonte: *Taxi Driver* (1976)

Apesar das imundícies das ruas que Travis tanto repudia, alguém chama a sua atenção. Na primeira vez que a vê, relata em seu diário: *Parecia um anjo no meio da imundície. Ninguém... pode... tocar... nela* (figura 04). A entonação com que Travis fala de Betsy deixa a dúvida se não começa a se criar certa obsessão pela garota.

Alguns dias depois de ver Betsy, Travis vai até seu trabalho – comitê da campanha política “Nós somos o povo”, do senador Charles Palantine – para falar com ela. Ele diz que quer trabalhar na campanha, mas ao fim de uma breve conversa que deixa claro que ele não entende nada da política do candidato, Travis faz elogios e a convida para sair. Nesta cena, pode-se observar que Travis está muito melhor vestido e conversa em outro tom com a garota; tomou a postura de um personagem para agradar Betsy. Horas depois, os dois saem e conversam. Travis questiona sobre o colega de trabalho de Betsy, Tom, e diz que existe algo especial entre ele e ela (figura 05). Travis se revela um cavalheiro com Betsy, mas após ela comentar que ele a lembra uma música, ele interpreta mal e revela-se um pouco grosseiro.

Ao receber o senador Palantine em seu táxi, ele puxa conversa e confessa ao político de que, para ele, o maior problema do país é a sujeira que assola as ruas e a necessidade de alguém puxar a descarga para todo esse lixo. O senador diz entender e que será difícil resolver isto, o que parece não ser a resposta que Travis esperava (figura 06).



Figura 04: Fotografia
Fonte: *Taxi Driver* (1976)



Figura 05: Fotografia
Fonte: *Taxi Driver* (1976)



Figura 06: Fotografia
Fonte: *Taxi Driver* (1976)

Travis deixa um passageiro em frente a um hotel e, preparado para voltar à rua, uma pessoa entra em seu táxi. Logo que entra, pede rápido para seguir viagem. Travis, paciente, observa que a passageira é uma prostituta pré-adolescente e a observa. Ela insiste para ir em frente, mas logo chega um homem que a tira a força do carro (fig. 07). Ela ainda tenta fugir, mas o homem pede que Travis esqueça o que viu e vai embora. Apesar de não ser explícito neste momento, é aqui que acontece o primeiro *plot point* – o chamado “ponto de virada”. Este episódio agita o lado emocional de Travis em relação à podridão da sociedade em que vive e, a partir deste ponto, as atitudes de Travis vão ser pautadas em relação à não ser mais apenas um espectador do que acontece nas ruas. Dias depois, Betsy vai ao cinema com Travis, que a leva a um cinema pornô. Ela se incomoda com as imagens e vai embora. Ele tenta se desculpar, mas não obtém sucesso. Em seu diário, relata que não se sente bem com a vida que está levando, como se tivesse um câncer; diz que não está saudável, pois não se sente saudável.

Após o acontecido com Betsy no cinema, Travis vai ao seu trabalho e pergunta por que ela não retorna suas ligações. Ele quase briga com Tom e ofende Betsy. No seu diário, escreve “ela é fria e distante como os outros, principalmente as mulheres”. Aqui se enxerga um dos reflexos do *plot point* I: Travis larga o papel de “bom moço” e revela um conflito relacional (fig. 08). No trabalho noturno, outro episódio aponta o sentimento de revolta que começa a ganhar espaço na sua mente: um passageiro pede que ele pare em frente a uma casa, mas que não desligue o taxímetro, nem anote o trajeto da viagem. O passageiro está nervoso, repete as coisas que fala e está visivelmente atormentado. Ele diz que, na casa onde pararam, sua mulher o está traindo. Como solução para isso, ele irá matar a mulher o amante, usando uma pistola Magnum 44. Travis apenas observa o homem pelo espelho do carro, como se estivesse

analisando a atitude do homem (fig. 09). Fica no ar a dúvida se ele não começa a considerar a mesma solução para resolver seus problemas.



Figura 07: Fotografia
Fonte: *Taxi Driver* (1976)



Figura 08: Fotografia
Fonte: *Taxi Driver* (1976)



Figura 09: Fotografia
Fonte: *Taxi Driver* (1976)

Na lanchonete, com os outros taxistas, eles conversam sobre alguns passageiros e situações, mas Travis fala pouco e se mostra um pouco distraído. Quando um dos taxistas, apelidado de “Wizard” por ser mais velho e experiente, se despede, Travis anuncia que quer falar com ele. Do lado de fora do estabelecimento, Travis confessa à Wizard que quer um conselho, pois se sente estranho, deprimido e também – aqui o espectador nota, assim como no episódio do passageiro que iria matar a mulher, a influência do *plot point I* e seu conflito interno – que está preocupado porque anda com umas ideias ruins na cabeça (fig. 10). Wizard tenta dizer a ele que não deve se preocupar, pois são fases na vida de um homem.

