

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-graduação em Letras

Juan Filipe Stacul

MASCULINIDADES EM CRISE:
escrita, violência e (des)subjativação em *Feliz Ano Novo (1975)* e *Taxi Driver (1976)*

Belo Horizonte

2016

JUAN FILIPE STACUL

MASCULINIDADES EM CRISE:

escrita, violência e (des)subjetivação em *Feliz Ano Novo (1975)* e *Taxi Driver (1976)*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Ivete Lara Camargos Walty

Coorientador: Prof. Dr. Eduardo Ledesma

Área de concentração: Literaturas de Língua Portuguesa

Belo Horizonte

2016

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

S775m Stacul, Juan Filipe
Masculinidades em crise: escrita, violência e (des)subjetivação em Feliz Ano Novo (1975) e Taxi Driver (1976) / Juan Filipe Stacul. Belo Horizonte, 2016.
196 f. : il.

Orientadora: Ivete Lara Camargos Walty
Coorientador: Eduardo Ledesma
Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
Programa de Pós-Graduação em Letras.

1. Masculinidade. 2. Subjetividade. 3. Violência na literatura. 4. Violência no cinema. 5. Fonseca, Rubem, 1925-. Feliz Ano Novo - Crítica e interpretação. 6. Scorsese, Martin. Taxi Driver - Crítica e interpretação. I. Walty, Ivete Lara Camargos. II. Ledesma, Eduardo III. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. IV. Título.

SIB PUC MINAS

CDU: 82.091

JUAN FILIPE STACUL

MASCULINIDADES EM CRISE:

escrita, violência e (des)subjetivação em *Feliz Ano Novo (1975)* e *Taxi Driver (1976)*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.

Profª. Dra. Ivete Lara Camargos Walty – PUC Minas (Orientadora)

Prof. Dr. Eduardo Ledesma – University of Illinois (Banca Examinadora)

Prof. Dr. Bruno Souza Leal - UFMG (Banca Examinadora)

Profª. Dra. Vanessa Cardozo Brandão – UFMG (Banca Examinadora)

Profª. Dra. Raquel Beatriz Junqueira Guimarães – PUC Minas (Banca Examinadora)

Belo Horizonte, 07 de outubro de 2016.

Para Frida, Amy e Luke.
Para a Mi e o Renato, sempre.

AGRADECIMENTOS

Mais do que uma etapa do meu desenvolvimento acadêmico, esta pesquisa de doutoramento foi uma fase importante e complexa de minha trajetória profissional, intelectual e humana. Como todo processo de construção, envolveu inúmeros sujeitos e objetos, sem os quais eu não alcançaria metade do êxito que obtive e que venha a obter. Muitas vezes, devido à longa trajetória e à grande quantidade de indivíduos envolvidos, acabamos nos esquecendo de citar algumas pessoas e espero que me perdoem por isto. Há alguns nomes, no entanto, que seria impossível não mencionar.

Primeiramente, quero agradecer à Ivete, orientadora e amiga, cuja participação nesta pesquisa transcendeu quaisquer expectativas que eu poderia ter quando ingressei neste programa de pós-graduação. Dos conselhos enriquecedores às indicações precisas, das reuniões agradáveis aos poucos “puxões de orelha”, ela me mostrou que a orientação de uma tese de doutorado não se resume a recomendações bibliográficas e reuniões esporádicas. Não se orienta alguém, se compartilham ideias, estilos de vida, experiências, alegrias e tristezas. E isso Ivete faz com maestria.

No quesito orientação, inclusive, considero-me uma pessoa de muita sorte. Já não bastasse uma presença como a de Ivete Walty na minha vida, ainda tive o prazer de contar com a coorientação e, igualmente, amizade sincera do Eduardo, durante o período de estágio na Universidade de Illinois. Eduardo Ledesma, mais do que um profissional extremamente competente e dedicado, é uma pessoa gentil, paciente e sempre aberta ao diálogo. Nossos agradáveis encontros no Espresso Royale renderam debates enriquecedores, conversas calorosas e ótimas recordações. A saudade fica, com a certeza de um reencontro em breve na nossa querida “Chambana”.

Falando de Illinois, é impossível não lembrar da querida Raquel, da espirituosa Nola, da talentosa Elis, meus queridos Rubem, Dexter e Katrina, companheiros de todas as horas. De igual forma, ficam saudades da Marcelle, do Glen (e Charlie Emma), além de tantos outros amigos que fizeram desta experiência um contato com o melhor do Brasil nos Estados Unidos.

Chambana não se resumiu a grandes amizades, no entanto. O apoio institucional da Universidade de Illinois em Urbana-Champaign foi de crucial importância para o desenvolvimento desta pesquisa. Do acesso ao manuscrito original de *Taxi Driver* à estrutura inigualável da Biblioteca Central, do apoio tecnológico e humano à qualidade de vida no

campus, a UIUC me forneceu subsídios indispensáveis ao meu desenvolvimento, que ficarão comigo para o resto da vida.

Em terra brasílica, mãe-PUC não tarda e não falha. Só quem é aluno PUC Minas sabe o que é ser aluno PUC Minas. O acolhimento, a competência profissional, o acesso a todos os recursos necessários ao desenvolvimento da pesquisa são algumas das marcas desta maravilhosa experiência que é estudar na PUC. Especialmente, não posso deixar de mencionar o imenso capital intelectual construído nos debates do grupo de pesquisa “Da Rua: sujeitos e objetos” (PUC Minas/CNPq), do qual tive a honra de fazer parte e com o qual pretendo continuar estabelecendo vínculos por muito tempo. Além disso, destaco o zelo de nossa querida Berenice, sem a qual a vida acadêmica seria muito mais difícil. O corpo docente renderia uma dedicatória à parte: Nazareth, Raquel, Audemaro, saudosa Melânia, Johnny, Márcia – todos esses mestres com os quais tive a oportunidade de aprender tanto durante tardes e noites longas, mas nunca exaustivas, precisam ser mencionados com um carinho especial.

Falando em carinho, eu precisaria de mais uma lista para citar os colegas maravilhosos com os quais tive o prazer de viver esses quatro anos de aprendizagem. Para não pecar na exclusão, citarei poucos nomes: minha querida Elisângela, companheira de moradia e sua xará Elisângela, minha companheira de viagem (Viçosa – BH), o querido Júlio, a incomparável Franci, Karina, Gerson, Marcélia, Vitor Hugo e, é claro, Rita – que tanto me auxiliou com as matrículas e envio de relatório. A todos os outros, peço desculpas, mas o espaço no papel é pequeno para tanta amizade. Muitos nomes podem não estar aqui, mas estarão guardados com carinho e, inclusive, muitas saudades.

Por fim, com um destaque especial, agradeço ao Renato, amigo, namorado, presente até mesmo nos momentos em que a ausência se fez tão forte. Amor não se prende à geografia, transborda qualquer barreira. E de amor Renato entende bem.

Àquela que se faz tão presente em minha vida e cujo amor é incondicional, meu especial agradecimento: Minha Mi. My sunshine. Porque nunca é demais agradecer a alguém cuja importância se resume em uma palavra: vida. E já que é para falar de Mi, tenho que falar também de Rose, de Zezim, de Li, de Frida e Amy. Vovó Tilinha, minhas tias e tios, primos e primas. Família grande, unida, todos aqui juntinhos no meu coração. Um beijo carinhoso, um abraço especial. E para não dizer que não falei das flores... *Tribo Fire, Friends Forever*. Grande abraço para vocês. Muito obrigado por fazerem parte da minha vida e não se distanciarem ao longo desses quase dez anos. Prima, estou virando dotô!

Muito obrigado, mesmo! Não existem palavras que expressem toda a minha gratidão.

... nos encontramos nas curvas da estrada!

“Todo homem é uma ilha, vamos deixar de poesia”.

(Rubem Fonseca – Curriculum Vitae)

“... my baby shot me down.”

(Sonny Bono – Bang Bang)

RESUMO

O presente trabalho propõe uma análise comparativa entre o livro *Feliz Ano Novo* (1975), de Rubem Fonseca, e o filme *Taxi Driver* (1976), de Martin Scorsese, verificando como ocorrem os processos de (des)subjetivação dos personagens protagonistas de ambas as obras. Compreendendo as subjetividades como fluidas, construídas na e pela linguagem, elegemos a construção das masculinidades e a expressão da violência como objetos de análise, interligados nestas narrativas. Focamo-nos, para tanto, na leitura de cenas enunciativas presentes na obra de Fonseca e de Scorsese, em que as relações de intersubjetividade são colocadas em evidência e as conexões entre poder e discurso são desnudadas em suas mais diversas formas e possibilidades expressivas. Para embasar teoricamente a nossa pesquisa, recorremos a três eixos basilares: os estudos de gênero, especificamente aqueles voltados à construção das masculinidades, a teoria da enunciação de Benveniste e as abordagens interdisciplinares sobre violência. A partir deste referencial teórico, empreendemos uma leitura em que a trajetória errante de Travis Bickle, protagonista do filme de Scorsese, conduz a análise da contística fonsequiana. Assim, à medida que acompanhamos os desdobramentos analíticos referentes à construção da subjetividade masculina de Travis e sua inserção no mundo da violência, vamos verificando as convergências e distanciamentos de sua caracterização daquela dos personagens masculinos de alguns contos de *Feliz Ano Novo*. Acreditamos que o principal ponto de conexão entre o livro de Fonseca e o filme de Scorsese se dê pela forma como ambos os textos operacionalizam as relações de poder que alicerçam a construção das masculinidades e, por conseguinte, a instituição e crise do domínio androcêntrico. Desenvolvemos, na tentativa de investigar esse processo, um modelo triangular de análise das relações entre as pessoas da enunciação, que dialoga com aquele proposto por Benveniste, mas, de certa forma, o subverte no quesito da inversão da escala hierárquica ocupada pelo objeto do discurso. Nesse ínterim, a projeção do *eu* a partir do desejo de ser/ter o *outro* – objeto de fetiche – ajuda-nos a compreender a forma como a masculinidade se constrói gravitacionalmente à violência nas obras em análise.

Palavras-chave: subjetividade, gênero, masculinidade, violência, Rubem Fonseca, Martin Scorsese, *Taxi Driver*, *Feliz Ano Novo*.

ABSTRACT

This work proposes a comparative analysis between Rubem Fonseca's *Feliz Ano Novo* and Martin Scorsese's *Taxi Driver*, verifying how character's (de)subjectivation processes occur in these narratives. Comprehending subjectivities as fluid, constructed into and by language, I have selected the construction of masculinities and the expression of violence as analytical objects connected in these narratives. I focus on a reading of enunciation scenes present in both Fonseca's and Scorsese's works, in which intersubjective relations are evident and the connections between power and speech are exposed in their many shapes and expressive possibilities. To sustain theoretically this research, I have recurred to three basilar axes: gender studies, especially on masculinities; Benveniste's enunciation theory and interdisciplinary studies on violence. From this theoretical background, it is possible to undertake a reading in which Travis Bickle, main character of Scorsese's work, conducts us through an analysis of Fonseca's selected short stories. Thus, at the same time we follow the construction of Travis' subjectivity and masculinity, as well as his trajectory into a world of pure violence, we are able to verify the convergences and detachments between this process and the construction of a male subjectivity in some short stories from *Feliz Ano Novo*. I believe that the main point of connection between Fonseca's book and Scorsese's film is given by the way how both texts operationalize the power relations that sustain the construction of masculinities and, consequently, the consolidation and the crisis of androcentric domain. As an attempt to investigate this process, I have developed a triangular analytic model capable of analyzing the interaction between the three persons of enunciation, which is similar to Benveniste's model but different on the inversion of hierarchy occupied by the third person – object of enunciation. In this sense, the projection of the *self* through a desire of being/having the other – a fetish – helps us to comprehend the way how masculinity construct itself gravitationally to violence in analyzed works.

Keywords: subjectivity, gender, masculinity, violence, Rubem Fonseca, Martin Scorsese, Taxi Driver, Feliz Ano Novo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – FLORES E CANHÕES

“Seja marginal, seja herói”: a geração da contracultura	12
Uma nova Hollywood: dos campos de batalha ao renascimento do cinema.....	15
A ferro e fogo: arte e resistência no Brasil pós-64	19
Na mira do artista: comparando dois clássicos contemporâneos	23

PARTE I - MASCULINIDADES À DERIVA

1. “Você está falando comigo?”: o eu e os outros	29
1.1. <i>A trajetória de um herói em construção</i>	33
1.2. <i>Passeio noturno por uma subjetividade em ruínas</i>	45
1.3. <i>“Adote uma árvore e mate uma criança”</i>	59
2. “Eles não podem tocá-la!”: masculinidade, desejo e experiência de classe.....	66
2.1. <i>Entre o sublime e o abjeto: espacialidade e erotismo</i>	69
2.2. <i>Homossociabilidade, violência e realocação do desejo</i>	82
2.3. <i>Fronteiras em profusão, sujeitos em crise</i>	92

PARTE II - MASCULINIDADES EM PROCESSO

3. “Hey, Cowboy!”: travestimento e (des)subjetivação	104
3.1. <i>O arsenal da virilidade</i>	109
3.2. <i>Vestindo-se de homem ou A máscara do herói</i>	120
3.3. <i>Ritos de passagem</i>	130
4. “Um pouco de ação”: subjetividade, violência e a reconquista do falo	139
4.1. <i>Homens de verdade - a violência simbólica</i>	142
4.2. <i>Buracos na parede - a violência física</i>	152
4.3. <i>Matando uma ou duas pessoas</i>	161
4.4. <i>Quanto vale um bandido morto?</i>	168

CONCLUSÃO - TIJOLOS NO MURO

Entre os escombros da masculinidade hegemônica.....	177
---	-----

REFERÊNCIAS	183
-------------------	-----

GLOSSÁRIO.....	189
----------------	-----

ANEXO	191
-------------	-----



HÉLIO OITICICA
Silk-screen sobre tecido
97 x 115 cm., Sem data

“Nada temos a temer, exceto as palavras.”

(Rubem Fonseca, *O caso Morel*)

INTRODUÇÃO

Flores e Canhões

“Seja marginal, seja herói”: a geração da contracultura

A emblemática frase de Hélio Oiticica, incorporada ao título desta seção introdutória, é representativa para a compreensão da proposta estética de vários artistas que se debruçaram sobre o período de profundas transformações sócio-políticas em nosso país, a partir de meados da década de 1960. Desde a reconfiguração dos movimentos *beat* e de contracultura norte-americanos¹, por meio de propostas como as da tropicália e da marginália, até a inserção da figura do marginal-herói nas artes plásticas e no cinema, o cenário artístico brasileiro ganhou novas cores e formas, tons e tonalidades, marcados, sobretudo, pela experimentação e pela efervescência.

O momento histórico não só era propício para esse processo, como o exigia: a arte precisava transbordar os limites que lhe eram impostos pela Ditadura Militar de 1964 e deixar-se falar entre as frestas do estado repressivo (Cf. REIS, 2014). A violência que passeava pelas ruas e infiltrava-se nas moradias, escolas e igrejas, passou a ser visualizada a todo instante, também, nas pinturas, nas esculturas, nas páginas dos livros, nas letras das músicas, nas telas de cinema. Os intelectuais, assim como os militares, sabiam muito bem que a transformação política estava também, e de forma bastante marcada, nas mãos dos artistas brasileiros – que, por isso mesmo, pagaram caro pelo transbordamento de fronteiras.

Nesse contexto, entre as diversas correntes artísticas, surgiram vários autores que, muitas vezes, desvinculados de grupos e movimentos específicos, preocuparam-se em estabelecer uma voz narrativa que abarcasse tais transformações. Produziram, para tanto, uma literatura voltada para a encenação de determinados espaços e sujeitos outrora marginalizados pelas artes e pela crítica e, com isso, questionaram os valores sociais vigentes à época e o *status quo* da literatura produzida no cerne do período ditatorial.

Especificamente sobre a criação literária pós-64, são essenciais os estudos de Flora Sussekind (1985), em que autora aponta a censura como o principal mecanismo de controle implementado pelo governo militar, assim como caracteriza a luta dos artistas brasileiros contra as normatizações impostas pelo AI-5. Segundo Sussekind (1985), para estabelecer um contraponto à censura, os autores da época lançaram mão de uma série de recursos estilísticos, tais como “realismo mágico, alegorias, parábolas, ego-trips poéticas”, que tiveram o papel de tratar de forma velada o “aparato repressivo do Estado autoritário” (SUSSEKIND, 1985, p. 10).

¹Na conferência “Music and Brazilian Culture”, ministrada na University of Illinois at Urbana-Champaign, em abril de 2015, Gilberto Gil traça um panorama abrangente das relações interculturais Brasil-EUA e descreve como sua geração buscou influências nos movimentos aqui citados. O assunto também é tratado pelo brasilianista Christopher Dunn, em sua obra sobre o movimento tropicália. Cf. Gil (2015) e Dunn (2001).

Em acréscimo a essa literatura de “luta silenciosa”, outros artistas foram responsáveis por uma crítica mais direta ao sistema ditatorial, a partir do estabelecimento de subgêneros literários como “romance-reportagem, conto-notícia, depoimentos de políticos, presos, exilados” (SUSSEKIND, 1985, p. 10). Nestes, a congruência e, muitas vezes, mistura, entre literatura e jornalismo, foi responsável pela exibição de cenas de violência, tortura e morte, que dialogavam diretamente com a realidade dos anos 1970.

Por meio dessas duas frentes de abordagem (direta e indireta), os artistas brasileiros garantiram temática e estilisticamente a criação de uma literatura no limiar, ou seja, situada entre o caráter estético e o historiográfico. Alguns nomes são importantíssimos nesse momento, como Aguinaldo Silva e sua *literatura-verdade*, Chico Buarque e suas “fábulas modernas”, Roberto Drummond, Érico Veríssimo, e muitos outros. Todos esses artistas foram responsáveis, cada um à sua maneira, por uma luta intensa contra a repressão pós-64. (SUSSEKIND, 1985, p. 11-12) Nesse contexto, *Feliz Ano Novo (1975)*, de Rubem Fonseca, pode ser visualizado como um dos primeiros textos literários brasileiros que, de forma visceral, propôs-se a retirar a “sujeira” escondida embaixo dos tapetes da ambientação literária e “mutilar” a paisagem romanesca com a inserção de personagens e narrativas anteriormente postos à margem ou, quando evidenciados, colocados no patamar do estranho ou do anormal.

Além disso, ao apresentar uma coletânea de contos em que o homem contemporâneo, solitário, privado de muitas de suas necessidades básicas (afetivas, sexuais, econômicas, educacionais, etc.) se coloca na posição de narrador, em primeira pessoa, protagonista das ações narradas, Fonseca constrói uma obra paradigmática para a compreensão da subjetividade masculina pós-moderna², em choque, conflito – ou, usando o termo escolhido pelos *men's studies*, em crise. Essa subjetividade, encenada na obra de Fonseca, tenta recuperar a pretensa univocidade perdida quando dos processos de deslocamento do sujeito, e sua principal arma – no sentido mais cru e violento que esse termo possa assumir – será a narrativa: falar de si para mostrar do que é capaz, falar de si para recuperar um espaço perdido, falar de seus atos cruéis para se tornar mais homem, em vários sentidos.

Interessante notar, ainda, no que diz respeito à constituição de suas narrativas, que a prosa de Rubem Fonseca dialoga intensamente com a linguagem cinematográfica. Uma articulação muito pertinente, quando observamos que o cinema de e sobre a violência tornou-se uma constante nas décadas de 1960 e 1970, tanto na produção artística brasileira, quanto no contexto internacional. Nesse sentido, o cinema norte-americano, sobretudo nas designações

² A noção de pós-modernidade é aqui apropriada da obra de Stuart Hall (2014).

genéricas do *thriller*, policial e, num aspecto mais amplo, do estilo *film noir*³, forneceu um rico material de composição estética para a escrita fonsequiana, facilmente localizável em contos como “Passeio Noturno”, “O Cobrador” e “Mandrake”⁴.

Assim, acreditamos que o diálogo que propomos no presente trabalho, dos contos de *Feliz Ano Novo* (1975), com o filme norte-americano *Taxi Driver* (1976), escrito por Paul Schrader e dirigido por Martin Scorsese⁵, pode ser profícuo para uma leitura crítica de ambas as obras, que parecem se iluminar mutuamente. No filme, Scorsese apresenta-nos a história de Travis Bickle, taxista de Nova York, um homem solitário, insone e socialmente privado de seus mais básicos desejos. Assim como os homens de Rubem Fonseca, Travis apossa-se da escrita, apossa-se do direito de falar e, posteriormente, apodera-se, por meio das armas de fogo, da forma mais bruta possível, do direito de ser “herói”, provedor – enfim, de ser, sob determinados códigos, um homem de verdade.

Nas obras, visualizamos um processo no qual o homem, desprovido de sua “essência masculina”, segundo uma noção androcêntrica e heteronormativa⁶, irá passar por um momento de transição entre a masculinidade “falida” e a tentativa de reaqusição de um *status quo* perdido. A partir de uma leitura demorada dos contos e de uma observação cuidadosa do filme, localizamos nesse processo de transição uma série de elementos nodais, tais como o travestimento da subjetividade, o fetiche da arma e a não saciedade das pulsões violentas, que se instauram não apenas como elos estruturais das narrativas (literária e fílmica), mas mostram um objetivo comum no trato da temática da violência e suas relações com os processos de subjetivação e com o conceito de intersubjetividade (Cf. BENVENISTE, 1988).

Nos próximos capítulos, apresentaremos os resultados de nossa pesquisa, tendo em vista os pontos nodais supracitados, assim como os principais eixos norteadores e desdobramentos teórico-metodológicos. Acreditamos que o trabalho em questão pode lançar novos olhares interpretativos para a já consagrada crítica de Rubem Fonseca, assim como sugerir diferentes perspectivas de comparatismo, sobretudo nas relações entre literatura e cinema. Primeiramente,

³ Reitera-se que o *film noir* não se classifica, ao contrário do *thriller* e do policial, como um gênero fílmico, mas de um estilo de composição. Nesse sentido, filmes de qualquer gênero podem ser *film noir*, desde que incorporem elementos visuais e narrativos como, por exemplo, o contraste entre luz e sombra, a ambientação nebulosa ou esfumada e a figura da *femme fatale*. Cf. Lewis (2008, p. 201)

⁴ O primeiro, de *Feliz Ano Novo* (1975) e os demais de *O cobrador* (1979).

⁵ Sabe-se que a produção de uma obra cinematográfica envolve vários indivíduos. No entanto, em diálogo com a teoria do *auteur*, a ser referenciada ainda nesta introdução, optamos por nos referir ao diretor como autor da obra. Em acréscimo, os trechos do roteiro servem de complemento à análise, como uma forma de entender melhor certos aspectos do filme.

⁶ Os conceitos de heteronormatividade e androcentrismo serão apresentados e discutidos posteriormente. Referem-se, basicamente, a um modelo hegemônico centrado na dominação masculina, branca e heterossexual e a consequente marginalização daqueles que não pertencem ao ideal basilar desse sistema.

no entanto, acreditamos que seja relevante traçar um breve panorama sobre o contexto de produção e de recepção de cada uma das obras, à guisa de acentuar alguns elementos essenciais à leitura crítica do trabalho de Scorsese e de Rubem Fonseca, o que faremos nas próximas páginas.

Uma nova Hollywood: dos campos de batalha ao renascimento do cinema

1968 foi um ano paradigmático para a história do cinema norte-americano. Após um período de profundas transformações e de intensa decadência financeira, advindas, principalmente, das sanções econômicas impostas pela *Paramount Decision*⁷, em 1948, Hollywood caminhava para uma outra era. Foi o ano de sucessos astronômicos, como *2001: uma Odisseia no Espaço*, *Planeta dos Macacos* e *O Bebê de Rosemary*, além da emergência de importantes nomes, como Francis Ford Coppola, Brian de Palma, Clint Eastwood, Stanley Kubrick, Roman Polanski e Martin Scorsese. Tratava-se de uma nova e revigorada fase, provavelmente uma das mais memoráveis: a Renascença Hollywoodiana.

Dentre outras características, o período conhecido como Nova Hollywood ou Renascença Hollywoodiana (1968-1980), foi marcado pela qualidade estética e pela originalidade dos filmes, garantidas, principalmente, pela adoção da teoria do *auteur*⁸ e pelas influências da Nova Onda do cinema francês. Nesse período, com a intenção de renovar o cinema norte-americano, atraindo o público mais jovem, e, sobretudo, de garantir a permanência de sucessos de crítica e de público como *O Poderoso Chefão (1972)*⁹, de Coppola, Hollywood investiu fortemente em jovens e talentosos diretores, garantindo-lhes total liberdade criativa e recursos financeiros.

É nesse contexto de renovação e de efervescência na sétima arte norte-americana que surge a figura do jovem diretor Martin Scorsese. Nascido no bairro de Little Italy, Nova York,

⁷ Lei de regulamentação econômica que forçou os grandes estúdios a venderem seus cinemas e reduzirem os investimentos na produção de filmes. Assim, garantiam-se a livre concorrência e a ascensão de produções desvinculadas do grande eixo hollywoodiano. A medida culminou em uma transformação radical no mercado cinematográfico, assim como trouxe uma perda massiva de capital por parte dos estúdios, que precisaram se adequar a uma nova realidade econômica. Cf. Lewis (2008, p. 233)

⁸ *Auteur Theory* ou *Auterism* é a ideia de que o diretor é o autor do filme e, portanto, possui total liberdade criativa e estética sobre sua produção. O conceito, importado da Nova Onda do cinema francês, garantiu a renovação da linguagem cinematográfica e a ascensão e valorização da figura do diretor – que passou a ter seu nome colocado em destaque no cartaz dos filmes e a ser reconhecido por sua “assinatura”. Cf. Corrigan & White (2004, p. 372).

⁹ Considerado um dos títulos de maior peso do cinema norte-americano e o maior sucesso da Renascença Hollywoodiana, *O Poderoso Chefão* foi responsável, sozinho, em 1972, por arrecadar o lucro equivalente a um ano de produção de todo o mercado fílmico do país. Após o sucesso sem precedentes, Hollywood voltou-se totalmente para o trabalho de Coppola e dos emergentes talentos de sua geração. Cf. Lewis (2008, p. 291-298)

e filho de uma família ítalo-americana, Scorsese acabara de concluir seu mestrado em Artes Cinematográficas, em 1966, e dirigira filmes de acurado valor estético, como *Quem Bate à Minha Porta?* (1968), quando entrou para o seleto grupo de jovens diretores conhecido como os *movie brats*¹⁰. A partir de então, com apoio de grandes estúdios, como a Warner Bros., e muitas ideias inovadoras, dirigiu sucessos como *Caminhos Perigosos* (1973) e *Alice Não Mora Mais Aqui* (1974), consolidando-se como um dos grandes nomes do cinema hollywoodiano e uma das principais referências no cenário norte-americano e internacional.

Em 1976, Scorsese iniciava a produtiva parceria com Paul Schrader, que lhe renderia outros frutos nas décadas seguintes, para a produção de *Taxi Driver*. O filme, sucesso estrondoso de crítica e de bilheteria, ganhou a Palma de Ouro do Festival de Cannes e concorreu a quatro óscares, dentre os quais o de melhor filme. Hoje, trata-se de uma obra clássica do cinema norte-americano e é difícil encontrar um curso de cinema, nos Estados Unidos ou no resto do mundo, que não o inclua em sua grade curricular. Da mesma forma, são profícuas as discussões acadêmicas, nas mais diversas áreas, que se debruçam sobre *Taxi Driver*, localizando em sua composição não só traços artísticos singulares, mas referências a discussões de ordem política, social e econômica dos Estados Unidos pós-Guerra do Vietnã.

Assim como em grande parte de sua produção cinematográfica, em *Taxi Driver* Scorsese esboça um retrato pretensamente realista da vida em Nova York, direcionando sua câmera para os subúrbios, as ruas, as gangues, enfim, para um inventário da marginalidade nova-iorquina, com suas cores, formas e particularidades. Além disso, o espectador é inserido dentro da vida solitária e angustiante de um cidadão nova-iorquino psicótico, traumatizado pelos horrores da guerra, em constante procura por algo que só a violência poderá lhe fornecer:

Em *Taxi Driver* (1976) [...] a câmera móvel é usada para nos mostrar o movimento de Travis Bickle (Robert De Niro) através das ruas de Nova York, dando-nos a sensação de estar à deriva com este personagem problemático. Desse modo, nós dirigimos pelas ruas com Travis e vemos as coisas como ele vê, envolvendo-nos em seu desespero, em sua anomia, e, finalmente, no ato de violência que inexoravelmente emerge ao final do filme. (LEWIS, 2008, p. 304, tradução nossa)¹¹

No filme, mergulhamos em um universo caótico e repleto de contrastes, a partir da parcialidade permitida pela câmera de Scorsese que, basicamente, segue os passos de seu protagonista, guiando o espectador segundo o ponto de vista de Travis Bickle. Com essa estratégia, somos, de certa forma, “obrigados” a entrar em uma mente perturbada, solitária,

¹⁰ Geração responsável pela revolução da linguagem artística cinematográfica, a partir da década de 1970. Figuras na lista: Coppola, Scorsese, Altman, Lucas e Spielberg. Cf. Lewis (2008, p. 282)

¹¹ “In *Taxi Driver* (1976) [...] the moving camera is used to show us Travis Bickle’s (Robert De Niro’s) movement through the streets of New York, giving us a sense of drifting along with this troubled character. That we drive through the streets with Travis and see things as he does implicates us in his desperation, his anomie, and finally in the act of violence that inexorably arrives at the end of the film”. (Lewis, 2008, p. 304)

incapaz de se adequar à realidade nova-iorquina após o retorno de uma experiência na Guerra do Vietnã. A partir dessa identificação problemática com a figura de Travis, somos, também, guiados por uma crítica a determinados valores culturais postos em evidência na narrativa de Schrader e colocados em suspensão diante de uma realidade camaleônica, disforme, errante. Em *Taxi Driver*, portanto, o espectador parece não ter escolha: está no banco do carona, conduzido por um motorista imprevisível, que o pode levar a qualquer destino.

Para o crítico norte-americano Roger Ebert (2008), Travis Bickle é um personagem¹² com “uma necessidade desesperada de fazer qualquer tipo de contato¹³” (EBERT, 2008, p. 272, tradução nossa). Essa proposição é bastante sintomática da condição perambulante e solitária do protagonista e, conseqüentemente, do desespero pulsional que o assola. *Taxi Driver* pode ser visto, portanto, como uma espécie de trajetória épica de um herói mentalmente abalado, perdido, que é o retrato cruel e assolador de toda uma geração de homens que voltava do Vietnã com “algo faltando”, tamanhas as atrocidades vivenciadas pela experiência da guerra. Homens que retornavam calados, traumatizados e, de certa forma, deslocados de suas próprias origens – incapazes de conviver harmonicamente com a realidade cotidiana.

Esse tipo de retrato perturbador das subjetividades masculinas desestabilizadas pelos horrores da guerra já fora apresentado por Scorsese em trabalhos anteriores, como, por exemplo, no personagem O Soldado, encarnado por Harry Northup, em *Caminhos Perigosos* (1973). Calado e com um olhar perdido, o soldado de Northup não consegue se adequar à vida pós-Vietnã e aos valores socioculturais do próprio país. Em uma cena de forte valor expressivo e simbólico, o personagem tenta violentar uma mulher pela qual se sente interessado, em uma festa, quando é advertido pelos amigos de que “não pode fazer isso”, pois “está na América agora”. Na mesma cena, tem um acesso de raiva e destrói a decoração festiva, em um momento que termina com o homem chorando e sendo amparado por seus companheiros.

Já em Travis Bickle, vislumbramos uma trajetória em que tanto a construção da subjetividade e da masculinidade é colocada em questionamento, quanto toda uma série de valores culturais e ideológicos referentes ao contexto socioeconômico dos Estados Unidos na década de 1970. Nesse aspecto, Schrader encontra na solidão o eixo estruturador para o deslocamento e a paranoia do protagonista, conforme já nos aponta a epígrafe do roteiro, extraída do ensaio *God's Lonely Man*, de Thomas Wolfe: “A total convicção da minha vida

¹² A flexão do termo “personagem” está sendo utilizada neste trabalho de acordo com o gênero de cada personagem. No caso de personagens travestis, conforme orientação da ABGLT (2005, p. 18), utilizamos o gênero feminino.

¹³ “(...) a desperate need to make some kind of contact (...)” (Ebert, 2008, p. 272)

agora repousa sobre a crença de que a solidão, longe de ser um fenômeno raro e curioso, é o fato central e inevitável da existência humana¹⁴ (WOLFE citado por SCHRADER, 1990, p. xxiii, tradução nossa).

Solitário, insone, *voyeur*, desesperado por contato humano e, posteriormente, com uma enorme sede de violência, Travis se insere em uma jornada centrada em três eixos norteadores básicos: 1) a errância de um motorista de táxi no submundo nova-iorquino, 2) a tentativa de inserção social e afetiva por meio do namoro com a inalcançável Betsy e 3) o destino trágico de um sujeito que, tendo perdido tudo, tentará reafirmar-se a partir da violência pura e brutal, sob o pretexto de proteger uma jovem prostituta do mundo que, aparentemente, a sufoca. Nesse percurso, desdobram-se outras tantas histórias, de outros tantos sujeitos marginalizados que vagam por Nova York, faces anônimas, solitárias e esquecidas: sínteses de um mundo em suspensão e em transição.

A respeito do contexto histórico em que se insere a narrativa fílmica de Scorsese, há de se ressaltar que, além das derrocadas militares e sociais advindas da Guerra do Vietnã, os Estados Unidos passavam por um período de acontecimentos históricos marcantes, em que a violência e o pessimismo alastravam-se em diversas esferas, contrastando com as lutas e conquistas dos movimentos sociais que se multiplicavam pelo país. O início da década de setenta, portanto, era o período em que 60.000 soldados voltavam mortos e outros 150.000 mutilados pela guerra; escândalos políticos envolvendo o presidente Nixon se tornavam públicos, forçando-o à renúncia; e, além disso, a economia norte-americana vacilava, com a alta inflação advinda dos aumentos no setor elétrico (Cf. LEWIS, 2008, p. 281-282).

No campo político, a luta não poderia ser mais ferrenha: enquanto o governo insistia em manter os soldados norte-americanos no Vietnã, milhares de jovens iam às ruas para protestar contra a guerra e contra o genocídio de uma geração de homens. Em acréscimo, os movimentos pelos direitos dos afro-americanos, das mulheres, da comunidade LGBT e de outras minorias ganhavam forma e se alastravam pelo país. Nas artes e no comportamento, a nova geração respondia ao sistema normativo com a contracultura, a rebeldia e a exaltação da marginalidade e da violência. A sexualidade explodia e o sangue jorrava nas telas do cinema, atraindo o público jovem e reerguendo a economia de Hollywood, em sucessos estrondosos como o de *Bonnie e Clyde* (1967). A revolução trazida pelo contexto de efervescência social e política forçava a indústria, em outubro de 1968, a substituir a antiga censura do *Motion Picture Production Code* (1930) pelo sistema de classificação etária da MPAA (Motion Picture

¹⁴ “The whole conviction of my life now rests upon the belief that loneliness, far from being a rare and curious phenomenon, is the central and inevitable fact of human existence”. (Wolfe *apud* Schrader, 1990, p. xxiii)

Association of America). Com menos amarras e com o frescor de uma nova geração de artistas, a cultura norte-americana caminhava para um outro período e Hollywood renascia das cinzas para aquelas que são consideradas por muitos críticos como as mais gloriosas décadas de sua história (Cf. LEWIS, 2008, p. 282).

A ferro e fogo: arte e resistência no Brasil pós-64

1968 foi um ano igualmente importante para o contexto global. Ainda nos Estados Unidos, o mundo se chocava com o assassinato de Martin Luther King Jr. Em Paris, os jovens iam às ruas para protestar na famosa Revolução de Maio, posteriormente retratada em *Os Sonhadores* (2003), de Bernardo Bertolucci. Na Checoslováquia, a Primavera de Praga, imortalizada no best-seller *A Insustentável Leveza do Ser* (1984), de Milan Kundera, chegava ao fim, após modificar o regime político do país e atacar o poderio do Pacto de Varsóvia. Em vários países da América Latina, os regimes ditatoriais se intensificavam, gerando uma série de reconfigurações no cenário político e cultural, que, como não poderia deixar de ser, mostravam-se presentes também na realidade brasileira.

No Brasil, por conseguinte, instaurava-se, sob a égide do poder ditatorial, o *Ato Institucional Nº 5*, ou o AI-5¹⁵. Com esse decreto, iniciava-se um longo período de opressão e de censura, que não só marcaria com torturas e derramamento de sangue a nossa história política e social, como também promoveria uma perseguição efetiva à intelectualidade e aos artistas brasileiros. Tratava-se, como define Zuenir Ventura (1988), em seu canônico retrato da época, do “ano que não terminou”, do marco inicial dos “anos de chumbo” da ditadura militar no Brasil.

Não coincidentemente, 1968 era o ano em que os movimentos de contracultura¹⁶ se intensificavam no contexto brasileiro. No ano anterior, Caetano Veloso e Gilberto Gil revolucionaram o cenário musical com suas apresentações nos festivais nacionais e, nos meses

¹⁵ Dentre as principais medidas, o AI-5 dissolvia o Congresso Nacional, as Assembleias Legislativas e as Câmaras dos Vereadores, centralizando todo o poder na cabeça do Executivo, ou seja, no presidente. Além disso, eliminava o direito a *habeas corpus*, proibia qualquer tipo de manifestação política e intensificava a censura à mídia, ao cinema, à literatura, à música e ao teatro. O documento era uma resposta à crescente divergência política entre os poderes executivo e legislativo e uma garantia de controle cultural e ideológico por parte do Estado. Cf. Dávila (2013, p. 39).

¹⁶ Neste trabalho, o termo *contracultura* designa uma série de movimentos surgidos nos Estados Unidos, na década de 1960, em resposta aos valores hegemônicos e ao “American Way of Life”. Questiona o capitalismo, a guerra, a opressão, os modelos de sexualidade, o controle dos corpos, enfim, todo um estilo de vida e comportamento, propondo novos paradigmas sociais. A contracultura nos EUA é representada, inicialmente, por grupos como a geração *beat* e, posteriormente, pelo movimento *hippie*. No Brasil, assumiu novos contornos, estabelecendo aquilo que Dunn chama de “emergência de uma contracultura brasileira” Cf. Dunn, 2001.

anteriores ao AI-5, juntamente com Gal Costa, Torquato Neto, Os Mutantes e Tom Zé causavam rebulição com o lançamento do movimento Tropicália (Cf. DUNN, 2001). Em *Tropicalia ou Panis et Circencis*, arranjos ousados e letras com forte teor crítico mesclavam-se a marchas de soldados, ladainhas em latim, tiros de revólver. A mensagem era clara: “as pessoas na sala de jantar” podiam estar apenas preocupadas “em nascer e morrer”, mas os artistas queriam e iriam fazer revolução – não a armada, ou a marxista, mas a de comportamentos, ideias e paradigmas.

O perigo do movimento, no entanto, não estava apenas nas letras das músicas (muitas das quais, inclusive, de difícil compreensão a um ouvido menos “atento” ao contexto da época), mas em tudo o que este representava em termos de subversão da ideologia dominante. Do tom debochado às performances coloridas e ousadas, *Tropicália* poderia colocar em risco o projeto de nação almejado pela ditadura. Assim, em 1969, o grupo era obrigado a se dissolver e seus membros condenados ao exílio. No entanto, essa breve trajetória seria o suficiente para marcar decisivamente a história política e cultural do nosso país e estabelecer paradigmas artísticos que chegariam às futuras gerações. Para o pesquisador Christopher Dunn (2001),

[os tropicalistas] desenvolveram um modelo convincente para a sincrética ou híbrida produção cultural no Brasil, gerando uma tradição própria na música popular brasileira. Durante os anos 1990, os tropicalistas¹⁷ mantiveram uma presença onipresente na mídia nacional, continuaram a produzir um trabalho inovador e foram muitas vezes considerados como uma grande influência para artistas emergentes¹⁸. (DUNN, 2001, p. 188, tradução nossa)

A luta travada pelos artistas da tropicália encontrava, também, em finais da década de 1960 e início de 1970, ecos nas mais variadas formas de expressão artística do cenário brasileiro¹⁹. São famosos, por exemplo, o Cinema Novo de Glauber Rocha, a arte marginal de Hélio Oiticica, as composições de Chico Buarque e da chamada música de intervenção, dentre outros grupos, artistas e movimentos culturais. Da mesma forma, a forte censura promovida no período do AI-5 e o banimento de artistas brasileiros para o exílio no exterior não impediram que a arte assumisse tons de crítica social e tampouco silenciaram as vozes da intelectualidade brasileira. Na literatura, com forte influência das vanguardas modernistas, da antropofagia e do

¹⁷ Reitera-se, nesse caso, que o autor se refere aos artistas que compunham o movimento tropicalista e não ao movimento em si, que terminara décadas antes.

¹⁸ [The tropicalists] have developed a compelling model for syncretic or hybrid cultural production in Brazil, generating a tradition of their own in Brazilian popular music. During the 1990s, the tropicalists maintained a ubiquitous presence in the national media, continued to produce innovative work, and were often acknowledged as a major influence on emerging artists. (Dunn, 2001, p. 188)

¹⁹ Resguardadas as diferenças ideológicas e de engajamento no cenário político da época, assim como divergências existentes no cerne dos próprios grupos, trazemos os nomes desses artistas como exemplos de alguns dos principais responsáveis por uma consolidada luta antissistêmica durante o período ditatorial. Cada um deles, à sua maneira, deixou um legado indispensável à formação de uma contracultura brasileira e à história da arte em nosso país.

experimentalismo pós-romance de 1930, a produção estética ganhava contornos em autores isolados que propunham um momento de efervescência, também, nas letras brasileiras.

Há de se ressaltar, nesse contexto, a intensificação da figura do anti-herói e do marginal na produção literária do período, já evidente desde a célebre homenagem que, em uma crônica depois publicada em *A Legião Estrangeira* (1964), Clarice Lispector fizera à figura de Mineirinho, bandido morto com treze tiros pela polícia carioca. Processo semelhante podia ser visto na produção do Cinema Marginal ou *Underground*, em que grandes bandidos, como João Acácio Pereira da Costa (O Bandido da Luz Vermelha²⁰), transformavam-se em heróis e em símbolos de uma luta armada contra o Estado autoritário; ou no Cinema Novo, em que a história de resistência no nordeste brasileiro era resgatada e figuras como a de Lampião e Antônio Conselheiro desnudavam as faces da repressão. Na poesia, a Geração Mimeógrafo subvertia a composição artística e propunha uma arte distante dos tradicionais circuitos de divulgação literária; na prosa, destacamos a produção de Rubem Fonseca que, conforme discutiremos a seguir, foi uma das que mais “importunaram” o aparato repressivo do Regime Militar.

O escritor mineiro José Rubem Fonseca nasceu em Juiz de Fora, em 1925. Formado em Direito, atuou em diversas áreas antes de se dedicar integralmente à literatura. A esse respeito, inclusive, cabe-nos ressaltar dois fatos marcantes da vida do autor que nos parecem de especial importância para a leitura de sua obra que aqui se delineia: primeiramente, o fato de Fonseca haver atuado como comissário de polícia no 16º Distrito Policial, em São Cristóvão, no Rio de Janeiro, na década de 1950; secundariamente, o fato de haver vivido em Nova York, entre 1953 e 1954, tendo, inclusive, cursado Administração na mesma universidade em que Martin Scorsese graduou-se e se especializou como diretor, a New York University. Longe de apontarem para constatações incisivas sobre a criação literária fonssequiana, estes acontecimentos nos ajudam a interpretar nuances estéticas e influências artísticas que permeiam a literatura do autor.

Assim como Scorsese foi um dos grandes nomes responsáveis pela revolução do cinema norte-americano na Renascença Hollywoodiana, Fonseca revolucionou a literatura brasileira nas décadas de 1960 e 1970, consagrando-se pelo estilo singular, direto, carregado de sexualidade, violência e crítica social. Já nas suas primeiras obras em ficção curta, como *Os Prisioneiros* (1963) e *Lúcia McCartney* (1967), assim como em suas primeiras incursões na prosa romanesca, como em *O Caso Morel* (1973), o autor marcava uma presença de peso na

²⁰ Cf. *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla. (Labaki, 1998, p. 72)

nossa literatura; confirmada posteriormente com décadas de intensa produção e de inúmeros prêmios literários, que incluem o Prêmio Camões, em 2003.

Com *Feliz Ano Novo* (1975), Fonseca ganhava visibilidade tanto pelo imenso sucesso de público e de crítica da coletânea de contos, que encabeçava a lista dos livros mais vendidos por várias semanas, quanto pela longa batalha jurídica protagonizada pelo escritor, após a censura desse volume, o que mobilizou o circuito literário brasileiro e agitou o cenário político e jurídico, tamanha sua singularidade e repercussão. Ambos os fatos, inclusive, devem ser observados de forma comparativa, pois a relevância estética e artística da obra fonsequiana não se separa de sua relevância social e política. Assim, seria difícil traçar uma análise de *Feliz Ano Novo* sem colocar em questionamento, também, o impacto cultural do livro no momento em que foi produzido e divulgado. A esse respeito, são de grande pertinência as considerações trazidas pelo pesquisador Deonísio da Silva, em *Nos Bastidores da Censura* (1989).

Para Silva (1989), Rubem Fonseca foi um dos autores que mais irritaram o Regime Militar, pois foi o que mais lutou contra os desmandos da censura pós-AI-5. Já renomado e com forte influência no cenário artístico e econômico brasileiro (Fonseca, à época, era também executivo da multinacional *Light*), colocou em evidência as fragilidades do Estado e os absurdos ideológicos por trás do processo de censura. Nas palavras do pesquisador,

O caso Rubem Fonseca foi o mais polêmico e o que mais mexeu com a inteligência brasileira e, paradoxalmente, com a própria censura, em razão de, pela primeira vez, obrigar os poderes censórios a declinarem os motivos da proibição de um livro. [...] Obrigados a produzir documentos que satisfizessem a justiça pública, os censores revelaram categorias importantes para os estudos dos processos de interdição de livros entre nós, enquanto explicitaram certos fundamentos do Estado autoritário no que diz respeito ao controle do trabalho intelectual. (SILVA, 1989, p. 24)

Para Silva, deve-se questionar, antes de qualquer coisa, o porquê de uma obra como *Feliz Ano Novo* ter sido censurada, quando trabalhos tão ou até mais polêmicos em termos de sexualidade e violência não teriam sido perseguidos com a mesma ferocidade. Nesse sentido, questiona-se: o que havia de tão perigoso na obra fonsequiana? Por que seus livros perturbavam tanto o regime militar? A esse respeito, o pesquisador nos aponta algumas hipóteses, a partir de uma análise da composição literária fonsequiana, as quais destacamos aqui para uma melhor compreensão da obra que pretendemos analisar.

Primeiramente, ressalta-se que o tema central de *Feliz Ano Novo* é a violência. Esta, no decorrer dos contos, assume diferentes perspectivas e coloca em xeque valores socioculturais distintos, mas prevalece como um denominador comum. Em quinze narrativas ágeis, em primeira pessoa e com uma dicção masculina, Fonseca evidencia toda uma sorte de fetiches humanos, relacionados ao assassinato, ao estupro, à antropofagia e à violência simbólica. No texto fonsequiano, psicopatas e sociopatas são protagonistas dos contos e seus crimes quase

sempre ficam impunes. Assim é que vemos emergir, por exemplo, sujeitos como os bandidos que invadem a festa de *réveillon* em uma mansão, violentando e assassinando os membros do corpo familiar; ou, numa perspectiva inversa (em termos de classe), uma família aristocrática que pratica rituais de canibalismo com requinte, crueldade e sem qualquer sinal de remorso.

Nesse modo de narrar, portanto, é que residiria o “perigo” do livro. Conforme destaca Silva, o que mais irritara os censores não foram as cenas de sexo e violência expostas em toda sua crueza, mas o fato de que o marginal era o herói, de que a violência era sua recompensa, alívio e prazer. Não havia julgamento moral, não havia punição, apenas a descrição pormenorizada dos mais brutais desejos assassinos e, de certa forma, de um ódio coletivo latente, prestes a explodir nas mais diversas esferas da sociedade brasileira.

Em uma época em que a dicotomia entre marginal e herói era distorcida pelo Estado repressivo e que parte da população se tornava “marginal” para enfrentar os desmandos do poder dominante, uma obra como a de Rubem Fonseca representava um desafio mais sofisticado do que a crítica direta. Em cada linha de *Feliz Ano Novo* erguia-se um processo de dissolução das bases epistemológicas que alicerçavam o aparato estatal e se desmascaravam os lugares da violência, gerada pela própria estrutura social. Em cada conto, as fronteiras do certo e do errado, do moral e do imoral, do abominável e do prazeroso eram deslocadas, dissolvidas, relativizadas. Para uma ideologia baseada no positivismo e no cartesianismo, Rubem Fonseca era, claramente, um poderoso inimigo.

Na mira do artista: comparando dois clássicos contemporâneos

Shot: tiro. O termo original, em língua inglesa, no entanto, é polissêmico. Interessa-nos, sobretudo, duas designações, sobre as quais pretendemos nos debruçar à guisa de uma apresentação da proposta que se descortina neste trabalho. A primeira, já sugerida em sua tradução literal para o português, o tiro de uma arma de fogo, a exata fração de tempo em que se pressiona o gatilho e se produz a faísca, o disparo do projétil. Ruído seco. Se certo, ferimento. Morte. Um momento congelado e irreversível. Na segunda designação, um termo genérico do cinema, *shot* equivale a “plano”: a câmera se movimenta, localiza o alvo, focaliza-o, coloca-o na mira do espectador. Como a arma, ela também é certa; domina a verdade, controla o tempo, decide a vida e a morte, o que permanece e o que é excluído da cena.

São eixos centrais, em ambos os casos, a ideia de momentaneidade, de captura de um tempo específico e, ainda mais marcadamente, a ideia de seleção. Além disso, na terminologia cinematográfica, torna-se evidente, conforme pontua Eduardo Ledesma (2015),

uma correspondência entre o tempo real e o tempo diegético. Isto é, um plano é um fragmento não editado - é o mesmo, temporalmente, tanto para o espectador quanto para as personagens. A noção de temporalidade muda com a edição, com a montagem, mas dentro de um plano, ela está sujeita a uma espécie de “tempo real”, o que aumenta a sensação de presentificação. (LEDESMA, 2015, on-line, tradução nossa²¹)

Interessante observar, nesse aspecto, que o verbo *shoot* (atirar) também evidencia certa qualidade polissêmica. *Shoot*, em traduções mais comuns, é utilizado tanto para designar o ato de disparar uma arma de fogo, quanto para o de filmar, fotografar e – em traduções mais raras – perpassar, penetrar, atravessar algo de forma abrupta. Além disso, conforme nos lembra Ledesma (2015), há certa conotação sexual no uso do vocábulo como uma gíria, remetendo, nesse caso, à ejaculação. Esta seria uma conotação pertinente ao nosso trabalho, inclusive, quando tratamos das relações entre erotismo e morte presentes nas obras de Scorsese e Fonseca. Em termos gerais, conserva-se, no campo semântico, a noção daquilo que é acionado por um gesto brusco e momentâneo e que, obrigatoriamente, depende de um alvo para o sucesso de sua execução.

Atirar em alguém, seja com uma arma ou com uma câmera (e, é claro, a câmera não deixa de ser uma arma), é, antes de tudo, um processo de escolha. Como todo processo de escolha, o tiro coloca em evidência um jogo de preservação e de anulação, de construção e de desconstrução. Atirar em alguém é destruir uma subjetividade em detrimento de outra, é dessubjetivar o outro para, com isso, tomar o seu lugar, legitimar o *eu* (Cf. MACHADO, 2009). Em um processo análogo, mas antagônico, “atirar” com a lente da câmera é colocar o outro em evidência, destacá-lo, é suprimir um universo de imagens para centralizar determinado sujeito ou objeto. Nesse caso, o *eu* e o outro nutrem-se igualmente, coexistem e se complementam, pois o bom “tiro” do diretor garantirá a sobrevivência de ambos.

Em *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, numa das cenas mais icônicas do cinema brasileiro, a dialética desse jogo de egos se torna evidente: Buscapé, protagonista da narrativa, vê-se no centro de uma briga entre a gangue de Zé Pequeno e a Polícia Militar, na mira tanto dos bandidos quanto dos policiais. A câmera de Padilha mostra todas as nuances da cena, por meio de um *travelling*²² circular, detendo-se num plano fechado sobre Buscapé e

²¹ “(...) a correspondence between real time and the time of the diegesis. That is, a shot is an unedited fragment, it is the same, temporally, for both the spectator and the characters. Temporality changes with the editing of shots, with montage, ellipsis, but within a shot, it is subject to a kind of real time, which augments the sense of presentness” (LEDESMA, 2015, on-line).

²² Um glossário de termos cinematográficos foi incluído ao final da tese, cujo texto foi retirado na íntegra de DURAND (2009). O ícone ■ indica a referência terminológica.

sua máquina fotográfica, em foco, prontos para “disparar”. Na cena em questão, todos são atiradores e alvo, inclusive o próprio espectador, obrigado a participar ativamente por meio da lente perambulante do diretor.

Paradigmaticamente, ao mesmo tempo em que Buscapé pressiona o botão da máquina, um dos bandidos da gangue de Zé Pequeno é atingido por uma bala, precisa, no meio do peito – como que mirada pelo próprio fotógrafo. De forma instantânea, é assassinado pela bala e imortalizado pela fotografia. O título da cena, na versão legendada para distribuição em países de língua inglesa, não poderia ser mais significativo: *Shooting Photos* - (A)Tirando fotografias. O caráter simbólico de um momento preciso que congela vida e morte para a eternidade permanece evidente, assim como a certeza quase absoluta de que não há como escapar desse jogo, especialmente na favela, em que se vive sob a mira constante da arma do bandido/policial e da câmera da mídia.

É desse jogo de escolhas que pretendemos tratar no presente trabalho, em diversos aspectos. Para tanto, selecionamos dois eixos centrais de análise: subjetividades e masculinidades, os quais perseguimos ao longo de nossa pesquisa, localizando a expressão da violência como denominador comum na construção dessas duas categorias. Acredita-se que a interlocução entre narratividade, violência e subjetividade se dê por meio de três elementos predominantes: 1) o narrador-personagem em primeira pessoa, masculino; 2) a violação do espaço e o choque entre diferentes “mundos” como partes de um processo de (des/re)construção das masculinidades e 3) a construção de uma fórmula padrão de enredo, baseada numa trajetória heroica²³ e na triangulação das subjetividades, conforme discutiremos no decorrer da tese.

Nesse contexto, analisamos comparativamente alguns contos selecionados do livro *Feliz Ano Novo*, de Rubem Fonseca e o filme norte-americano *Taxi Driver*, verificando como, nestas narrativas, a violência é vislumbrada como um processo de reafirmação de identidades masculinas em crise; a partir de um processo de (des)subjetivação dos personagens protagonistas, evidenciado, sobretudo, por meio das narrativas em primeira pessoa, com forte teor individualista, e pela presença constante de divagações pessoais. Perseguindo os objetivos previamente traçados, no projeto de pesquisa, organizamos nossa análise de dados a partir de duas partes, segundo a trajetória heroica de Travis Bickle: **Masculinidades à Deriva e Masculinidades em Processo**.

Na primeira parte, acompanharemos o vagar insone de Travis Bickle por Nova York, na tentativa de analisar sua figura errante, à deriva, que tenta constituir-se como sujeito e como

²³ O uso do conceito de herói como caracterizante da subjetividade desses personagens será discutido posteriormente, assim como as ironias e sutilezas que emergem a partir desta escolha.

homem a partir da procura intermitente por algo que lhe está sempre fora de alcance, tornando-o aquém de um ideal de humanidade e de masculinidade. A partir de uma leitura da forma como o ponto de vista do personagem é traduzido verbal e imageticamente, elemento primordial à compreensão de sua composição subjetiva, traçaremos, em um capítulo intitulado **“Você está falando comigo?”: o eu e os outros**, um paralelo com três narrativas da obra fonsequiana: “Feliz Ano Novo”, “Passeio Noturno I e II” e “Intestino Grosso”.

A seguir, daremos continuidade à discussão sobre a subjetividade masculina a partir de mais dois eixos norteadores: a focalização do desejo e a experiência de classe. Nesse quesito, a relação entre Travis e Betsy é comparada com as narrativas de “O Outro”, “O Campeonato” e “O Pedido” – tanto na relação entre masculinidade e feminilidade, quanto na noção de masculinidade como ascensão social e dominação do economicamente mais fraco. Tais desdobramentos são apresentados no capítulo **“Eles não podem tocá-la!”: masculinidade, desejo e experiência de classe**.

Na segunda parte do nosso trabalho, acompanhamos a trajetória de um outro Travis Bickle que, após o desengano amoroso com Betsy, resolve “se organizar” e investir na reconstrução de sua subjetividade. Para tanto, insere-se em um processo de recuperação do falo e de travestimento de sua masculinidade, a partir de um diálogo com ícones clássicos da identidade masculina norte-americana, como John Wayne, Marlon Brando e Clint Eastwood. Esse momento da narrativa fílmica, por sua vez, articula-se com propriedade às histórias presentes em “Corações Solitários”, “Dia dos Namorados” e “Abril, no Rio, em 1970”, o que evidenciaremos no capítulo **“Hey, Cowboy!”: travestimento e (des)subjetivação**. Importante ressaltar, a esse respeito, que a trajetória do anti-herói presente em “Feliz Ano Novo” é recuperada, também nesse capítulo. Inclusive, as divisões analíticas aqui propostas são meramente operacionais, de forma que alguns contos são mencionados em vários momentos, de acordo com a pertinência temática de cada discussão.

No quarto e último capítulo, intitulado **Buracos na parede: a reconquista do falo**, seremos guiados pela câmera de Scorsese a um mundo de horror, geralmente associado por muitos críticos como a descida do herói greco-latino aos reinos subterrâneos. Nesse capítulo, Travis Bickle mostra sua nova subjetividade masculina, heroica, guerreira e sanguinária. Impossível não comparar as cenas vistas nessa etapa final da trajetória do personagem com as cruas narrativas fonsequianas. Nessa parte, portanto, retornamos ao conto “Feliz Ano Novo”, na paradigmática cena em que os bandidos fuzilam os homens da mansão que invadem, assim como aos detalhes sombrios de “Botando pra Quebrar”, “Nau Catrineta” e “74 Degraus”. Interessa-nos, nesse momento, analisar as aproximações estéticas na forma como a violência é

descrita e como se articula com o processo de reconstrução das subjetividades de cada personagem.

O que se pode observar, com base no percurso aqui traçado, é que propomos uma leitura comparativa, de certa forma, não-linear, em que determinados pontos nodais vão se abrindo ao longo de nossa análise, seguindo como eixo central a narrativa de *Taxi Driver*. Assim, ambas as obras se complementam em um processo em que o filme é visto como sintetizador dos elementos presentes em cada conto.



“Filha da puta. As bebidas, as comidas, as joias, o dinheiro, tudo aquilo para eles era migalha. Tinham muito mais no banco. Para eles, nós não passávamos de três moscas no açucareiro.”

(Rubem Fonseca, Feliz Ano Novo)

PARTE I
Masculinidades à Deriva

1. “Você está falando comigo?": o eu e os outros

Em uma das mais célebres cenas do cinema norte-americano, Travis Bickle fita a própria imagem no espelho, com ar de superioridade e tom ameaçador. “Você está falando comigo?”, questiona o personagem. *Quem é você e quem sou eu?*, nesse caso, são duas questões difíceis de serem resolvidas pelo espectador e já apontam para uma problemática que será posta em xeque a todo momento na narrativa fílmica: o processo de subjetivação²⁴ do protagonista e o papel das relações de intersubjetividade²⁵ ao longo de sua jornada de autodescobrimento.

Interessante notar que essa fala, apesar de ser uma das mais emblemáticas do filme, não estava incluída no roteiro original – o que pudemos constatar em nossas pesquisas com o manuscrito de Paul Schrader, na Biblioteca de Obras Raras da Universidade de Illinois. Por que, então, incluí-la? Parece-nos, nesse caso, que De Niro e Scorsese decidiram imergir o espectador nesse jogo de espelhamento e, com isso, colocá-lo no cerne da questão identitária de Travis Bickle. Assim, também nós nos perguntamos “ele está falando comigo?” – e a cena enunciativa instaura outro processo de subjetivação. Para Ledesma (2015), a cena em questão “‘interpela’ o espectador, no sentido de que Travis está olhando para nós quando ele faz essa pergunta”. Nesse sentido, coloca-nos “em uma posição desconfortável, que quebra a segurança do *voyeur* - quase como uma quebra na quarta parede²⁶” (LEDESMA, 2015, on-line, tradução nossa).

Para Benveniste (1988), o sujeito se constitui na linguagem. Somos sujeitos, portanto, a partir do momento em que reafirmamos nossa subjetividade pela enunciação, quando demarcamos o nosso *eu* em oposição a um *tu* pessoa e a um *ele* não pessoa. Foge-se, a partir desse conceito, de uma visão simplista em que a fala é um mero instrumento de comunicação, uma ferramenta da qual tomamos posse para nos comunicarmos, como tomamos posse de uma tesoura para cortar algo ou de uma caneta para escrever uma carta, por exemplo. Sem a

²⁴ O conceito de subjetividade tratado no presente trabalho é aquele segundo o qual o sujeito nunca está completo, construindo-se e reconstruindo-se a partir de processos intermitentes e ininterruptos. A subjetivação, portanto, seria o tornar-se sujeito e a dessubjetivação, em contrapartida, desconstruir o sujeito previamente erguido para o reformular, reconstruir. Esse movimento cíclico dialoga com a psicanálise freudiana e com o pensamento pós-estruturalista. De nossa parte, sintetizamos-lo na definição proposta por Benveniste: “É na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na sua realidade que é a do ser, o conceito de ‘ego’” (Benveniste, 1988, p. 286)

²⁵ Intersubjetividade é a noção segundo a qual o sujeito só pode se tornar sujeito a partir de sua relação com o outro, ou seja, a impossibilidade de situar o processo de subjetivação fora das relações sociais. (Cf. Benveniste, 1988, p. 286)

²⁶ “The scene also “interpellates” the spectator, in the sense that Travis is looking straight at us when he asks that question. It places the spectator in an uncomfortable position, it breaks the safety of the voyeur - almost like a break in the fourth wall” (Ledesma, 2015, on-line).

linguagem não existe o sujeito humano – e sem a subjetividade não existe a linguagem. Nas palavras de Benveniste,

Não atingimos nunca o homem separado da linguagem e não o vemos nunca inventando-a. Não atingimos jamais o homem reduzido a si mesmo e procurando conceber a existência do outro. É um homem falando que encontramos no mundo, um homem falando com outro homem, e a linguagem ensina a própria definição do homem. (BENVENISTE, 1988, p. 285)

Essa noção é crucial para que possamos compreender a construção dos personagens nos textos que pretendemos analisar. Se, conforme já nos apontavam teóricos como Michel Foucault (1988), por exemplo, as subjetividades são fluidas, transitórias, nunca passíveis de uma plenitude, cabe-nos investigar quais são os momentos em que se verificam esses processos de construção e reconstrução do sujeito, ou seja, os processos de subjetivação. A obra de Benveniste, nesse aspecto, surge como uma forma profícua de iluminar as nuances das etapas que marcam a trajetória de Travis Bickle e dos narradores fonsequianos, uma vez que, nesses casos, o objeto de que dispomos não é outro senão a linguagem.

Persequimos, para tanto, a ideia de que a subjetivação dos personagens em estudo se dá por meio de uma triangulação em constante deslocamento, reconstruída no momento de cada cena enunciativa. Essa triangulação, basicamente, tem como eixos norteadores a experiência de sexualidade (desejo) e de classe que convergem, de forma bastante marcada, para um conceito de masculinidade. Assim, os personagens estão em constante processo de reafirmação e de deslocamento de suas subjetividades, a partir do momento em que interagem com uma segunda pessoa e demarcam, nessa interação, uma posição hierárquica. Sugerimos, nesse aspecto, um modelo analítico que poderia ser visualizado da seguinte maneira:

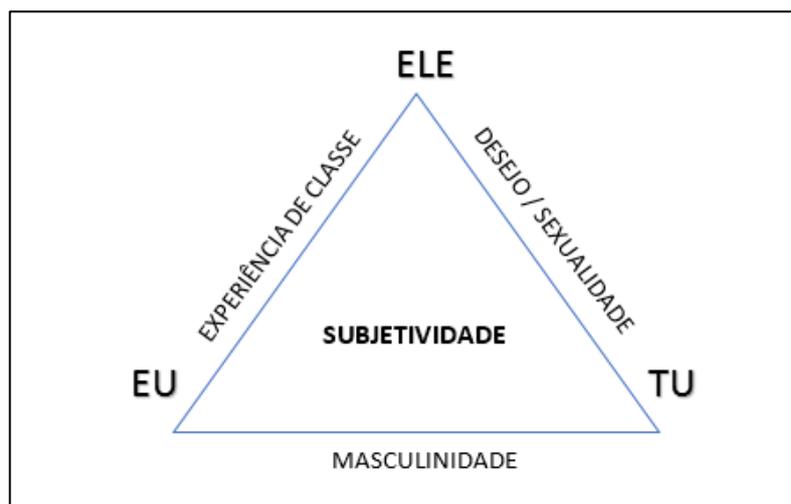


Figura 1: Triângulo da enunciação em *Taxi Driver* e *Feliz Ano Novo*
Fonte: Dados da Pesquisa.

Este padrão que desenvolvemos dialoga com o aparelho formal da enunciação, descrito por Benveniste (1989), em que cada ângulo é ocupado por uma pessoa do discurso, a saber: O *eu*, aquele que fala, denominado locutor ou enunciador; o *tu*, aquele com quem se fala, também chamado de alocutário ou enunciatário e o *ele*, objeto do discurso, que não ocupa o eixo da intersubjetividade. Com esse esquema triangular, analisaremos as cenas enunciativas selecionadas, tendo em vista a forma como os processos de subjetivação se constroem a partir da localização dos sujeitos no esquema e dos jogos de poder que ali se estabelecem. Cabe ressaltar, no entanto, que os elementos e relações traçados neste triângulo não pretendem ilustrar uma teoria da enunciação, mas, especificamente, as cenas enunciativas que elegemos para análise. Em outras palavras, pretendemos, com esse modelo, operacionalizar nossa leitura dos trechos literários e fílmicos, não os processos de subjetivação via linguagem, que, em termos gerais, podem transcender a ordem das categorias alocadas nesse esquema.

Nas cenas analisadas ao longo de nossa pesquisa, verificamos que o *ele*, não sujeito, inicialmente, ocupa o topo do triângulo, uma vez que se trata de um ser idealizado, por representar ora um modelo de ascensão social, ora um objeto de desejo erótico. No primeiro caso, o *ele* precisa ser assassinado para que o *eu* usurpe seu lugar; no segundo, precisa ser conquistado e dominado sexualmente para que o *eu* se mantenha na escala superior da hierarquia do poder. Em ambos os casos, no entanto, o *eu* precisa derrubar esse *ele* do topo e transformá-lo em *tu*, sujeito da enunciação, para, nesse patamar, destitui-lo, anulá-lo. Importante frisar que, na prosa fonsequiana, em alguns casos, a posse sexual também é realizada por meio do assassinato.

À medida que os sujeitos se realocam no triângulo (considere-se um movimento cíclico horário), o *eu* ocupa o topo e o *tu* e o *ele* passam a ocupar a mesma categoria de subordinados a seu poder, até que um desses dois sujeitos subordinados tentem usurpar o estatuto do *ele* (objeto de desejo), assassinando-o ou dominando-o e reorganizando o cenário enunciativo e os processos de subjetivação.

Como o *eu* não suporta uma plenitude, sendo vencido ou derrubado pelos seus pares, volta à base piramidal ou é anulado da cena enunciativa (analisaremos ambos os casos), sempre em um movimento cíclico horário, evidenciando o caráter processual das subjetividades e a constante anulação do outro nas relações de intersubjetividade. A experiência de classe, o fetiche sexual e a tentativa de reafirmação de um modelo de masculinidade são os eixos norteadores do processo de subjetivação dos personagens, de modo que analisaremos as cenas enunciativas sempre tendo em vista a forma como essas categorias são vislumbradas ou discutidas pelos interlocutores.

As cenas lidas a partir desse modelo de triangulação, quando em convergência ou sucessão, vão organizando a narrativa de Scorsese segundo uma trajetória que, apesar de remontar à trajetória convencional do herói, conforme discutiremos posteriormente, subverte-a e estabelece um novo modelo, uma trajetória heroica, singular, que reverbera, também, na composição fonsequiana. Sugerimos, para abarcar esse contexto mais amplo, um segundo modelo analítico, o qual esboçamos a seguir:

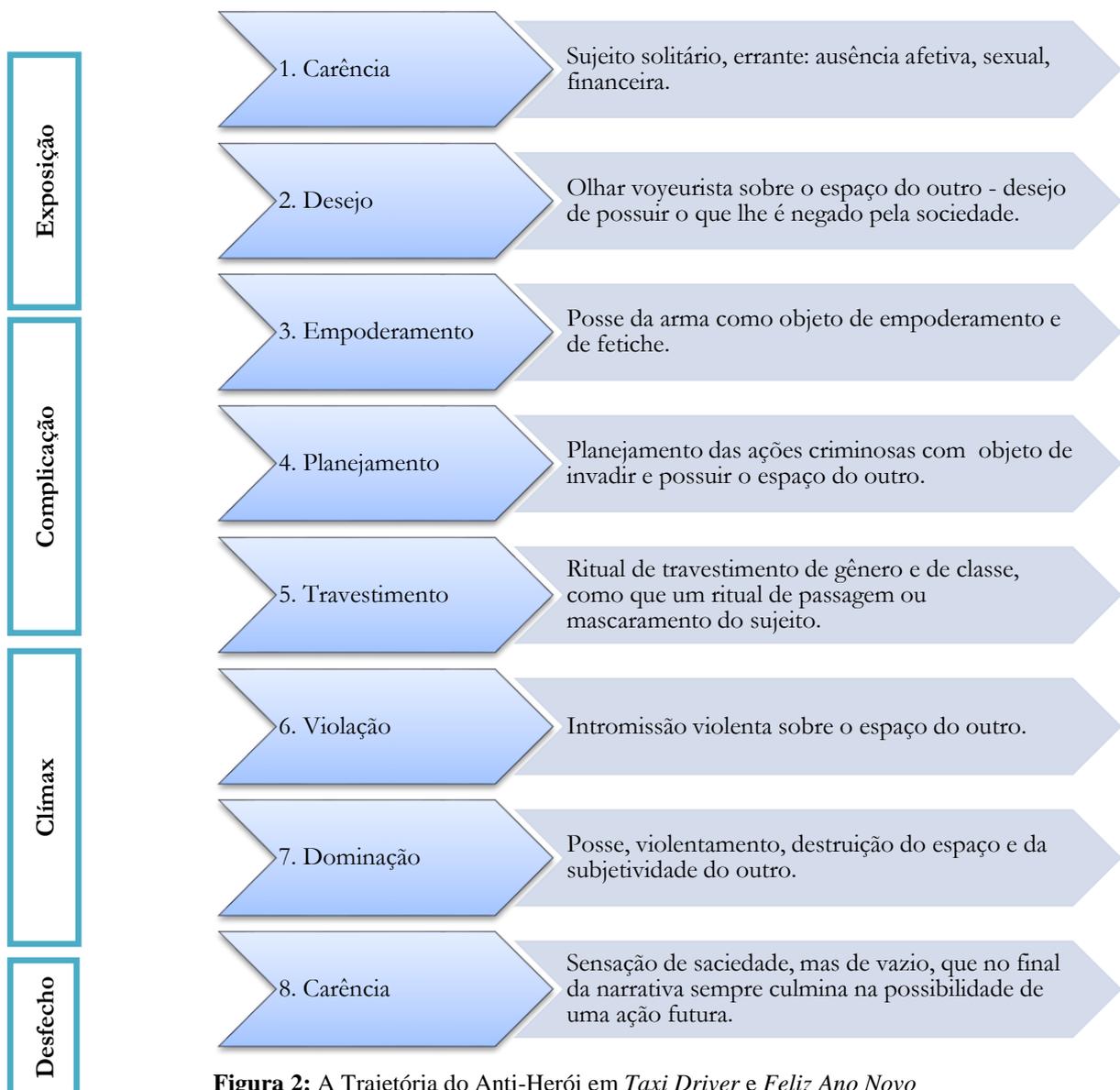


Figura 2: A Trajetória do Anti-Herói em *Taxi Driver* e *Feliz Ano Novo*
 Fonte: Dados da Pesquisa.

Esses dois modelos nortearão nossas leituras sobre o personagem masculino em ambas as obras, uma vez que a estrutura organizacional que sugerem mantém-se como um denominador comum tanto do livro de Fonseca quanto do filme de Scorsese. Para que possamos

esclarecer com melhor clareza a operacionalização que ora propomos, aplicá-la-emos, neste primeiro capítulo, a dois processos em diálogo: a representação do ponto de vista de Travis Bickle, em *Taxi Driver*, por meio da técnica cinematográfica conhecida como câmera subjetiva (*point-of-view shot*) e a organização da voz narrativa, em primeira pessoa, a partir de trechos de “Feliz Ano Novo” e “Passeio Noturno – Parte II”. Além disso, analisaremos os contos “Passeio Noturno – Parte I” e “Intestino Grosso”, acrescentando outras questões que julgamos pertinentes para este início de debate, mas sem incluí-los nos modelos esquemáticos.

1.1. A trajetória de um herói em construção

Para a historiografia literária, de um modo geral, a trajetória do herói²⁷ está associada a padrões de subjetividade exaltados pelas epistemes dominantes, mas intimamente atrelados à quebra de paradigmas para certa readequação aos moldes socialmente estabelecidos desse indivíduo, de acordo com seu papel na hierarquia social e seus valores universais enquanto sujeito pretensamente pleno. Assim é que vislumbramos, por exemplo, a história de um Ulisses provedor, pai de família, líder nato, que transitará pelos mais recônditos lugares e descerá ao submundo de Hades para recuperar o lugar que lhe é devido na ordem patriarcal e impedir que outros homens possuam o que lhe é de direito. Ou conheceremos a narrativa das experiências vividas pelo jovem Wilhelm Meister, que, após anos de (des)aprendizagem, descobre seu lugar no cerne da família tradicional burguesa do século XVIII.

Seja na tradição épica, seja no romance burguês, uma característica é inegável: ser herói pressupõe restabelecer a ordem vigente, reafirmar os valores da nação (Ulisses) ou de um pensamento filosófico dominante (Wilhelm Meister). Nesse contexto, o passeio pelo universo da abjeção e da marginalidade é não só aceito como encorajado, pois o herói precisará conhecer as “mazelas” de um mundo ao qual não pertence para saber onde realmente é o seu lugar. Estes valores antagônicos, no entanto, apesar de serem incorporados em uma espécie de processo antropofágico, não devem ser evidenciados como traços constituintes da subjetividade do protagonista dessas narrativas. São, em síntese, parênteses aceitáveis para a graduação do sujeito ao estatuto do herói.

²⁷ Utilizamos o conceito de herói, conforme apresentado por Moniz (2015): “Do grego *ἥρως*, pelo latim *heros*, o termo herói designa o protagonista de uma obra narrativa ou dramática. Variando consoante as épocas, as correntes estético-literárias, os gêneros e subgêneros, o herói é marcado por uma projecção ambígua: por um lado, representa a condição humana, na sua complexidade psicológica, social e ética; por outro, transcende a mesma condição, na medida que representa facetas e virtudes que o homem comum não consegue mas gostaria de atingir”. (Moniz, 2015)

Os anos 70 do século XX, no entanto, como já delineamos nas primeiras páginas deste trabalho, não foram um período para esse modelo de protagonista – que já vinha se desintegrando desde o herói problemático do realismo oitocentista (Cf. LUKÁCS, 2000). Na verdade, muitos dos valores ideológicos que nortearam a formação do personagem clássico, do romântico e até do realista transformavam-se, tanto no contexto norte-americano quanto no brasileiro, em avesso do ideal. Em tempos de contracultura, a norma era burlar o sistema e subverter as leis. Afinal, para ser um herói ideal, era necessário reconhecer que o poder estatal falira no objetivo de proteger a população e que a verdade positivista que caracterizara as subjetividades modernas não cabia mais em um contexto de revolução política e cultural. O modelo de herói não é mais o provedor, o líder, o chefe de um patriarcado em ruínas, mas o marginal, o anti-herói. É nesse panorama de exaltação do crime e da luta anti-sistêmica que nascem os personagens de Rubem Fonseca e Martin Scorsese.

Para Dionísio da Silva (1989), os protagonistas da prosa fonsequiana, em geral, inserem-se no lugar do herói problemático e as nuances de suas fraquezas e de seu deslocamento existencial reverberam, basicamente, por meio da predominância da narração em primeira pessoa. A esse respeito, o pesquisador apresenta uma discussão pertinente à nossa leitura dos personagens protagonistas de *Feliz Ano Novo*:

A opção por uma narrativa na primeira pessoa do singular – predominância absoluta na ficção do Autor – revela um recurso estratégico de extraordinário vigor para a ficção documental e testemunhal de Rubem Fonseca, além de cindir, vertical e profundamente, a ficção de cunho social, levando aquele que narra a ser um dos rebelados que se junta aos personagens, personagem ele também, ao mesmo tempo em que conduz a narrativa. (SILVA, 1989, p. 63)

Há de se ressaltar, portanto, que o uso da narrativa em primeira pessoa é de crucial importância para uma leitura dos processos de subjetivação na prosa de Fonseca, pois com essa estratégia somos colocados sob a perspectiva dos protagonistas e vivenciamos com proximidade suas angústias, anseios e necessidades. Em uma obra em que heróis problemáticos protagonizam os fatos narrados, especialmente, o uso da primeira pessoa não apenas nos mergulha no ponto de vista dos personagens, mas nos obriga a assumir uma posição contraditória, a nos enxergar no lugar daquele que perpetua atos torpes de violência e que, ao mesmo tempo, é vítima de uma segregação violenta em diversas esferas. Ou seja, somos nós, também, obrigados a questionar nosso próprio papel social, muitas vezes nos identificando com a vítima e com o bandido. Em *Taxi Driver*, de forma análoga, a câmera de Scorsese nos põe continuamente sob o ponto de vista de Travis Bickle, forçando-nos a adentrar os territórios obscuros de sua personalidade turbulenta. Assim, o espectador do filme assume empaticamente o lugar do protagonista nas cenas enunciativas ali representadas, compactuando com sua

problemática visão de mundo. Nesse processo, também não conseguimos distinguir o ponto exato em que precisamos nos desconectar do “errado” e convergir para o “certo”. Essas fronteiras são difusas para a subjetividade de Travis e passam a ser também para nós.

Para verificar como esses processos de subjetivação se tornam evidentes e como os recursos estéticos da cinematografia e da literatura são utilizados para nos integrar ao universo dos personagens e tornar-nos cúmplices de suas trajetórias violentas e “politicamente incorretas”, analisaremos, inicialmente, duas cenas enunciativas, uma de *Taxi Driver* e outra do conto “Feliz Ano Novo”, primeira narrativa da obra de Fonseca. Partamos, primeiramente, da cena fílmica, aqui evidenciada por recortes visuais e pelo trecho equivalente no roteiro de Paul Schrader.

A cena em questão chama-se “Pequena conversa em um boteco de esquina²⁸” e exhibe um encontro entre os taxistas, em um intervalo do trabalho. Interessa-nos, sobretudo, o momento que descrevemos a seguir: a câmera move-se focalizando Travis, em um discreto *plongê*, até enquadrá-lo em primeiro plano (Fig. 3.1). Em seguida, em movimento ininterrupto, conduz-nos pelo bar a partir do ponto de vista do taxista (*point-of-view shot*), até deter-se, em *contra-plongê*, sob um grupo de gângsteres negros (Fig. 3.2). Enquanto fitamos os homens sob a ótica de Travis, tão absortos em perscrutar o ambiente quanto ele, ouvimos a voz de um de seus colegas, que o chama .

Sempre em constante movimento (assinatura de Scorsese), a câmera sai do ponto de vista de Travis e volta-se para a mesa em que este está, em um plano geral, focalizando todos os taxistas até enquadrá-lo em plano médio, juntamente com seu colega Menino Doug (Fig. 3.3). Os dois conversam sobre a necessidade de Travis comprar uma arma para poder trabalhar seguro. À medida que responde ao amigo, visivelmente distraído, Travis é acompanhado pela câmera, em *zoom*, que o focaliza em primeiríssimo plano (Fig. 3.4). Em seguida, a câmera se detém novamente sobre as mãos de Travis, em plano detalhe, para destacar o momento em que ele coloca um comprimido em seu copo (Fig. 3.5). Por fim, em um *zoom-in* lento, focaliza a água efervescente, aproximando-se intensamente, ao ponto em que toda a tela é preenchida apenas com as bolhas do copo d’água (Fig. 3.6) .

²⁸“Small talk in a greasy spoon” (Schrader, 1990, p. 13). NT: *Greasy Spoon* (literalmente, “colher gordurosa”) é um restaurante pequeno, em que se serve comida barata e de alta caloria (café, fritas, ovos com bacon, etc.) Resguardadas as conotações regionais, no contexto brasileiro, acreditamos que este se assemelhe ao popular boteco de esquina.



Fig. 3.1: Travis Bickle em plano fechado.



Fig. 3.2: Gângsteres sob o ponto de vista de Travis.



Fig. 3.3: Doughboy conversa com Travis (distráido).



Fig. 3.4: Zoom até focalizar Travis em PPP.



Fig. 3.5: Mãos de Travis em Plano Detalhe (PD).



Fig. 3.6: Zoom sobre copo d'água em efervescência.



Fig. 3.6.1



Fig. 3.6.2

Figura 3: “Pequena conversa em um boteco de esquina”

Fonte: SCORSESE, 1976, 16m.42s.-17min.37s.

Esta cena é de especial importância para que possamos compreender o processo de subjetivação de Travis Bickle, via enunciação. Interessa-nos, sobretudo, a forma com Scorsese lança mão da câmera subjetiva (*point-of-view shot*) para direcionar o espectador de acordo com o ponto de vista de seu protagonista. O recurso em questão é usado com frequência nessa narrativa fílmica e será retomado outras vezes em nossas discussões, especialmente ao longo

dos dois capítulos que se descortinam nesta primeira parte. O trabalho com a câmera, aliás, nos fornece ricos veios de análise e quase dispensaria a linguagem verbal, não fosse o roteiro de Schrader tão rico. Há aqui, inclusive, a primeira relação de congruência entre a estética literária e a cinematográfica: o ponto de vista, textualmente, é representado pela primeira pessoa, enquanto que, imagetivamente, constrói-se pela câmera subjetiva. Assim, duas linguagens semióticas distintas imbricam-se a partir da intencionalidade de exposição do *eu* na enunciação.