Ao continuar o trabalho, Travis quase atropela uma garota e vê que é a mesma que havia entrado em seu táxi fugindo de um homem (fig. 11). Os dois continuam em frente, mas ficam se observando até que a garota, com sua amiga, vai embora com dois rapazes, o que parece irritar Travis, que também vai embora. Neste ponto, a música de fundo vira uma trilha com atmosfera de suspense e Travis relata em seu diário que a solidão é algo constante em sua vida e que os dias parecem não terminarem. Travis se encontra com um caixeiro-viajante e compra quatro armas; também começa a se exercitar intensivamente, dizendo que não quer mais nada que deteriore o seu organismo. Isto, aliados à visível desorganização de seu apartamento, que aumenta proporcionalmente à sua dedicação a ficar mais forte, indicam o afastamento de Travis da vida social novamente. Ele relata que *o germe de uma ideia ruim está crescendo*.

Sua intenção fica clara ao ensaiar diálogos imaginários com seus rivais, diante do espelho, que o irritam e o fazem sacar uma arma. Esses monólogos acontecem com mais frequência com o passar dos dias. É o personagem dentro da cabeça de Travis que

se alimenta com a revolta e que está ganhando espaço. Em seu diário, ameaça: *Ouça, cambada de sacanas. Comigo vocês não podem. Desafio os imundos, as porcas, os cachorros, os canalhas. Sou um revoltado.* (fig. 12). Ao relatar isto, expõe o conflito social que vive contra o que ele considera ser toda a sociedade.



Figura 10: Fotografia
Fonte: *Taxi Driver* (1976)



Figura 11: Fotografia
Fonte: *Taxi Driver* (1976)



Figura 12: Fotografia
Fonte: *Taxi Driver* (1976)

Em casa, Travis assiste TV, que mostra um programa com vários casais e uma música romântica e harmoniosa. Travis parece indeciso, tentando entender o mundo social que o rodeia, mas não consegue mais – este ponto marca o *plot point II*. Vai ao mercado e, enquanto está lá, um homem assalta o local. Ele mata o assaltante e vai embora. Estas duas cenas apontam que Travis cruzou a linha que ainda o mantinha em um mundo social e racional, mas agora está totalmente mergulhado em seus pensamentos obscuros. Novamente em casa, diante da TV, assiste a um filme que mostra cenas de um casal, mas empurra o aparelho, que cai e explode. Ele abaixa a cabeça e se mostra profundamente perturbado e atormentado pelo confinamento que vive (fig. 13). Esta cena tem reforços visuais que apoiam isso, como uma grande janela com grades, por exemplo, que fica entre ele e a TV.

No dia seguinte, Travis vê a prostituta que quase atropelara na outra noite e vai falar com ela (fig. 14). Ele fala com Sport, agenciador da garota, e vai com ela ao cortiço que funciona como bordel. O cortiço tem uma aparência muito inquietante, com seu interior lembrando ambientes de filmes de terror. No quarto, ao invés de fazer sexo com ela, ele diz que quer tirá-la da vida que leva. Travis parece correto e estável, assim como no primeiro momento com Betsy e consegue a atenção da jovem garota. Ela revela se chamar Íris e diz que não tem para onde ir; relata também que Sport e os outros que a exploram, na verdade, a protegem de si mesma. Mesmo assim, ela se mostra interessada pela ação de Travis e aceita se encontrar com ele no dia seguinte.

Eles se encontram e parecem duas pessoas normais tomando café juntos. Conversam sobre Íris e, ao Travis sugerir que Sport é um assassino, Íris pergunta se ele já se olhou no espelho. Ela parece notar algo em Travis que também o difere de uma pessoa normal e correta. Como resultado da conversa, ele diz que irá ajudá-la enviando dinheiro para viver. Logo após, a cena é de Sport e Íris em um quarto particular, que mostra o quanto Íris encontra também paz ao lado de Sport, o que deixa a dúvida na garota se ela deve realmente ir embora – está passando por um conflito interno também. A cena seguinte mostra Travis se preparando para entrar em ação. Ele se arruma e, mostrando a que ponto chega sua obstinação, Travis deixa uma carta para Íris com dinheiro, que diz: *Querida Íris, este dinheiro deve ser suficiente para a sua viagem. Quando você ler esta carta, provavelmente eu estarei morto. Travis.* (fig. 15).