Primeiramente, cabe-nos ressaltar as nuances visuais que demarcam o lugar das pessoas enunciativas na cena em questão. Na figura 3.1 podemos observar que o foco sobre Travis Bickle se dá por meio de um discreto *plongê*, ou seja, a posição da lente focaliza o personagem de um ângulo levemente superior. Na linguagem cinematográfica, esse tipo de perspectiva sugere, dentre outras coisas, que o sujeito focalizado está “em uma posição de fraqueza psicológica ou vulnerabilidade” com relação ao olhar do espectador (SLOBODNIK, 2015, tradução nossa²⁹). Da mesma forma, quando somos guiados pela câmera subjetiva ao encontro dos gângsteres da outra mesa, percebemos que a lente está em posição inversa, ou seja, de *contra-plongê*: Travis Bickle, portanto, fita-os de baixo. Conforme nos aponta Slobodnik (2015, tradução nossa³⁰), ao contrário do que ocorria na tomada anterior, os sujeitos filmados parecem estar em posição de “força psicológica, poder e importância” com relação ao nosso ponto de vista.

Apenas esse jogo de câmera, portanto, já evidencia a triangulação que sugerimos como traço determinante das cenas enunciativas presentes em *Taxi Driver*. O *eu* Travis Bickle está ameaçado, encurralado. É um taxista insone e sem qualquer perspectiva de vida que vaga pelas ruas de Nova York e vislumbra grande sorte de bandidos, gangues, homens perigosos e armados de toda espécie que ocupam o lugar do *ele*, um objeto de fetiche, de uma masculinidade que o fita do alto, do topo da pirâmide. Seus colegas, no lugar do *tu*, parecem compartilhar do mesmo sentimento de Travis – sensação sugerida pela câmera que transita sempre pelo mesmo ângulo, focalizando-os em um mesmo patamar, conforme podemos visualizar na figura 3.3.

A sensação de impotência de Travis Bickle vai sendo reiterada ao longo da cena, por uma sucessão de elementos de focalização. Além da câmera subjetiva e do contraste de ângulos, cabe-nos ressaltar os dois *zooms* dos quais Scorsese lança mão nessa sequência. Um, centrando-se no rosto do protagonista, como pode ser visto em 3.4, evidencia sua expressão perdida, vaga, inexpressiva; o segundo, focalizando-se no remédio sendo colocado na água e na efervescência do processo químico, direciona-nos para a sensação de doença, degradação e, ao mesmo tempo,

²⁹ “(...) a sense of psychological weakness or vulnerability of the subject being filmed” (Slobodnik, 2015).

³⁰ “(...) a sense of psychological strength, power or importance of the subject being filmed” (Slobodnik, 2015).

de uma crescente e latente combustão (Fig. 3.5). Dessa forma, em 3.6, vemos que o desamparo de Travis e seu crescente ódio contra aqueles que o olham “de cima” é ricamente metaforizado pela intensificação das bolhas, e pelo “afogamento” do sujeito e do espectador naquele líquido corrosivo que domina a cena.

Importante ressaltar, ainda, conforme nos lembra Ledesma (2015), que a imagem em plano detalhe sobre as bolhas efervescentes também remonta a uma estranha sensação de alucinação, devaneio ou algum outro efeito psicológico que está sendo imitado pela câmera. A esse respeito, Capino (2015) relaciona o recurso utilizado por Scorsese à câmera de Godard que, em *Acosado (1960)*, lança mão de processo semelhante, em um *zoom* sobre uma xícara de café, para encenar a monotonia de um de seus personagens. Além disso, o som nesse momento em particular é muito importante, pois cria uma sensação de isolamento. Ao ouvirmos o antiácido dissolvendo, e nada mais, estamos claramente sendo colocados na perspectiva de um Travis Bickle desconectado e perdido.

Nesse momento, como se a cena já não bastasse para que sentíssemos a demarcação dos territórios e a tensão intersubjetiva que ali se estabelece, os diálogos de Schrader, incisivos, crus como a prosa fonsequiana, são responsáveis por concretizar o valor expressivo da sequência em análise:

(Os olhos de TRAVIS se voltam para os outros clientes do restaurante. Há três moradores de rua sentados em uma mesa. Um jovem, drogado, olha fixamente para o nada. Uma atraente garota em farrapos descansa no ombro de um homem barbudo com uma bandana na cabeça. Eles se beijam e trocam afagos, momentaneamente perdidos em seu próprio mundo.

TRAVIS observa atentamente o casal hippie, seus sentimentos ríspidamente divididos entre o desprezo cultural e o ciúme rabugento. Por que essas pessoas podem aproveitar o amor e a intimidade que sempre lhe faltaram? Ele parece apreciar essas emoções esquizoides, já que seus olhos se demoram sobre o casal.)

MENINO DOUG: (fora de quadro, mudando de assunto) Você faz corrida pela cidade toda, não é, Travis?

MAGO: (Referindo-se à 122nd Street) Porra de terra dos Mau Maus, isso que é. (TRAVIS volta-se para os colegas)

TRAVIS: ãh?

MENINO DOUG: Quer dizer, você pega um tráfego barra pesada, né?!

TRAVIS: (Agora prestando atenção) Pego.

MENINO DOUG: Você carrega uma arma? Precisa de uma?

TRAVIS: Não. (Pausa.) Acho que não.

(A garçonete serve-lhe água em um copo manchado e um prato com cheeseburger que mais lhe parece uma pequena cabeça em uma travessa).

MENINO DOUG: Bem, a gente sempre precisa de uma. Eu conheço um sujeito que pode fazer um bom negócio. Ele só tem coisa da boa!

MAGO: Mas os tiras e a firma te ferram se descobrem.

(Travis coloca dois Alka-Seltzers no copo de água). (SCHRADER, 1990, p. 16, tradução nossa³¹) [TD1]

³¹ Cf. Anexos, onde disponibilizamos em fac-símile os trechos do manuscrito original de Paul Schrader (1975) e a transcrição dos excertos equivalentes na versão publicada (1990).

Como não poderia deixar de ser, é importante que se ressalte logo de início a clara diferença entre o roteiro e a cena efetivamente filmada, assim como as implicações das escolhas de Scorsese para o delineamento filosófico de sua obra. Referimo-nos, nesse caso, ao fato de que o casal de hippies descrito por Schrader foi substituído pelos gângsteres negros na tomada que foi para os cinemas. O casal de hippies, na verdade, não foi excluído do filme – Travis os vislumbra segundos antes, enquanto dirige pela vida noturna de Nova York, provavelmente com os mesmos pensamentos concebidos no roteiro original. Mas por que, então, realocá-lo dentro filme? O que haveria de mais importante em evidenciar um grupo de bandidos do que um casal em excitação amorosa?

Se observarmos com atenção o diálogo, podemos perceber uma alusão clara às gangues de Nova York (temática recorrente na produção de Scorsese), especificamente, ao grupo porto-riquenho dos Mau Maus, que dominava a 122nd Street, no Brooklin, na década de 1960. A referência é lançada por Mago em tom de ira, contrastando com a cena seguinte, em que a gangue é exibida em *contra-plongê*, imponente e até sensual. Parece-nos, portanto, que a troca realizada por Scorsese teria por objetivo reafirmar a outra classe de homens que estava ali sendo retratada e um olhar contraditório, que transita entre o ódio e o fetiche, lançado por parte de Travis e de seus pares. Essa evidência se confirmaria, na mesma cena, com o fato de que o diálogo em questão se centraria na posse da arma e, em decorrência, no alcance de um novo estatuto do ser homem, a partir da recuperação do falo, conforme nos aponta McGillis (2008):

Retratar a arma como um objeto icônico é torná-la um objeto de desejo. De certa forma, a arma tornou-se para nós um objeto de fetiche. A arma pode ser vista como um fetiche tanto no sentido marxista quanto no freudiano. Como mercadoria, é um objeto "dotado de vida", com um valor misterioso acima e além de seu mérito racional (Marx, 52-53). Como um símbolo, serve como uma garantia calmante do pênis ausente (ver Freud, 1981). Em ambos os sentidos, o fetiche é um substituto de alguma coisa que desejamos, mas não temos ou não podemos ter. (MCGILLIS, 2008, p. 73, tradução nossa³²)

A esse respeito, cabe-nos destacar que a posse da arma representaria, para Travis, um passo para a realocação de seu papel na pirâmide de subjetivação que esboçamos anteriormente. Já se prenuncia, portanto, um movimento que será constituinte central da trajetória do anti-herói de Scorsese, rumo à busca de sua (pretensa) plenitude identitária: olhar o *outro* masculino, poderoso, detentor do falo, “de cima”. Ou, em outras palavras, galgar uma plenitude egocêntrica, superior em si mesma, detentora do saber e do poder. Afinal, para as gerações

³² To depict the gun as an iconic object is to render it an object of desire. In a way, the gun became for us a fetish object. The gun as fetish works in both a Marxist and a Freudian manner. As commodity, the gun is an object “endowed with life”, with a mysterious value above and beyond its rational worth (Marx, 52-53). As symbol, the gun serves as a calming assurance of the absent penis (see Freud 1981). In both Marxist and Freudian senses, the fetish is a substitute for something we desire but do not (cannot) have. (McGillis, 2008, p. 73)

norte-americanas pré-revolução feminista, esse era o lugar do verdadeiro homem (Cf. FALUDI, 2006). Importante destacar, sobre a cena, como a questão racial se faz também presente, intensificando, inclusive, o valor antitético do olhar de Travis, que transita da abjeção ao desejo. Racista³³, o personagem vivencia a ambiguidade de querer estar no lugar daqueles que odeia.

Nesse jogo de poder, verificamos que a arma não serve apenas para ferir alguém, ou para se proteger desse outro ameaçador, mas para se colocar em um patamar de superioridade e, com isso, tentar constituir-se enquanto sujeito. O revólver oferecido a Travis representaria um poder extra, um elixir que o transformaria no super-homem que tanto desejava ser:

Nosso desejo pelas armas era, é claro, nosso desejo por algo imaginário. Eu retiro este termo de Jacques Lacan (1988) e o uso para sugerir que a arma era aquilo que nós desejávamos como um objeto de poder. Representava o que nós, homens, queríamos ser. Como um objeto, a arma existe como algo que pensamos que irá nos satisfazer; sua existência é mais imaginária do que real. (MCGILLIS, 2008, p. 73, tradução nossa³⁴)

Na obra de Rubem Fonseca, podemos verificar uma grande semelhança com o processo de subjetivação aqui descrito: no conto “Feliz Ano Novo”, o primeiro da coletânea em análise, somos apresentados a um grupo de três bandidos que se encontram em um velho apartamento da zona sul, onde um deles vive, para planejar os festejos da virada do ano. Crua, repleta de cenas grotescas e linguagem chula, a prosa fonsequiana delinea o perfil de homens solitários, à margem da sociedade, sem quaisquer perspectivas de ascensão social e econômica, que vislumbram no mundo do outro, aparentemente inalcançável, a possível plenitude para os seus mais latentes desejos.

Para os três personagens centrais do conto, a ausência a ser preenchida se apresenta de duas formas: 1) no estilo de vida caro da classe média, exibido em comerciais e vitrines de lojas e 2) na pulsão erótica, evidenciada desde o começo como uma das faltas mais urgentes. Determos-emos, por enquanto, na questão econômica. Para tanto, acreditamos que as primeiras linhas da narrativa já nos fornecem um bom material analítico:

Vi na televisão que as lojas bacanas estavam vendendo adoidado roupas ricas para as madames vestirem no réveillon. Vi também que as casas de artigos finos para comer e beber tinham vendido todo o estoque. (FONSECA, 1975, p. 9) [FAN1]

Nesse momento inicial do conto, somos familiarizados com o personagem protagonista, antagonicamente subjetivado por meio da narração em primeira pessoa (a posse do *eu*) e

³³ São inúmeras as referências à guerra racial que se intensificava nesse momento da história dos Estados Unidos. Período este de crescimento e consolidação dos movimentos negros e, em contrapartida, de atos violentos por parte de certos grupos racistas, como a Ku Klux Klan. Em toda a obra de Scorsese a questão racial se faz presente, sobretudo nas ruas de Nova York. Travis, inclusive, está sempre com um olhar incisivo e rancoroso para pessoas negras.

³⁴ Our desire for the gun was, of course, our desire for something Imaginary. I take this term from Jacques Lacan (1988) and use it to suggest that the gun was that which we desired as an object of power. It represented what we wanted, as males, to be. As an object, the gun exists as something we imagine will satisfy us; its existence is more imaginary than real. (McGillis, 2008, p. 73)

dessubjetivado pelo anonimato (em momento algum este personagem é nomeado). A demarcação do narrador como enunciador da cena que ora se descortina é bastante evidente, assim como a do *outro*, não pessoa, ao qual se refere. O que, talvez, seja mais problemático de definir é quem é o seu enunciatário. Afinal, não conhecemos de que forma e em que momento a narrativa em questão está sendo enunciada e concluímos, ao nos colocarmos diante dela, que esse sujeito está falando conosco. Nós, leitores, somos a face do outro lado do espelho, como na narrativa de Scorsese. Obrigatoriamente, estamos dentro do jogo de (des)subjetivação via linguagem que se ergue nesse momento.

Qual ponto de vista vamos tomar? Com quem vamos nos simpatizar, em quem vamos nos reconhecer? Não há saída: o narrador fonsequiano já nos aprisionou em sua teia, já nos convidou para o debate, para a conversa. Agora, só nos resta ouvir sua narrativa, mudos, chocados, anestesiados (ou não). Somos um enunciatário sem voz, sem rosto, atingidos no alvo. A partir de nossa entrada na cena enunciativa, colocamo-nos na base do triângulo, em frente a esse anônimo, e nossa única possibilidade, após terminarmos de ouvir seu relato, será o movimento, a tomada de posição.

Será essa a armadilha de Rubem Fonseca? Decifra-me ou devoro-te: o leitor assume a posição do personagem ou o dessubjetiva para se colocar no lugar do burguês, da “madame”? Ou, ainda, quem sabe, assume uma terceira posição, de alguém que apenas caminha pelos fatos narrados sem se tornar emocionalmente ligado aos personagens? Compreende-se, portanto, porque o livro foi considerado tão perigoso durante o regime ditatorial. Não estamos mais, como no realismo do século XIX, observando os marginais que passeiam pelas ruelas soturnas, antes somos obrigados, por meio da nossa inserção no cerne da cena enunciativa, a compactuar ou não com esses sujeitos, tomar uma posição política e, dentro dos códigos da década de 1970, ser marginal ou herói. Talvez, marginal e herói. Eis a questão!

No decorrer do conto, outras cenas enunciativas se desdobram, evidenciando novos movimentos triangulares. Dois personagens entram em cena, Zequinha e Pereba, companheiros de crime do narrador anônimo. Além disso, no lugar do *outro*, surge Lambreta, o líder do grupo, objeto de admiração e de repulsa por parte dos colegas. No diálogo a seguir, podemos visualizar essas nuances e tensões:

Só tô esperando o Lambreta chegar de São Paulo.
 Porra, tu tá transando com o Lambreta?, disse Zequinha.
 As ferramentas dele tão todas aqui.
 Aqui!?, disse Zequinha. Você tá louco.
 Eu ri.
 Quais são os ferros que você tem?, perguntou Zequinha. Uma Thompson lata de goiabada, uma carabina doze, de cano serrado, e duas magnum.

Putá que pariu, disse Zequinha. E vocês montados nessa baba tão aqui tocando punheta? (FONSECA, 1975, p. 10)

O narrador continua ocupando o lugar do enunciador, mas Zequinha e Pereba surgem em uma subcena enunciativa em que são ora enunciadores, ora enunciatários. Assim como os Mau Maus, no trecho de *Taxi Driver* que analisamos anteriormente, Lambreta é o detentor do poder fálico que o torna mais homem do que os demais, a arma. No diálogo, o narrador parece não dar muita importância a esse fato e não estar tão interessado em galgar o lugar do outro. Respeita Lambreta, admira-o, sem deixar evidente qualquer interesse em destituí-lo de seu posto hierárquico. Para Zequinha, no entanto, isso é inaceitável: como não usar um poder que se coloca tão acessível? Que raça de homens, afinal, seriam os colegas, que se contentam com um miserável lugar na base quando podem tomar o topo com tanta facilidade? O mesmo questionamento, posteriormente, acaba por contaminar os outros, que resolvem, então, tomar tudo aquilo que lhes fora negado.

Cabe ressaltar, ainda, nesse mesmo diálogo, a forma emblemática como Lambreta assume a posição do *ele*, objeto da enunciação. Suas características, postas em xeque, reverberam todo um questionamento sobre o ser homem e respectivos imbricamentos entre a noção de masculinidade e a experiência de classe. A seguir, o trecho em que isto se torna evidente:

Quando é que vocês vão usar o material?, disse Zequinha.
 Dia 2. Vamos estourar um banco na Penha. O Lambreta quer fazer o primeiro gol do ano.
 Ele é um cara vaidoso, disse Zequinha.
 É vaidoso mas merece. Já trabalhou em São Paulo, Curitiba, Florianópolis, Porto Alegre, Vitória, Niterói, pra não falar aqui no Rio. Mais de trinta bancos.
 É, mas dizem que ele dá o bozó, disse Zequinha.
 Não sei se dá, nem tenho peito de perguntar. Pra cima de mim nunca veio com frescuras.
 Você já viu ele com mulher?, disse Zequinha.
 Não, nunca vi. Sei lá, pode ser verdade, mas que importa?
 Homem não deve dar o cu. Ainda mais um cara importante como o Lambreta, disse Zequinha.
 Cara importante faz o que quer, eu disse.
 É verdade, disse Zequinha.
 Ficamos calados, fumando. (FONSECA, 1975, p. 10) [FAN2]

Para a psicanalista Elisabeth Badinter (1993), a construção da masculinidade em uma sociedade patriarcal se dá a partir de duas oposições fundamentais: não ser mulher e não ser homossexual. Esse processo de subjetivação do sujeito masculino é colocado em evidência com propriedade nesta cena. Lambreta é um objeto de desejo por parte dos outros membros da gangue, em termos de representação do protótipo do bandido bem-sucedido. Nesse contexto, o narrador exalta suas características de bom assaltante, com vasta experiência no roubo de bancos. Para Zequinha, no entanto, o fato do líder ser homossexual sugeriria uma fratura no sistema, um aspecto desabonador de seu caráter, como homem e como marginal.

O que nos parece singular no desdobramento desse diálogo, no entanto, é a forma como o conceito de subjetivação apresentado por Badinter parece ser relativizado e até mesmo subvertido sob o ponto de vista dos interlocutores. Ambos concordam que o fato de “dar o cu” não representa um perigo ao *status* galgado por Lambreta, pois “cara importante faz o que quer”. Essa visão pode ser um paralelo interessante para o trabalho comparativo com o cinema norte-americano, pois nos parece singular esse trato da masculinidade com relação à experiência de classe. Para esses dois personagens e para a linha de pensamento que representam, o aspecto econômico parece transcender qualquer lei previamente estabelecida. Quando se tem “posição”, o resto não importa. Há, a nosso ver, uma fratura de determinadas normas de gênero que seria acentuada no senso comum brasileiro, associado à desigualdade econômica, que se impõe com toda sua força; mas também à fluidez de conceitos morais (tão bem satirizada pelo movimento modernista, sobretudo, em Mário de Andrade).

Em contrapartida, a “complacência” com o sujeito homossexual não é vista na obra de Scorsese desse mesmo período. Em *Caminhos Perigosos* (1973), por exemplo, os personagens homossexuais são claramente outra classe de homens e não merecem ocupar o mesmo espaço da masculinidade hegemônica, especialmente no submundo criminoso das gangues de Nova York e, de forma mais marcada ainda, no imaginário conservador do catolicismo romano, tão bem delineado pelo diretor. Negros, mulheres e homossexuais são todos objetos, *eles*, além e aquém do direito de serem, sob a mesma posição hierárquica, sujeitos da enunciação. Para indivíduos como Travis Bickle, portanto, não interessa quanto dinheiro tenham ou que posição ocupem, serão sempre indivíduos de segunda classe. E esse será o grande paradoxo de sua construção como sujeito, evidenciado pelas sublinhas do roteiro de Schrader e pela câmera subjetiva de Scorsese: desejar e admirar o que também é seu objeto de ódio e de repulsa.

Nas linhas iniciais traçadas até agora, tentamos evidenciar como se apresentam os processos de subjetivação via linguagem e como seria possível desdobrá-los no modelo de triangulação que propomos como operacionalizador de nossa leitura. A partir disso, podemos localizar as cenas enunciativas aqui descritas em três triângulos, a saber:

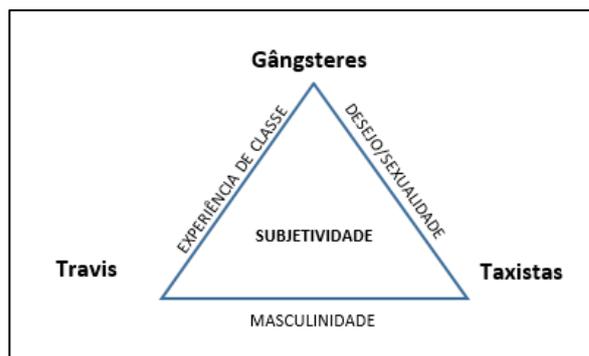


Fig. 4.1: Cena Enunciativa TD1

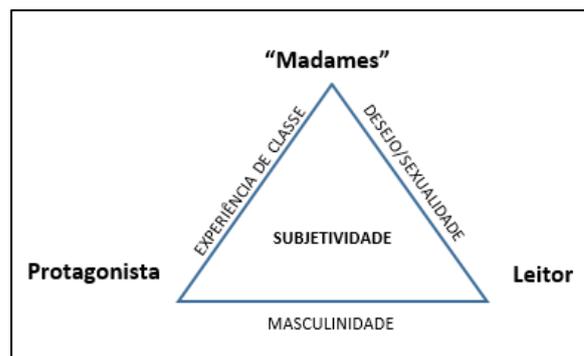


Fig. 4.2: Cena Enunciativa FAN1

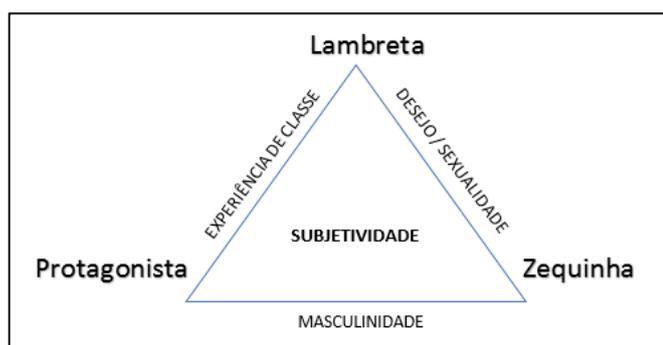


Fig. 4.3: Cena Enunciativa FAN2

Figura 4: Triangulação enunciativa – Análise 1
 Fonte: Dados da Pesquisa

Conclui-se que:

1) Na cena enunciativa TD1 (4.1), Travis Bickle é o enunciador e seus colegas taxistas os enunciatários. O enunciador olha para objeto da enunciação, os gângsteres, com um misto de desejo e repulsa – quer possuir o poder que deles emana, mas repudia a vida criminosa e (em certas nuances vistas no decorrer do filme) o grupo étnico ao qual pertencem. Travis começa a conjecturar que a posse da arma será o método mais eficaz de derrubar o *ele/outro* de sua posição privilegiada e tomar o seu lugar

2) Na cena enunciativa FAN1 (4.2), o protagonista é o enunciador e nós somos os enunciatários. O enunciador olha para a classe economicamente superior, textualmente representada como “madames”, com um misto de desejo e repulsa (confirmado no desenvolver da narrativa), e nos convida a ser testemunhas e cúmplices de seus futuros crimes.

3) Na cena enunciativa FAN2 (4.3), o protagonista continua sendo o enunciador, mas seu enunciatário é Zequinha. O enunciador olha para Lambreta, também, com um misto de admiração e repulsa (“importante” vs. “dá o cu”). O objetivo dos interlocutores, aqui, não é, a princípio, tomar o lugar do *ele/outro*, mas roubar o seu poder para usá-lo contra um *ele/outro* ainda não verbalizado na enunciação.

Cabe-nos ressaltar, a respeito destas três cenas, que a posse da arma permanece como um denominador comum no planejamento da anulação do *ele/outro*, destituição do seu posto na escala social e ocupação do lugar de objeto do desejo. Nesse sentido, os trechos apontam para o primeiro degrau da jornada heroica que traçamos na figura 2: ausência e desejo. Nas próximas páginas, mostraremos como esse mesmo movimento se torna presente em outros contos de Rubem Fonseca e em mais duas cenas de *Taxi Driver*, observando, em todos os casos, o direcionamento do ponto de vista como eixo nuclear das relações de intersubjetividade que aqui se evidenciam.

1.2. Passeio noturno por uma subjetividade em ruínas

Para Bourdieu, “a visão androcêntrica é (...) continuamente legitimada pelas próprias práticas que ela determina” (BOURDIEU, 2014, p. 53). Assim, a dominação masculina nas sociedades patriarcais não se resume ao estabelecimento de uma hierarquia de gêneros *per se*, mas a todo um aparato (Cf. FOUCAULT, 1988) discursivo e ideológico que norteia e legitima essas práticas. Essa visão deve ser levada em conta para que possamos compreender a construção da subjetividade masculina em Scorsese e Fonseca, sobretudo porque estas obras nos apresentam a nuances que apontam para uma gradação da masculinidade na esfera social. Nesse processo, desdobra-se uma série de categorias analíticas indispensáveis para a compreensão do que caracteriza os protagonistas dessas narrativas como “homens de verdade”, de acordo com seus próprios códigos e valores.

A associação entre masculinidade e poder econômico deve ser vista, em um mundo capitalista como o nosso, como uma das principais formas de se compreender a subjetivação do homem nas sociedades contemporâneas. Sabe-se, por exemplo, que a centralidade econômica do eixo familiar é um dos elementos mais fortes para a formação do sujeito dentro do modelo patriarcal. No contexto norte-americano, especificamente no momento histórico e cultural em que se situa o filme em análise, essa nuclearidade econômica do lar, em meio à enorme baixa de soldados, era um dos fatores críticos do modelo androcêntrico vigente e, conseqüentemente, da noção do que é ser homem em um país que, como se sabe, é um dos maiores símbolos do capitalismo no cenário global (Cf. FALUDI, 2006).

No cinema hollywoodiano, a falência da masculinidade hegemônica por meio da perda do poder econômico já vinha sendo encenada desde filmes como *Juventude transviada* (1955), de Nicholas Ray, em que o pai de família, entregue aos afazeres domésticos, vê-se como um

mero “projeto de homem”. Essa perda de controle é que seria responsável, inclusive, pelas fissuras de todo um sistema, evidenciadas na rebeldia do personagem de James Dean – porta-voz da geração de garotos “sem pai”. Anos depois, em *Cowboy da Meia-noite (1969)*, John Schlesinger nos apresentava a história de Joe, um jovem texano que, para sobreviver em Nova York, punha-se a trabalhar como garoto de programa na vida noturna da cidade. Em ambos os casos, temos homens vagueantes, solitários, incapazes de compreender o seu papel em uma sociedade em constante transição.

Para Susan Faludi (2006), o homem norte-americano, após ser traído por uma cultura que parecia lhe fornecer um lugar tranquilo no núcleo do poder, é “rebaixado” à condição de mercadoria, de produto para uma sociedade cada vez mais individualista e consumista. Aquela masculinidade outra, perdida, símbolo de uma plenitude identitária, passa a ser um fetiche, representado, sobretudo, por um padrão de corpo e de beleza idealizado, vendido até a estafa na publicidade, na televisão e no cinema. Nesse universo de deslumbramento e fetichismo, segundo Faludi,

tudo que um homem via refletido (...) era uma versão solitária e artificial de si mesmo que era a masculinidade num mercado de exibição. A única maneira de valer alguma coisa neste novo mundo, pelo visto, era atraindo esse olhar parado, fazê-lo se virar, nem que momentaneamente, na sua direção. (FALUDI, 2006, p. 285)

É esse o grupo de homens ao qual Travis Bickle pertence. Ex-soldado na Guerra do Vietnã, o protagonista de *Taxi Driver* representa uma geração que voltava da guerra para uma outra terra estrangeira. Em poucos anos, os Estados Unidos que deixaram para trás haviam se transformado econômica e culturalmente. Antigos valores ideológicos haviam sido subvertidos e o processo de suburbanização intensificara-se de forma drástica. Nova York era uma cidade em que as taxas de criminalidade aumentavam em ritmo acelerado na década de 1970, e em que o cenário urbano passava a ser dominado por gangues de rua e toda uma sorte de marginalidades que sequer existiam em outras décadas. Afinal, como já discutimos anteriormente, o final dos anos de 1960 trouxera uma revolução nos paradigmas de pensamento, mas trouxera também uma grave recessão para o país, intensificada por escândalos políticos e pelo envio massificado de jovens e de suprimentos de guerra para o Vietnã.

O desconforto e o deslocamento de Travis diante desse novo mundo já são evidenciados nos primeiros minutos do filme. O personagem está sempre em estado de suspensão, aéreo, com uma espécie de estupor e de marasmo infinitos. Nos diálogos de Schrader, são recorrentes as menções ao tédio e à distração, ao olhar perdido, solitário, à procura de sentido. Na tentativa de sufocar os sentimentos ruins, Travis trabalha vertiginosamente, até o ápice de suas energias,

toma medicamentos a todo momento e frequenta, de forma assídua, os cinemas pornográficos que se espalham pela cidade (outra característica marcante dos novos tempos).

Em uma cena intitulada “Nós conhecemos Travis³⁵”, um dos momentos iniciais do filme, podemos visualizar com clareza essa realidade: sob a trilha sonora tensa de Bernard Herrmann, em que sincopados toques na bateria criam uma espécie de suspensão espaço-temporal, a câmera de Scorsese nos conduz por uma visão panorâmica do apartamento do personagem (Fig. 5.1), finalizando com um *plongê* sobre o taxista, em primeiro plano, que está escrevendo em seu diário (Fig. 5.2). Inicia-se uma narração em *voz over* 🗣️, a qual transcrevemos a seguir, do roteiro de Schrader:

TRAVIS: (*Voz over*, monótono) 10 de abril, 1972. Agradeço a Deus pela chuva que ajudou a lavar o lixo e a sujeira das calçadas.
(Ponto de vista de TRAVIS em direção a uma rua ‘suja³⁶’ da região central: vagabundos, prostitutas, viciados)
Estou trabalhando sozinho agora, o que significa esticar os turnos, seis por seis, algumas vezes seis por oito pela manhã, seis dias da semana. É um aperto, mas me mantém ocupado. Tiro 300 a 350 por semana, mais com um “por fora”. (SCHRADER, 1990, p. 5)



Fig. 5.1: Panorâmica sobre o apartamento de Travis.



Fig. 5.2: Travis escrevendo em seu diário.

Figura 5: Nós conhecemos Travis
Fonte: SCORSESE, 1976, 5m.-5m.35s.

Logo após essa cena, há um corte para uma tomada externa, nas ruas de Nova York, mas a narração em *voz over* continua. À medida que ouvimos as palavras de Travis, visualizamos as partes do carro, molhadas de chuva, em plano detalhe e cortes rápidos (Fig. 6). A seguir, em câmera subjetiva, alternamos entre o ponto de vista de Travis, que acompanha as pessoas nas calçadas (especialmente uma das prostitutas), e o do carona, em que vemos o taxista por trás, assim como o caminho que vai se abrindo à frente do carro (Fig. 7). Na *voz over* de Travis, sempre em tom calmo e monótono, ouvimos:

TRAVIS: (*Voz over*) Eles são todos animais, de qualquer forma. Todos os animais vêm para fora à noite: vagabundas, putas drogadas, veados, bichonas, cheiradores, maconheiros, viciados, doentes, bandidos. (Pausa.) Algum dia uma chuva de verdade vai vir e lavar toda essa escória das ruas. (SCHRADER, 1990, p. 7, tradução nossa)

³⁵ “We meet Travis” (Schrader, 1990, p. 5)

³⁶ N.T.: “sleazy”: suja em um sentido conotativo (imoral, vulgar, etc.).



Figura 6: Partes do carro em plano detalhe
 Fonte: SCORSESE, 1976, 5min.36s.-05min.57s.



Figura 7: Câmera subjetiva – Ponto de vista do protagonista
 Fonte: SCORSESE, 1976, 6min.-06min.40s.

Por fim, após uma breve tomada com os passageiros, em um giro vertiginoso em panorâmica, a câmera acompanha o táxi sendo estacionado (8.1) e se detém na figura de Travis, em um primeiro plano de perfil, do exterior do carro (8.2). O protagonista toma alguns medicamentos, aparentemente exausto e, em *voz over*, conclui:

(6:00 h. da manhã. O ar está limpo e fresco e as ruas quase desertas. Exterior da garagem de táxi. Táxi de Travis sendo guardado.)
 Toda noite quando eu retorno o táxi para a garagem, eu tenho que limpar o sêmen do assento traseiro. Algumas vezes eu limpo o sangue. (SCHRADER, 1990, p. 7)



Fig. 8.1: Giro em panorâmica, fechando no táxi.



Figura 8.2: Travis em primeiro plano, perfil.

Figura 8: Travis estaciona o táxi
 Fonte: SCORSESE, 1976, 7min.30s.-8min.

Da câmera subjetiva à narrativa em *voz over* e em primeira pessoa, acompanhamos os pensamentos e o ponto de vista de Travis, em seu olhar de julgamento e de condenação sobre os transeuntes das ruas de Nova York. Para ele, a mensagem é clara: todos aqueles “animais” de diferentes categorias tomaram conta da cidade são seres de segunda ordem, inferior, que precisam ser “limpados” dali. Apenas uma chuva verdadeira, divina, justa poderia livrar os sujeitos de bem daquela escória que se multiplicava cada vez que a noite caía. Nesse momento, descortinam-se duas cenas enunciativas, que, apesar de se confundirem na sequência fílmica, fornecem-nos perspectivas distintas sobre o processo de subjetivação e as relações de intersubjetividade nesse contexto.

Primeiramente, detenhamo-nos na cena em que Travis está no apartamento. Ele escreve em seu diário (Fig. 5.2) sobre o alívio de a chuva ter lavado todo lixo e sujeira da cidade. Nesse momento, a câmera de Scorsese nos parece um tanto irônica: pois esta cena é apresentada logo após uma longa panorâmica pelo local (Fig. 5.1), um amontoado de bagunça e sujeira. Travis não reconhece sua própria inserção no universo dos marginalizados que tanto critica, não percebe que ele mesmo é um “viciado”, “doente”, parte daquela sorte de “animais” que irá categorizar na cena seguinte. A única coisa que o separa dos outros é que, então, ele ocupa um espaço diferenciado em termos de localização geográfica. Outro jogo de contrastes evidenciado nesta primeira cena diz respeito à forma como Schrader, no roteiro, equipara a sujeira da cidade, em termos de poluição e falta de higiene, com a “sujeira” metafórica, que representaria aqueles sujeitos, sob determinado ponto de vista, imundos física e moralmente. Assim, no momento em que Travis agradece pela chuva que lavou as calçadas, o roteirista descreve uma transição para outra cena, exterior ao apartamento, onde podemos visualizar esse outro grau de imundície.

A cena enunciativa anteriormente constituída por um Travis enunciador, um leitor virtual (do diário), enunciatário, e uma “sujeira” como objeto do discurso permanece, de certa forma, inalterável. No entanto, algumas nuances se reconfiguram a partir de uma alternância de

tempo e de espaço. Assim, “sujeira” passa a englobar também “os animais” que transitam pelas ruas e se apresentam como um grupo multiforme, anônimo e parte de uma mesma massa de indesejados. Interessante notar, a esse respeito, que o olhar repreensivo do personagem sobre estes “animais” sugeriria uma inversão do modelo que traçamos, uma vez que o *ele/outro* do discurso não se encontra em uma posição privilegiada ou idealizada por parte do *eu* enunciador. Estaria o triângulo, neste caso, virado para baixo? A própria câmera de Scorsese responde-nos essa questão.

Se observarmos com atenção a figura 7, em que se percebe o ponto de vista de Travis em câmera subjetiva, verificaremos que seu olhar persegue insistentemente um único “animal” que transita pela calçada, uma prostituta loira e esguia. O que Scorsese faz, nesse momento, é relativizar o eixo traçado por Schrader, apresentando-nos outras nuances presentes nas falas escritas pelo protagonista. Posteriormente, em outras cenas em *voz over*, vemos que as palavras das cartas e diários que Travis escreve nem sempre condizem com a realidade, mas com um ideal de vida que este tenta apresentar como se fosse verdade. Nesse momento, portanto, o trecho em *voz over* narra um olhar de abjeção e asco, mas a câmera subjetiva aponta para um desejo latente, um fruto de fetiche. Nesse jogo de contradições, desnuda-se uma subjetividade conflituosa, antagonica, sempre no limiar entre os desejos que nutre e as expectativas sociais.

Outro elemento caracterizante do conflito que envolve a subjetividade do protagonista residiria na necessidade contínua de trabalhar até a estafa, evidente em sua fala. O trabalho excessivo, conforme podemos ver no decorrer da narrativa fílmica, seria uma tentativa de adequação às demandas da sociedade civilizada, em oposição à vida na Guerra do Vietnã. Da mesma forma, o que se torna evidente em um dos diálogos com Mago, mentor de Travis, é que o trabalho se insere como uma alternativa de sufocamento dos instintos assassinos e do desejo latente que o povoa.

Defendemos, portanto, a ideia de que as estruturas hierárquicas que caracterizavam os triângulos anteriormente traçados são esboçadas de forma análoga na cena em questão, apesar da fala do enunciador tentar mostrar o contrário. Situamos, portanto, o lugar do *ele/objeto* no topo da relação triangular, como fetiche, a partir de duas constatações: 1) O desejo sexual de Travis com relação às prostitutas que vagam pela rua é explícito. Os conflitos morais do protagonista, conforme veremos no decorrer do filme, só fazem esse desejo se tornar cada vez mais platônico e idealizado. 2) A pulsão erótica de Travis, a nosso ver, também converge para aqueles outros animais “sujos” (viciados, homossexuais, etc.), uma vez que o prazer pela violência e pelo assassinato são marcantes no processo de subjetivação do personagem. Assim, vemos a vontade de aniquilar aquele *outro* como a face de uma pulsão sexual psicótica.

Sobre esse assunto, são pertinentes as considerações que David Greven, em seu livro *Psycho Sexual* (2013), apresenta-nos, ao analisar os processos de subjetivação em personagens como Norman Bates (*Psicose* [1960]) e Travis Bickle. Para o autor,

a subjetividade de Travis consiste em uma série de componentes antagônicos, cada um igualmente paranoico e desconectado. O que une todos esses diferentes eus em Travis é um desnorteamento fundamental sobre sua própria identidade masculina, especialmente em seus aspectos de gênero, sexualidade e raça. *Taxi Driver* retrata a masculinidade norte-americana como uma estrangeira para si mesma. (GREVEN, 2013, p. 146, tradução nossa³⁷)

Podemos observar, portanto, que o caráter fragmentário e problemático da subjetividade do personagem dialoga não apenas com o direcionamento da pulsão erótica, mas com uma série de elementos referentes ao lugar de Travis no mundo, que reverbera um panorama mais amplo, em termos de relações intersubjetivas e da própria condição do homem norte-americano no período em que a obra se insere. Essa noção é importante para que possamos compreender o deslocamento do protagonista de forma mais abrangente e, com isso, localizar o diálogo que ora propomos entre a subjetivação masculina em *Taxi Driver* e em *Feliz Ano Novo*. É crucial que compreendamos, para tanto, de que forma podemos comparar as expectativas e anseios de um Travis Bickle com os homens anônimos e narradores em primeira pessoa de Rubem Fonseca.

Nesse sentido, a ambiguidade entre erotismo e morte também é um traço constituinte da prosa fonsequiana. No conto “Passeio Noturno”, podemos visualizar com clareza o mesmo tipo de recurso evidente da cena de *Taxi Driver*. A narrativa em questão centra-se na vida de um homem de classe média alta, bem empregado e pai de família, que sai todas as noites para atropelar as pessoas na rua como forma de saciar suas pulsões eróticas. Em primeira pessoa, o narrador nos conduz por seus desejos mais mórbidos e por suas excitações mais doentias, revelando com precisão de detalhes o prazer que sente com o sofrimento e a morte de outras pessoas. Nesse sentido, analogamente à pulsão vislumbrada no olhar de Travis, não há distinção de gênero, pois o fetichismo não está automaticamente relacionado a um objeto sexual, mas a uma sensação ou realização que este representa: “Homem ou mulher? Realmente não fazia grande diferença, mas não aparecia ninguém em condições, comecei a ficar tenso, isso sempre acontecia, eu até gostava, o alívio era maior”. (FONSECA, 1975, p. 50)

Mais uma vez, o autor nos obriga a participar da cena enunciativa, na qualidade de enunciatários. Não há qualquer contextualização que sugira um tempo e um espaço específicos

³⁷Travis's subjectivity consists of a number of warring components, each equally paranoid and disconnected. What unites all of the different selves within Travis is a fundamental bewilderment over his own male identity, specially its gendered, sexual, and raced aspect. *Taxi Driver* depicts American manhood as a stranger to itself. (Greven, 2013, p. 146)

na produção do enunciado, como ocorre nos diários de Travis, mas uma linguagem direta que nos obriga a uma identificação com o que ali está escrito. Assim, se voltarmos ao título desse capítulo e perguntarmos ao psicótico personagem fonsequiano “com quem você está falando?”, chegaremos à conclusão cruel de que somos nós, efetivamente, suas únicas testemunhas. Ao confessar seus crimes para o leitor, inclusive, esse sujeito não pressupõe alguém que o julgaria moralmente, como Travis o faz, mas alguém que compactua com seu ponto de vista, que com ele interage como um igual. Se, em “Nós conhecemos Travis”, temos um enunciador que tenta mascarar-se para ser aceito por seu enunciatário; em “Passeio Noturno”, temos um sujeito que não mede suas falas, e, expressando seus sentimentos mais íntimos, pactua com o leitor.

Para que possamos visualizar esse pacto com mais clareza, podemos comparar duas cenas enunciativas em que tais nuances podem ser verificadas, as quais transcrevemos a seguir:

1. Tirei os carros dos dois, botei na rua, tirei o meu, botei na rua, coloquei os dois carros novamente na garagem, fechei a porta, essas manobras todas me deixaram levemente irritado, mas ao ver os para-choques salientes do meu carro, o reforço especial duplo de aço cromado, senti o coração bater apressado de euforia. (FONSECA, 1975, p. 49)

2. A família estava vendo televisão. Deu a sua voltinha, agora está mais calmo?, perguntou minha mulher, deitada no sofá, olhando fixamente o vídeo. Vou dormir, boa noite para todos, respondi, amanhã vou ter um dia terrível na companhia. (FONSECA, 1975, p. 49)

Na cena 1, emoção, sinceridade. O narrador conversa com o seu leitor e, aparentemente sem máscaras, expressa seus sentimentos e dialoga abertamente sobre o prazer recôndito que o anima todas as noites quando pega o carro para seu passeio. Ágil, quase um roteiro cinematográfico, a narrativa fonsequiana pincela o sufocamento do protagonista, aprisionado pelas amarras das pressões sociais e econômicas – os carros, a irritação, a quantidade desnecessária de barreiras, tudo remonta a uma vida de aparências, de um conforto necessário, mas custoso. Em contraposição, o carro, como um objeto de admiração e como ferramenta para um escape daquela vida monótona e para a saciedade de desejos obscuros, deixa o protagonista eufórico, com coração acelerado, como um jovem apaixonado.

Na cena 2, não há menção aos sentimentos do protagonista ou de qualquer outro personagem. É tudo abstração, alienação, marasmo. Em uma nova cena enunciativa que se esboça, em que o sujeito anônimo e sua esposa são os interlocutores, vislumbramos a máscara, o fingimento, o jogo de aparências. Assim, nós, leitores do relato, é que somos aqueles a quem realmente esse sujeito seria capaz de confiar verdades tão íntimas, dificilmente possíveis de serem verbalizadas para seus enunciatários do contexto familiar. De relance, a intermitência da pulsão erótica/assassina e a não saciedade dos desejos se torna evidente: essa noite, o personagem dormirá aliviado, mas amanhã retornará ao universo de obrigações. Já se prenuncia

um novo crime, um novo “passeio”, afinal, não há nada que o impeça de continuar e a impunidade é um pontapé para a válvula de escape.

Se compararmos esses dois trechos com a sequência do filme, poderemos localizar mais alguns elementos pertinentes ao nosso debate e ao delineamento da subjetividade masculina de ambos os personagens. Dentre estes, destacamos o tratamento que é dado ao carro. Em ambas as cenas, o automóvel é um símbolo de fetiche e de poder. O desmembramento do táxi em detalhes (Fig. 6) é um exemplo claro dessa ostentação sensualizada, dessa ressignificação do objeto para abarcar outras possibilidades que, de uma forma ou de outra, associam-se com a busca do prazer e, em outras instâncias, com a procura pela própria identidade. Afinal, essa “máquina”, para ambos os homens, será não apenas uma ferramenta de empoderamento, mas um meio pelo qual poderão alcançar o mundo secreto de um prazer que lhes fora negado.

Se, na seção anterior, discutíamos a posse da arma como uma forma de alcançar certo status e de (tentar) se completar enquanto sujeito, neste caso veremos que o carro pode ser visto com um substitutivo para o revólver – até porque ambos podem ser usados para subjugar e dominar o outro. No conto em questão, isso pode ser visualizado no trecho que transcrevemos a seguir:

Apaguei as luzes do carro e acelerei. Ela só percebeu que eu ia para cima dela quando ouviu o som da borracha dos pneus batendo no meio-fio. Peguei a mulher acima dos joelhos, bem no meio das duas pernas, um pouco mais sobre a esquerda, um golpe perfeito, ouvi o barulho do impacto partindo os dois ossões, dei uma guinada rápida para a esquerda, passei como um foguete rente a uma das árvores e deslizei com os pneus cantando, de volta para o asfalto. Motor bom, o meu, ia de zero a cem quilômetros em nove segundos. Ainda deu para ver que o corpo todo desengonçado da mulher havia ido parar, colorido de sangue, em cima de um muro, desses baixinhos de casa de subúrbio. (FONSECA, 1970, p. 50)

Nessa descrição pormenorizada do assassinato por atropelamento, a precisão técnica do golpe mistura-se à excitação pelo ato em si. É bastante emblemático, em especial, o fato de que o carro atingira a mulher “bem no meio das duas pernas”, o que sugere uma conotação sexual: o carro penetra o corpo como um pênis penetra uma vagina. Nessa associação, inclusive, evidencia-se o valor fálico que o veículo assume e a respectiva função de extensor da masculinidade. Há de se ressaltar, nesse aspecto, que a cena já aponta para um assunto que desdobraremos nos próximos capítulos: a realocação dos elementos dentro do modelo de triangulação que anteriormente traçamos.

Enquanto, tanto nas cenas filmicas quanto nos trechos de “Feliz Ano Novo”, tínhamos os protagonistas alocados na base triangular, olhando com um misto de abjeção e desejo para o sujeito do topo do triângulo; nesse conto, na mesma cena enunciativa, o enunciador destitui o *ele* de seu lugar, por meio do assassinato, concretizando o que Travis ou os bandidos da zona sul apenas conjecturavam. Isso não quer dizer que os outros triângulos também não se

movimentem, mas que em “Passeio Noturno” o movimento ocorre de forma muito mais abrupta, sem que o *ele* seja previamente transformado em enunciatário, para, então, ser aniquilado. Há, nesse conto, portanto, uma espécie de atropelo (com perdão pelo trocadilho) das etapas que configuram o reescalonamento dos sujeitos dentro do nosso esquema.

O processo abrupto, no entanto, parece ter sido percebido pelo próprio autor, que resolveu complementar a história com uma segunda parte, mais completa, em que o jogo da intersubjetividade é aprofundado de forma mais requintada. Em “Passeio Noturno – parte II”, somos colocados, novamente, como enunciatários desse sujeito psicótico, mas somos também obrigados a acompanhar todo o processo de conquista e de subjetivação desse objeto de fetiche, antes de sua total aniquilação. A outra vítima não será apenas visualizada no patamar de distanciamento e de objetificação garantido pelo uso do *ele*, mas será gradualmente incluída em e destituída de um posto de igualdade e de proximidade afetiva, via discurso.

O conto, como o próprio título sugere, seria uma continuação da história anterior, embora esse fato não seja demarcado de forma explícita no enredo ou organizado temporalmente de forma a sugerir uma continuidade cronológica. Reconhecemos, na narrativa, uma série de elementos que a conectam com a outra, tais como o fato de a filha do protagonista estudar balé, sua esposa assistir novela, dentre outros elementos de composição. Há de se ressaltar, no entanto, que a segunda narrativa parece complementar a primeira, incluindo detalhes que antes não haviam sido citados. Mas se se trata da mesma história, por que então dividi-la em duas partes? Acreditamos que o fato de incluir dois casos de assassinato, de forma sequencial, garante a ideia de rotina e de impunidade já delineada no primeiro conto. Da mesma forma, intensifica-se a visão do caráter metódico do protagonista, assim como da não saciedade de seus desejos mórbidos.

“Passeio Noturno – Parte II” começa com um encontro inesperado do já conhecido personagem com uma mulher, no trânsito. Esta, inicialmente, parece conhecê-lo de longa data, motivo que a leva a parar o carro para o abordar. Abruptamente, a jovem entrega-lhe um número de telefone e, após esse primeiro contato, resolvem encontrar-se para um jantar. A partir de então, estabelece-se um jogo de sedução, marcado, predominantemente, pelos diálogos em tom desafiador. O que temos esboçado, nessa cena enunciativa que se desenrola no restaurante, é o conflito de duas pessoas dominadoras e ousadas que tentam, a todo momento, demarcar uma posição de superioridade com relação ao seu enunciatário. Para nós leitores, no entanto, já que somos obrigados a acompanhar a narrativa por um único ponto de vista, o que se desdobra é uma armadilha traçada pelo protagonista, que analisa metodicamente a mulher que lhe servirá de vítima.

Os diálogos entre os dois personagens são sempre bruscos, com uma espécie de agressividade entrecortada em ironia. O jogo de egos é claramente delineado, em que cada sujeito tenta colocar-se no topo da triangulação a qualquer custo, por meio de uma violência simbólica contra a subjetividade de seu enunciatário:

E qual a hipótese que você escolhe? Ângela disse.

A segunda. Que você é uma puta, eu disse.

Ângela ficou bebendo o martini como se não tivesse ouvido o que eu havia dito. Bebi minha água mineral. Ela olhou para mim, querendo demonstrar sua superioridade, levantando a sobrancelha – era má atriz, via-se que estava perturbada – e disse: você mesmo reconheceu que era um bilhete escrito às pressas dentro do carro, quase ilegível. (FONSECA, 1975, p. 55) [PN²¹]

Ressalta-se, no excerto em questão, que o enunciador tenta a todo momento atacar o enunciatário, utilizando uma linguagem ofensiva e colocando em xeque a legitimidade de seus argumentos. Com isso, garante a supremacia de sua própria subjetividade, ao mesmo tempo em que enfraquece a presa para o ataque. No decorrer da cena, são frequentes as menções aos olhares, às sensações, aos gestos, a toda uma sorte de linguagem verbal e não verbal que denuncia o processo de dessubjetivação de Ângela, por parte de seu futuro algoz. Esse enfraquecimento gradativo vai ser evidenciado, textualmente, quando a própria mulher constata, já em estado de embriaguez e cansaço psíquico: “Nunca fui tão humilhada em minha vida” (FONSECA, 1975, p. 55) Humilhada, sim, e sem condições de reagir, de se colocar à altura da pressão do outro, ou mesmo de escapular da situação em que se insere. Bebendo cada vez mais, cedendo cada vez mais ao jogo do personagem, ela se entrega enfraquecida para o assassino.

O que mais se ressalta nessa cena é o fato de que todo o processo de dessubjetivação da vítima se dá discursivamente. O conto de Rubem Fonseca é um exemplo emblemático da posição de Benveniste, segundo a qual “é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito” (BENVENISTE, 1988, p. 286). E, se a linguagem é constitutiva do sujeito, o silenciamento, a tomada do turno, a dominação argumentativa e a violência simbólica são vistos, em outro patamar, como formas de destituição desse lugar, de deslocamento e destruição da subjetividade de um *tu*. Não é possível, no entanto, conceber que esse *tu* se entregue passivamente ao processo de dessubjetivação engendrado pelo seu interlocutor, mas que reaja, com todas as forças possíveis, ao jogo de egos. Assim, o enunciatário toma para si, também, o turno, realocando-se para a posição do *eu*, no triângulo, e galgando a recuperação do topo. Nesse momento, a luta verbal se intensifica, uma vez que os dois indivíduos passam a ocupar o mesmo lugar dentro do processo de triangulação:

A gente não vai se ver mais?, Ângela perguntou.

Acho difícil.

Todos os homens se apaixonam por mim.

Acredito.

E você não é lá essas grandes coisas. O teu carro é melhor do que você, disse Ângela. Um completa o outro, eu disse. (FONSECA, 1975, p. 56) [PN²]

Apesar de sempre calmo, monótono, o diálogo deixa transparecer uma tensão. Não há como constatarmos até que ponto o desafio de Ângela se tornou decisivo para a concretização do assassinato, até porque não sabemos como causa e consequência se organizam na mente do protagonista. No entanto, é certo que o posicionamento da mulher representa um perigo para ele, constatado textualmente em “Não podia correr o risco de deixá-la viva” (FONSECA, 1975, p. 56). Assim, resta ao protagonista a tentativa de garantir a exclusividade de seu lugar privilegiado do topo da pirâmide, a partir da destruição total dessa subjetividade que representa um perigo para a sua plenitude como sujeito e como homem. O assassinato, inclusive, remetendo à meticulosidade e à padronização de todo *serial killer*, é descrito de forma quase idêntica ao da vítima do conto anterior:

Bati em Ângela com o lado esquerdo do para-lama, jogando o seu corpo um pouco adiante, e passei, primeiro com a roda da frente – e senti o som surdo da frágil estrutura do corpo se esmigalhando – e logo atropelei com a roda traseira, um golpe de misericórdia, pois ela já estava liquidada, apenas talvez ainda sentisse um distante resto de dor e perplexidade. (FONSECA, 1975, p. 56)

Com esse último ato de dominação e controle, garantido pela destituição total da subjetividade do outro, o protagonista de “Passeio Noturno – parte II” garante a plenitude do ego e a saciedade de suas pulsões. Por um momento, portanto, ocupará o topo do triângulo, a “subjetividade plena”, até que novos cenários enunciativos e outras experiências cotidianas tragam processos de dessubjetivação que o situem, novamente, no espaço basilar. Afinal um movimento cíclico intermitente parece ser uma das características centrais da existência de cada sujeito. Na última linha do conto, essa realidade se torna bastante palpável: “Amanhã vou ter um dia terrível na companhia”. (FONSECA, 1975, p. 56) [PN³] Reitera-se, inclusive, que é com essa mesma frase, *ipsis litteris*, que Rubem Fonseca termina o conto anterior. Completo, saciado, pretensamente pleno, ao *eu* basta falar do próprio *eu*. A triangulação perfeita, mas impossível de se sustentar por muito tempo. Para o protagonista, inclusive, a realocação de sua subjetividade já tem data marcada: “amanhã”. Tão logo desperto, já constatará a falta que lhe é constitutiva, assim como a eterna busca pelo *outro* que a preencha.

Ao organizarmos este conto em nosso modelo triangular, é possível estabelecer uma relação de congruência entre as cenas enunciativas que analisamos, segundo a qual o protagonista transitaria por diferentes lugares de enunciação e, conseqüentemente, de realocação da subjetividade:

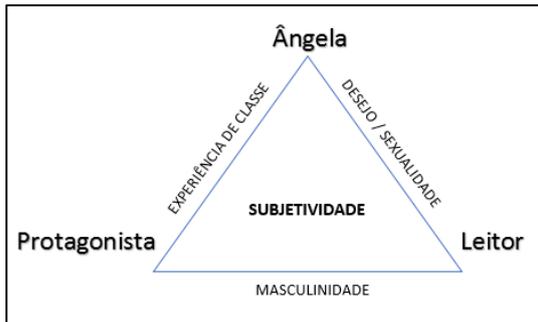


Fig. 9.1: Cena Enunciativa PN²¹

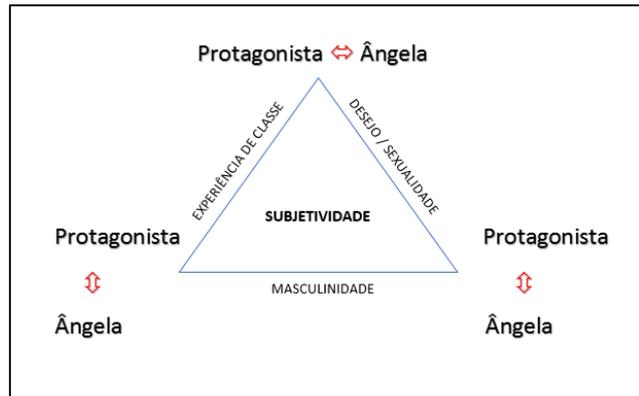


Fig. 9.2: Cena Enunciativa PN²²

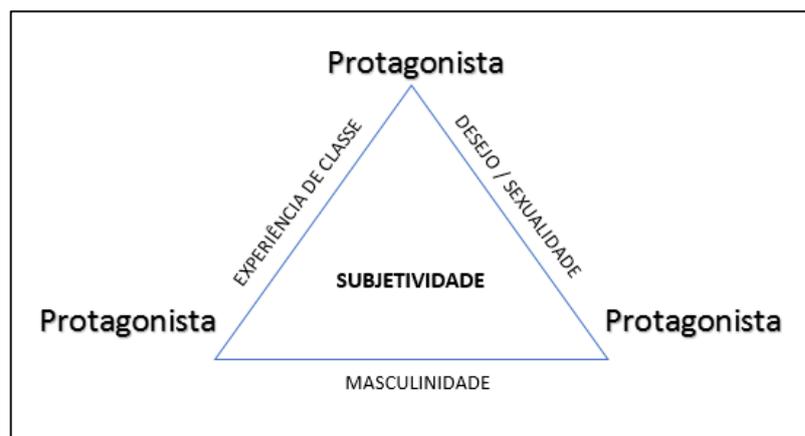


Fig. 9.3: Cena Enunciativa PN²³

Figura 9: Triangulação enunciativa – Análise 2
Fonte: Dados da pesquisa

Na primeira cena enunciativa (PN²¹), o narrador de Rubem Fonseca se estabelece como sujeito da enunciação, no lugar de enunciador. Nesse momento, obriga-nos a ser seus interlocutores e a acompanhar toda a trajetória que narrará a partir daquele momento. Ressaltamos, a esse respeito, que o personagem estabelece um pacto com o leitor, que, conforme discutimos anteriormente, coloca-o em uma posição privilegiada e, ao mesmo tempo, problemática. Ao compactuarmos com esse sujeito, ao assumirmos o lugar de seu enunciatário, aceitamos ouvir tudo o que ele está disposto a dizer e, conseqüentemente a tomar uma posição dentro da estrutura triangular. Trata-se, em síntese, da grande armadilha que Fonseca arma para nós, usando, para isso, um aparente detalhe narrativo: a primeira pessoa do singular.

Acompanhando a história do psicótico personagem, vemos o desdobramento de uma série de cenas enunciativas que, agora, incluem Ângela, anteriormente objeto do discurso, como sujeito da enunciação. A jovem, nesse quesito, entra em um embate com o protagonista, gerando um jogo de conflitos que permeiam a construção de ambos como sujeitos. Nesse momento,

cada um tenta se sobrepor ao outro, marcando uma posição hierarquicamente superior e, conseqüentemente, egocêntrica. Na luta que se desdobra, Ângela e seu futuro algoz alternam entre sujeito e objeto da enunciação (PN²), em um conflito perigoso que resultará na anulação de um dos dois, pois a busca pela plenitude não permite que ambos ocupem o topo do triângulo.

Necessário frisar, nesse momento, que, a nosso ver, o lugar de objeto da enunciação é sempre almejado nos processos de subjetivação que localizamos nas duas obras em análise. Isso se dá porque o *ele* é sempre uma abstração idealizada, um desejo a ser saciado. Vislumbramos, portanto, que, mesmo quando o *eu* olha para o *ele* com aparente desdém, ou quando este *ele* está em uma posição social e economicamente desprivilegiada, ainda há um desejo a ser alcançado. Afinal, esse *ele* não é realmente uma pessoa, mas uma saciedade pulsional que pode ser ou não representada por uma figura humana. Querer ocupar o topo da pirâmide, portanto, não significa querer ser aquele indivíduo que lá está, mas alcançar uma sensação ou sentimento que só é possível naquele lugar. Travis deseja o poder que está nos gângsteres e deseja o prazer sexual que está naqueles “animais” que transitam pelas ruas de Nova York (o que inclui a vontade de “limpá-los” das ruas); o narrador de Rubem Fonseca deseja a plenitude que o assassinato de Ângela lhe fornecerá.

O conflito de egos, visualizado na cena PN², só poderá ser resolvido com o assassinato de Ângela, que deixará, então, de ser um perigo para o protagonista. Do ponto de vista enunciativo, inclusive, a situação já se resolvera no exato momento em que a mulher saíra do carro, pois a partir dali não havia mais uma interação discursiva. Para o protagonista, no entanto, ela ainda ameaçava sua existência como sujeito, pois o simples fato de estar viva representava uma possibilidade de seus crimes serem descobertos e, conseqüentemente, a perda daquilo que é um dos elementos primários de sua subjetivação.

Assim, na cena PN³, visualizamos um sujeito pleno, completo, em um processo de triangulação perfeito, uma vez que fala consigo e sobre si mesmo. Na última linha do conto, portanto, esse indivíduo não está mais falando conosco, tampouco com sua esposa, absorta na programação televisiva. A constatação sobre o dia difícil de trabalho emerge como uma nota pessoal, íntima, um pensamento com conotações que nem nós, leitores, podemos apreender. A plenitude representada em PN³, no entanto, é extremamente momentânea. A frase “amanhã vou ter um dia terrível na companhia” carrega em si um paradoxo: no exato instante em que constata sua plenitude, o sujeito já prevê o seu esvaziamento.

1.3. “Adote uma árvore e mate uma criança”

Falar de si, eis o grande cerne da subjetivação. Tanto para Benveniste (1988), quanto para Foucault (1988) e outros filósofos, linguistas e psicanalistas contemporâneos, o momento da fala, da tomada de posição no cenário enunciativo, é essencial para o estabelecimento dos processos que nos constituem como sujeitos. Foucault, a esse respeito, destaca em sua obra os mecanismos pelos quais os indivíduos foram sujeitados, ao longo dos tempos, a falarem de si mesmos para as epistemes dominantes. É a partir do método confessional, inclusive, que se alicerçaram as práticas científicas e religiosas modernas. Para o filósofo, “tanto a ternura mais desarmada quanto os mais sangrentos poderes têm necessidade de confissões. O homem, no Ocidente, tornou-se um animal confidente.” (FOUCAULT, 1988, p. 59)

Esse mesmo falar de si que ecoa pela obra de Foucault, como princípio básico para a rearticulação das relações de poder sobre os indivíduos e corpos e, conseqüentemente, processos de (des)subjetivação, deve ser inserido nos estudos da linguagem para uma compreensão ampla de como as relações sociais são impossíveis fora do mundo simbólico, pegando emprestada a terminologia lacaniana. É sob essa perspectiva analítica que Benveniste, ao estudar a subjetividade na linguagem, constata: “Ora, essa 'subjetividade', quer a apresentemos em fenomenologia ou em psicologia, como quisermos, não é mais que a emergência no ser de uma propriedade fundamental da linguagem” (BENVENISTE, 1988, p. 286). A relação intrínseca entre sujeito e linguagem, automaticamente, conduz-nos para uma outra constante, a intersubjetividade.

Sem interação, sem a presença de um *tu*, não existe enunciação e conseqüentemente, não há linguagem. Da mesma forma, não é possível pensar a existência de um sujeito fora das relações que este estabelece com os outros. Em outras palavras,

A consciência de si mesmo só é possível se experimentada por contraste. Eu não emprego *eu* a não ser dirigindo-me a alguém, que será minha alocação em *tu*. Essa condição de diálogo é que é constitutiva da pessoa, pois implica em reciprocidade - que eu me torne *tu* na alocação daquele que sua vez se designa por *eu*. (BENVENISTE, 1988, p. 286)

Foi esse processo que tentamos delinear, nas primeiras páginas deste capítulo, a partir da leitura de determinadas cenas enunciativas de *Taxi Driver* e *Feliz Ano Novo*. Assim, pela análise de elementos constituintes da estética cinematográfica, tais como a narração em *voz over* e a câmera subjetiva ou pelo uso da narrativa em primeira pessoa, na linguagem literária, tentamos perscrutar as relações entre *eu*, *tu* e *ele* nos textos em questão. A partir disso, pudemos vislumbrar nuances que nos ajudem a compreender como os sujeitos se constroem pela/ na

linguagem e como esse processo se torna evidente nas expressões artísticas, que nada mais são do que uma tentativa de encenar as múltiplas realidades cotidianas.

Ao final deste primeiro capítulo, portanto, esperamos que o objetivo previamente estabelecido tenha sido atingido, no sentido de apresentar ao nosso leitor uma ideia geral sobre a compreensão das relações intersubjetivas nas obras que constituem nossa pesquisa e, assim, abrir caminho para o debate que se descortina, a respeito da construção e desconstrução da identidade de gênero, como um dos elementos fundamentais à estruturação do sujeito. A esse respeito, algumas possibilidades já puderam ser vislumbradas, a partir das leituras que traçamos e da interlocução como nosso modelo analítico: 1) O lugar de Travis Bickle e dos narradores fonsequianos como enunciadores e, portanto, sujeitos da enunciação; 2) A interlocução desse sujeito com seus pares e a triangulação desse processo com a inserção de um outro, objeto do discurso, que é crucial para a percepção de uma ausência constituinte da subjetividade; 3) O vislumbre de um objeto de valor fálico (a arma e/ou o carro) como possibilidade de reafirmação de um ideal de “ser homem” e, em consequência, como tentativa de alcançar uma plenitude identitária, que dê a esses sujeitos um novo status na cadeia gradativa da masculinidade.

A respeito de tais considerações, gostaríamos de incluir neste capítulo uma breve análise de um conto que nos parece um pouco deslocado dentro do livro de Rubem Fonseca, mas que sintetiza de forma emblemática uma série de questões que vinham sendo trazidas pelo autor, ao longo das outras catorze narrativas. O texto em questão chama-se “Intestino grosso” e encena uma entrevista jornalística direcionada a um escritor famoso, cuja obra é considerada “pornográfica” pelos seus pares (uma das acusações, inclusive, feitas ao próprio Fonseca e que lhe custou a liberdade de circulação de sua coletânea de contos).

A história se inicia, como não poderia ser diferente, com uma narração em primeira pessoa, dicção masculina, em que um jovem jornalista descreve a ligação telefônica pela qual combinara os detalhes da entrevista que realizaria com um escritor. Ressalta-se, inclusive, conforme já evidenciamos em análises anteriores, que o uso da primeira pessoa insere a relação autor/leitor no cerne do texto literário, a partir da atribuição do *eu* enunciativo ao narrador e do *tu* enunciatário ao leitor. Tal recurso não se torna evidente em textos em que o narrador é onisciente e em terceira pessoa, uma vez que, nesses casos, ambos os sujeitos estão no exterior do que se narra, em uma cena enunciativa em que os fatos são o objeto do discurso. O tempo e o espaço ocupados pelo narrador fonsequiano, portanto, são imprescindíveis para a construção desse processo.

Além de incorporar essa mesma estrutura narrativa, o conto em questão se organiza na forma de entrevista, em que as falas dos personagens são demarcadas por aspas. Aí reside,

inclusive, mais um aspecto destoante dos outros contos de *Feliz Ano Novo*, uma vez que nestes, geralmente, a demarcação do discurso direto não ocorre e as falas das personagens, ora misturam-se (textualmente) às do narrador, ora são deslocadas na paragrafação, mas não por meio de recursos convencionais (aspas/travessão). Esse tipo de demarcação, inclusive, parece-nos garantir um caráter mais teatral do que o que se verifica nos outros textos. A ausência das aspas torna os diálogos mais diretos, incisivos, enquanto que sua presença parece-nos acentuar a ideia de mediação, citação, referência indireta – o que pode ser visto, inclusive, como um paradoxo, se considerarmos que a fala é, pelo menos em princípio, direta.

O eixo norteador da narrativa é a ideia de que a literatura produzida pelo escritor entrevistado destoa das demais produções recorrentes no círculo intelectual brasileiro. O contraste é colocado em evidência quando o Autor afirma: “eles queriam que eu escrevesse como Machado de Assis” (FONSECA, 1975, p. 135). O *ele*, aqui evidenciado, pode ser visto como mais um fator de diferenciação com relação às cenas enunciativas analisadas no decorrer deste capítulo: ao contrário do *ele* Lambreta, dos *eles* Animais ou da *ela* Ângela, o objeto do discurso é um grupo exterior à narrativa, portanto, um elemento exofórico. Esse deslocamento espacial evidencia um distanciamento simbólico bem mais acentuado do que aquele verificado nos trechos anteriores, com relação à posição do enunciador e a do objeto de seu discurso. Mais um recurso utilizado, nesse caso, para demarcar a considerável diferença entre a produção deste escritor e a dos seus pares.

Outro elemento que propõe certo contraste em termos de estética literária e, ao mesmo tempo, um distanciamento entre o *eu* e o *ele*, é a apropriação paródica que o narrador faz do famoso ditado popular, segundo o qual o homem deveria plantar uma árvore, ter um filho e escrever um livro. Para o Autor, a máxima seria “Adote uma árvore e mate uma criança” (FONSECA, 1975, p. 135). Impossível não associar estas palavras com todo um movimento estético e cultural com o qual Fonseca dialoga, responsável por uma tradição fundadora do que hoje se convencionou denominar Literatura Marginal. “Mate uma criança”, inclusive, é um “conselho” seguido à risca por muitos autores brasileiros, que se apropriaram dessa ideia, de forma subversiva, para uma crítica da violência na sociedade brasileira. Isso ocorre, por exemplo, em duas obras-primas da nossa (contra)cultura: o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha e o livro *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins.

Além dos elementos levantados anteriormente, o conto em questão traz à tona uma série de proposições que, juntas, convergem para uma descrição bem-humorada e irônica do cenário artístico brasileiro na década de 1970, assim como revela traços constituintes de um modelo estético ao qual, parece-nos, Rubem Fonseca se encaixa com propriedade. Seria o conto, então,

uma espécie de manifesto fonsequiano? Talvez não possamos chegar a tal conclusão, mas podemos levantar uma série de assertivas que apontam para um diálogo direto entre a produção do Autor, personagem da narrativa, e a do escritor Rubem Fonseca. Assim, “estou matando gente até hoje” (FONSECA, 1975, p. 135), “os meus livros estão cheios de miseráveis sem dentes” (FONSECA, 1975, p. 136) e “pornografia nunca faz mal, e às vezes faz bem” (FONSECA, 1975, p. 141) parecem-nos referências a traços constituintes da estética fonsequiana, que, aqui, são colocados em cena, debatidos e defendidos pelo Autor (personagem).

Sobre esses elementos que se configuram no conto em questão, gostaríamos de destacar duas cenas essenciais para os debates que vimos desenvolvendo até o momento. A primeira, logo nas páginas iniciais, diz respeito à composição das personagens e dos cenários enunciativos na obra do Autor, a qual transcrevemos a seguir:

Sapatos eles [personagens] têm, às vezes. O que falta, sempre, é dentes. A cárie surge, começa a doer, e o pilantra, afinal, vai ao dentista, um daqueles que tem na fachada um anúncio de acrílico com uma enorme dentadura. O dentista diz quanto custa obturar o dente. Mas arrancar é bem mais barato. Assim vai-se um dente, e depois outro, até que o cara acaba ficando somente com um ou dois, ali na frente, apenas para lhe dar um aspecto pitoresco e fazer as plateias rirem, se por acaso ele tiver a sorte de aparecer no cinema torcendo para o Flamengo num jogo com o Vasco. (FONSECA, 1975, p. 136)

Nesse trecho, delineiam-se, basicamente, personagens da própria produção de Fonseca. Para muitos leitores do autor, por exemplo, virá à memória automaticamente o conto “O cobrador”, em que um homem pobre vai ao dentista, mas sem recursos para pagar a conta, recorre a uma forma bem mais violenta de pagamento/cobrança. O *ele*, objeto da enunciação, aparece-nos na forma de um indivíduo demarcado em termos de classe e posição social, do mesmo modo em que é pincelado como um objeto caricatural, quase grotesco – o que revelaria tanto um molde de composição literária quanto uma crítica a este, para o qual o pobre é sempre um exotismo usado para vender livros. Nesse quesito, se vincularmos a voz do Autor (personagem) com a do autor (empírico), situaríamos esta descrição como uma proposta estética e, ao mesmo tempo, como uma visão irônica e autocrítica.

Outro elemento a ser ressaltado nesse trecho é o uso de um cenário kitsch e/ou pitoresco, evidente em “anúncio de acrílico com uma enorme dentadura”, o que também nos parece uma espécie de descrição autocrítica dos ambientes fonsequianos. A incorporação de clichês cinematográficos e de objetos cenográficos de *pulp-fictions* norte-americanas e de filmes policiais e de estética *noir*, especialmente aqueles identificados como ultraviolentos, é um traço recorrente na escrita do autor, conforme pretendemos discutir nos próximos capítulos. Esses elementos, quando realocados em contexto brasileiro, geram uma espécie de estranhamento ou

contraste, que garante traços singulares à sua produção. Da mesma forma, demarca-se uma série de referências intertextuais que auxiliam na composição de uma espécie de *thriller* brasileiro que, ao mesmo tempo em que estabelece um padrão estético, ajuda na construção de um público leitor, de acordo com determinadas expectativas.

Por fim, gostaríamos de ressaltar que o vínculo extratextual estabelecido nesse conto se expande para uma denúncia ao sistema político e aos mecanismos de censura vigentes na época. Assim, o tom de crítica aos valores artísticos, ao final da narrativa, dá lugar a um contexto maior, em que podemos visualizar o próprio lugar do artista/ intelectual sendo colocado em questionamento. Se, de um lado, ao começo da narrativa, a imagem traçada era do Autor como um sujeito excêntrico, extremamente preocupado com o preço de sua obra e de sua imagem, por outro lado, ao final, abrem-se nuances para a percepção do valor político atribuído a seu trabalho. Afinal, de uma forma ou de outra, retratar as bocas desdentadas era criar um contraponto à arte idealizada por toda uma episteme dominante e insinuar, mesmo que indiretamente, as fissuras econômicas e ideológicas do Estado autoritário.

Assim é que vemos emergir, portanto, uma figura dúbia. Um escritor que, como Fonseca, já seria famoso por sua produção a ponto de cobrar a entrevista “por palavra”, ao abordar questões sócio-políticas alocadas em uma área cinzenta e até mesmo interdita do regime militar, representava um perigo para qualquer editora. Tal assertiva é claramente desenvolvida no excerto que apresentamos a seguir:

Telefonei para o Autor.

“Você disse duas mil seiscentas e vinte e sete palavras e nós vamos lhe mandar o cheque respectivo.”

O Autor nem agradeceu. Mais uma vez desligou o telefone na minha cara.

“Esses escritores pensam que sabem tudo”, eu disse, irritado.

“É por isso que são perigosos”, disse o Editor. (FONSECA, 1975, p. 144)

A dubiedade do escritor pode ser vista também sob a perspectiva problemática lançada pelo ponto de vista daquele que narra a história. Para o jornalista, o Autor é um sujeito arrogante, grosseiro, excêntrico, que o deixa extremamente irritado. Da mesma forma, os diálogos referentes à inserção das classes marginalizadas, no decorrer do conto, são sempre permeados por um jogo de ironias, de ambas as partes. Nesse sentido, fica em evidência a ideia de que aquele intelectual, apesar de perigoso, não seria efetivamente um porta-voz dos pobres, como muitos o tentaram ser no período, mas alguém interessado unicamente no *status* e no lucro que uma literatura marginal poderia lhe fornecer. Ou, em outro panorama, poderia até ter boas intenções, mas estas estariam contaminadas por uma espécie de olhar estrangeiro, uma vez que tomaria para si uma realidade com a qual não estava totalmente familiarizado.

A mesma ironia sobre o papel dos intelectuais esquerdistas durante o regime militar e a real intencionalidade dos artistas brasileiros que se propunham a ser defensores das massas é verificada com propriedade em *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha. No filme, inclusive, somos convidados a questionar o próprio papel das ideologias, nas várias implicações e esferas que se articulam com a vida pública e a qualidade de vida da população. Dessa forma, a figura do intelectual, em ambas as obras, surge como um antagonismo, um paradoxo: perigoso ao “sistema”, por um lado, por colocar em cena valores contrários a determinadas normas vigentes; parte desse mesmo sistema, por outro, por sobreviver às custas de uma representação da pobreza, sem beneficiar efetivamente esses indivíduos.

O jogo de contradições que permeia o conto foi um dos motivos pelos quais o elegemos para finalizar este primeiro capítulo. Ao colocar em xeque diferentes pontos de vista e relativizar uma série de elementos que englobam os papéis dos sujeitos no momento da enunciação, Fonseca tece uma espécie de conto-síntese, em que podemos visualizar de forma panorâmica sua produção literária. Percebemos, então, que camaleônica, cheia de nuances, a escrita fonssequiana não se resume a um relato da criminalidade, ou a uma defesa pela “heroicização” do marginal, mas propõe perspectivas múltiplas de se olhar para as subjetividades que passeiam por sua produção.

Em síntese, o autor propõe múltiplas formas de se encenar, via literatura, as formas como determinados sujeitos se tornam efetivamente sujeitos. Por outro lado, no entanto, não estabelece uma escrita de mão única, panfletária, que vitimiza uns e demoniza outros. Antes de marginal, esta é uma literatura dos sujeitos, em suas diferentes formas e faces. É possível tomar posição, lançar um olhar político, crítico, sim, mas esse julgamento não é delimitado, demarcado, cravado nas linhas do texto.

A própria estrutura dos contos não nos permite um terreno estável: com seu narrador em primeira pessoa, Fonseca nos amarra dentro da narrativa, obriga-nos a caminhar lado-a-lado com seus homens psicóticos e a ver a crueza de seus atos. Mas não os julga, não os pune. Apenas tenta mostrar suas expectativas, anseios, delinear suas personalidades. Ao final, caberá ao próprio leitor decidir que ponto de vista tomar com relação ao que ali presencia, em carne viva. Defendê-los? Julgá-los? Entendê-los? Ignorá-los? A matéria do autor é a palavra e o jogo de ambiguidades que esta permite. Aí é que reside a eficácia do discurso direto, em primeira pessoa, com dicção masculina: são narradores-personagens falando sobre si mesmos, em seus respectivos lugares de sujeitos da enunciação, abertos ao diálogo, à interlocução com o leitor. A primeira pessoa garante a singularidade, a personalidade e, com isso, permite a ambiguidade, o viés, o jogo de verdades.

No próximo capítulo, daremos continuidade a esse debate, verificando como a triangulação enunciativa encenada pela obra fonsequiana, em diálogo com o filme de Scorsese, desnuda outras relações que problematizam a cartografia do sujeito e a construção da subjetividade. Para tanto, perscrutaremos dois componentes indispensáveis aos processos de subjetivação na contemporaneidade: o corpo e o desejo. Essas duas categorias convergem, como veremos, para um delineamento das relações intersubjetivas que são decisivas à composição de ambas as narrativas, em termos de organização do enredo pela realocação dos sujeitos nos diferentes patamares da enunciação. Com esse estudo, será possível mergulhar mais profundamente nas subjetividades masculinas que se esboçam no texto literário e no fílmico, na tentativa de compreender, mesmo que parcialmente, quem é que olha para Travis Bickle do outro lado do espelho.

2. “Eles não podem tocá-la!”: masculinidade, desejo e experiência de classe

“Arte é penetração e gozo”: com estas palavras, em maio de 1980, Caio de Assis Trindade, Eduardo Kac, Mano Melo, Tanussi Cardoso, Aclyse de Mattos e Claufe lançavam os preceitos estéticos e ideológicos da denominada poesia pornô, no Manifesto Pornô, publicado, simbolicamente, em 6/9/1980, no *Jornal Dobrabil*, de Glauco Mattoso. O movimento em questão era um desdobramento da Literatura Marginal dos anos 1970³⁸, conhecida como Geração Mimeógrafo. Nesse contexto, propunha uma fuga do circuito literário vigente, sujeito às amarras do Estado repressivo, e o delineamento de uma “suruba literária: um processo concreto da práxis marginal na sacanagem tropical” (TRINDADE [et al.] citado por BARBOSA, 2007, p. 38).

A linguagem chula e explicitamente sexual já se tornara, à época, um denominador comum da composição poética “subversiva” e se celebrizava na produção de grandes nomes da literatura brasileira, como a poetisa Hilda Hilst, por exemplo. Esse processo se intensificaria até a década de 1990, quando emergiriam verdadeiros clássicos da poesia pornográfica ou obscena, como *Bufólicas* (1992), de Hilst. A arte pornográfica, no entanto, já se tornara evidente há muito tempo no contexto brasileiro – e a sua compreensão na realidade ditatorial das décadas de 1970 e de 1980 é essencial para o debate que propomos no presente capítulo. A esse respeito, Heloísa Buarque de Hollanda, em *26 Poetas Hoje* (1975), apresenta-nos uma caracterização bastante pertinente:

A frequência de metáforas de grande abstração convive com a agressão verbal e moral do palavrão e da pornografia. Nesta poesia observa-se que o uso do baixo calão nem sempre resulta num efeito de choque, mas que na maior parte das vezes, aparece como dialeto do cotidiano naturalizado e, não raro, como desfecho lírico. (HOLLANDA, 2007, p. 12)

Ressalta-se, nesse sentido, o fato de que a linguagem pornográfica se situara em diversos patamares enunciativos, não necessariamente associados à subversão ou à derrubada de valores dominantes. Em alguns casos, inclusive, a presença da pornografia nas artes tornou-se uma forma de reforçar determinado discurso dominante e de preservar o caráter dicotômico da sociedade brasileira no período pós-AI5. Interessante notar, ainda, que o efeito apresentado por Hollanda, em meados da década de 1970, transcendia a composição literária para se tornar presente em diferentes esferas da produção artística brasileira. A esse respeito, à guisa de uma

³⁸ Além da obra de Heloísa Buarque de Hollanda, consultada para esta pesquisa, recomendamos a leitura de *O que é poesia marginal*, de Glauco Mattoso, da série Primeiros Passos. Ambas as referências fornecem um apanhado geral, mas esclarecedor, sobre os movimentos de poesia marginal da década de 1970, principais autores e características estéticas. Cf. Hollanda (2007, 2015) e Mattoso (1982).

articulação com a estética cinematográfica e de uma comparação com o cenário estadunidense, consideramos de especial relevância o fenômeno das pornochanchadas.

A pornochanchada foi um gênero muito popular na década de 1970, caracterizado, principalmente, por filmes de baixo orçamento, financiados pelo governo militar, e com forte teor erótico e cômico, já evidente no próprio termo. As produções de pornografia *softcore*³⁹ tornaram-se um método efetivo (comercialmente) de fazer cinema à época, devido à ausência de apelo político-social e ao fato de serem, em boa parte das vezes, alienantes, ao colocarem o espectador em uma posição acrítica e a cinematografia como uma linguagem sem grandes pretensões estéticas, mais voltada ao entretenimento massificado.