Figura 13: Fotograma
Fonte: *Taxi Driver* (1976)



Figura 14: Fotograma
Fonte: *Taxi Driver* (1976)

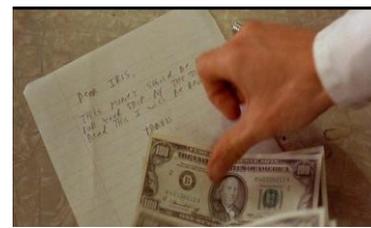


Figura 15: Fotograma
Fonte: *Taxi Driver* (1976)

Agora, Travis caminha para sua primeira tentativa de limpar o mundo. Ele vai ao comício do senador Palantine e ouve o discurso. Está com um corte de cabelo estilo moicano, aplaudindo fora do compasso do resto das pessoas, o que indica que ele realmente está isolado das outras pessoas (fig. 16). Ao final do discurso, ele caminha em direção ao candidato Palantine e é visível que a sua intenção é assassiná-lo, mas ele é surpreendido pela polícia e foge. Volta para casa e, de noite, sai com seu táxi, mas não pega nenhum passageiro e está explicitamente fora de sintonia com o mundo físico. Vai falar com Sport e os dois conversam brevemente, mas não demora a Sport se irritar e reagir com um chute, que é respondido por Travis com um tiro (fig. 17). Ele sai em direção ao cortiço que é usado como bordel e, chegando lá, nota-se como o local se assemelha a uma casa mal-assombrada comumente vista em filmes de terror. No corredor, vem em seu encontro o homem velho que cuida do local e Travis atira em sua mão. Recebe um tiro no pescoço e, ao se virar, vê Sport, que é alvejado com mais alguns tiros de Travis. Então, Travis vai em direção ao quarto de Íris, disparando ainda

mais um tiro no homem do hotel. Com o barulho dos tiros, o homem que estava com Íris no quarto sai e atira no braço de Travis, que cai no chão. Ele saca a segunda arma e descarrega toda a munição no homem, que cai morto. Travis entra no quarto e o homem do hotel se arrasta e segura sua perna, derrubando-o; ele pega a sua faca e atinge a mão do homem, até pegar outra arma e disparar o tiro final na sua cabeça. Travis então, pega sua arma e tenta se suicidar, mas a arma está sem munição, assim como outra que encontra no chão (fig. 18).



Figura 16: Fotograma
Fonte: *Taxi Driver* (1976)



Figura 17: Fotograma
Fonte: *Taxi Driver* (1976)



Figura 18: Fotograma
Fonte: *Taxi Driver* (1976)

Depois dos acontecimentos, é apresentada a cena de alguns recortes de jornal da notícia, no quarto de Travis. O homem que estava com Íris no quarto e que Travis matou era um mafioso, o que deixou Travis com a imagem de herói. Uma voz surge e lê uma carta dos pais de Íris, agradecendo pelo que fez e informando que Íris voltou a viver com seus pais e está se adaptando à vida normal novamente, inclusive se aplicando na escola.

Considerações finais

Este trabalho teve como propósito analisar a influência dos conflitos na construção da história de *Taxi Driver*, mostrando assim que os conflitos foram fundamentais para o filme ter a apresentação que teve. Serve também como proposta para novos estudos sobre os conflitos e a construção de histórias para o cinema.

Os conflitos possuem importância fundamental em um roteiro cinematográfico, sendo ele a energia que move ações e situações ao longo do filme. Ele é a situação que o personagem passa e que, de acordo com seu perfil e caráter, irá definir por qual ação tomar em relação a alguma situação. Em *Taxi Driver*, pode-se entender, por exemplo, a

ação de Travis por “salvar” Íris da vida que a garota levava pois o mesmo passava por um conflito interno, tendo dúvidas em relação ao que fazer em sua vida, já que cada vez mais se incomodava com todo o “lixo” que habitava as ruas de sua cidade. Deixa-se como sugestão a análise dos conflitos de outros filmes produzidos nos anos 1970, como *Laranja Mecânica* (1971), *O Poderoso Chefão* (1972), *O Poderoso Chefão II* (1974) ou *Um Estranho no Ninho* (1975).

Referências

- BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- FIELD, Syd. **Os exercícios do roteirista**. 2. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 1996.
- HOWARD, David; MABLEY, Edward. **Teoria e prática do roteiro**. 3. ed. São Paulo: Globo, 2003.
- MACIEL, Luiz Carlos. **O poder do clímax: fundamentos do roteiro para cinema e TV**. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- SEGER, Linda. **Como aprimorar um bom roteiro**. São Paulo: Bossa Nova, 2007.
- RODRIGUES, Chris. **O cinema e a produção: para quem gosta, faz ou quer fazer cinema**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.