É no contexto das pornochanchadas que emergem obras como, por exemplo, *Bem dotado – O homem de Itu* (1978), de José Miziara, em que Nuno Leal Maia vive um jovem simplório de Itu, criado por um padre, que vai morar na capital devido ao interesse das socialites paulistas por sua genitália de tamanho desproporcional. Despretensiosa e repleta de clichês humorísticos, a narrativa em questão era a síntese de uma produção incentivada pela chamada era Embrafilme⁴⁰, que, muitas vezes, direcionou o cinema brasileiro para uma proposta muito diferente daquela vista em *Terra em Transe* (1967), por exemplo. Ressalta-se, no entanto, que na medida que a abertura política começava a reduzir o poderio repressivo, esse fenômeno fílmico foi sendo deixado de lado e algumas obras de forte crítica social começaram a reaparecer, como *Bye, Bye Brasil* (1980) e *Eles não usam black-tie* (1982), sínteses de um país em reconstrução.

No contexto norte-americano, o cinema pornográfico também tomava contorno na década de 1970 e a ascensão da chamada pornografia *hardcore* desafiava até mesmo o poderio de Hollywood. Assim é que, em 1972, mesmo ano em que *O Poderoso Chefão* revolucionara a produção cinematográfica do país, o filme pornográfico *Garganta Profunda*, estrelado pela então desconhecida Linda Lovelace, chocava a indústria com um sucesso estrondoso e, como até hoje, um recorde de público para filmes do gênero⁴¹. O “fenômeno Lovelace” inseria

³⁹ Atenta-se para a distinção entre os termos *softcore* e *hardcore* (ou *hard-core*), referindo-se aos subtipos de filme pornográfico. Enquanto este refere-se a um gênero mais explícito, em que os corpos e os atos sexuais são mostrados sem censura, aquele refere-se à uma produção mais sugestiva e com menos nudez. Cf. Lewis (2008)

⁴⁰ A Embrafilme foi uma companhia estatal fundada durante o Regime Militar, em 1969, e encerrada logo após a redemocratização, em 1990. Tratava-se de uma forma de financiar o cinema brasileiro e incentivar a produção nacional – obedecendo, é claro, aos critérios impostos pelo governo. A chamada “era Embrafilme”, portanto, foi o período em que as produções brasileiras eram controladas pelo Estado, por meio dessa empresa. Cf. Labaki (1998, p. 89)

⁴¹ Gostaríamos de destacar o quanto o cinema pornográfico que ganhou visibilidade no contexto norte-americano se assemelhou às nossas pornochanchadas. Em geral, o enredo era fraco e despretensioso, usado como uma desculpa para a exibição de cenas eróticas. As produções também usavam um humor repetitivo, clichê e de baixo calão, muito semelhante àquele localizado nos filmes brasileiros. Apesar do regime democrático norte-americano

definitivamente o cinema pornô na história da cinematografia norte-americana e deixava as grandes produtoras extremamente preocupadas com formas de impedir que esse tipo de filme competisse com o cinema convencional.

As tentativas, no entanto, ao menos nesse primeiro momento, foram frustradas. Assim, os cinemas destinados exclusivamente à produção pornográfica cresciam vertiginosamente em cidades como Nova York e a indústria erótica atraía públicos de diferentes perfis e classes sociais. Não era um fato estranho, portanto, ver jovens casais indo ao cinema para assistir filmes sexualmente explícitos, caracterizados, então, como filmes X (que, posteriormente, se popularizariam como filmes XXX). Estava iniciada a Era de Ouro da Pornografia, que traria novos contornos à cultura norte-americana, conforme nos aponta Lewis (2008):

O fenômeno do pornô-chique abasteceu-se tanto pela ampla tendência social (como a muito discutida revolução sexual) quanto pelo próprio conteúdo dos filmes. No entanto, a dúvida se a notável jornada de sucesso dos filmes *hardcore* continuaria ao longo dos anos 1970, forçando os maiores estúdios a responder contra esse novo e inesperado competidor por audiência, foi respondida não pelo mercado, mas pela Suprema Corte dos Estados Unidos. Em 1973 e 1974, a chamada Corte Nixon (...) rendeu cinco decisões principais que efetivamente baniram os filmes *hardcore* dos cinemas públicos, mostrando que a grande Hollywood não estava blindada contra a censura. (LEWIS, 2008, p. 288, tradução nossa⁴²)

A compreensão desses movimentos artísticos voltados para uma elaboração estética e cultural da pornografia e as dinâmicas entre aceitação e exclusão que estes implicam é de extrema importância para a leitura de determinados traços constituintes tanto da escrita fonsequiana quanto da produção de Martin Scorsese. Compreendemos que o trato com o erótico e com o pornográfico é um elemento que estabelece uma rede de conexões entre as duas obras aqui analisadas, motivo pelo qual o elegemos como um eixo norteador para abrir as discussões que desenvolveremos nas próximas páginas. Para tanto, deter-nos-emos em um elemento importantíssimo das cenas enunciativas, já evidenciado de forma mais indireta nas análises anteriores: o espaço ocupado pelos sujeitos da enunciação e a forma como este se relaciona com o ponto de vista, a ideologia e a posição social.

e do fim da censura em 1968, é curioso o fato de que tais produções foram severamente reprimidas pelo governo dos EUA, ao contrário do que ocorreu em nosso contexto, no qual tais filmes foram incentivados pelo próprio Estado repressivo. Cf. Lewis (2008, p. 287) e Labaki (1998, p. 89)

⁴² The porn-chic phenomenon was fueled as much by broad social trends (such as the much-discussed sexual revolution) as by the films themselves. But the question of whether the remarkable run of hard-core successes would continue throughout the 1970s, forcing the major studios to respond to a new and unexpected competitor for audience share, was answered not by the marketplace but by the U.S. Supreme Court. In 1973 and 1974 the so-called Nixon court (...) rendered five major decisions that effectively banned hardcore movies from public theaters yet shielded mainstream Hollywood studios from censorship. (Lewis, 2008, p. 288)

2.1. *Entre o sublime e o abjeto: espacialidade e erotismo*

Em uma das cenas iniciais de *Taxi Driver*, Travis Bickle vai a um dos cinemas pornográficos de Nova York. No decorrer do filme, o espectador descobrirá que este é um hábito frequente do personagem, que se repetirá várias vezes durante a narrativa de Scorsese. Nesse primeiro momento, no entanto, sabemos pouco sobre a personalidade do protagonista e a ida ao ambiente em questão nos dá uma série de pistas essenciais à percepção de quem é este sujeito. É importante citar que, já nesse momento, a solidão de Travis é ressaltada continuamente e se mostra como um traço constitutivo de sua subjetividade e, de certa forma, essencial para a progressão do enredo. Para observarmos isso com mais propriedade, retornamos à sequência intitulada “Nós conhecemos Travis”, já analisada no capítulo anterior, mas agora nos debruçando sobre uma cena que ocorre imediatamente após a narrativa em *voz over*.

Na cena em questão, o protagonista, após uma noite de trabalho, mas ainda insone, está no cinema. Já se encaminha para a sala de exibição, quando, abruptamente, resolve voltar para a *bombonière* e conversar com a vendedora. Tanto a câmera de Scorsese quanto o roteiro de Schrader, nesse momento, estão preocupados com o valor metonímico ocupado pelos elementos constituintes do cenário. Dessa forma, em plano americano , focalizam-se tanto os personagens quanto os objetos presentes no balcão. A estátua da Vênus de Milo, com forte valor simbólico, ocupa destaque no plano, sugerindo ao espectador as nuances e tensões da subjetividade do protagonista, no que se refere ao contato físico com outras pessoas e à expressão da sexualidade. Da mesma forma, são evidentes os elementos que associam o cinema pornográfico às demais formas de entretenimento, tais como os sacos de pipoca, as balas, a máquina de refrigerante. Conforme discutíamos anteriormente, a arte pornô tornara-se algo popular e cotidiano à época em que se ambienta a narrativa – e o diretor faz questão de deixar isso claro na focalização dos elementos da *mise-en-scène* .



Fig. 10.1: Plano geral – Travis vai ao cinema



Fig. 10.2: Plano americano - Travis e a moça da *bombonière*



Fig. 10.3: Plano detalhe/POV – guloseimas



Fig. 10.4: Plano detalhe – rolo do filme

Figura 10: Travis Bickle no cinema pornográfico

Fonte: SCORSESE, 1976, 8min.7s.-10min.

Além do destaque dado à estátua de Vênus, em 10.2, ressalta-se a forma como são colocados em cena os produtos adquiridos por Travis na *bombonière*, em 10.3. Se, de um lado, temos em evidência um desejo e uma solidão latentes, à procura de qualquer forma de saciedade ou plenitude; por outro, visualizamos uma tentativa frustrada de conter essa pulsão erótica via consumo, uma vez que o valor de fetiche é constantemente associado aos produtos e ao poder de compra nas sociedades capitalistas. Essa imagem é reiterada, inclusive, pelos próprios elementos que são colocados em destaque no plano detalhe de Scorsese: o dinheiro, os doces, o refrigerante genérico de cola. Essa associação se torna evidente, também, nos diálogos do roteiro de Schrader:

(Cinema Pornô. [...] Uma garota comum, de aparência deprimida, está sentada apaticamente em um banquinho atrás da *bombonière*. Há uma Vênus de Milo de gesso sobre um pedaço de veludo roxo, no balcão. O som do filme é perceptível em segundo plano.)

GAROTA: Posso te ajudar?

(TRAVIS coloca o cotovelo no balcão, olhando para a GAROTA. Ele está obviamente tentando ser amigável – uma tarefa nada fácil. Deus sabe como ele precisa de um amigo.)

TRAVIS: Qual seu nome? O meu é Travis.

GAROTA: Ah, para com isso, amigo.

TRAVIS: Não, é sério, de verdade...

GAROTA: Cê quer que eu chame o chefe? Hein?! É isso que você quer?

TRAVIS: Não, não, tá tudo certo. Eu vou querer uma Coca-Cola – sem gelo – e uma pipoca grande com manteiga, e... (apontando) umas daquelas bolinhas cobertas de chocolate... e jujubas, uma caixa. Só isso. (SCHRADER, 1990, p. 9, tradução nossa)

Esse momento é muito importante para um delineamento do perfil de Travis Bickle. Com esse diálogo, visualizamos um sujeito solitário, errante, insone, que encontra no cinema pornográfico o único local em que pode saciar, mesmo que de forma incompleta, suas necessidades afetivas e sexuais. Da mesma forma, aquele é o ambiente em que o protagonista pode encontrar uma certa válvula de escape do árduo trabalho na vida noturna nova-iorquina. O desespero do personagem por qualquer tipo de contato humano já é evidenciado, nas linhas de Schrader, de forma bastante marcada (“Deus sabe como ele precisa de um amigo”) e aponta para uma espécie de deslocamento, de incompatibilidade de Travis com o mundo que o cerca. Se observarmos com atenção os diálogos deste com seus colegas taxistas, ou com os clientes do táxi, constataremos que há sempre uma falha comunicativa, um desentendimento. Nesse sentido, ao tentar estabelecer um contato com a garota da *bombonière*, o personagem busca uma outra forma de interação.

O tipo de contato que Travis almeja, no entanto, já é bruscamente negado desde a primeira tentativa. A jovem não está disposta a qualquer tipo de diálogo e pretende agir de forma brusca para interromper o gesto de aproximação. Contrariado e envergonhado, Travis simplesmente começa a comprar algumas guloseimas, o que pode ser visualizado como uma tentativa de “quebrar o gelo” ou como um pedido de desculpas pelo gesto de indelicadeza. Interessante notar que a cena em que as aquisições de Travis são focalizadas em plano detalhe (10.3) é, imediatamente, substituída por um *zoom* no rolo do filme, fechando em um outro plano detalhe, agora na pequena tela do projetor, em que podemos ver cenas difusas de um filme *hardcore* (10.4).

Na cena, é como se a câmera passeasse pelo ambiente, detendo-se nos fetiches, nos produtos, apontando-nos o caráter mercadológico associado a cada um desses elementos: o alimento, o desejo, o sexo, tudo naquele local está em um patamar meramente comercial, capitalista. Nesse sentido, qualquer contato humano, afetivo ou romântico é certamente reprimido, o que justificaria a imediata rejeição de Travis pela garota. O cinema pornográfico, portanto, não é o lugar do sexo “real”, mas do simulacro da sexualidade. Ali, o desejo humano é enlatado, massificado e vendido em larga escala. Para as pessoas que frequentam esse local, resta a ideia de ausência, de substituição, de artificialidade. E é na percepção dessa falta que se constrói a subjetividade de Travis Bickle.

Essa parte do filme pode ser vista a partir do que a filósofa Beatriz Preciado, em *Testo Yonqui* (2008), caracteriza como “pornopoder”, ou “imperativo pornográfico”. Para Preciado, a pornografia é um dispositivo virtual masturbatório, que teria como finalidade uma

“masturbação planetária multimídia” (PRECIADO, 2008, p. 179, tradução nossa⁴³). Nesse sentido, como objeto de consumo, atuaria na produção massificada de um ideal de sexualidade e de prazer erótico, construindo práticas e verdades sobre o corpo humano e a expressão sexual. Essa é uma noção bastante pertinente para o olhar que pretendemos lançar sobre a representação da pornografia nas obras em análise, assim para como a forma como essa representação constrói determinadas estruturas ideológicas, além de fronteiras espaciais e discursivas. A esse respeito, a filósofa conclui:

A pornografia é a sexualidade transformada em espetáculo, em virtualidade, em informação digital, ou, dito de outro modo, em representação pública, onde “pública” implica direta ou indiretamente comercializável. (...) Dadas as condições do capitalismo pós-fordista, uma representação pública implica ser intercambiável no mercado global como informação digital e como fonte de capital. (PRECIADO, 2008, p. 179-180, tradução nossa⁴⁴)

O que visualizamos em *Taxi Driver*, sob essa ótica, é o crescimento de uma tendência relativamente antagônica àquela vista na poesia marginal brasileira, mas muito próxima das pornochanchadas: a pornografia como mecanismo alienante. Se, em um patamar, tínhamos a arte pornográfica como crítica sistemática do regime dominante, por outro, temos a assimilação desta como produto de consumo na sociedade capitalista, produzido exaustiva e massificadamente. Nesse contexto, escapam as sexualidades tidas como abjetas e os prazeres considerados anormais para a sociedade da época. Tanto no cinema brasileiro quanto no norte-americano, a produção que ganha visibilidade e notoriedade é centralizada em um olhar heterossexual, branco, masculino e de classe média.

É nesse contexto que, no cenário brasileiro, vimos a literatura de Glauco Mattoso, por exemplo, sadomasoquista, fetichista, coprófaga, etc., sendo relegada cada vez mais ao estatuto da marginalidade; enquanto produções como a de Cassandra Rios, mais “limpas”, tornavam-se *best-sellers* sem precedentes – mesmo com toda a pressão da censura pós AI-5. Nesse mesmo movimento, a pornografia *softcore* e *hardcore*, igualmente limpa, branca, sem pelos e com corpos esculturais e genitálias invejáveis, começava a movimentar cada vez mais a economia e inserir-se no mercado, a ponto de toda locadora de VHS nas décadas de 1980 e 1990 possuir uma seção de filmes XXX. Além disso, reitera-se o surgimento cada vez mais frequente de sex-shops, livrarias eróticas, cinemas pornográficos, saunas e casas de swings nos grandes centros

⁴³ “Pornopoder”; “El imperativo pornográfico”; “masturbación planetaria multimedia”. (PRECIADO, 2008, p. 179)

⁴⁴ La pornografía es la sexualidad transformada en espectáculo, en virtualidad, en información digital, o, dicho de otro modo, en representación pública, donde “pública” implica directa o indirectamente comercializable. [...] Dadas las condiciones del capitalismo postfordista, una representación pública implica ser intercambiable en el mercado global como dato digital y como fuente de capital. (PRECIADO, 2008, p. 179-180)

urbanos brasileiros, acompanhando as transformações em escala global, ocorridas a partir dos anos 1970.

A esse respeito, Linda Williams (1989) observa que a realização do cinema pornográfico como objeto de consumo em massa na década de 1970 deve ser analisada tendo como eixo nuclear dois conceitos essenciais: o de *male gaze*, e o de *money shot*. O primeiro, “olhar masculino”, em tradução livre, diz respeito ao fato de que toda a produção da época era voltada para o consumo dos homens, especialmente dos homens brancos, de classe média e heterossexuais. O termo se aplica não apenas ao cinema pornográfico, mas a qualquer filme que traga cenas de nudez feminina ou outro tipo de exposição do corpo da mulher com o objetivo de atender ao olhar e ao fetiche masculino (heterossexual). O segundo, como uma consequência do primeiro, poderia ser traduzido como “ejaculação lucrativa⁴⁵”, e diz respeito ao fato de que o orgasmo masculino se tornou o elemento comercial mais importante da produção fílmica. Mesmo em cinemas não pornográficos, qualquer representação do ato sexual seria incompleta, sob esse ponto de vista, caso não fosse sugerida ou exibida a satisfação orgástica do homem.

O que essa caracterização nos aponta, basicamente, é que a produção da Era de Ouro do cinema pornográfico foi, antes de qualquer coisa, uma arte falocêntrica – como a grande parte da indústria erótica continua sendo até a atualidade. Nesse sentido, Williams contribui afirmando:

Como um plano cujo nome deriva de uma gíria das correntes principais da indústria fílmica para caracterizar a imagem do filme que custa mais dinheiro para ser produzida (produtores do cinema pornô pagam um extra aos atores masculinos por isso), o *money shot* pode também ser visto como uma instância ideal de um fetichismo como mercadoria. Finalmente, como a mais descaradamente fálica de todas as representações dos filmes *hardcore*, o *money shot* pode ser visto como a mais representativa instância de um poder e de um prazer fálicos. (WILLIAMS, 1989, p. 95, tradução nossa⁴⁶)

Essa caracterização é importantíssima para que compreendamos o ponto de vista de Travis Bickle, ao mesmo tempo em que aponta para o próprio clímax da narrativa em análise, que, como veremos, traz o orgasmo (em diversas acepções) como ápice do filme. Além disso, a focalização do olhar masculino nos guia para possíveis desdobramentos sobre a inserção da

⁴⁵ Como discutimos no capítulo introdutório, o termo *shot* é bastante polissêmico. *Money shot*, nesse sentido, apresenta uma definição dupla dentro dos estudos cinematográficos: pode ser traduzido como “tomada lucrativa”, para designar um elemento presente em um filme que é essencial para o sucesso financeiro deste; ou, na indústria pornográfica, para designar o orgasmo masculino. Nesse caso, observa-se que a “ejaculação lucrativa” é, também, uma “tomada lucrativa”, pois se trata da parte mais importante destes filmes, do ponto de vista comercial. Cf. Williams (1989, p. 95).

⁴⁶ As a shot whose name derives from mainstream film industry slang for the film image that costs the most money to produce (porn producers pay their male performers extra for it), the money shot can also be viewed as an ideal instance of commodity fetishism. Finally, as the most blatantly phallic of all hard-core film representations, the money shot can be viewed as the most representative instance of phallic power and pleasure. (Williams, 1989, p. 95)

subjetividade do protagonista na realidade descrita por Williams. Nesse momento, cabe-nos observar de que forma o sujeito é inserido dentro de um universo de consumo que, essencialmente, padroniza e mercantiliza seus desejos, sonhos e ambições. Por meio das expectativas e frustrações desse indivíduo e de sua busca por um poder fálico, poderemos traçar um percurso frutífero à compreensão dos processos de subjetivação que ora se desdobram.

Analogamente, os movimentos de mercantilização do sexo e o lugar do homem nessa realidade não deixam de ser observados e ironizados por Rubem Fonseca, em *Feliz Ano Novo*. No conto “O Campeonato”, o autor faz uma sátira à indústria pornográfica, a partir do fictício campeonato de conjunção carnal, “uma atividade que devia ser comum a todos os seres humanos, mas estava circunscrita aos profissionais” (FONSECA, 1975, p. 93). Na narrativa, mais uma vez em primeira pessoa, dicção masculina, Açoreano é um mediador, responsável por avaliar o desempenho dos homens no campeonato, que consiste, basicamente, em uma competição de atos sexuais: os competidores têm um tempo específico para terem relações com várias mulheres e o mediador avalia o desempenho de cada um, a partir da duração do coito, da composição do sêmen, da quantidade de parceiras, além de outros elementos.

Desde o princípio do conto, o narrador delinea toda uma série de aparatos técnicos que caracterizam os campeonatos, o que auxilia na construção de um tom irônico, a partir do qual a sexualidade é dissecada em normas, números e protocolos. O que se percebe, no decorrer da narrativa, é que essa se ambienta em uma sociedade distópica, na qual o sexo tornara-se obsoleto e ineficiente enquanto forma de prazer, ao mesmo tempo em que as pessoas se tornaram mais distantes, individualistas e receosas de contato humano. Essa caracterização se evidencia quando o narrador afirma que “ninguém praticava a conjunção carnal sem tela antisséptica”. (FONSECA, 1970, p. 98). Nesse contexto, restrito aos profissionais e aos campeonatos, o ato sexual passara a ser contabilizado, controlado, regido por uma série de códigos e normas:

No jargão utilizado por juristas & rábulas na redação de contratos e outros instrumentos legais, lavrei o regulamento da competição, que em tradução livre daria mais ou menos isto: Das 12 horas de sábado às 12 horas de domingo, o contendor que realizar o maior número de conjunções carnis será o vencedor. (FONSECA, 1975, p. 94)

No trecho, verifica-se que o principal mecanismo utilizado por Fonseca para a ambientação dessa narrativa é o uso de uma linguagem cada vez mais formal, rebuscada, repleta de jargões e termos de difícil compreensão. Com isso, somos direcionados para a ideia de que a sociedade ali descrita não se configura mais a partir da humanidade, dos sentimentos, mas de uma elaboração sistêmica e altamente tecnocrata das relações sociais. Nesse mundo, os campeonatos de conjunção carnal seriam os únicos resquícios de certa natureza humana, já que

“o amor está acabando, porque o amor só existe por sermos animais de sangue quente” (FONSECA, 1970, p. 99). Interessante notar, ainda, que até mesmo tais campeonatos estariam em vias de extinção, ideia continuamente reiterada ao longo do texto, o que evidencia um ponto de vista extremamente pessimista sobre o destino do contato humano e das relações afetivas entre os indivíduos.

A capitalização do sexo torna-se, também, um fator preponderante dessa narrativa fonsequiana. Longe da noção de prazer, que poderia pressupor demora, repetição, prolongamento, o ato sexual constitui-se como uma espécie de produção fabril, medida pela quantidade e não pela qualidade. Assim, no campeonato de conjunção carnal, as relações sexuais são breves, desprovidas de desejo ou sentimento, mecânicas. Tudo é medido, contabilizado, artificializado:

Palor terminou sua primeira conjunção em 45 segundos, e seu volume seminal foi de 1 centímetro. (...) O sêmen era ejaculado em condons especiais, colocados nas peças dos contedores. Meus assistentes, após cada conjunção, retiravam os condons e mediam, num aparelho chamado jismeter, a quantidade de líquido encontrado. Em seguida, técnicos examinavam o sêmen num pequeno laboratório que eu mandara instalar no hotel. (FONSECA, 1975, p. 98)

A respeito desse trecho, Fonseca sugere uma relação antagônica: de um lado, um movimento cada vez mais desumanizante da sexualidade, a venda do sexo em um mercado de exibição; do outro, um desejo recôndito, mas básico, uma animalidade perdida no tempo que remontaria à verdadeira essência do ato sexual. Esse antagonismo formularia, a partir de um constante jogo de contrastes, um valor dúbio para a projeção do desejo, que ora estaria associado à harmonia higiênica do controlável, ora à brutalidade das pulsões. Nesse sentido, vemos emergir certa apologia a uma forma de visualizar a sexualidade, a uma verdadeira forma de expressão erótica, que estaria longe do maquinário construído pelo processo de mercantilização.

O ponto de vista aqui assinalado é sugerido em um discurso final, em que se explicita uma espécie de “moral da história”, clara referência irônica ao modelo eurocêntrico das fábulas infantis e, contemporaneamente, à estrutura clássica hollywoodiana. No momento em questão, Palor, um dos personagens principais, vencedor da competição, afirma que “hoje estamos finalmente representando o último poético circo da alegria de foder, que tenta opor as vibrações do corpo à ordem do progresso” (FONSECA, 1975, p. 100). Ressalta-se, nesse aspecto, as ideias de representação, de ficcionalidade e de exagero, que sugerem uma humanidade perdida, uma impossibilidade de se retornar ao estatuto animalesco⁴⁷ e passional, que não existe mais no

⁴⁷ Reitera-se que o conto não opõe a natureza humana à animalesca. Ao contrário, para Palor, o que caracteriza o ser humano é ser um animal. A oposição seria, nesse caso, entre homem e máquina. A crítica do personagem aos campeonatos, portanto, residiria na perda do instinto que caracteriza o ser humano.

mundo distópico construído na narrativa. Em corroboração a essa ideia e em constatação de uma ausência, frustrado apesar de ter vencido a competição, o personagem conclui: “A vocação do ser humano é ser humano” (FONSECA, 1975, p. 100). Com essas palavras, desiste da carreira esportiva e desaparece do cenário das competições de conjugação carnal.

A representação do sexo e da focalização do desejo vista em “O Campeonato” pode ser observada de forma contrastante àquela presente em “Feliz Ano Novo”. Se, naquele conto, temos uma referência à certa diminuição do caráter animalesco e pulsional que constitui o ser humano, já que tudo é milimetricamente calculado; neste, visualizamos uma tentativa de saciedade dos instintos mais básicos, em suas diferentes faces – uma espécie de prazer pelo prazer, sem mediações técnicas e aparatos de controle quantitativo e qualitativo. No capítulo anterior, iniciamos uma análise desse processo a partir da forma como os três bandidos que protagonizam a narrativa almejam o poder representado pela figura de Lambreta. Nas próximas linhas, estenderemos essa discussão para um debate sobre a forma como esse desejo se reestrutura no que diz respeito à sexualidade.

Cabe ressaltar, inicialmente, que a principal característica da pulsão erótica ali retratada reside no distanciamento marcante entre o homem que deseja e a mulher que é objeto do desejo. Essas barreiras se alicerçam, basicamente, por meio da divisão econômica e de classes. Um exemplo claro dessa divisão está na figura de Pereba, que continuamente olha para as “madames granfas” (FONSECA, 1975, p. 9) que circulam na alta sociedade carioca, nitidamente inalcançáveis ao personagem, e conclui: “pena que não estão dando pra gente” (FONSECA, 1975, p. 9). A resposta recebida por Pereba, nesse momento, é ainda mais emblemática: “Pereba, você não tem dentes, é vesgo, preto e pobre, você acha que as madames vão dar pra você?” (FONSECA, 1975, p. 9). Esse desejo inalcançável ganha corpo, então, por meio da prática masturbatória.

A conexão entre esse momento do conto e a cena do teatro pornográfico, anteriormente apresentada, são bastante evidentes. De um lado, Pereba; do outro, Travis Bickle – ambos, ausentes de qualquer contato humano, encontrarão na fantasia um substitutivo para a saciedade de suas pulsões. Ambos direcionarão seu desejo, sua carência afetiva e sexual para mulheres que estão do outro lado da linha, separadas por uma barreira, mulheres que os ignoram e que sequer imaginam qualquer tentativa de aproximação desses sujeitos. Para os personagens, resta apenas um substitutivo artificial, mercadológico, um fetiche outro que dê conta de conter uma ausência crescente, latente, centrífuga. Em Scorsese, a pornografia apenas sugere o movimento masturbatório que desempenharia esse papel, mas em Fonseca a referência é clara, crua:

Eu queria ser rico, sair da merda em que estava metido! Tanta gente rica e eu fudido.
 Zequinha entrou na sala, viu Pereba tocando punheta e disse, que é isso Pereba?
 Michou, michou, assim não é possível, disse Pereba.
 Por que você não foi para o banheiro descascar sua bronha?, disse Zequinha.
 No banheiro tá um fedor danado, disse Pereba. Tô sem água.
 As mulheres aqui do conjunto não estão mais dando?, perguntou Zequinha.
 Ele tava homenageando uma loura bacana, de vestido de baile e cheia de joias.
 Ela tava nua, disse Pereba.
 Já vi que vocês tão na merda, disse Zequinha. (FONSECA, 1975, p. 10)

A masturbação de Pereba revela muitas faces do personagem que ultrapassam a questão sexual. O que visualizamos é um sujeito carente e descontente com sua realidade em várias perspectivas. Ele quer ser mais rico, quer pertencer a outro mundo, conhecer outros tipos de mulheres, adentrar um território que lhe é proibido, negado. Ao se masturbar, Pereba não está visualizando apenas uma loira rica e bonita, mas todo um estilo de vida que esta representa. Possuir aquele outro tipo de mulher é inserir-se em uma outra forma de vida, transpassar uma barreira sólida e quase intransponível.

Interessante notar, nesse momento, como a linguagem construída por Fonseca atua de forma análoga à câmera de Scorsese na cena do cinema pornográfico. Se, sob o ponto de vista de Travis, o plano detalhe nos objetos e a focalização nas formas difusas do filme *hardcore* tentam associar sexo a produto, fetiche no sentido marxista a fetiche no sentido freudiano; em Fonseca, as frases curtas, “pornográficas”, desempenharão esse papel. Assim, no conto, visualizamos uma seleção lexical composta basicamente por termos chulos, que conectam as imagens sexuais à marginalidade e a carência afetiva à falta de recursos econômicos e materiais. “Sair da merda”, “metido”, “fudido”, nessa perspectiva, sugerem uma ambiguidade semântica e constroem uma atmosfera em que fluidos corporais, sujeira, penetração e gozo são, mais do que fisiologia, mais do que pornografia, elementos sócio-políticos e emblemas culturais. Sexo é, portanto, tanto em Fonseca quanto em Scorsese, uma marca da fissura, do deslocamento, da ausência: um traço desses homens à procura de um lugar, à procura de si mesmos.

Em *Taxi Driver*, o lugar ocupado pelas loiras ricas, posteriormente, é representado pela figura de Betsy – mas sob uma nova perspectiva. Sua aparição no filme, inclusive, encena com propriedade o processo aqui discutido. A cena em questão, intitulada “Nós conhecemos Betsy”⁴⁸, trata do momento em que Travis Bickle vê a personagem pela primeira vez e tem suas impressões sobre a mulher, apreendidas pelo espectador, mais uma vez, por meio da câmera subjetiva e da narração em *voz over*. Nesse momento, à medida que ouvimos o relato de Travis sobre a primeira vez em que viu Betsy, acompanhamos o seu olhar transitando pelas pessoas “comuns” nas ruas de Nova York, sob o mesmo ângulo (Fig. 11.1), para então focalizar-se na

⁴⁸ “We meet Betsy” (Schrader, 1990, p. 10)

figura da mulher, em *contra-plongê*. Quando o olhar de Travis se detém sobre Betsy, vários elementos cinematográficos são utilizados para destacar o quão distante ela era daquela massa uniforme: a trilha sonora, o ângulo da câmera, a narrativa em câmera lenta e, é claro, a própria narração em *voz over* (Fig. 11.2). O objetivo é evidenciar uma figura angelical, de outro patamar, claramente separada de Travis e das outras pessoas que são vistas nessa parte do filme. Expressivamente, a tomada finaliza com uma transição sutil para outra cena, em que Travis escreve em seu diário, de forma que espectador visualize a imagem onírica de Betsy sendo transformada em palavra, como uma musa cantada em um poema. Em destaque, ELA (“HER” [11.3]): um anjo idealizado por Travis, uma mulher perfeita e, aparentemente, intocável:

TRAVIS: (*Voz over*) Tudo o que minha vida precisava era de um senso de direção, um senso de algum lugar para ir. (...) Eu a vi no Comitê Eleitoral de Palantine, na 58ª com a Broadway. Ela estava usando um vestido amarelo e atendendo a um telefonema em seu gabinete.

(Repentinamente: fora da congestionada massa humana, em câmera lenta, aparece a figura esguia de BETSY, em um elegante vestido amarelo. A multidão divide-se como o Mar Vermelho, e lá está ela: caminhando sozinha, intocável por todos, suspensa no tempo e no espaço.)

Ela apareceu como um anjo, fora desse esgoto a céu aberto. Fora dessa massa imunda. Ela está sozinha: eles não podem tocá-la.

(Dentro do apartamento de TRAVIS.

TRAVIS à mesa, escrevendo em seu diário.

Close-up: o toco de lápis repousa sobre a palavra “ela”. (SCHRADER, 1990, p. 13)



Fig. 11.1: Multidão de pessoas nas ruas de Nova York



Fig. 11.2: Betsy angelical e inalcançável

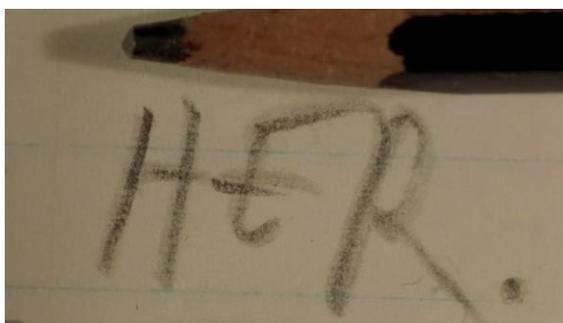


Fig. 11.3: Travis escreve sobre Betsy em seu diário

Figura 11: Travis conhece Betsy
 Fonte: SCORSESE, 1976, 10min.5s.-11min.

Tanto as associações sensoriais evidenciadas pelo roteiro de Schrader, quanto a reformulação imagética da narrativa no texto fílmico, atuam sempre em um movimento de distanciamento espacial entre Travis e Betsy. Ambos os autores querem deixar claro o quanto a mulher faz parte de um outro mundo ao qual o protagonista, definitivamente, não pertence. Essa caracterização é verbalizada, inclusive, pelo próprio Schrader no trecho do roteiro em que apresenta os membros do comitê político de Palantine, candidato à presidência: “Vistos à distância – *a única maneira que Travis poderia vê-los* – aqueles eram os jovens seletos da América: saudáveis, energéticos, bem-criados, atraentes, todos recrutados dos campos bucólicos de Massachusetts e Connecticut” (SCHRADER, 1990, p. 10, grifo nosso, tradução nossa⁴⁹). Assim como as mulheres vistas à distância pelos bandidos de “Feliz Ano Novo”, Betsy representa um lugar que pode ser apenas vislumbrado, observado à distância, demarcado física e simbolicamente em patamar de superioridade econômica e, conseqüentemente, caracterizado como um fetiche.

Cabe-nos ressaltar, a esse respeito, algumas curiosidades presentes no texto em análise, que servem para reforçar o lugar diferenciado dessas mulheres. Primeiramente, destacamos o valor metonímico atrelado às roupas e as joias, que, nesse caso, são um elemento tanto de caracterização do espaço quanto das personagens. O narrador fonsequiano descreve que a mulher “bacana” desejada por Pereba trajava um “vestido de baile” e era “cheia de joias” (FONSECA, 1975, p. 10). Schrader evidencia o vestido amarelo de Betsy em sua descrição, possivelmente na tentativa de associar sua imagem ao Sol, ou a uma estrela. Scorsese também considera que o vestido é um elemento essencial para a personagem – tanto que resolve mudá-lo de cor e deixar clara a alteração na voz *over* de Travis. Assim, ao observarmos a cena fílmica, podemos perceber que o taxista o descreve como um vestido branco, cor efetivamente trajada pela atriz no filme. Com essa alteração, a ideia de pureza angelical é ainda mais acentuada, dando a Betsy uma presença metafísica, sobre-humana, divina. Essa referência, inclusive, será importantíssima para a narrativa, conforme discutiremos na terceira parte deste capítulo.

Um outro elemento de forte valor simbólico presente no roteiro de Schrader é a associação entre a presença de Betsy e a passagem bíblica do Mar Vermelho (BÍBLIA, Êxodo 14: 15,31). O fato de a personagem caminhar por entre as pessoas, intocável, dividindo a multidão como Moisés divide o mar na passagem bíblica, cria-lhe uma aura ainda mais sublime, distanciando-a não só de Travis como de toda aquela massa de transeuntes. Além disso, há uma

⁴⁹ Seen from a distance – the only way TRAVIS can see them – these are America’s chosen youth: healthy, energetic, well-groomed, attractive, all recruited from the bucolic fields of Massachusetts and Connecticut. (Schrader, 1990, p. 10)

última referência importante para a composição da personagem: sua própria constituição física. Nesse aspecto, destacam-se dois elementos simbólicos. Primeiramente, a altura; secundariamente, a cor do cabelo e da pele. Betsy não é apenas uma mulher diferente das demais, mas uma que se enquadra perfeitamente no modelo feminino vendido por Hollywood e pela indústria da moda. Como as grandes estrelas e modelos internacionais, é loira, branca, alta e esguia. Anda elegantemente sobre um sapato de salto e traz consigo toda uma “aura de feminilidade” arquetípica dos estereótipos erguidos a partir do modelo eurocêntrico.

Betsy, a loura bacana, a moça da *bombonière*, as garotas anônimas do campeonato de conjugação carnal: todas essas mulheres, cada uma à sua maneira, desempenham um mesmo fundamental papel nas relações sociais que são constituintes das subjetividades masculinas nas duas obras em análise. É a partir da inserção dos protagonistas dessas narrativas em cenas enunciativas nas quais essas mulheres são, inicialmente, objeto do discurso e, posteriormente, enunciatárias, que se constituem os processos de subjetivação e dessubjetivação que caracterizam os enredos de *Taxi Driver* e *Feliz Ano Novo*. Nesse sentido, visualizamos que os pontos de vistas construídos e entrecruzados nesses cenários enunciativos são essenciais como elementos conectivos das redes de relações que ali se desdobram. Basicamente, nesse primeiro momento, visualizamos que o ponto de vista converge para uma caracterização binária: sublime *versus* abjeto.

O binarismo aqui apresentado, no entanto, não se sustenta a partir de uma divisão clara, transparente, precisa. Ao contrário, desdobra-se em nuances, em perspectivas, pontos de vista e, sobretudo, lugares enunciativos. Daí emerge a necessidade de nos focarmos nesses momentos específicos em que os sujeitos tomam para si o direito de falar, colocam-se como enunciadores e, conseqüentemente, como subjetividades em processo. A partir dos diálogos com seus pares é que vemos, por exemplo, Pereba deixar claras as sutilezas de sua sexualidade: entrega-se ao ápice da animalização, exibicionista, desnudado, tocando o corpo com a naturalidade com que um gorila se exhibe em um zoológico. Ao mesmo tempo, sonha com um outro mundo, de sofisticação, de fantasia, de luxo, em que o sexo é limpo, interdito, convertido em notas e tons. No ato sujo de Pereba, na sua sinestesia de fluidos corporais, vislumbramos um encontro de dois mundos – ou ao menos a tentativa inocente de fazê-los convergir.

Da mesma forma, a pornografia de Travis reside na sua própria ingenuidade. Em um dos trechos do roteiro, Schrader afirma que o personagem era tão envolto em seu próprio mundo que seria incapaz de reconhecer os códigos da sociedade que o cerca. Travis passeia por dois universos totalmente distintos, por dois espaços claramente demarcados, sem perceber, no entanto, que esse trânsito é impossível; que Betsy está, muito mais do que a outra garota com a

qual conversava, totalmente separada por um muro de convenções sociais. Tanto no Rio de Janeiro de Fonseca, quanto na Nova York de Scorsese, temos cidades partidas, realidades imensamente segregadas por questões de classe, de raça, de ideologia política. Os personagens apresentados por ambos os autores, no entanto, parecem alheios a essas divisões, apesar de a sentirem na pele – um paradoxo que, como veremos, será o principal motor das narrativas.

O que é importante ressaltar, portanto, é que os elementos que caracterizam as sociedades dicotômicas da década de 1970, em meio à toda uma revolução cultural e epistemológica, podem ser vislumbrados nos cenários das obras em análise e, conseqüentemente, na relação dos personagens com esses espaços. Dessa forma, o teatro pornográfico, o apartamento de segunda classe na zona sul, o hotel elegante em que ocorrem os campeonatos de conjugação carnal, a rua em que Betsy surge como um anjo, assumem um papel importante e decisivo para que possamos compreender as dinâmicas de relações que culminam na trajetória dos homens que aqui nos propomos a analisar, tendo em vista o modelo previamente traçado.

Assim, ao observarmos as cenas analisadas no primeiro momento deste segundo capítulo, centralizadas na ausência e no desejo, podemos visualizar o início de um conflito, de um choque de paradigmas, de culturas, de pontos de vistas, que começa a se acentuar a partir do momento em que o mundo de Travis ou o dos homens fonssequianos entra em atrito com aquilo que, convencionalmente, chamaremos de realidade ou mundo real. Vimos o princípio desse processo no vislumbre erótico, no desejo latente, nos esboços de um contato físico com outras mulheres (ou com o simulacro destas, via pornografia). No entanto, esse embate se desenvolverá, ainda, por meio de mais dois conflitos: as relações com outros homens e, sobretudo, a consciência de uma subalternidade.

Para compreendermos melhor esse processo, nas próximas páginas, desenvolveremos uma leitura das cenas de *Feliz Ano Novo* e de *Taxi Driver* em que os mundos dos protagonistas começam a ser colocados em questionamento, também, por meio de outras relações sociais que não só a vivência amorosa. Pretendemos, com isso, desdobrar os mecanismos pelos quais esses sujeitos percebem o lugar problemático e deficitário que ocupam, a partir de sua posição de marginalidade, assim como as formas por meio das quais tentarão driblar essa falta, converterem-na em resistência, luta, violência. Importante que não percamos de vista, para tanto, a noção sempre evidente de que o sujeito se constitui por meio da linguagem e, portanto, todos esses processos tornam-se palpáveis, basicamente, quando nos debruçamos sob a forma como o ponto de vista dos personagens é verbalizado no texto literário e cinematográfico. É aí

que caímos na grande armadilha, sem a qual, no entanto, essa pesquisa não seria possível: a de tentar perseguir um *eu* estilizado, que é encenado em esboços, a partir do objeto artístico.

2.2. Homossociabilidade, violência e realocação do desejo

Segundo Benveniste (1989, p. 87, grifo do autor), “o que em geral caracteriza a enunciação é a *acentuação da relação discursiva com o parceiro*, seja este real ou imaginado, individual ou coletivo”. Essa afirmativa aponta para a importância atribuída ao dialogismo inerente ao processo enunciativo. Se, por um lado, não existe linguagem sem subjetividade, por outro, não existe a possibilidade comunicativa sem uma interação com outrem. Mesmo quando estamos diante do espelho, falando com nós mesmos, haverá a construção de um *tu* virtual que possa se comunicar, interagir, enfim, estabelecer um papel de enunciatário. A esse respeito, Benveniste conclui afirmando que “como forma de discurso, a enunciação coloca duas ‘figuras’ igualmente necessárias, uma, origem, a outra, fim da enunciação. É a estrutura do *diálogo*” (BENVENISTE, 1989, p. 87, grifo do autor).

Até o momento, vínhamos nos focando em dois elementos constituintes do aparelho formal da enunciação, conforme proposto por Benveniste (1989) e operacionalizado, aqui, por meio de nossa estrutura de triangulação: o sujeito enunciativo e o objeto do discurso. Nesse sentido, detivemo-nos em uma análise de Travis Bickle e dos homens de Rubem Fonseca, narradores em primeira pessoa, na tentativa de traçar um perfil de suas subjetividades e perscrutar a forma como olham para determinado objeto de fetiche e, a partir de então, tentam instituir-se como sujeitos em uma relação de conflito ou tensão com esse objeto – seja por meio de atos violentos, seja por meio da pulsão erótica. Nesse jogo, vimos que o principal processo vislumbrado nas cenas enunciativas diz respeito à transformação dos objetos de fetiche em sujeitos enunciativos, para, então, realocá-los dentro de estruturas hierárquicas de poder. Em outras palavras, para ser “mais homem”, esses protagonistas precisam retirar os objetos de fetiche de um patamar de contemplação, para colocá-los em pé de igualdade e, então, dominá-los como uma forma de reafirmação de si mesmos.

O que precisamos ter em vista, no entanto, é que antes dessa realocação em si, antes da transformação de Betsy em sujeito da enunciação, por exemplo, esses personagens já haviam instaurado uma outra cena enunciativa, em que falavam sobre essas mulheres (ou armas, ou homens de natureza superior) com alguém – necessariamente um outro homem. No momento em que descrevemos a cena na qual Travis está em um boteco, observando uma gangue de rua, ou a cena em que os três bandidos conversam sobre o universo das madames ricas, já

vislumbramos um pouco desse *tu* (o colega/sujeito masculino com quem se fala), já o visualizamos de perfil; agora, no entanto, deter-nos-emos sobre este, e sobre a forma como é incluído no aparelho formal da enunciação. Em alguns momentos, nós mesmos, leitores e espectadores, ocupamos esse lugar enunciativo. Ao avaliarmos nossa própria posição, inclusive, podemos compreender um pouco mais sobre as propostas de Scorsese e Fonseca, quando nos colocam como enunciatários de seus protagonistas.

Para analisarmos a forma como os personagens se sociabilizam nas narrativas e, conseqüentemente, como inserem o *tu* no momento da enunciação, precisamos ter em vista um conceito sociológico muito importante para ambas as obras aqui estudadas. Foi esse termo que Eve Kosofsky Sedgwick, em *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* (1985), pegou emprestado para analisar as relações sociais entre homens no romance de língua inglesa e que, nós, aqui, também utilizaremos para entender a forma como nossos protagonistas interagem com seus pares. Trata-se do conceito de homossociabilidade, que, ao nosso ver, caracteriza apropriadamente as cenas enunciativas presentes, tanto nos contos fonssequianos quanto na narrativa fílmica de Scorsese.

Para Sedgwick, o conceito de homossociabilidade se constrói na tentativa de estabelecer uma distinção entre a afetividade por pessoas do mesmo gênero e a homossexualidade. Nesse sentido, tenta-se abarcar uma série de estruturas de companheirismo, amizade, mentoria, rivalidade, etc., sem que isso necessariamente envolva qualquer vínculo erótico ou sexual. Em outras palavras, as relações homossociais caracterizam uma gama de possibilidades de vínculos entre pessoas do mesmo gênero que se distanciam da homossexualidade, e, na maioria das vezes, até a abominam. Para uma melhor compreensão do termo, recorreremos à própria definição apresentada pela autora, a qual citamos a seguir:

“Homossocial” é uma palavra ocasionalmente usada em História e nas Ciências Sociais, que descreve vínculos sociais entre pessoas do mesmo sexo; é um neologismo, obviamente formado em analogia com “homossexual”, e tão obviamente pretende ser distinguido de “homossexual”. De fato, o termo é utilizado como “laços masculinos” para certas atividades, que podem, como em nossa sociedade, serem caracterizados por intensa homofobia, medo e ódio da homossexualidade. (SEDGWICK, 1985, p. 1, tradução nossa⁵⁰)

É importante ressaltar que esse caráter dicotômico entre homossociabilidade e homossexualidade vem sendo questionado, uma vez que ambos os conceitos deixam de abarcar, na contemporaneidade, o valor que poderiam possuir em uma ciência de viés mais positivista,

⁵⁰ "Homosocial" is a word occasionally used in history and the social sciences, where it describes social bonds between persons of the same sex; it is a neologism, obviously formed by analogy with "homosexual", and just as obviously meant to be distinguished from "homosexual". In fact, it is applied to such activities as "male bonding", which may, as in our society, be characterized by intense homophobia, fear and hatred of homosexuality. (Sedgwick, 1985, p. 1)

por exemplo, para darem conta de uma série de configurações sociais, afetivas, sexuais e de construção da subjetividade que transbordam determinadas caracterizações estanques e se revelam, sobretudo, por meio de sutilezas e gradações. É nesse contexto que a própria Sedgwick vai cunhar o termo “desejo homosocial”, um oxímoro que colocaria em evidência as nuances de erotismo que estariam por trás das relações homosociais e, caracterizariam, em referência à obra de Oscar Wilde, “um desejo que não ousa dizer o nome”. Essas nuances, no entanto, não serão discutidas em nossa pesquisa, que pretende se deter na caracterização mais clássica e “transparente” do termo, enquanto designador das relações de companheirismo e fraternidade que se esboçam nas narrativas que estamos analisando.

Importante que façamos essa distinção, pois, ao nosso ver, o que se torna evidente na produção de Scorsese e de Fonseca não é uma espécie de desejo interdito ou insinuação homoerótica, mas sim uma relação entre homens que se desvencilha dessa caracterização. Não que ela não exista, mas não localizamos indícios textuais que nos permitam incluir tais elementos na proposta autoral. É notável, por exemplo, a predileção por ambientes de homosociabilidade na obra de Scorsese, sobretudo com relação à cumplicidade da vida no crime, aos laços de amizade e de fraternidade ou aos vínculos ítalo-americanos e católicos que unem os homens que protagonizam suas narrativas. Da mesma forma, em Fonseca, somos continuamente colocados diante de relações de camaradagem, companheirismo e cumplicidade entre homens. Assim, sua obra se torna, também, um tratado sobre os dilemas das masculinidades contemporâneas: protagonistas masculinos, que narram experiências vividas em grupos de homens – marcadamente heterossexuais e, na maioria das vezes, exibicionistas de sua própria virilidade.

Para uma compreensão de como se estruturam essas relações de homosociabilidade no livro de Fonseca, analisaremos, inicialmente, um conto intitulado “O Pedido”. Neste, Amadeu e Joaquim são dois imigrantes portugueses, amigos desde a infância, que estão sem se falar há mais de cinco anos, devido a uma briga que tiveram por causa de seus filhos: O de Amadeu, médico, aplicado, pai de família; o de Joaquim, um “vagabundo [que] não faz nada, nem para garrafeira [...] serve” (FONSECA, 1975, p. 90). Após o longo período de afastamento, no entanto, Amadeu resolve procurar o amigo, pois se encontra com sérios problemas financeiros e não possui mais ninguém a quem possa recorrer. Nas primeiras linhas, já vemos uma situação assimétrica sendo esboçada com bastante clareza, em que Amadeu terá de se submeter aos comentários ácidos e rancorosos do amigo para poder reatar os vínculos afetivos e, sobretudo, conseguir a ajuda de que tanto precisa.

Consideramos esse conto importante para a nossa análise, primeiramente, pelo modo como Fonseca apresenta os laços afetivos entre os dois homens e, conseqüentemente, as nuances dessa afetividade que reverberam na construção de cenas enunciativas que ali se dão. Secundariamente, coloca-se em evidência uma espécie de falha comunicativa, ou quebra do diálogo. Em determinado momento, essas duas pessoas não se entendem, não conseguem estabelecer uma comunicação efetiva, e isso desencadeia um choque de mundos ou realidades que é importante para a discussão que pretendemos suscitar ao longo de nossa leitura. A respeito da afetividade, destacamos o trecho a seguir, que nos parece bastante esclarecedor:

Seu coração se encheu de carinho pelo seu patrício e amigo, e lembrou-se da viagem que haviam feito ainda meninos, no navio de emigrantes, da adolescência passada juntos, sem dinheiro, mas com saúde, e em mínimos detalhes recordou, como se tivesse ocorrido no dia anterior, de uma festa na Igreja da Penha, num domingo, eles deitados debaixo de uma árvore, com as moças, que viriam a ser suas mulheres, tomando vinho de um garrafão e se embriagando maravilhosamente. (FONSECA, 1975, p. 89)

No excerto em questão, torna-se evidente a relação de homossociabilidade que une esses dois homens dentro de um mesmo grupo afetivo e social. Primeiramente, comungam do fato de terem nascido no mesmo país e partido, juntos, para uma nova vida no Brasil. Em segundo lugar, compartilham da mesma classe social e do mesmo estilo de vida. Além disso, são conectados por vínculos religiosos e por momentos de lazer em comum. Os dois são brancos, imigrantes, heterossexuais, católicos, com gostos semelhantes e pontos de vista parecidos. Todos esses elementos conectam os indivíduos em um laço de camaradagem e companheirismo que evidencia com clareza uma relação homossocial.

Esse processo de identificação e de construção de laços homossociais é importantíssimo para a subjetivação de ambos os indivíduos e, conseqüentemente, para a forma como essa é encenada por meio do discurso. Assim, a identificação de Amadeu com Joaquim, dentro desse universo de companheirismo e afetividade, será importante para a forma como aquele, no papel de enunciador, construirá discursivamente a imagem deste, enunciatário, dentro de um cenário enunciativo. Além disso, o compartilhamento de laços de homossociabilidade é que garantirá a ambos a construção de um diálogo efetivo, em que a compreensão se dá por meio de um vínculo de solidariedade e empatia.

No livro de Fonseca, esses laços homossociais são sempre evidenciados no decorrer das narrativas e desempenham um papel fundamental para o desdobramento de cada história. Só para ficar nos textos já discutidos até o momento, cabe-nos ressaltar, por exemplo, como a solidariedade entres os três bandidos de “Feliz Ano Novo” será essencial para a execução de um objetivo em comum, ou como a relação de rivalidade em “O Campeonato” serve de eixo motivador do enredo, centrado, basicamente, na comparação de gradações de masculinidade,

via performance sexual. Os laços estabelecidos entre os homens, portanto, servem como constituintes essenciais dos cenários enunciativos esboçados nesses textos, pois essa teia de relações garante a progressão temporal e a coerência interna e externa de todos esses contos.

Se, por um lado, os laços de homosociabilidade são de extrema importância; por outro, a quebra desses laços vai ser responsável por processos de dessubjetivação essenciais à caracterização dos personagens protagonistas. No próprio conto em análise, a rompimento da amizade entre Amadeu e Joaquim será, essencialmente, o elemento estruturador do conflito que ali se desenrola. Nesse aspecto, a perda dos laços homosociais conduz a uma falha na própria concretização do diálogo, conduzindo à falta de entendimento e, conseqüentemente, a uma ruptura do processo enunciativo, em que o enunciador e o enunciatário não estão mais comungando um mesmo código:

Como vai Manuel? Ele está bem?, perguntou Amadeu.
 Joaquim estava curvado sobre o cofre, contando o dinheiro quando Amadeu fez a pergunta. Ele parou como se tivesse levado um choque.
 O que?, exclamou Joaquim.
 Como vai o Manuel?, repetiu Amadeu, surpreendido com o tom de voz de Joaquim.
 Joaquim jogou o dinheiro de volta dentro do cofre, fechando a porta com força.
 (FONSECA, 1975, p. 89)

No excerto, Amadeu, há muito tempo sem ver o amigo, sequer imaginava que falar sobre o filho deste, Manuel, continuava sendo um grande tabu e, conseqüentemente, um motivo para reacender antigas faíscas de inimizade. Fica claro, nesse momento, o quão distante estão as expectativas e anseios do enunciador das do enunciatário. A divergência de pensamento e o desencontro do diálogo são tamanhos que, imediatamente, surge a violência como resposta à ajuda financeira que lhe foi negada. Inocente, Amadeu é pego de surpresa pela reação do amigo e atingido de forma brusca pelo seu gesto amargo. Para intensificar a tensão, a cena é sobreposta à do momento em que Amadeu devaneava perdido em lembranças felizes e saudosistas das vivências dos dois ao longo da vida.

O acontecimento em questão antecede uma briga fervorosa entre os portugueses, que culmina com a partida de Amadeu. Imediatamente, Joaquim tenta se desculpar pelo gesto brusco, mas já é tarde, pois o amigo partira sem deixar vestígios: “Mas ao chegar à rua, esta estava deserta. Joaquim ainda gritou o nome do amigo algumas vezes, enquanto escorriam pelo seu rosto lágrimas abundantes e úmidas, de homem gordo e forte” (FONSECA, 1975, p. 90). Arrependimento, ressentimento, impossibilidade de reparação: ao final, tudo o que resta a Joaquim é a solidão e o fato de que não poderá mais recuperar a amizade perdida. A tudo isso, soma-se a certeza de que a vida de Amadeu, já frágil, pode ser seriamente afetada pela ausência financeira que lhe foi negada. O final do conto, portanto, é pessimista e fatídico. Uma falha comunicativa desestabiliza toda uma relação e conduz a resultados drásticos.

A relevância de se ressaltar esse processo de falha comunicativa, de quebra do diálogo, reside no fato de que este pode ser visto como um importante denominador comum entre a narrativa fonsequiana e o filme de Scorsese. Mais do que isso, o choque de subjetividades e a ausência de interlocução são eixos estruturais importantíssimos para a compreensão da subjetividade errante de Travis Bickle. *Taxi Driver*, nesse sentido, é uma obra constituída de ausências, de falhas, de impossibilidades – e todos esses elementos convergem para o desfecho da narrativa. À guisa de uma observação analítica de como isso ocorre, separamos três cenas enunciativas em que os assuntos em pauta se mostram com propriedade: 1) O diálogo entre Travis e Palantine, 2) O diálogo entre Travis e Scorsese e 3) o diálogo entre Travis e Mago.

O primeiro ocorre logo após a cena analisada no primeiro capítulo, em que os taxistas se reúnem no bar. Agora dirigindo seu táxi, Travis olha pelo retrovisor interno e percebe que o seu passageiro é Charles Palantine, o político para quem Betsy trabalha. Na cena, sob o ponto de vista de Travis em câmera subjetiva e em plano detalhe no retrovisor, transitamos entre o próprio reflexo do protagonista (Fig. 12.1) e o de seu passageiro (Fog. 12.2). Dessa forma, evidencia-se a ideia de separação já evidente em outras cenas, como a do cinema pornô ou aquela em que vimos Betsy pela primeira vez. O reflexo no espelho acentua as diferenças entre esses dois homens e a sobreposição de imagens reitera esse distanciamento. Na tentativa de romper a distância e transformar Palantine, até então uma terceira pessoa, em enunciatário, Travis inicia um diálogo com o candidato.

O diálogo de Travis pode ser visto como uma tentativa de estabelecer um vínculo de homosociabilidade inexistente. Não há dois tipos de homens mais diferentes do que Travis e Palantine, mas o taxista tenta fingir que faz parte do mesmo mundo que o político, forçando um diálogo; para tanto, apresenta-se como membro do comitê eleitoral e principal apoiador de sua campanha. Na verdade, como veremos em uma das cenas do filme, Travis pouco sabe sobre política e é impedido de fazer parte do comitê eleitoral de Palantine, por não estar engajado com as propostas do candidato. Nessa farsa de homosociabilidade, como não poderia deixar de ser, temos uma falha comunicativa, pois não há um vínculo pactual concreto que insira esses dois homens em um laço de cumplicidade. Dessa forma, Palantine educadamente finge interesse na figura de Travis e em seu ponto e vista; o taxista, por sua vez, finge comungar dos códigos que os colocariam em um mesmo nível de sociabilidade.



Fig. 12.1: Reflexo de Travis em plano detalhe.



Fig.12.2: Reflexo de Palantine sob o POV de Travis.



Fig. 12.3: Primeiro plano – Travis confuso.



Fig. 12.4: Primeiro plano – Palantine confuso.

Figura 12: Travis e Palantine

Fonte: SCORSESE, 1976, 28min.20s.-30min.20s.

Dessa forma, quando Palantine pede a opinião de Travis sobre sua proposta política, a câmera de Scorsese alterna entre primeiros planos dos rostos de ambos os personagens, evidenciando ao espectador a expressão confusa dos dois homens (Fig. 12.3 e 12.4). Travis está, de certa forma, desconfortável porque não sabe exatamente o que dizer. Palantine, por sua vez, também comunga desse sentimento, por não saber como responder às proposições do interlocutor, que em muito se distanciam de seu posicionamento político:

PALANTINE: Travis, qual a coisa que você mais gostaria que o próximo presidente do país fizesse? (...)

TRAVIS: (Pensativo.) Bem, ele deveria limpar esta cidade. Ela está cheia de imundície e de escória; escória e imundície. Está como um esgoto a céu aberto. Algumas vezes é difícil de lidar com isso. Às vezes, quando saio, eu sinto o cheiro e, então, fico com uma dor de cabeça que nunca passa. A gente precisa de um presidente que possa limpar toda essa bagunça. Acabar com tudo isso.

(PALANTINE não é um tipo Hubert Humphrey⁵¹, um mentiroso profissional, e a resposta intensa de Travis o deixa sem ação. Ele é forçado a revidar com uma resposta tola, mas à qual tenta dar algum significado.)

PALANTINE: (Após uma pausa) Eu sei o que você quer dizer, Travis, e isso não vai ser fácil de conseguir. Teremos de fazer mudanças radicais. (SCHRADER, 1990, p. 28, tradução nossa [TD2])

Nessa tentativa frustrada de diálogo e de construção de um pacto homosocial, vemos desnudar a solidão e o deslocamento de Travis, mais uma vez. Ele não consegue se inserir no grupo dos taxistas, colegas de trabalho, não consegue fazer parte do comitê político e, agora,

⁵¹ Famoso político democrata norte-americano, que foi o trigésimo oitavo vice-presidente dos Estados Unidos, durante o governo de Lyndon B. Johnson, de 1965 a 1969. Foi candidato às eleições presidenciais de 1968, perdendo para o republicano Richard Nixon.

tampouco constituir-se efetivamente como um interlocutor de Palantine. Em vários momentos dispersos da narrativa, vislumbramos a figura do protagonista vagueando entre os espaços de sociabilidade masculina, perdida, sem realmente fazer parte de qualquer um desses círculos. Esses momentos, de certa forma, ajudam no delineamento de uma masculinidade à deriva, incapaz de se colocar com propriedade no lugar ocupado pelos demais modelos de masculinidade hegemônica. Somam-se, a isso, as tentativas frustradas de aproximação com as mulheres e de estabelecimento de vínculos amorosos que, também, auxiliam na construção de um Travis Bickle cada vez mais distante de um universo de expectativas sociais.

A cena seguinte, no entanto, parece vir como uma espécie de resposta aos anseios de pertencimento do protagonista, ou, pelo menos, como uma forma de Travis começar a refletir sobre o que realmente almeja como sujeito. Trata-se, nesse caso, do momento em que um personagem anônimo, interpretado pelo próprio Scorsese, resolve apresentar o taxista a um novo universo de prazer, a partir de um diálogo bastante emblemático do ponto de vista do compartilhamento de um código por meio de uma relação de homosociabilidade. O que temos, nesse caso, é um processo inverso àquele visto na cena anterior, em que o passageiro, aparentemente perturbado, exige que Travis estacione o carro em frente a um prédio e que mantenha o taxímetro ligado (Fig. 13.1). Obriga-o, então, a compartilhar de sua vida íntima, começando a falar sobre uma mulher que pode ser vista, em *contra-plongê*, através da janela de um dos apartamentos (Fig. 13.2) e que, segundo o homem, seria sua esposa.



Fig. 13.1: O passageiro interpretado por Scorsese conversa com Travis.



Fig. 13.2: Silhueta da mulher através da janela.

Figura 13: Travis e Scorsese

Fonte: SCORSESE, 1976, 40min.20s.-44min.

O passageiro faz com Travis aquilo que o narrador anônimo de “Passeio Noturno” faz conosco, leitores: obriga-o a ser cúmplice de seus desejos psicóticos e de seus planos de assassinato. Traído pela esposa, o personagem anônimo revela ao taxista os detalhes do crime e o prazer que seria ver o corpo da esposa perfurado pelas balas de uma Magnum .44:

Eu vou matá-la.

(Close-up no rosto do JOVEM PASSAGEIRO: magro, com pouco sangue, cheio de medo e raiva. TRAVIS não responde.)

Âh? (Pausa.) O que você pensa disso, hein?

(TRAVIS encolhe os ombros, mexendo no taxímetro.)

Eu vou matá-la com uma Magnum .44.

(A câmera volta-se para a janela do sétimo andar. A mulher permanece sob a luz.)

Você já viu alguma vez o que uma Magnum .44 pode fazer no rosto de uma mulher, taxista?

(Pausa.)

Você já viu alguma vez o que ela pode fazer na boceta de uma mulher?

(TRAVIS não diz nada.)

Eu vou meter uma bala nela, taxista. Bem no alvo. Você deve estar pensando que eu sou meio doido, né? Um pervertido de verdade. Sentado aqui e falando sobre a boceta de uma mulher e uma Magnum .44, hein? (SCHRADER, 1990, p. 37, tradução nossa [TD4])

Coincidentemente, a arma apresentada pelo homem é a mesma que os bandidos do conto “Feliz Ano Novo” irão utilizar no clímax da narrativa de Fonseca, o que analisaremos com mais propriedade no próximo capítulo. Por enquanto, consideramos de crucial importância a forma como o prazer de Travis é despertado pela descrição pormenorizada da forma como o corpo da mulher seria perfurado pela arma. Não podemos deixar de destacar que temos aqui um Travis cada vez mais perdido, que não conseguiu desenvolver um romance com Betsy, que não se vê inserido em ambientes de sociabilidade e que, até então, estava em uma constante procura por aquilo que o ajudaria a definir-se como um “sujeito masculino pleno”. O diálogo entre o taxista e o passageiro, nesse instante, desdobra um processo oposto às cenas enunciativas anteriormente descritas: da incomunicabilidade, do choque, nasce uma verdadeira sensação de pertencimento. De uma situação forçada, confusa, emerge um código que será sociabilizado com Travis e que desempenhará, então, um valor epifânico.

A caracterização desse momento não poderia ser melhor descrita do que pela forma como Schrader a traz em seu texto. Para o autor, as descobertas advindas daquele momento remontam a uma sensação pulsional, erótica, evidenciada pelo olhar que Travis passa a lançar sobre a mulher da janela, “a mesma contemplação vidrada que nós víamos em seus olhos quando ele assistia ao filme pornô” (SCHRADER, 1990, p. 37, tradução nossa⁵²). Nesse momento, como uma espécie de epifania, o protagonista constata que o que ele busca realmente estaria naqueles momentos ali apresentados, uma articulação entre poder, violência e erotismo. A cena serve como uma transição psíquica de Travis para um novo estágio, uma nova percepção de si no universo que o cerca; e é partir de então que surge, para estabelecer um contraponto com o instinto assassino ali descoberto, a figura de Mago.

⁵² “It’s the same glazed-over stare we saw in his eyes as he watched the porno movie” (Schrader, 1990, p. 37)

O taxista mais velho, apelidado de Mago por ser o mentor do grupo, está sempre tecendo comentários maduros e pertinentes nas rodas de conversa dos taxistas – sob o ponto de vista de um modelo masculino branco, heterossexual, pai de família e trabalhador exemplar. A caracterização do personagem, portanto, é de uma espécie de “paizão”, sábio, experiente, que ajuda os colegas em seus problemas pessoais. Nada mais esperado, nesse sentido, que Travis fosse buscar em Mago uma resposta à descoberta que acabara de ter, sobre as pulsões violentas que afloram em sua mente. O diálogo, no entanto, também será marcado por uma espécie de falha comunicativa. Travis não consegue expressar com clareza aquilo que o atormenta e, em resposta, o mentor só poderá lhe fornecer uma resposta vaga e imprecisa, sem qualquer vínculo aparente com os seus anseios:

TRAVIS: Algumas vezes isso vem e eu não sei o que fazer. Tenho ideias muito doidas mesmo, sabe? De sair e fazer alguma coisa.

MAGO: A vida de taxista, você quer dizer?

TRAVIS: É.

MAGO: (Acena com a cabeça) Sei.

TRAVIS: Fazer *qualquer coisa*, sabe.

MAGO: Travis, olha só, eu te entendo. Deixa eu te explicar. Você escolhe um certo tipo de vida. E você vive isso. Isso se torna o que você é. (...) Não se preocupe, Matador. Você vai ficar bem. (Pausa.) Eu já vi o suficiente para saber.

TRAVIS: Obrigado. (SCHRADER, 1990, p. 56, tradução nossa, grifo do autor [TD2])

O mais interessante, no entanto, é que, apesar da aparente falta de conexão entre as falas de Travis e as de Mago, os conselhos do colega serão extremamente oportunos para o seu “aprendiz”. Nesse sentido, mesmo sem saber o que realmente se passa na cabeça de Travis, Mago o orienta a seguir a sua vocação e a entregar-se àquilo que o caracteriza como sujeito, ou, em outras palavras, assumir aquilo que almeja como um estilo de vida. O conselho, então, insere-se como uma etapa decisiva para o processo de transformação de Travis Bickle. Sem as mulheres que deseja, sem uma real sensação de pertencimento em sua vida pessoal e profissional, o protagonista do filme aceita a transformação de vida que se descortina e assume, de uma vez por todas, o desejo assassino que o anima.

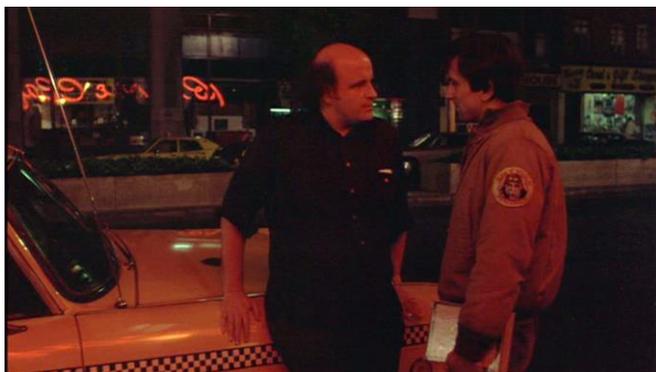


Figura 14: Travis e Mago

Fonte: SCORSESE, 1976, 46min.25s.-49min.30s.

Chama-nos a atenção, nesse momento, o caráter irônico do apelido atribuído a Travis pelos seus colegas: Matador. Durante o filme, são recorrentes as cenas em que o personagem é chamado assim e, inclusive, em uma delas, um dos taxistas aponta-lhe o dedo, simulando uma arma – gesto importante para o decorrer do filme, como veremos. Provavelmente por acharem-no frio demais, seco, um homem de poucas palavras e sorrisos escassos, os colegas decidiram-no alcunhá-lo assim; e a forma como o fazem parece anteceder o clímax da narrativa. O próprio protagonista, inclusive, algumas vezes, parece um pouco desconfortável com o apelido, como se sentisse que aqueles que assim o chamam estivessem, de alguma forma, decifrando sua personalidade.

O desmascaramento das identidades do protagonista, nesse sentido, é um dos fatores preponderantes para que a narrativa progrida, sobretudo no sentido de uma exteriorização da violência que lhe é constituinte. Via discurso, essas máscaras vão sendo colocadas em evidência, mas, ao mesmo tempo, dando lugar a tantas outras. Afinal, conforme discutiremos com bastante ênfase na segunda parte deste trabalho, a (des)construção da subjetividade de Travis está associada a um movimento de transfiguração física, de transformação para outras formas de ser e de se comportar, não menos camaleônicas do que as que se esboçam nesses primeiros momentos do filme.

De forma análoga, na prosa fonsequiana, os sujeitos masculinos estarão constantemente confrontados com esses movimentos de ruptura, transformação e realocação de suas identidades masculinas. Todo esse processo, ao nosso ver, começa a ser transposto quando o discurso se rompe para um desentendimento que será a base para o deslocamento desses indivíduos e, conseqüentemente, para a tentativa de assumir novas máscaras. Até agora, temos visto como isso se torna evidente em algumas cenas, essencialmente, no que diz respeito ao desejo erótico e à homosociabilidade. Nas próximas páginas, trataremos um pouco mais desses conflitos ideológicos e discursivos, para tentar compreender como são desencadeadores da dessubjetivação dos protagonistas e da reorganização de seus códigos particulares de masculinidade – em diálogo com todo um movimento sociocultural em que se inserem.

2.3. Fronteiras em profusão, sujeitos em crise

Ausência, incomunicabilidade, perda de contatos humanos e afetivos: todos esses elementos tornam-se evidentes nas narrativas em análise como partes caracterizantes de subjetividades deslocadas, em crise. A partir de então, visualizamos sujeitos errantes, perdidos,

que vagueiam pelos centros urbanos como espectros fantasmagóricos. Esses indivíduos se organizam em pequenos grupos de deslocados, como os bandidos de Rubem Fonseca, ou escolhem uma vida solitária, soturna, em que vivem seus secretos prazeres no universo da marginalidade, como o narrador de “Passeio Noturno” ou o *God’s lonely man*⁵³ Travis Bickle. O deslocamento desses indivíduos, como vimos, é apresentado pelos autores desde o princípio da narrativa, a partir da evidência de cenários enunciativos em que podemos ver um distanciamento marcante entre estes enunciadores e seus enunciatários.

Em *Taxi Driver*, o processo de deslocamento de Travis se intensifica a partir da inserção da figura de Betsy na narrativa. Isso se dá, sobretudo, pelo conflito ideológico e social que se deflagra quando os dois começam a se relacionar. Travis, desde o primeiro vislumbre da figura angelical, tenta desenvolver um relacionamento amoroso com a personagem e, nesse momento, o espectador começa a visualizar de forma concreta a impossibilidade de convergência entre aqueles dois mundos que ali se apresentam. Para exemplificar esse fato, acreditamos que a cena mais pertinente do filme seria aquela em que Travis resolve levar a garota, em um de seus primeiros encontros, a um dos cinemas pornográficos da noite nova-iorquina.

O cinema pornô, como vimos no início deste capítulo, é um dos traços constituintes da subjetividade errante de Travis Bickle. É, portanto, um dos espaços que o personagem frequenta com regularidade e, no qual, de certa forma, sente-se parte de alguma coisa, ou vê-se minimamente saciado de suas carências mais evidentes até o momento. Betsy, no entanto, pertence a uma outra realidade, com um universo de expectativas totalmente distinto daquele do taxista. É uma intelectual, de família rica, jovem, com engajamento político e gostos eruditos. Em suas conversas com Travis, sempre podemos perceber que os assuntos nunca se encontram, que sempre há uma desconfortável distância emergindo em cada entrelinha, em cada frase não compreendida, em cada correção linguística que ela faz sobre os comentários de Travis. Como o Pereba de “Feliz Ano Novo”, o taxista parece desconhecer essa distância, ou, de forma ainda mais marcada, tentar fingir que ela não existe e que não é um empecilho para a aproximação da mulher desejada.

A insensibilidade de Travis culminará, então, em vários momentos constrangedores, com diálogos em que ele parece sequer perceber o quão ofensivo o convite para um filme pornográfico pode soar para uma garota bem-educada dos “campos bucólicos de Massachusetts”. A cena a seguir exemplifica com clareza um desses momentos:

⁵³ Termo utilizado por Schrader para caracterizar o personagem, em referência ao ensaio de Thomas Wolfe, que serve de epígrafe do roteiro. Em tradução livre, “Um homem solitário de Deus”.

BETSY: O que você está fazendo?

TRAVIS: (Inocente) Eu comprei um par de ingressos.

BETSY: Mas esse é um filme pornô.

TRAVIS: Não. Esses são do tipo que os casais vão. Não são como os outros filmes. Todo tipo de casal vem. Sério! Já vi eles aqui.

(TRAVIS parece confuso. Ele é tanto uma parte de seu próprio mundo que falha em compreender o mundo dos outros. Comparado aos filmes que ele vê, este é respeitável. Mas, além disso, há algo que TRAVIS pode não perceber e, muito menos, admitir: ele realmente gostaria de levar essa garota branca e pura àquele sombrio teatro pornô.

Ele faz um gesto estranho para escoltar BETSY para dentro do cinema. BETSY olha para os ingressos, para o cinema, para TRAVIS. Ela mentalmente sacode a cabeça e anda em direção à catraca. Pensa consigo mesma: “Que diabos! O que vai acontecer?”. (SCHRADER, 1990, p. 30, tradução nossa [TD2])

A partir desse momento constrangedor no cinema pornô, Betsy irá desistir de qualquer contato com Travis e, este será, então, o fator decisivo para a tentativa de transição do protagonista de uma masculinidade marginal para uma masculinidade adequada ao ideal androcêntrico dominante (forte, provedor, bem-sucedido, heroico, etc.). As cenas de homosociabilidade, nesse sentido, servirão de eixos delineadores de sua nova subjetividade e de rituais de passagem para uma vida que, então, se descortina para o protagonista. A síntese dessa transição: o conflito entre os dois mundos e a crise advinda dessa profusão de fronteiras. Travis, finalmente, percebe com nitidez as estruturas que alicerçam uma divisão entre ele e as demais pessoas com as quais tenta interagir. Desse contato chocante e epifânico com a realidade do outro, surge uma nova percepção de si, como sujeito e como homem. Da falha diante da conquista e da impossibilidade de se “impor” dentro de uma estrutura patriarcal, o personagem precisará reavaliar sua posição dentro da sociedade e, principalmente, sua importância dentro dessa rede de expectativas e de códigos específicos.



Fig. 15.1: Em primeiro plano, no cinema (interior): Travis entretido e Betsy desconfortável com o filme.



Fig. 15.2: Em plano americano, no cinema (exterior): Betsy termina o “pré-namoro” com Travis.

Figura 15: Travis e Betsy no cinema pornô
 Fonte: SCORSESE, 1976, 34min.30s.-37min.

O desencadeamento de uma falha comunicativa e, por conseguinte, de um choque de mundos diferentes é um traço presente, também, na prosa de Fonseca. Em *Feliz Ano Novo*, trata-se de um elemento trazido à tona com recorrência para caracterizar uma sociedade à beira

do colapso, principalmente, pela forte desigualdade social e pela luta de classes. Dessa forma, não raro, visualizamos retratos cruéis das relações humanas, marcados pelo choque, pelo contraste, pela divisão e pela segregação – que, então, remodelam-se sob os códigos da violência. Um dos contos em que visualizamos esse processo com clareza é “O Outro”, que retrata uma relação tensa e conflituosa entre um executivo de uma grande empresa e um mendigo que o aborda continuamente para pedir dinheiro. Essa narrativa é importante para a compreensão das relações de choque que aqui tentamos esboçar, sobretudo pela forma como exhibe certo medo do outro como ponto de ruptura enunciativa e de instauração de uma violência física.

O texto inicia com a descrição, em primeira pessoa, do cotidiano do executivo, caracterizado, essencialmente, por “manhãs dando telefonemas, lendo memorandos, ditando cartas à (...) secretária” e se “exasperando com problemas” (FONSECA, 1975, p. 69). O principal elemento destacado desde o princípio do conto é a falta de perspectiva e o stress, acumulados pelo trabalho maçante e repetitivo. Temos aqui, como em “Passeio Noturno”, o perfil de uma subjetividade masculina apagada pela massificação capitalista e pela força do cotidiano, pronta para detonar a qualquer momento, deixando extravasar suas necessidades mais passionais. Nesse sentido, a narrativa se intensifica por meio de clímaxes sucessivos, sempre no prenúncio de uma grande explosão – já evidenciada pela “forte taquicardia” (FONSECA, 1975, p. 69) que o protagonista começa a sentir durante suas manhãs tumultuadas.

O que nos interessa, nessa produção fonsequiana, é a forma como é pincelada a realidade desses homens contemporâneos e, sobretudo, como dois mundos são colocados em contraste, tendo como eixos norteadores a posição social e econômica dos dois sujeitos. Os sentimentos de pressão, de ansiedade e de deslocamento, tão presentes em *Taxi Driver*, tornam-se evidentes também nesse texto e, convergem, analogamente à narrativa de Scorsese, para um ato de extrema violência, muda, onde a palavra e o diálogo não são tangíveis. Há de se ressaltar, nesse quesito, o forte teor de crítica social que ambas as narrativas assumem: uma tentativa de capturar as realidades dos anos 1970, tensas, marcadas pelos contínuos conflitos advindos de contextos políticos complexos, tanto no Brasil ditatorial quanto nos Estados Unidos da controversa era Nixon.

Nesse sentido, o olhar lançado pelo protagonista do conto é o mesmo lançado por Travis aos moradores de rua e gângsteres de Nova York, um misto de medo, ódio e revolta, mas perpassado de forma indireta por uma espécie de desejo recôndito, de animalidade pulsional, centrada, basicamente, na vontade de eliminar aqueles sujeitos que “ousam” ocupar um espaço e, mais fortemente, atravessar as fronteiras, saindo do lugar que até então foram obrigados a

ocupar dentro da cidade. Assim, o mendigo surge como uma figura assustadora, cruel, um monstro ganancioso que tenta a todo instante extorquir o executivo. Mais do que isso, é uma espécie de criatura parasitária, que pretende sobreviver a partir da vida financeira do outro, roubando-lhe cada centavo por meio da intimidação e da violência simbólica. Tal caracterização é sugerida, textualmente, no momento em que o narrador descreve os encontros entre os dois e a figura do homem que o atormenta: “quando fui dar a caminhada receitada pelo médico, o mesmo sujeito da véspera me fez parar pedindo dinheiro. Era um homem branco, forte, de cabelos castanhos compridos. Dei a ele algum dinheiro e prossegui”. (FONSECA, 1975, p. 69-70)

Após esse primeiro momento, no entanto, sob o ponto de vista do narrador, vimos que o homem não desiste de persegui-lo, até que se desenvolve uma situação mais tensa, em que o executivo percebe o quão preso estava na armadilha que o mendigo teria lhe engendrado:

“Não tenho que ajudá-lo coisa alguma”, respondi. “Tem sim, senão o senhor não sabe o que pode acontecer”, e ele me segurou pelo braço e me olhou, e pela primeira vez vi bem como era o seu rosto, cínico e vingativo. Meu coração batia, de nervoso e cansaço. “É a última vez”, eu disse, parando e dando dinheiro para ele, não sei quanto. (FONSECA, 1975, p. 71)

“Cínico e vingativo”, nesse excerto, conduzem a uma interpretação ambígua tanto sobre a figura do executivo quanto a do mendigo. Afinal, se há, teoricamente, uma relação de colaboração, de caridade, no gesto de doar uma esmola, por que haveria necessidade de vingança? Nesse momento, vemos transparecer uma tensão social que transcende as aparências e convenções. A partir do mergulho na mente de seus personagens, pelo uso da primeira pessoa, Fonseca nos faz perceber o caráter contraditório das relações entre classes. Do mesmo modo que um homem ajuda o outro, convencionalmente, por motivos “nobres”, lança um olhar desconfiado, rancoroso. Da mesma forma, o sujeito que recebe a esmola mostra que, por trás das aparências, dos gestos gentis, do apelo emocional, há um conflito, um ódio pisado pelas relações que ali se alicerçam.

Da mesma forma, o pedido desesperado do andarilho também parece um tanto ambíguo: “Tem sim, **senão** o senhor não sabe o que pode acontecer”. “Senão” pode ser um alerta, um gesto para chamar a atenção do enunciatário sobre a situação desesperadora em que o enunciador se encontra, como pode ser também um indicativo de ameaça, de algo que pode ser feito contra aquele sujeito, caso ele não cumpra o que está sendo solicitado. Essa ambiguidade não deixa de ser percebida pelo executivo que, progressivamente, torna-se cada vez mais abalado psicologicamente. Assim, o conflito entre esses dois sujeitos de realidades tão distintas intensifica-se como um elemento catalizador de um mal-estar ou de uma neurose crescente, em

que o ponto de vista negativo do narrador sobre o seu “antagonista” é reforçado, com consequências cada vez mais alarmantes.

Por fim, a figura do mendigo assume um semblante totalmente ameaçador, colocando o protagonista em uma situação desconfortável, vítima de um sujeito perigoso e contra o qual não teria chance alguma de lutar:

Um dia saí para o meu passeio habitual quando ele, o pedinte, surgiu inesperadamente. Inferno, como foi que ele descobriu o meu endereço? "Doutor, não me abandone!" Sua voz era de mágoa e ressentimento. "Só tenho o senhor no mundo, não faça isso de novo comigo, estou precisando de um dinheiro, esta é a última vez, eu juro!" — e ele encostou o seu corpo bem junto ao meu, enquanto caminhávamos, e eu podia sentir o seu hálito azedo e podre de faminto. Ele era mais alto do que eu, forte e ameaçador. (FONSECA, 1975, p. 71-72)

Esse excerto nos faz visualizar no morador de rua uma espécie de criatura psicótica, com uma dependência física e emocional incompatível com a idade e o porte físico descritos pelo narrador. O tom suplicante, nesse sentido, torna-se cada vez mais estranho e ameaçador. Com isso, vimos o esboço de um sujeito anormal sob as expectativas da sociedade que ditam o comportamento de pessoas adultas e, sobretudo, do sexo masculino. Tal imagem se torna ainda mais poderosa ao final do trecho, quando nos é apresentado um contato físico, afetivo, extremamente antagônico com a descrição seguinte, “hálito podre e azedo de faminto”.

Com essa sucessão de momentos tensos, sob o olhar subjetivo do narrador, Fonseca conduz o leitor a se solidarizar com o drama desse executivo que é perseguido pelo morador de rua. Com isso, esse leitor coloca-se empaticamente no lugar daquele que é violentado pelos sujeitos que vagam pelos centros urbanos, sempre demandando algo dos “mais favorecidos”. Estamos, aqui, sob o ponto de vista de um homem branco, classe média, trabalhador, que é confrontado com uma margem abjeta que resolve assediá-lo, coagi-lo. O desdobramento do enredo só nos vai colocar cada vez mais próximos dessa perspectiva, ao ponto em que também nós desejamos que esse indivíduo inoportuno e perigoso deixe de existir, desapareça do convívio social. A partir da narrativa fonsequiana, portanto, somos levados a nos identificar com tanta propriedade com esta vítima, que apoiamos a violência que o protagonista irá perpetrar contra o “inimigo”.

É nesse momento que, a partir da elaboração textual e da progressão narrativa, o autor nos mostra as armadilhas que prepara para o seu leitor, especialmente, pelo uso da primeira pessoa. Se, em “Feliz Ano Novo” ou em “Passeio Noturno”, conseguíamos manter certa distância das figuras que ali se apresentavam como nossos interlocutores, nesse momento não escaparemos de uma identificação quase total. Que trabalhador honesto e responsável, quando pressionado por um bandido perigoso e cruel, não poderia reagir de forma violenta? Não poderíamos nós, também, quando vivenciamos um momento de tamanha pressão, revidar a

altura do ato que está nos sendo perpetrado? É essa posição que passamos a ocupar e é sob essa perspectiva que nos inserimos no cenário enunciativo do protagonista, que nos envolve, nos convence, nos faz refletir sobre a violência nas grandes cidades sob o seu ponto de vista.

Precisamos olhar com especial importância, nesse conto, para o modo como o choque entre dois mundos é construído e desdobrado dentro da narrativa. Assim como na relação entre Travis e Betsy ou naquela entre Travis e Palantine ou, ainda, na forma como Pereba idealiza suas mulheres, o executivo e o mendigo também pertencem a dois espaços totalmente distintos, comungam de cenários enunciativos e posicionamento sociais que, dentro de determinadas óticas e códigos, não deveriam se misturar. Quando ocorre essa mistura, conforme vimos em *Taxi Driver*, gera-se um choque ideológico que converge para uma violência física ou simbólica, já que a tensão não consegue ser contornada ou resolvida de uma outra forma. Nesse sentido, como um Travis que vai buscar no poder bélico uma tentativa de resolver o impasse, o executivo encontra na arma uma resposta ao conflito ali apresentado. A cena que se desdobra, nesse momento, já era prevista pelo leitor, até aguardada, mas não poderia ser mais surpreendente:

Fechei a porta, fui ao meu quarto. Voltei, abri a porta e ele ao me ver disse "não faça isso, doutor, só tenho o senhor no mundo". Não acabou de falar ou se falou eu não ouvi, com o barulho do tiro. Ele caiu no chão, então vi que era um menino franzino, de espinhas no rosto e de uma palidez tão grande que nem mesmo o sangue, que foi cobrindo a sua face, conseguia esconder. (FONSECA, 1975, p. 72)

Ao final do conto, constatamos que fomos, afinal, como uma mosca indefesa, presos na teia desse narrador e com ele nos inserimos em um ponto de vista problemático, com uma visão de mundo contraditória. Mergulhamos em uma mente conturbada, deslocada, e, com isso, passamos a atuar como cúmplices de um assassinato, para, enfim, percebermos as nuances que se desdobrariam com a real caracterização da vítima. O crime, nesse caso, também assume um valor epifânico: é a partir dessa explosão psicótica que o narrador fonsequiano coloca-se em contato consigo mesmo e com os monstros que o atormentam. Além disso, percebe o outro lado da moeda, a verdadeira face daquele sujeito que tanto o assombrara, tanto o assustara. A cidade, então, mostra sua cara mais cruel, mais crua, ao desnudar uma violência que passeia por todas as esferas sociais e econômicas, que se dilui no cotidiano, assumindo múltiplas faces e distintas formas. Todos estamos imersos nesse turbilhão e o desfecho do conto é uma amostra brutal dessa realidade.

Por outro lado, a narrativa fonsequiana nos coloca, também, diante das nuances que constituem a subjetividade desse indivíduo. Com a primeira pessoa, o narrador nos faz mergulhar em seus pensamentos e devaneios e, com isso, mostra-nos as faces camaleônicas de um sujeito em crise, em choque com a sociedade, infeliz em um sistema de produção

mercadológica massificada em detrimento de toda humanidade, de todo contato físico. Vemos a trajetória da ascensão de um assassino, a partir da figura de um homem comum e, com isso, relativizamos as fronteiras previamente definidas entre o marginal e o herói. Esse mesmo trabalho é desempenhado por Scorsese, no processo de construção de Travis Bickle – o que assumirá, como veremos, um desfecho muito semelhante.

O que pretendemos sintetizar, com base nas discussões levantadas neste segundo capítulo, é uma ideia sobre a construção de personagens masculinos nas narrativas aqui discutidas, a partir da fragmentação e da deriva. Esses protagonistas, destituídos de um eixo nuclear de pertencimento, encontram-se perdidos em realidades que são incapazes de suprir suas necessidades afetivas mais básicas. Com isso, veem-se cada vez mais deslocados e incapazes de um posicionamento psicossocial condizente com determinadas expectativas referentes ao contexto da década de 1970, encenado na produção de Scorsese e na de Fonseca. Para simplificarmos esse processo, à guisa de uma conclusão, elegemos três cenas enunciativas de *Taxi Driver* que apresentam alguns elementos nodais. Para tanto, organizamo-las a partir da seguinte esquematização:

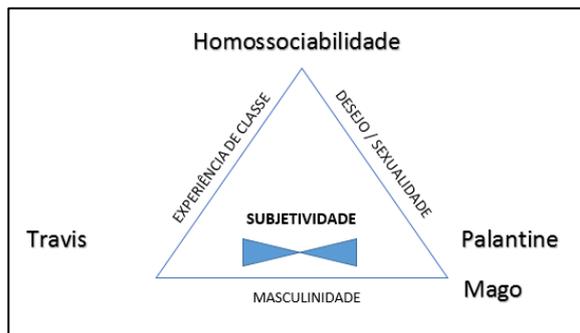


Fig. 16.1: Cena Enunciativa TD2

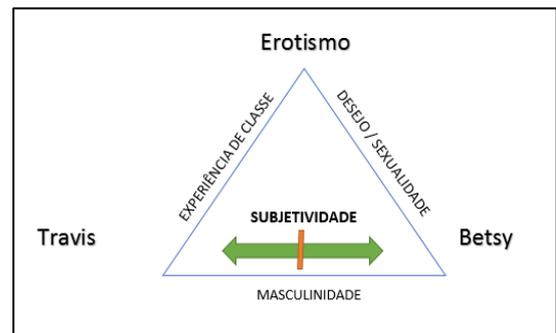


Fig. 16.2: Cena Enunciativa TD3

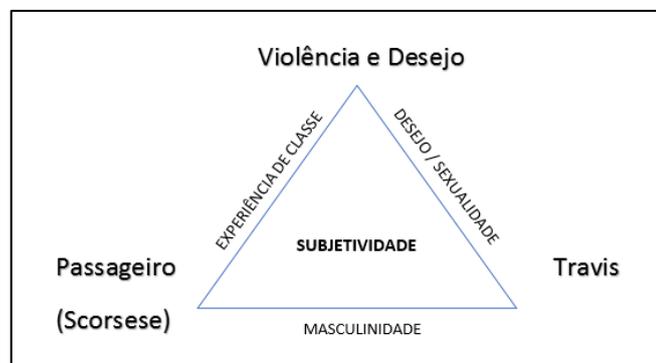


Fig. 16.3: Cena Enunciativa TD4

Figura 16: Triangulação enunciativa – Análise 3

Fonte: Dados da pesquisa

Verificamos, a partir desses esquemas, que:

a) ao forçar um vínculo homosocial com Palantine e com Mago, em TD2, e estabelecer essa relação falsa como objeto de um discurso marcado pela incomunicabilidade, Travis constitui uma cena enunciativa em nó, uma relação em quiasma entre uma visão que emana do sujeito e um olhar que emana do objeto. Suzana Braga, analisando o conto “Volte outro dia”, de Marcelino Freire (In: Walty, 2005, p. 111), recorre a Schøllhammer (2001) para explicar que

esta construção se dá a partir de dois cones. No primeiro há um sujeito focal e inteiro que olha. A partir do seu olhar, o sistema representativo é organizado. No segundo cone está o sujeito em posição de quadro, no qual reflete o olhar mortificante do objeto. Na sobreposição dos dois cones, o sujeito se encontra dividido entre o lugar de sujeito da representação e o da subjetividade neutra e exterior do olhar alheio. Além de olhar, o sujeito é olhado. Este olhar é que produz efeitos de real. O quiasma não leva o sujeito a reconhecer sua continuidade com o mundo, mas, ao contrário, a uma experiência de alienação, de falta.

Nesse processo, aqui representado em azul, o diálogo transforma-se, na verdade, em dois monólogos, com a percepção falha de um entendimento. Assim, tanto o locutor quanto o interlocutor saem da cena com percepções distintas do assunto abordado. De forma análoga ao que ocorre no conto “O Pedido”, de Fonseca, há uma ruptura da sensação de pertencimento e o estabelecimento de uma visão divergente de realidade.

b) ao estabelecer uma forma de experiência erótica totalmente destoante das expectativas de Betsy, em TD3, Travis desencadeia uma ruptura do diálogo, brusca e definitiva, que constitui uma cena enunciativa em corte. Assim, a ilustração em verde e laranja representa um total distanciamento dos interlocutores, que deixam de se comunicar devido ao choque de realidades e de ideologias. O mesmo processo é evidente no diálogo com a moça da *bombonière*, no cinema pornô, e com a caracterização do personagem Palor, no conto “O Campeonato”, de Rubem Fonseca (que abandona os campeonatos de conjunção carnal por discordar da ideologia que representam). A partir da ruptura dialógica, instaura-se não uma comunicação fragmentada ou distorcida, como em TD2, mas o total silenciamento e a falta de interação. Enunciador e enunciatário, definitivamente, deixam de comungar de qualquer entendimento.

c) em TD4, por fim, Travis não é o enunciador. O diálogo (quase um monólogo) é conduzido pelo personagem anônimo, interpretado pelo próprio Scorsese, que o obriga a ouvir seu desabafo pessoal e seus planos de assassinar a ex-mulher. Nesse caso, no entanto, apesar da forma brusca como o diálogo se inicia e do desconfiado silêncio de Travis, vimos desdobrar-se uma cena enunciativa efetiva, sem ruídos, distorções ou falhas comunicativas. A resposta do taxista não é explícita verbalmente, mas a interação e a aceitação tornam-se evidentes nesse momento. Ambos almejam mulheres inalcançáveis, sombras em uma janela distante – e ambos

assumem a posse da arma e a violência como formas de reestruturarem o *status* de masculinidade e de conquistarem esses objetos de fetiche.

Essas três cenas aqui em destaque, somadas às demais vistas ao longo deste capítulo, sugerem a articulação via linguagem de processos subjetivos que apontam para o deslocamento de determinados sujeitos dos eixos de sociabilidade nos quais geralmente estão inseridos. Esse deslocamento, a cada diálogo, se intensifica em um aspecto específico, gerando uma tensão cada vez mais latente. Nossa tese é a de que esse processo reverbera, primariamente, na forma como esses personagens protagonistas se veem como homens e como suas masculinidades passam a ser colocadas em xeque com a intensificação desses conflitos intersubjetivos. Assim, visualizamos homens à deriva de determinado modelo que, perdidos em realidades cada vez mais excludentes, tentarão localizar um método de se reafirmarem enquanto sujeitos.

Nas últimas cenas analisadas, visualizamos uma série de momentos decisivos para uma ruptura ou transformação. Com a percepção concreta de um não lugar de pertencimento, de uma vivência aquém das exigências da sociedade patriarcal, esses sujeitos finalmente encontrarão uma resposta às suas necessidades, por meio da violência. Nesse sentido, concluímos o presente capítulo a partir do valor epifânico que a descoberta de um novo universo de poder irá representar na vida desses indivíduos. No filme de Scorsese, isso se torna evidente pela transição radical que acontecerá na vida de Travis Bickle, após a constatação de sua verdadeira “natureza” e da realidade que se descortina em sua inserção no submundo violento de Nova York. Em Fonseca, isso se dá, igualmente, quando os protagonistas de seus contos, armados, resolvem destituir o lugar do outro – trajetória presente em várias narrativas.

“Falha a fala. Fala a bala”: essa frase de Paulo Lins, extraída do romance *Cidade de Deus* (LINS, 1997, p.23), caracteriza de forma muito pertinente o movimento evidenciado pelas cenas enunciativas em questão. Partimos de uma análise do perfil desses homens à deriva, para uma compreensão de seu deslocamento dentro dos universos de sociabilidade. A incomunicabilidade que ali se evidencia, então, é vista como um eixo norteador de um choque de mundos, uma quebra que apontará para uma transição e, conseqüentemente, para processos de dessubjetivação e de construção de novos vínculos. Nesse ínterim, a bala, como metonímia da violência (e, ao mesmo tempo, dos movimentos de posse, domínio e penetração que são constituintes de um ideário de masculinidade), será um objeto de empoderamento desses sujeitos, para garantir que sejam ouvidos, em uma realidade que lhe nega voz nos momentos mais cotidianos.

Na segunda parte do nosso trabalho, daremos continuidade a uma análise dos processos que se prenunciam na descoberta epifânica de Travis Bickle, evidenciada pelo diálogo com o

passageiro anônimo. Eixo norteador de nossa jornada pelas masculinidades construídas nas obras em análise, a trajetória de Travis, então, nos conduzirá por um mundo ainda mais sombrio, contraditório e nebuloso. Antes de nos fornecer respostas sobre aquela figura do outro lado do espelho, a narrativa se abre para uma gama de espectros, sombras e formas difusas. Da errância insone de um sujeito perdido, partimos para uma tentativa desesperada de enraizamento, de reconquista de um lugar estável e, sob determinada ótica, inquestionável. Como um animal acuado, esse indivíduo nos carrega para sua toca e, assim, conhecemos seus planos sombrios e as armadilhas que monta para transformar em presa os seus algozes, virando o jogo. Preparamo-nos, então, para mergulhar em um mundo ainda mais complexo, em que subjetividade, masculinidade e erotismo gravitam ao redor de um único eixo: a mais pura e brutal violência.



“Tão me devendo colégio, namorada, aparelho de som, respeito (...). Meu arsenal está quase completo: tenho a Magnum com silenciador, um Colt Cobra 38, duas navalhas, uma carabina 12, um Taurus 38 capenga, um punhal e um facão.

(...)

Não faltará cerveja, nem perus. Nem sangue. Fecha-se um ciclo na minha vida e abre-se outro.”

(Rubem Fonseca, O Cobrador)

PARTE II

Masculinidades em Processo

3. “Hey, Cowboy!”: travestimento e (des)subjetivação

No documentário *Tough Guise: Violence, Media and the Crisis in Masculinity*, lançado nos Estados Unidos em 1999, o educador e pesquisador Jackson Katz nos apresenta uma série de fatos históricos e de exemplos de representações de masculinidade na mídia e no cinema que são importantes para a compreensão do fenômeno ora denominado crise da masculinidade. O filme em questão é importante para que possamos compreender a dinâmica das relações de gênero na sociedade norte-americana após a Revolução Sexual de 1969 e, com isso, entender como o “homem tradicional” viu-se engendrado nas teias de um sistema que o criava para o abate, como bem nos lembra Elisabeth Badinter (1993), em trecho já citado neste trabalho.

O trabalho desenvolvido por Katz traz alguns exemplos que são muito pertinentes para a compreensão desse fenômeno. Ao comparar os corpos de heróis masculinos, ao longo das últimas décadas, em filmes, seriados e até em brinquedos voltados para meninos, Katz conclui que, à medida que os homens perdem um espaço na cultura hegemônica, passam a ser retratados cada vez maiores e com mais músculos na mídia e nas artes. Ao mesmo tempo, à medida que as mulheres aumentam sua presença no centro do poder, passam a ser representadas cada vez mais magras e menores. Assim é que vemos personagens como Batman, Rambo e G.I. Joe, por exemplo, tornarem-se bonecos mais imponentes e exageradamente musculosos. Esta seria, segundo o autor, uma das maneiras por meio das quais os homens estariam respondendo ao empoderamento das mulheres. Em outras palavras, a tentativa de reconquista do domínio masculino se daria na “sobrecompensação e na atribuição de maior valor em tamanho, força e musculatura – e, em termos de imagens midiáticas, isso significa que homens grandes e musculosos foram ocupando ainda mais espaço simbólico”. (KATZ, 1999, tradução nossa⁵⁴)

O termo crise da masculinidade pareceu cair em desuso ao longo das últimas décadas, sobretudo após a evolução epistemológica dos estudos de gênero e a compreensão de que as masculinidades são múltiplas e transitórias. Recorremos a esse termo, no entanto, para nos referenciarmos a um período específico da história da masculinidade e, sobretudo, a valores específicos de ser homem que foram construídos, reafirmados e, por fim, colocados em questionamento. Ao falarmos de crise da masculinidade, estamos voltando nossas lentes para um homem particular, representado e construído até a estafa na história do cinema e, sobretudo, com contornos precisos na Renascença Hollywoodiana. Esse homem tinha uma face, uma

⁵⁴One of the ways that men have responded to women’s challenges is by overcompensating and placing greater value on size, strength, and muscularity – and in terms of media images this mean big, beefy men have been taking up even more symbolic space. (Katz, 1999)

forma física, uma constituição cultural e uma filosofia muito bem delineadas. Na base de sua existência, estão a dominação, o poder, a força, a violência. Esse homem entrou em colapso, ficou à deriva da contracultura, tentou reconquistar o seu lugar e agora passeia pela cultura como uma sombra, um espectro, dissolvido nas várias masculinidades ditas pós-modernas.

Para entender Travis Bickle e os narradores fonequianos, precisamos compreender essa categoria específica de homens, a forma como foram destituídos de seu trono e os mecanismos pelos quais suas vidas se vincularam à posse da arma, ao crime e à marginalidade. Para tanto, em acréscimo aos elementos contextuais já discutidos ao longo de nosso trabalho, somaremos, nas próximas páginas, dois debates que nos parecem muito profícuos: a construção do homem ultraviolento e a sua representação nas artes ao longo das últimas décadas do século passado. Ao traçarmos esse perfil, poderemos perscrutar os mecanismos pelos quais os personagens aqui analisados tentariam deslocar-se daquela posição “inferior” de masculinidade, que aqui denominamos de “masculinidade à deriva”, para um outro estatuto, o do homem verdadeiro, transformado em mercadoria e em fetiche. O movimento é profuso, cheio de sutilezas e gradações: para saírem de uma masculinidade marginal, esses homens precisariam se tornar marginais – e nesse processo contraditório, novos pilares se erguem sobre uma aparente ruína.

Um exemplo pertinente da caracterização supracitada pode ser visto na Nova Onda do cinema francês⁵⁵, especificamente em *Acossado* (1960), de Jean-Luc Godard. No filme, acompanhamos a vivência errante de Michel Poiccard, um jovem e charmoso bandido que foge da polícia parisiense, após assassinar um policial. Nessa trajetória errante, conta com a companhia de Patrícia, uma norte-americana com quem desenvolve um relacionamento amoroso e que acaba, por fim, inserida em um grande dilema sobre entregar ou não o amante às autoridades. Para o crítico Michel Marie, *Acossado* é, primariamente, uma história sobre a incomunicabilidade de um homem, em uma realidade que o coloca social e culturalmente em um beco sem saída. Nas palavras do autor,

o filme de Godard é uma espécie de longo monólogo em que o herói tenta desesperadamente se comunicar com Patrícia, uma jovem Americana que tem problemas para seguir seus diálogos cheios de gírias, suas referências literárias, anedotas e aforismos. (MARIE, 2008, p. 107, tradução nossa⁵⁶)

⁵⁵ A *Nouvelle Vague* é, conhecidamente, um dos movimentos mais importantes da história do cinema e trouxe referências para movimentos similares que, contemporaneamente e posteriormente a este, se desenvolveram em vários países - dentre eles a Renascença Hollywoodiana e o Cinema Novo brasileiro. A principal característica do movimento foi o frescor de novos diretores, preocupados em trazer uma nova linguagem cinematográfica, evidenciada na experimentação e na contestação. Cf. Marie (2008) e Lewis (2008)

⁵⁶ Godard's film is a sort of long monologue in which the hero tries desperately to communicate with Patricia, the young American who has trouble following his slang-filled meanderings, his literary references, anecdotes, and aphorisms. (Marie, 2008, p. 107)

Do filme em questão, consideramos de especial importância uma de suas cenas iniciais, em que vemos desenrolar uma fuga, na qual o protagonista é perseguido por dois policiais. O carro do bandido, nesse momento, tem algum tipo de defeito e ele é obrigado a estacionar bruscamente à beira da estrada, em um campo. A forma como a cena seguinte se desenrola, assim como o método pelo qual Godard resolve movimentar a sua câmera, são essenciais para a compreensão de como a masculinidade era representada, de um modo geral, na cinematografia da época. Primeiramente, o espectador visualiza o personagem acuado, que precisa agir de forma rápida para não ser preso, abrindo o porta-luvas e retirando dali uma arma. Então, em um corte brusco, surge um primeiro plano fetichista, em que a câmera se detém no rosto de Michel, descendo para o seu corpo, braços, para, enfim, deter-se na arma que aponta para o policial. Outro corte brusco. Ruído de disparo. O policial cai morto e o bandido foge.

Além da inovação estética aqui evidente, no que diz respeito a forma como as cenas se sobrepõem em *jump-cuts*⁵⁷ que rompem com a linearidade temporal (uma das principais características do cinema de Godard), cabe-nos evidenciar o destaque que é dado pela câmera à focalização do homem e da arma. Ao se deter na figura de Michel, em primeiríssimo plano, convergindo para um plano de detalhe da arma, o diretor conduz o seu espectador a uma espécie de admiração platônica pela imponência e pela beleza do sujeito e do objeto, ao mesmo tempo em que os transforma em parte de um mesmo todo, organicamente conectados pela habilidade como o bandido segura a arma. O revólver é falicamente uma extensão do corpo de Michel e, como tal, uma parte de sua masculinidade, de sua identidade. Tanto é que, antes de fugir, o bandido imediatamente joga o objeto no chão. Vemos, então, um homem amedrontado, fraco, que corre sem destino.

Força, violência, agilidade, virilidade, insensibilidade, coragem: essas são algumas das características evidentes na construção do personagem masculino do filme, assim como em inúmeras produções da época. Do tradicional cowboy americano ao subversivo bandido da nova era, esses mesmos valores vão sendo reafirmados, traçando um perfil aparentemente claro e preciso do “verdadeiro homem”. Nesse retrato, permanece intacta a presença da arma, assim como o seu uso, que associa a figura do homem à ideia de domínio, posse, controle, submissão de outrem. O bandido Michel, nesse sentido, é trazido à tona como uma idealização cultural de

⁵⁷ Uma das principais assinaturas de Godard, o *jump-cut* é um corte em que duas tomadas sequenciais do mesmo assunto são sobrepostas a partir de posições de câmera que variam apenas ligeiramente, gerando uma ruptura na linearidade temporal e espacial. Em *Acossado*, o uso desse tipo de recurso é abundante, o que intensifica o ritmo da narrativa, assim como a sensação de deriva, acuação e corrida contra o tempo.

masculinidade, apesar do paradoxo evidente na ideia de um modelo comportamental se erguer a partir da figura de um sociopata assassino.

O mesmo tipo de construção da masculinidade foi assumindo tons cada vez mais intensos, até culminar no modelo da denominada arte ultraviolenta. O termo em questão foi emprestado da obra de Antony Burgess, *Laranja Mecânica* (1962), para designar os atos de violência intensa e gratuita que passaram a ser uma recorrência na produção literária e cinematográfica a partir da década de 1960. O próprio livro de Burgess tornou-se posteriormente uma obra prima do cinema norte-americano e uma espécie de tratado da ultraviolência na linguagem fílmica, na obra homônima de Stanley Kubrick, de 1971. Do filme em questão, para uma leitura comparativa com a cena de *Acossado*, apontamos um de seus momentos mais clássicos, em que Kubrick faz uma espécie de releitura do icônico *Cantando na Chuva* (1952).

Na cena em destaque, Alexander DeLarge (Alex) e sua gangue são responsáveis por invadir uma mansão de classe média alta norte-americana e manter como reféns os seus moradores, perpetrando atos diversos de violência contra estes. Ao mesmo tempo em que desfere golpes violentos contra o homem aprisionado pelos seus colegas e corta a roupa da esposa, com a intenção de abusar dela sexualmente, Alex cantarola *Singing in the Rain* e performa a dança do clássico musical hollywoodiano. Há de se destacar, nesse momento, que a cena é repleta de elementos fálicos, tais como a máscara com um enorme nariz, trajada pelo protagonista, o cajado de madeira que este segura e o próprio destaque dado à sua genitália pelo uso de uma conquinha parda em contraste com a roupa totalmente branca. Da mesma forma, o diretor, filmando em contra-mergulho, coloca as vítimas próximas do espectador e os bandidos em posição superior, dominante.



Fig. 17.1: Michel, em *Acossado* (1960)



Fig. 17.2: Alex, em *Laranja Mecânica* (1971)

Figura 17: Duas masculinidades, uma violência
Fonte: IMDB

O processo empreendido por Kubrick é muito semelhante ao que vimos no filme de Godard, no quesito da forma como ambos retratam uma masculinidade intimamente conectada à posse da arma e à violência. Se, de um lado, temos a erotização do bandido e dos elementos fálicos dos quais lança mão, na tentativa de seduzir o espectador; do outro, temos a exibição pormenorizada de um sujeito tomando à força uma mulher, deixando o espectador chocado, assustado, impactado por gesto de tamanha violência. Apesar de se distanciarem no trato com o erótico, nesse sentido, ambas as cenas trazem uma associação entre gênero, sexualidade e violência que se instaura como um eixo estruturante das discussões que vimos suscitando ao longo do nosso debate – e que pretendemos desenvolver em outras perspectivas nas próximas páginas.

Duas cenas distintas, de dois momentos históricos e culturais também distintos, com duas masculinidades que se distanciam em muitos aspectos: Alex, mais caricatural, maquiado, com trejeitos que subvertem o homem tradicional; Michel mais sério, duro, com roupas e uma postura que dialogam diretamente com a imagem caracterizante de uma masculinidade clássica. Ambos, no entanto, encontram na posse da arma e na execução da violência um denominador comum de seus processos de subjetivação como homens. Nesse quesito é que surge a grande incógnita levantada por essa segunda parte de nosso trabalho. Afinal, colocados em xeque um modelo nuclear de masculinidade e o próprio papel do homem na sociedade, surgem esses sujeitos à deriva, com expressões distintas de masculinidade, mas conectadas pelos laços da violência. Parece-nos, nesse sentido, que ser homem e ser violento são dois conceitos que se imbricam nas narrativas em questão.

Se localizarmos diferentes expressões da subjetividade masculina ao longo da história do cinema norte-americano, até o momento em que surge *Taxi Driver*, ou, da mesma forma, se mapearmos a literatura brasileira, na procura de encenações do ser homem na sociedade até os bandidos da prosa fonsequiana, constataremos que, em maior ou menor proporção, a construção das masculinidades parece sempre se relacionar com a expressão da violência. Derrubadas as epistemes patriarcais e subvertido o pensamento positivista, aquém e além do feminismo e da teoria de gênero, resta-nos um homem, desnudado em suas bases até a sua mais básica feição. Um homem e um pênis. Um homem e uma arma. Seria essa a fênix que sempre ressurge das cinzas? Seria a masculinidade, destituída de qualquer outra constituição cultural, a mera (re)conquista do falo? Seria, então, essa intermitente reconquista a salvação para uma masculinidade deslocada, em crise? Esses são os questionamentos que envolvem os personagens de Fonseca e de Scorsese – e, igualmente, essas são as incógnitas que tentaremos responder ao longo dos próximos capítulos.

3.1. O arsenal da virilidade

Para refletirmos sobre a construção das masculinidades nos textos em análise e, especificamente, sobre suas relações com a violência, precisamos, antes de mais nada, pensar nas formas pelas quais se operacionalizam os processos de subjetivação. Para tanto, ao longo deste capítulo, resolvemos perseguir três categorias essenciais: corpo, competitividade e fetichismo. A partir da articulação desses três eixos, conforme veremos, os personagens aqui estudados realocam suas próprias subjetividades, na tentativa de projetar a masculinidade para um outro patamar simbólico. Com isso, deixam-se engendrar por determinados pressupostos culturais que cerceiam as possibilidades de expressão do gênero, reduzindo-as a uma série de arquétipos que, ao longo dos tempos, representaram um ideal mítico e, em alguns casos, um fetiche ou objeto de consumo.

Sobre o assunto, parece-nos bastante pertinente a cena inicial de *2001: Uma Odisseia no Espaço* (1968), intitulada “A Aurora do Homem”. Nesta, vimos a ascensão da humanidade a partir de nossos ancestrais primatas, desde o momento em que começam a se organizar em grupos e clãs até aquele em que conseguem instrumentalizar o poder pelo uso de armas primitivas. Icônica, a cena em que um dos primatas assassina seus inimigos com um pedaço de osso e o ergue no ar mostra-nos muito sobre as relações humanas — e abre campo, inclusive, para pensarmos sobre a própria materialização da virilidade. A partir do momento que aquele ser subjuga outro ser, torna-se um homem (nas duas acepções do termo). Seu nascimento como ser humano está intimamente conectado ao domínio do conhecimento e este, por sua vez, ao jugo de outrem.

O processo evidenciado por Kubrick está na base do pensamento nietzschiano, aqui retomado por meio das teorizações de Michel Foucault: “o conhecimento é simplesmente o resultado do jogo, do afrontamento, da junção, da luta e do compromisso entre os instintos” (FOUCAULT, 2002, p. 16). Essa noção vincula a construção da subjetividade e, consequentemente, do saber, ao conflito, ao movimento, à dinâmica entre o *eu* e o *outro*. Na base dessa relação, o jogo dos egos, o embate entre duas forças que aqui os autores chamam de instinto. Afinal, “é porque os instintos se encontram, se batem e chegam, finalmente, ao término de suas batalhas, a um compromisso, que algo se produz. Este algo é o conhecimento” (FOUCAULT, 2002, p. 16). Importante observar que esse tipo de pensamento, intimamente presente nas artes (e na cultura) da década de 1970, associa a mudança comportamental, a

mudança de paradigmas e a revolução do pensamento e do conhecimento às forças de luta, de contraste, enfim, a uma espécie de violência.

Ao pensarmos nessas relações, vislumbramos que a construção da masculinidade se dá em um universo simbólico intimamente atrelado à operacionalização do poder e às dinâmicas de dominação. Nesse sentido, estando o domínio da maioria das sociedades nas mãos do patriarcado, não é difícil constatar que a força masculina seria um imperativo essencial à instituição e ao fortalecimento do androcentrismo nesses locais. Isso estaria tão enraizado na ideologia dominante ocidental que a categoria da masculinidade teria se tornado invisível (homem= ser humano) e o seu poder se naturalizado ao ponto de ser visto como uma verdade universal. A força física, nessa ótica, seria uma das chaves para o controle social e, do outro lado da moeda, a sua perda representaria o declínio do poder e a subordinação a um outro mais poderoso. A junção entre força física e controle ideológico é uma ideia tão forte que foi um dos eixos centrais da crítica de movimentos reacionários norte-americanos à ascensão do feminismo, enquanto responsável pelo “enfraquecimento da América⁵⁸”. Nesse contexto, o corpo como categoria de análise deve ser visto com especial atenção.

Em *Taxi Driver*, esse movimento de valorização da força física como nuclear para a reconquista do espaço simbólico pode ser observado com clareza na cena “Travis torna-se organizado”⁵⁹. Nesta, a câmera móvel de Scorsese nos guia por uma panorâmica do apartamento de Travis, mostrando uma série de diagramas, mapas, fotos e recortes de jornais em umas das paredes. Sem chegar perto o suficiente para discernirmos o conteúdo exato dessas colagens, move-se até a figura do personagem, sem camisa, que se exercita no chão da cozinha (18.1). Voyeurística, detém-se em vários ângulos do corpo do taxista, mostrando-nos uma longa cicatriz em suas costas e diferentes partes de seu corpo, firme e suado (18.1, 18.2, 18.3). À medida que vislumbramos uma exibição quase erótica de Travis, acompanhamos a leitura de trechos do seu diário, em *voz over*:

TRAVIS: (*Voz over*) 29 de maio de 1972. Eu preciso ficar em forma. Estar tanto tempo parado arruinou meu corpo. Vinte e cinco flexões todas as manhãs, cem abdominais, cem agachamentos. Também diminuir o cigarro.

(TRAVIS continua sem camisa, passa o braço rígido através das chamas de um fogão a gás sem retrair nenhum músculo.)

Uma total organização é necessária. Todos os músculos precisam estar firmes. (SCHRADER, 1990, p. 42, tradução nossa)

⁵⁸ O movimento conhecido como *Backlash* foi uma tentativa de reverter as novas dinâmicas das relações de gênero advindas com, especialmente, a segunda onda do movimento feminista, a partir da ideia de que a perda do poder patriarcal significaria o enfraquecimento dos Estados Unidos e a própria perda da soberania nacional. Cf. Lazar (2015, p. 100)

⁵⁹“Travis gets organized”. (Schrader, 1990, p. 42)

Há de se ressaltar, nesse momento, a forma como a trilha sonora tensa, formada pela sobreposição de diferentes sons, cria uma espécie de clímax, que culminará em um desfecho impactante, na cena seguinte, com a imagem de Travis disparando uma arma contra o espectador (18.4). Destacam-se, nesse momento, dois elementos importantes para a caracterização do protagonista, nessa nova etapa da narrativa: a reorganização de um caos derivante que o constituía até então e a exposição explícita de uma força violenta pronta para explodir. A violência, nesse sentido, surge como o eixo organizador da vida do personagem, uma força que o anima a assumir um novo estilo de vida e a restabelecer outro modelo de masculinidade. Como traços constituintes desse processo, surge uma série de detalhes referentes à corporificação de sua “nova” personalidade, dentre os quais destacamos a valorização da resistência física e da vida saudável e a concentração obsessiva das energias em um objeto de desejo (nesse caso, assassino).



18.1: Travis exercita-se (1).



18.2: Travis exercita-se (2).



18.3: Travis com a mão entre as chamas.



18.4: Close-up frontal – Travis treinando tiro-ao-alvo.

Figura 18: Travis torna-se organizado
Fonte: SCORSESE, 1976, 57min.50s.-58min.27s.

A mensagem trazida por Travis Bickle, nessa cena, é clara: para ser um homem de verdade, é preciso dominar uma outra masculinidade em posição central e roubar-lhe o poder. E para isso, por sua vez, é preciso conquistar um poder físico que o torne capaz dessa empreitada. Assim, o jogo das subjetividades torna-se um jogo de dominação, sub-reptício, em que o homem precisa ser mais homem para dominar um outro homem e tornar-se ainda mais

homem. Dentro dessa gradação da masculinidade, o corpo assume um papel de suma importância, pois, como vimos, corpos maiores significam um espaço simbólico maior e, conseqüentemente, uma possibilidade também maior de concentração do poder. Afinal, como bem nos lembra Foucault (1987, p. 117), o corpo deve ser compreendido como “objeto e alvo de poder”.

Para Fátima Cecchetto (2004), uma das principais formas de se compreender as relações entre violência e masculinidade é a partir de uma discussão sobre os usos do corpo. Isso se dá, nas palavras da pesquisadora, porque “o uso do corpo é um critério imperante na definição dos estilos, (...) está ligado diretamente à temática da identidade, da sociabilidade, da violência e das relações entre os sexos” (CECCHETTO, 2004, p. 73). Os processos de subjetivação evidentes na obra de Scorsese, portanto, passam a ganhar sentido quando vislumbrados dentro dessa ótica androcêntrica, apontando para um movimento no qual o personagem precisa adequar-se a todos esses códigos de sociabilidade evidentes na construção do corpo forte, saudável, provedor. Esse será o primeiro – e, talvez, um dos mais importantes – passos de Travis rumo ao estatuto do herói.

A cena em que vemos as cicatrizes nas costas de Travis acrescenta mais uma forte significação a esse momento da narrativa fílmica. Quando exhibe as marcas do personagem, Scorsese está apontando para um elemento importante de sua subjetividade: o fato de que, antes de tudo, ele é um ex-soldado. Dentro da cultura norte-americana, esse lugar ocupado garante-lhe um patamar de destaque, sobretudo pelo fato de ser um veterano de guerra. Travis, afinal, já seria um herói. Tudo o que precisava fazer, a partir de então, era reafirmar esse lugar outrora ocupado e recuperá-lo. Mostrar à sociedade que, apesar das tantas perdas, da vida à deriva, ainda seria capaz de se posicionar como um verdadeiro homem, capaz de lutar pela própria honra e pela de seu país.

No trecho em análise, portanto, já podemos perceber um dos vários arquétipos suscitados na obra de Scorsese, em referência à representação da masculinidade: o do soldado. Essa figura emblemática e quase mitológica, conforme nos lembra Foucault (1987), perdurou por várias culturas ao longo dos séculos e permanece ainda viva, como um modelo de homem idealizado e exaltado. Nas palavras do filósofo:

O soldado é antes de tudo alguém que se reconhece de longe; que leva os sinais naturais de seu vigor e coragem, as marcas também de seu orgulho: *seu corpo é o brasão de sua força e de sua valentia*; e se é verdade que deve aprender aos poucos o ofício das armas — essencialmente lutando — as manobras como a marcha, as atitudes como o porte da cabeça se originam, em boa parte, de uma *retórica corporal da honra*. (FOUCAULT, 1987, p. 117, grifo nosso)

O valor simbólico atribuído ao corpo masculino forte e saudável torna-se uma recorrência, também, em *Feliz Ano Novo*. Para uma leitura comparativa com esta cena de *Taxi Driver*, julgamos pertinente analisar o conto “Abril, no Rio, em 1970”. Neste, Zé é um jovem contínuo que sonha em se tornar jogador de futebol. Para tanto, precisa impressionar Jair Rosa Pinto, técnico do Madureira – objetivo que persegue obsessivamente ao longo dessa narrativa em primeira pessoa. É possível perceber, então, uma série de elementos que conectam o perfeccionismo corporal com a expressão da subjetividade e, sobretudo, com o estabelecimento de códigos homossociais que constroem determinado modelo de masculinidade. Ao longo do texto, todos esses elementos se convergem, delineando uma teia de relações que aponta para uma escala gradativa do ser/ tornar-se homem e, conseqüentemente, dita o lugar do protagonista nessa complexa rede sociocultural.

O primeiro elemento a ser destacado é a competição. De um lado, temos um personagem à margem daquele universo esportivo, que tenta arduamente se conectar com os códigos que são ali construídos e fazer parte do concorrido rol das celebridades esportivas. Zé, nesse sentido, reconhece-se como alguém que não faz parte daquele círculo homossocial e que precisará trabalhar ainda mais arduamente apenas para ter o direito de competir com os outros homens que ali estão: “estava querendo me enturmar, eu era penetra e não queria ser posto para fora, era só olhar para mim que os caras viam que o meu lugar era outro, nem como repórter eu podia passar” (FONSECA, 1975, p. 35). Para esse ser estrangeiro, a inserção naquele universo e a comunhão dos códigos ali estabelecidos serão de extrema importância, em termos da construção de si enquanto sujeito e enquanto homem.

A competitividade, conforme nos aponta Cecchetto, é um outro elemento importantíssimo para compreendermos a construção das masculinidades em determinados contextos. Segundo a autora, “a identidade masculina não está assegurada somente por atributos anatômicos (...), mas sim pela filiação do indivíduo a um grupo e a determinados valores e condutas considerados masculinos”. Nesse contexto, “os meninos são treinados de modo a assegurar a verdadeira masculinidade: os ritos e a morte simbólica para ‘fazer homens’” (CECCHETTO, 2004, p. 76). Isso se torna evidente na narrativa em questão, quando vemos a forma como o treinador compara os jogadores e ensina a Zé as formas pelas quais deve manter-se em forma física e mental, para que possa efetivamente ser digno de competir com aquela qualidade de homens que ali se apresenta. Especificamente, achamos pertinente para a nossa leitura a construção de um código relacionado à forma como os jogadores cospem, que lembra o caráter metódico com o qual narrador media a qualidade do sêmen humano em “O Campeonato”:

Fiquei de olho no Gerson. Jogador de futebol vive cuspiando. Ele passou perto, deu um daqueles passes de trinta metros e cuspiu. Viu? Limpo, transparente, cristalino. Sabe o que é isso?, perguntou Braguinha. Fiquei na dúvida, será que ele estava esculhambando o Gerson? Está cheio de nego aí que não topa o Gerson, que que eu ia dizer? Fiquei calado, balancei a cabeça e o Braguinha mesmo respondeu, preparo físico, menino, preparo físico, pra cuspir assim o cara tem que estar tinindo. Vamos estraçalhar os gringos. (FONSECA, 1975, p. 35)

O cuspe dos jogadores, mais do que uma pista usada pelos personagens para desvendar o quão saudável estão seus pares, torna-se um elemento de especial importância para o desenvolvimento da narrativa. É a partir da medição da qualidade do cuspe que acompanharemos a trajetória de Zé neste universo específico, suas expectativas e frustrações relacionadas ao pertencimento àquele grupo de homens e o próprio desfecho de sua história, a qual termina com a constatação de sua própria fraqueza e a impossibilidade de almejar o estatuto de masculinidade e de ascensão profissional pleiteado ao início do conto.

Além disso, no excerto em questão, podemos perceber a forte presença de um outro importante eixo norteador da narrativa, a saber, a presença do mentor. O homem mais velho e sábio como o guia do indivíduo em seu processo de construção enquanto sujeito, dentro de determinados códigos específicos de homosociabilidade, é uma recorrência na narrativa fonsequiana e, como vimos anteriormente, no filme de Scorsese. Braguinha, assim como o Mago (mentor de Travis), ou mesmo Lambreta (personagem de “Feliz Ano Novo”), será responsável por introduzir Zé no mundo esportivo, ensinar-lhe os códigos que ali se estabelecem e, sobretudo, orientá-lo no caminho rumo à autodescoberta e à aceitação (ou não) do sujeito pelo grupo do qual pretende fazer parte.

Esses dois eixos norteadores da narrativa (o código homosocial e o mentor responsável por ensinar esse código) desdobram-se a partir de outras nuances, que apontam para uma visão mais ampla da masculinidade de Zé. Assim é que vemos emergir, ao longo do texto, outros conselhos que dizem respeito à forma como o personagem deve expressar sua subjetividade e, inclusive, viver sua própria sexualidade. A partir da boa forma física, como uma espécie de núcleo, Braguinha desenvolve todo um estilo de vida que dita, com fronteiras aparentemente precisas, o que é certo e o que errado dentro dos modelos de conduta daquele grupo de homens. Assim, a imagem da mulher surge como uma espécie de ponto nodal para a salvação ou a ruína dos jogadores, o que se torna evidente em trechos como “O Braguinha me contou que eles treinavam todos os dias e não viam mulher” (FONSECA, 1975, p. 35) ou “já vi futebol de garoto de 18 anos acabar por causa de mulher” (FONSECA, 1975, p. 36). A abstenção sexual, portanto, seria essencial para o sucesso profissional desses jogadores, segundo os ensinamentos de seu mentor.

A partir dos posicionamentos ideológicos assimilados dos conselhos de Braguinha, Zé irá se afastar de sua namorada, Nely, o que acaba gerando uma série de outros conflitos, além de desnudar outras nuances do tipo de masculinidade que é construído nessa narrativa. A relação com o gênero feminino como delimitadora de processos de subjetivação se torna evidente, basicamente, a partir de dois movimentos presentes na postura do protagonista: 1) o de julgar que a namorada seria um perigo para a sua saúde e para a sua carreira, por ser “fogo” (FONSECA, 1975, p.35), ou seja, não lhe dar descanso durante o ato sexual e 2) o de compará-la com as mulheres que frequentam o clube e, com isso, projetar um olhar fetichista que consideramos profícuo ao nosso debate.

No que diz respeito ao primeiro aspecto, podemos vislumbrar a existência de um universo homosocial em que não só a presença das mulheres é desencorajada, como representa uma ameaça para aquele grupo de homens. Nesse contexto, a figura feminina é demonizada, associada à imagem da doença, da destruição, da Eva que levará o homem ao seu fim. Esse tipo de imagem arquetípica está disseminado em várias culturas e diz respeito à forma como as mulheres foram colocadas em um patamar onde pudessem ser controladas e dominadas. Como contrapartida a essa demonização, temos uma idealização: nas ricas mulheres que frequentam o clube, Zé vê um outro patamar de feminilidade. Essas mulheres talvez pudessem ser tão perigosas quanto as outras, mas representariam algo mais, uma posição hierárquica diferenciada, uma ideia de ascensão social vislumbrada nos homens capazes de “possuir” essas deusas vistas à distância pelo personagem.

O contraste evidenciado entre a figura de Nely e a das outras mulheres desejadas por Zé remonta a um movimento em que o outro, fetiche, objeto do desejo, é colocado em discurso para evidenciar o lugar ocupado por esses homens e, sobretudo, a ausência que lhes é constituinte, sobretudo, pela sua posição de marginalidade. Assim, constrói-se uma descrição do personagem que é análoga àquela vista em “Feliz Ano Novo”, na passagem em que Pereba sonha com as grã-finas da zona sul. Não coincidentemente, os próprios nomes dos personagens remontam a um campo semântico de exclusão, pobreza, “inferioridade” na escala social. A projeção do desejo, então, é o reflexo de um contexto sociocultural muito mais amplo, em que os sonhos e aspirações desses tantos zés são apenas a ponta do *iceberg*:

Não que a Nely seja de jogar fora, mas aquelas mulheres eram diferentes, acho que eram as roupas, a maneira de falar, de andar, cheguei a esquecer os jogadores, nunca tinha visto mulheres iguais. Acho que elas não andavam pelas ruas da cidade, andavam a cavalo ali, escondidas, só os bacanas viam. Aquilo é que era vida, fiquei vendo a piscina, o gramado, os garçons levando bebidas e comidinhas pra lá e pra cá, tudo calmo, tudo limpinho, tudo bonito. (FONSECA, 1975, p. 36)

A competitividade, o desejo, a necessidade de ascensão social, todos esses elementos se entrecruzam no conto fonsequiano, convergindo para um denominador comum, capaz de tornar realidade todas as ambições do protagonista: o corpo. A constituição corporal forte, provedora, superior à dos demais homens é o principal ponto de sustentação para que Zé consiga constituir a sua plenitude identitária enquanto um “homem de verdade”. Tarefa falha, no entanto, uma vez que o personagem não consegue chegar à aptidão física necessária para a execução completa do seu treino, motivo pelo qual, ao final do conto, encontra-se “sozinho, (...) sem saber para onde ir” (FONSECA, 1975, p. 40). Fracassado, ainda à margem das expectativas sociais e, especificamente, daquele grupo de homens, ao personagem resta apenas ficar vagando, sem rumo, perdido – como Travis pelas noites de Nova York.

Se a constituição do corpo, então, é insuficiente para que esses homens cheguem ao *status* desejado dentro de um ideal androcêntrico, qual será o mecanismo utilizado para que seus sonhos e ambições sejam possíveis? Qual a forma de chegarem aonde desejam? Na ausência de um falo “natural” (e aqui consideramos os músculos como um símbolo fálico), muitos desses sujeitos tentarão buscar uma alternativa “artificial”, complementar. Desse jogo, nascem os sujeitos híbridos, homens e máquinas, os ciborgues tão presentes na cultura popular, sobretudo a partir da década de 1980⁶⁰. Nesse caso, mistos de homem e arma, pois o poder bélico torna-se, então, uma das mais efetivas formas de alcançar esse falo perdido. Apesar de isso não acontecer no conto em análise, podemos localizar esse mesmo processo tanto na obra de Fonseca como na de Scorsese.

Em “Feliz Ano Novo”, a recuperação do poder fálico pela posse da arma e a consequente articulação entre violência e erotismo tornam-se evidentes quando a gangue de bandidos resolve tomar posse do arsenal de Lambreta para assaltar uma mansão de classe média alta da zona sul. Para este momento de nossa análise, interessa-nos não o latrocínio em si, mas a cena em que o poder fálico é ressignificado pelo poder bélico, já no planejamento do assalto. Podemos ver, então, o exato instante em que todas as expectativas evidenciadas na primeira parte deste trabalho ganham forma, corporificando-se por meio da posse da arma:

Coloquei a lata de goiabada numa saca de feira, junto com a munição. Dei uma Magnum pro Pereba, outra pro Zequinha. Prendi a carabina no cinto, o cano veio para baixo e vesti uma capa. Apanhei três meias de mulher e uma tesoura. Vamos, eu disse. (FONSECA, 1975, p. 12)

O arsenal da virilidade está completo, pronto para o momento da posse, da recuperação do poder. Com as armas, esses sujeitos automaticamente já se sentem mais homens, mais

⁶⁰ Sobre o assunto, recomendamos a leitura do texto de Donna Haraway, *Um manifesto para os cyborgs*. Cf. Haraway (1994, p.243)

marginais e heróis. A ausência, o desejo, tudo isso está em um passado à deriva de um ideal de masculinidade. Agora é tempo de concretização, tomada de posição, de sair do lugar de sujeitos da enunciação para o de objetos: homens superiores, mais poderosos, de quem se fala e com quem não se ousa falar. Visualizamos, então, o início de um novo processo de subjetivação, a partir do qual será possível não apenas chegar a um grau superior em determinada hierarquia, mas se transformar em um outro indivíduo, para além das fronteiras sociais previamente estabelecidas. Assim, ser um marginal-herói não é apenas ser um homem melhor, é ser um homem superior a esses homens melhores. Fora do código de honra militar, o marginal-herói é mais forte do que o próprio soldado, ultrapassa o arquétipo e edifica um novo mito.

Na narrativa filmica, esse processo se torna evidente na cena “O vendedor viajante”, em que Travis Bickle conhece Andy, o vendedor de armas, adquirindo um arsenal muito além de qualquer medida auto protetiva e, com isso, evidenciando suas verdadeiras intenções assassinas. Vale a pena ressaltar, antes de falarmos da cena propriamente dita, um trecho em *voz over* que a antecede, o qual transcrevemos a seguir:

TRAVIS: (*Voz over*) 8 de maio de 1972. Minha vida havia entrado em outra fase. Os dias passavam com regularidade... um indistinguível do outro, numa cadeia longa e contínua. Então, de repente, houve uma mudança. (SCHRADER, 1990, p. 33-34, tradução nossa)

Esse excerto é importante porque garante um caráter de transição ao momento em que Travis encontra-se com Andy. Altera-se, então, não apenas o modo como este lida com o universo que o cerca, mas a própria forma como isso é registrado no filme. Assim, a cena representa a transição do enredo para uma segunda parte, que, no esquema traçado no capítulo anterior, dividimos em “empoderamento” e “planejamento”. Uma vez ciente da impossibilidade de inserção social e afetiva, o personagem vê-se, agora, imerso em um plano de conquista do espaço do outro, a partir da violência. A compra das armas seria a parte mais importante para a execução desse plano.

A câmera de Scorsese, a partir de então, passa-nos a fornecer várias pistas sobre o que Travis está planejando, lançando mão, para tanto, de um jogo de enquadramentos que situa o espectador no cerne da enunciação e da encenação. Isso se dá, principalmente, pela forma como os planos subjetivos se intercalam com os objetivos. Assim, em 19.1, somos colocados sob o ponto de vista do taxista, acompanhando-o em sua distraída procura por um alvo na janela do hotel. A câmera passeia, caça, localiza a vítima e a liquida virtualmente. Logo, somos Travis, e assassinamos aquele indivíduo como ele o faz, em nossos próprios pensamentos. A seguir, a câmera assume um ponto de vista objetivo, em que voltamos ao nosso lugar de espectador, e podemos então olhar para a expressão facial de Travis, julgá-lo, pensar no que ele está

planejando (19.2). O momento é rápido: Scorsese não quer dar muito espaço para esse espectador intrometido, não quer revelar os segredos de seu protagonista. Então, após breves segundos, a câmera muda novamente de posição, para o nosso ponto de vista, alvos de Travis (19.3).

De cúmplices tornamo-nos as vítimas, estamos na mira do protagonista, que pressiona o gatilho, assassinando-nos virtualmente. Em mais um movimento dinâmico, a lente volta-se para a maleta com as armas que o taxista comprou, em um plano detalhe fetichista (19.4) que exhibe o produto como em uma vitrine, aguçando tanto o nosso olhar quanto o de Travis. Com esse jogo de pontos de vista, Scorsese nos faz passear pelas múltiplas nuances desta cena e nos insere, hitchcockianamente, no núcleo do furacão, de onde olhamos sob diferentes perspectivas em convergência e em conflito.



19.1: A rua, sob o POV de Travis Bickle.



19.2: Andy mostra as mercadorias para Travis.



19.3: Travis mira o espectador.



19.4: Plano detalhe: armas compradas por Travis.

Figura 19: O vendedor viajante

Fonte: SCORSESE, 1976, 54min.-57min.49s.

Entre as diversas nuances e possibilidades interpretativas sugeridas por esta cena, gostaríamos de nos demorar um pouco mais na última parte, em que a maleta com a coleção de armas é vista em plano detalhe. A construção desse plano se dá, então, de forma análoga àquela presente no cinema pornográfico (Fig. 10), ou àquela em que vemos o táxi de Travis em vários recortes (Fig. 6): a câmera se detém sobre o objeto, reitera seu valor mercadológico e cultural, evidencia detalhadamente cada uma de suas partes para, imediatamente, focar o personagem

em primeiro plano. Nesse trânsito do objeto para o sujeito, do produto de consumo para o seu consumidor, vemos denudar-se uma série de referências que apontam para o papel desse sujeito na sociedade em que se insere — e como esse papel se realoca a partir do consumo e da busca pela realização dos próprios desejos. Nesse ínterim, o fato de serem o carro, a pornografia e a arma os desejos mais básicos, mais evidentes, torna-se crucial para a compreensão do perfil desse consumidor, desse sujeito e, enfim, desse homem.

Segundo McGillis (2008, p. 75, tradução nossa⁶¹), para compreender esse tipo de homem e de masculinidade na sociedade norte-americana, sobretudo em suas relações com o uso do poder bélico, é necessário compreender, também, “(...) a conexão entre o significado psicanalítico da arma como um falo, como um objeto que leva o homem ao controle do Outro e realiza a lei do pai e a arma como um aspecto da economia de mercado”. Nesse sentido, percebemos que a articulação entre poder e masculinidade abre campo para a percepção de uma série de outros elementos socioculturais e políticos que se atrelam, por sua, vez, diretamente, a uma questão econômica. Assim como vínhamos discutindo em relação à pornografia, o revólver deve ser compreendido como um objeto que sintetiza duas noções de fetiche (psicanalítica e marxista) em uma só, a partir do desejo de controle e de poder:

Se a arma como fetiche disfarça e derrota a ansiedade de castração, então ela também aponta (literalmente) para o Outro, que deve sucumbir ao potente falo masculino. A arma é tudo sobre controle e repressão. Aquele que empunha a arma é aquele que domina e faz com que os outros façam o que ele deseja. (...) A arma representa o oposto de liberdade; ela representa repressão e controle. (MCGILLIS, 2008, p. 75, tradução nossa⁶²)

A posse da arma, tanto no contexto de *Taxi Driver* quanto no de *Feliz Ano Novo*, surge como um dos eixos sobre os quais corpo, competitividade e fetiche se alocam, na tentativa de se reformular a masculinidade. Nesse sentido, insere-se como o pilar do que aqui denominamos arsenal da virilidade, quando combinada à construção de um corpo guerreiro, forte e poderoso. O processo de transição para uma nova masculinidade, no entanto, não se faz completo apenas a partir dessa base, mas se estrutura em outros movimentos essenciais à compreensão das subjetividades de Travis Bickle e dos homens de Rubem Fonseca: o travestimento e o rito de passagem. O primeiro, diz respeito a um processo de corporificação de determinados modelos arquetípicos de masculinidade, extraídos da cultura de massa, da mídia e do cinema; o segundo,

⁶¹ [...] the connection between the psychoanalytic significance of the gun as a phallus, the object that carries the man to control of the Other and carries out the law of the father, and gun as an aspect of the market economy. (McGillis, 2008, p. 75)

⁶² If the gun as fetish disguises and defeats castration anxiety, then it also points (literally) to the Other who must succumb to the potent male phallus. The gun is all about control and repression. He who wields the gun is he who dominates and makes others do as he wishes. (...) The gun represents the opposite of freedom; it represents repression and control. (McGillis, 2008, p. 75)

a um acontecimento específico, associado à sexualidade, ao assassinato ou a ambos, em que um homem se tornará efetivamente homem.

A seguir, pretendemos perscrutar esses outros dois eixos basilares dos processos de subjetivação dos protagonistas, e, com isso, entender um pouco mais sobre a forma como estes são operacionalizados nas narrativas em análise. Para tanto, compararemos as trajetórias dos personagens de ambas as obras com algumas figuras da história da masculinidade e da virilidade nos Estados Unidos, a partir do século XX. Com isso, poderemos vislumbrar como Travis e os personagens fonséquianos representam e/ou subvertem determinados homens icônicos que os antecederam e, com isso, colocam em questionamento os modelos por meio dos quais se alicerça a masculinidade na cultura contemporânea, especificamente, nos contextos em que ambos os textos foram produzidos e colocados em circulação. Ao compreendermos como as masculinidades viram discurso e, ao mesmo tempo, como os discursos se corporificam em masculinidades, poderemos traçar um perfil das relações entre literatura, cinema e cultura — sobretudo naqueles aspectos relacionados às (inter)subjetividades.

3.2. *Vestindo-se de homem ou A máscara do herói*

O debate sobre a relação entre literatura e travestilidade é profícuo e tem crescido no âmbito acadêmico, especialmente, na última década⁶³. Especificamente no campo da literatura em língua portuguesa, a travestilidade e os processos de travestimento têm uma presença consolidada, desdobrando-se em diversos tons e várias possibilidades criativas. Para ficarmos em alguns exemplos mais notáveis, cabe-nos destacar o fenômeno do eu lírico das cantigas de amigo medievais, na literatura Portuguesa, ou mesmo a construção de Diadorim, personagem de gênero ambíguo do canônico *Grande Sertão: Veredas* (1956), de Guimarães Rosa. Em cada tempo e em cada lugar, o trânsito entre as categorias de gênero assumiu e assume distintas configurações e formas de expressão. Resguardadas as singularidades contextuais, é evidente que a linguagem artística, seja a literária, a teatral ou a cinematográfica, é uma das principais formas pelas quais os sujeitos ultrapassam as barreiras das convenções sociais e assumem vozes que destoam da episteme dominante e das categorias pretensamente naturais.

⁶³ Sobre o assunto, recomendamos a coletânea de Costa (2010) e o trabalho de Silva & Oliveira (2013). O termo travestilidade é incorporado ao nosso trabalho como designador de uma construção subjetiva complexa, para além dos processos de “travestimento”, que reverberam uma de suas características. Travestimento, então, designaria uma das faces do processo de constituição da travestilidade. Para elaborar tal distinção, recorremos às orientações da Associação Brasileira de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais (ABGLT). Cf. ABGLT (2005).

Um caso de processo de travestimento na literatura importante para a nossa análise, até pela própria proximidade contextual com a obra de Fonseca, é o de *A Hora da Estrela* (1977), de Clarice Lispector. Neste, que é um de seus mais conhecidos livros, Lispector cria Rodrigo S.M, na tentativa de transpor a voz narrativa para uma dicção masculina e, com isso, desnudar uma série de questões referentes ao papel da mulher na literatura e às agruras do processo criativo e da produção literária no circuito nacional da época. A obra de Lispector, nesse sentido, mostra-nos que a transição entre as categorias de gênero pode acontecer de distintas formas na criação literária, o que coloca em xeque a pretensa naturalidade das construções hegemônicas e, inclusive, abre campo para a relativização da própria noção de travestilidade, quando vista como polissêmica e dinâmica.

Para compreendermos o fenômeno na prosa fonssequiana, precisaremos trabalhar com dois conceitos distintos e, conseqüentemente, com duas visões ao mesmo tempo convergentes e destoantes sobre o que poderíamos chamar de personagem/narrador travesti. A partir dessa divisão, inclusive, é que conseguiremos formular um operador de leitura que dê conta de abarcar tanto o livro de Rubem Fonseca quanto o filme de Martin Scorsese. Cabe ressaltar, no entanto, que essas duas definições aqui discutidas não serão vistas como totalizantes da construção das personagens travestis ou do processo de travestimento narrativo em ambas as obras, mas apenas como duas faces localizáveis em alguns contos e trechos selecionados. Assim, não nos limitamos a um posicionamento estanque sobre tais categorias, mas, ao contrário, apresentamo-las em sua polimorfia.

A primeira caracterização vem do conto “Dia dos Namorados”, a única incursão dessa coletânea pelo universo do personagem Mandrake. No texto, em primeira pessoa, o famoso detetive narra um de seus casos, em que foi procurado pelo advogado de um banqueiro, J.J. Santos, a fim de resolver uma tentativa de chantagem e apagar qualquer vestígio de um possível escândalo. A chantagista, no caso, seria uma travesti com a qual o banqueiro teria saído, por engano, e que, após ser descoberta e rejeitada pelo homem, ameaçara se suicidar:

Meu cliente, o banqueiro J.J. apanhou uma mulher na rua, levou para um hotel e, chegando lá, descobriu que era um travesti. O travesti roubou dois mil cruzeiros do meu cliente. Eles tiveram uma discussão e o travesti, armado de uma gilete, ameaçou cometer suicídio se não receber 10 mil cruzeiros em dinheiro. Meu cliente me pediu o dinheiro, que está aqui comigo. Nós queremos dar o dinheiro e encerrar o assunto. Você tem experiência em casos policiais e gostaríamos que tomasse conta da coisa. Nada de polícia, nós damos o dinheiro e queremos tudo abafado. O assunto tem que ser encerrado sem deixar resto, entendeu? (FONSECA, 1975, p. 63)

A história, no entanto, vai sendo revelada aos poucos ao leitor, ao mesmo tempo em que se intercala com a do próprio detetive, que também conhecera uma mulher, com a qual estaria iniciando um *affair*. O intercalamento entre as duas experiências cria um jogo cruzado, que

interliga duas realidades socioculturais bastante distintas. O jogo criado por Fonseca torna-se claro, ao início do conto, quando o narrador apresenta o encontro do banqueiro com a travesti e, imediatamente após, descreve o do detetive com a “loura rica” (FONSECA, 1975, p. 59). Nesse momento, as duas formas distintas de feminilidade são colocadas em contraponto, especialmente, pelos nomes das personagens, a saber, Viveca e Maria Amélia. Ao mesmo tempo, ao caracterizar Viveca como uma pessoa “muito jovem”, mas com uma voz que “mostrava mais maturidade” (FONSECA, 1975, p. 61), o narrador lança mão de um recurso recorrente na literatura policial, salpicando algumas pistas para o leitor — nesse caso, sobre a revelação da “verdadeira identidade” da personagem. O momento decisivo se dará posteriormente, no clímax da narrativa:

Quando saiu do banheiro a garota estava nua, deitada na cama, de bruços. J.J. Santos tirou a roupa e deitou-se ao lado dela, fazendo-lhe carinhos, olhando-se nos espelhos. Então a garota virou-se de barriga para cima, um sorriso nos lábios. Não era uma garota. Era um homem, o pênis se refletindo, ameaçadoramente rijo, nos inúmeros espelhos. (FONSECA, 1975, p. 62)

Essa parte do conto é muito importante para a composição da narrativa, sobretudo pelos olhares que revela sobre a personagem travesti e sobre o conceito de travestilidade encenado neste conto. A partir do momento que assume traços de uma identidade masculina, a própria personagem passa a se referir com o uso do pronome referente a essa categoria, o que se torna evidente em trechos como “O que? O que? Está me chamando de ladrão? Eu não sou ladrão! gritou Viveca, levantando-se da cama” e “Sou viado sim, sou VI-III-ADO! o grito de Viveca parecia que ia romper todos os espelhos e lustres” (FONSECA, 1975, p. 62). Esse movimento de mudança dos pronomes de tratamento para o masculino, a partir da descoberta da constituição biológica da personagem, diz muito sobre a noção de gênero e de sexualidade que está sendo reproduzida no universo da narrativa e, sobretudo, sobre as implicações disso para as masculinidades e feminilidades ali encenadas.

Um elemento que merece destaque é a descrição do pênis da travesti como algo “ameaçadoramente rijo”, uma vez que isso evidencia a articulação entre falo e arma e, por sua vez, entre masculinidade e violência. Quando o pênis de Viveca torna-se algo concreto — corporal e discursivamente — sua personalidade torna-se totalmente outra. Para o narrador e para os personagens de “Dia dos Namorados”, Viveca é um homem, que, a partir do uso de vestimentas, corte de cabelo, maquiagem, dentre outros elementos, “fantasia-se” de mulher. Segundo esse ponto de vista, não existe um trânsito ou uma transposição entre as categorias de gênero, mas uma ideia de simulação, de mascaramento. Dentro dos códigos de homosociabilidade ali comungados, aquele indivíduo nunca deixará de ser um homem, apesar das tentativas frustradas de “simulação” de uma identidade feminina. Afinal, assumir sua

identidade como mulher seria admitir uma fissura no sistema heteronormativo. Esse discurso torna-se hegemônico no universo ali encenado e acaba constituindo-se como uma verdade inerente ao corpo e ao gênero dos personagens e, conseqüentemente, da figura da travesti.

A visão trazida no conto dialoga com um conceito aparentemente mais transparente da travestilidade, que não a concebe como uma identidade de gênero e de sexualidade autossustentável, mas como um mero processo de disfarce. Chamamo-lo de transparente por ser pretensamente auto-evidente, natural, próximo do significado que a palavra “travesti” possa assumir quando observamos a sua raiz etimológica. Essa visão, como sabemos, não é capaz de abarcar a conotação que o termo tem assumido na contemporaneidade, designador não apenas de uma categoria de gênero, mas de toda uma caracterização identitária, que personifica a palavra em um sujeito com face e lugar social. A personagem construída na prosa fonsequiana, nesse sentido, parece situar-se no entrelugar dessas duas visões, instituindo-se como uma reafirmação do senso comum e das visões estereotipadas que dali derivam (evidentes no uso do tratamento masculino) e, ao mesmo tempo, questionando determinadas normas ditas como naturais, o que se torna evidente a partir da descrição inicial de Viveca:

Uns quinhentos metros adiante, J. J. Santos viu a garota, parada na calçada. Os alto-falantes do seu carro transmitiam música estereofônica e J. J. Santos estava emocionalmente predisposto. Nunca tinha visto garota tão bonita. Teve a impressão de que ela olhara para ele, mas devia estar enganado, ela não era do tipo de piranha de praia, dessas que ficam pescando freguês que passa de automóvel. (FONSECA, 1975, p. 60)

Da figura angelical à criatura monstruosa descrita ao final do conto, que se auto-mutila para extorquir o cliente, a personagem fonsequiana passeia por vários estereótipos, tanto referentes à feminilidade *cis* quanto à *trans*⁶⁴. Nesse movimento, além de colocar em xeque o lugar das pessoas travestis naquela sociedade, desnuda as próprias bases do pensamento androcêntrico, insustentáveis em sua própria fragilidade. Afinal, os julgamentos de valor baseados na indumentária e na aparência física não são capazes de dar conta da rede múltipla que compõe as subjetividades, tampouco de abarcar as várias relações que escapam por entre as fissuras do sistema hegemônico. A figura da travesti, nesse sentido, desempenha um papel em que “ao mesmo em que incorpora, ela desafia o feminino e denuncia a sua fabricação” (LOURO, 2009, p. 138).

Mais do que evidenciar questões referentes à tecnologia do gênero, Viveca traz à tona toda uma realidade social excludente, que coloca as travestis em um universo de segregação e

⁶⁴ O termo *cisgênero* é utilizado dentro dos estudos feministas - e vem sendo incorporado à linguagem formal e informal - como designador de pessoas cuja identidade de gênero é compatível com o sexo biológico, em oposição ao termo *transgênero*, que designa os sujeitos cuja identidade de gênero difere do sexo biológico. Cf. Saraiva (2014, p. 59)

abjeção. A personagem fonssequiana é maquiavélica, perigosa, de personalidade doentia, enfim, a própria personificação de um estereótipo construído durante milênios e ainda presente em determinadas esferas da nossa sociedade. Ao mesmo tempo, prostituta e pobre, denuncia o lugar ao qual essas pessoas são obrigadas a pertencer, sobretudo se observarmos que a narrativa se ambienta no período de repressão ditatorial. Não poderia ser mais irônica, nesse sentido, a inserção de seu cliente como um banqueiro, pai de família, provedor e detentor do poder em vários aspectos. Nesse contraste de dois mundos, em um jogo de gato e rato entre classes sociais, vítima e algoz revezam de lugar e mostram as sutilezas que estão por trás das dicotomias.

O destino da personagem, ao final desse jogo, não será dos melhores. Ao entrar no caminho de Mandrake, Viveca perde todo aquele poder momentaneamente conquistado. Desmascarada e humilhada, acaba sendo presa. Ao longo da história, o narrador já nos vinha dando pistas sobre esse desenrolar dos fatos, sobretudo no aspecto de que ganha quem tem mais poder de compra em uma sociedade capitalista. As menções à compra, suborno e ostentação são recorrentes no texto e a palavra *dinheiro* é repetida até a estafa. A ideia de que o mais rico sairá impune prevalece ao final, mas sem deixar de ser, também, subvertida – já que Mandrake também se dá bem às custas do banqueiro, ficando com seu carro.

A grandiosidade do conto em questão, ao nosso ver, reside primariamente na forma como as relações sociais são colocadas em rede, construindo e desconstruindo dicotomias presentes no senso comum. Ao mesmo tempo em que apresenta as faces ridículas do que seriam personagens tipo, Fonseca põe em evidência outras nuances dessas constituições, como que apontando para a ideia de que verdades múltiplas comungam de um mesmo espaço, dialogando umas com outras, chocando-se, entrecruzando-se. Assim, a própria personagem travesti emerge de uma representação estereotipada, arquetípica, para mostrar-se muito mais complexa do que possa julgar o leitor em sua posição idiossincrática. Além disso, guiados pelo ponto de vista do narrador homem, detetive, pertencente a determinado grupo social e econômico, estamos presos na armadilha da parcialidade e, mais uma vez, somos presas fáceis dessas aranhas arditosas que tecem a prosa fonssequiana.

Para uma segunda caracterização da travestilidade e dos processos de travestimento na obra de Fonseca, recorreremos ao conto “Corações Solitários”, que parece nos fornecer mais alguns pontos importantes para a nossa análise. Nesse texto, a temática é desenvolvida com maior ênfase, diluída em vários elementos da narrativa e tratada sob várias perspectivas. Para tanto, é apresentada ao leitor a história de um jovem jornalista investigativo que, após perder o emprego, vai trabalhar na revista *Mulher* - uma publicação voltada para a “mulher da classe C, que come arroz com feijão e se ficar gorda azar o dela” (FONSECA, 1975, p. 19). No novo

emprego, o jornalista sem nome e narrador-personagem, em primeira pessoa, conhece Peçanha, o editor chefe do jornal, que apresenta o singular método de trabalho desenvolvido pela equipe.

Para se aproximar do público-alvo, os jornalistas da *Mulher* passam a se alcunharem com nomes femininos e escrevem para as leitoras como se fossem, também, mulheres. Esse processo de travestimento via linguagem, além de colocar em evidência uma série de questões referentes aos estereótipos construídos sobre a figura feminina e, especialmente, sobre as mulheres “classe C”, é responsável por trazer ao texto certo alívio cômico, construído, basicamente, a partir do contraste entre os nomes femininos e as figuras masculinas que realmente são responsáveis pelo trabalho desenvolvido na redação. Para tal composição, Fonseca lança mão de um jogo de pronomes de tratamento e de flexões de gênero que quebra a expectativa inicial do leitor e causa um estranhamento (Cf. BERGSON, 1993) o que, por sua vez, gera o riso:

Sandra era também conhecida como Marlene Kátia, ao fazer entrevistas. Era um rapaz pálido, de longos e ralos bigodes, também conhecido como João Albergaria Duval. (...) Perguntei a ele se alguém trazia as cartas dos leitores na minha mesa. Ele me disse para falar com Jacqueline, na expedição. Jacqueline era um crioulo grande de dentes muito brancos. (FONSECA, 1975, p. 21)

A temática do travestimento, no conto, assume uma tonalidade bem menos tensa do que aquela vista em “Dia dos Namorados”, apesar de ambos os textos usarem da ironia, do sarcasmo e das pitadas de humor como elementos de composição. Acreditamos que isso se dê, primariamente, pela forma como o processo de travestimento é colocado em cena: ao contrário da outra narrativa, não temos um embate direto entre dois indivíduos pertencentes a mundos diferentes, mas uma diluição das diferenças culturais e ideológicas na forma de pistas, charadas, comentários sociais. Assim, em vez da figura da travesti como um indivíduo abjeto, demonizado, coloca-se em evidência o próprio processo de fingimento ou simulação das normas de gênero. Além disso, como veremos no final da narrativa, a própria presença da personagem travesti ou transgênero — já pronunciada no processo de travestimento que é motor da narrativa — se dará em um contexto totalmente distinto daquele visto no outro texto.

A questão do fingimento, inclusive, será um dos eixos que sustentam a narrativa. Tudo na revista de Peçanha é falso, artificial: as cartas das leitoras são inventadas, os textos são assinados por mulheres que não existem, as fotonovelas são elaboradas a partir do pastiche e da paródia de outros textos já publicados - inclusive obras canônicas da literatura mundial. Nesse mundo de simulacro e de fantasia, a intromissão da realidade torna-se instaladora do caos e, com isso, desencadeante do problema que será o motor do enredo. Assim, as cartas recebidas de Pedro Redgrave, leitor real da revista, trazem novas questões para o discurso e geram um

novo estranhamento, construído em vários aspectos — o fato de Pedro ser homem, de ser alguém que realmente escreve para a revista e, sobretudo, de esconder uma identidade transgênero.

Com a inserção de Pedro Redgrave na narrativa, Fonseca empreende, mais uma vez, um jogo de contrastes que coloca em xeque diversas questões referentes às normas sociais e à fragilidade das dicotomias impostas pelo ideal hegemônico. Afinal, no universo da redação de *Mulher*, homens heterossexuais poderiam usar nomes femininos sem que isso representasse qualquer problema para as normas de sociabilização ali construídas, mas a presença de uma pessoa real, com uma identidade de gênero que transita entre as convenções, representaria um perigo, uma ameaça, por algum motivo. O perigo é percebido pelo próprio editor-chefe do jornal, que parece se sentir desconfortável com a presença do leitor: “Estranho, muito estranho, disse Peçanha batendo as unhas nos dentes, o que é que você acha? (...) Ele parecia preocupado com alguma coisa” (FONSECA, 1975, p. 26).

O que o leitor descobrirá ao final da narrativa, no entanto, é que o desconforto do personagem, assim como o seu aparentemente descompromissado interesse pelo caso de Redgrave era, na verdade, uma pista que o narrador já estava dando sobre a verdade por trás de toda a história do leitor misterioso. Assim, habilmente, a narrativa assume um tom revelador, seguindo a metodologia do romance policial, já evidente em outros contos e apresentando ao leitor que, na verdade, Peçanha e Pedro Redgrave eram a mesma pessoa. A travestilidade⁶⁵ secreta, o amor por um outro homem, enfim, todas as confissões feitas pelo personagem ganham um novo significado a partir da revelação de que aquele sujeito era, na verdade, o próprio editor-chefe da revista *Mulher*.

Com essa narrativa, somos conduzidos a um novo universo referente à expressão da identidade de gênero e, sobretudo, às questões referentes ao controle social e às relações ideológicas e culturais que permeiam sua configuração em determinados contextos. Além disso, o fato de um homem de classe social privilegiada, até então condizente com todo um ideal de masculinidade vigente no senso comum, revelar uma identidade feminina às sombras, é paradigmático para a compreensão das nuances da questão da travestilidade evidenciada na obra de Fonseca. Partimos, então, de uma representação da personagem travesti marginal, pobre, prostituta, para uma outra representação inserida no centro do próprio poder que oprime essa pessoa, que a faz situar-se em um lugar de exclusão. Assim, desnudam-se os meandros de

⁶⁵ A narrativa apenas lança sugestões sobre a real identidade de gênero do personagem. Assim, optamos por usar o termo travestilidade, podendo a figura de Peçanha se aproximar, também, à da *cross-dresser*. Cf. Saraiva (2014, p. 59)

uma sociedade de aparências, de máscaras e de convenções, em que as verdades mais concretas se diluem em simulacro e simulação.

Segundo a filósofa Judith Butler, precisamos repensar a noção de que existe “uma identidade original ou primária do gênero (...), frequentemente parodiada nas práticas culturais do travestismo e na estilização sexual das identidades *butch/ femme*”. Essa visão, segundo a autora, mostra-se problemática porque “a relação entre ‘imitação’ e ‘original’ é mais complicada (...) do que essa crítica costuma admitir” (BUTLER, 2015, p. 237). Para romper com a dicotomia, Butler propõe que o gênero deve ser compreendido como uma *performance*, uma construção discursiva. Nesse sentido, rompe-se com uma articulação direta e pretensamente natural entre sexo biológico e identidade de gênero, propondo-se que esta, ao contrário daquele, não é um dado biológico, mas cultural:

Ao imitar o gênero, a *drag* revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero – assim como sua contingência. [...] No lugar da coerência heterossexual, vemos o sexo e o gênero desnaturalizados por meio de uma performance que confessa sua distinção e dramatiza do mecanismo cultural da sua unidade *fabricada*. (BUTLER, 2015, p. 237-8, grifo nosso)

Segundo essa concepção, a noção de que a personagem travesti seria uma farsa da feminilidade cai por terra, abrindo-se para um leque mais amplo, em que a própria feminilidade é que é uma grande invenção — e a masculinidade também. Assim, a travesti seria apenas uma face da dinâmica da simulação que constrói os gêneros na sociedade e, nesse aspecto, sua exclusão e marginalidade seriam armas de um poder hegemônico utilizadas para esconder sua própria artificialidade. Independente do gênero, da classe, da raça ou de qualquer outro fator cultural e ideológico, todos os sujeitos transvestem-se, afinal, os papéis de gênero são máscaras sociais que vestimos a todo instante para nos inserirmos enquanto parte de um grupo e, conseqüentemente, sermos aceitos dentro de determinados códigos de convivência e de sociabilidade.

A partir desse posicionamento, desenvolvemos como operador de análise o movimento que aqui denominamos de processo de travestimento ou de transvestimento. Partindo de um conceito inicial de travestilidade, evidenciado no início deste capítulo, e conjugando-o com um movimento dinâmico de mascaramento que transcende a figura da travesti, concebemos que os personagens masculinos fonséquianos, assim como Travis Bickle, vivenciam, de alguma forma, uma face desse fenômeno. A partir do uso de uma indumentária específica, assim como da corporificação de elementos inerentes ao que se concebe como masculinidade na sociedade em que se inserem, esse sujeitos irão se *performatizar* de homens. Travestir-se ou transvestir-se, aqui, é se transformar em uma outra masculinidade. Isso lhes garantirá, dentro de determinadas normas de sociabilidade, um estatuto de pertencimento, de aceitação e, conseqüentemente, de

subjetivação como “homens de verdade”. Nesse movimento verifica-se que, assim como masculino e feminino são categorias distintas, as próprias feminilidades e masculinidades abrem-se em um outro leque de categorias.

Para compreendermos como esse processo ocorre na obra de Scorsese, selecionamos a cena intitulada “Ali está o assassino”⁶⁶. Nesta, o leitor é apresentado à nova figura de Travis Bickle, após a tentativa de uma transformação radical de aparência e estilo de vida. A aparência de Travis é minuciosamente descrita no roteiro de Schrader, o qual transcrevemos a seguir, antecedido da releitura de Scorsese para o cinema:

Nós vemos a figura completa de Travis em plano-médio: ele está sozinho em uma área aberta, ao lado da multidão.

Travis parece ser o homem mais suspeito da terra. Seu cabelo está cortado muito curto e usa óculos espelhados. Sua face está pálida e drenada de cores, seus lábios estão franzidos e apertados. Ele olha de um lado para o outro. Podemos ver os efeitos das noites não dormidas e da alimentação insuficiente – ele parece doente e frágil.

Mesmo sendo uma tarde quente de verão, Travis está agasalhado em uma camisa com suéter e a jaqueta do exército abotoada de alto a baixo. Abaixo de sua jaqueta estão protuberâncias altas, que causam a impressão de um tronco mais largo do que deveria ser. Ele está ligeiramente curvado, com as mãos nos bolsos.

Qualquer um que fitasse a multidão poderia olhar diretamente para Travis e pensar “Ali está o assassino!”. (SCHRADER, 1990, p. 78, tradução nossa)



Figura 20: Ali está o assassino

Fonte: SCORSESE, 1976, 1h.35min.-1h.37min.

Nesse momento, a câmera passeia por toda a figura de Travis, revelando-a de baixo para cima, o que dá a sensação de um segredo que é revelado aos poucos, gerando um grau de importância muito grande à aparência física do personagem e, ao mesmo tempo, espetacularizando o momento da grande revelação. Assim, o monstro de Frankenstein emerge aos poucos, como uma criatura poderosa e imponente que brota da terra, vinda de algum submundo nebuloso. A referência que fazemos ao personagem de Shelley não poderia caracterizar o taxista com melhor pertinência: partida em fragmentos, a subjetividade de Travis se reconstrói com pedaços de outros homens, símbolos de uma masculinidade perdida, quase mítica, que sobrevive na cultura como um espectro entre os escombros.

⁶⁶ “There is an assassin” (Schrader, 1990, p. 56)



Fig. 21.1: Bruce Cabot em *O Último dos Moicanos* (1936)



Fig. 21.2: John Wayne em *Rastros de Ódio* (1956)



Fig. 21.3: Marlon Brando em *Espíritos Indômitos* (1950)



Fig. 21.4: Marlon Brando, em *O Selvagem* (1953)

Figura 21: Dissecando o monstro de Frankenstein
Fonte: IMDB

O processo de travestimento que vínhamos discutindo ao longo deste capítulo se torna bastante evidente na cena em questão. Perdido, à deriva, Travis tenta reconstruir-se segundo um modelo hegemônico e, nesse movimento, retira cada elemento do seu disfarce de um arquétipo distinto da masculinidade norte-americana. Nesse pastiche, reinventa e realoca as referências das quais lança mão, conjugando uma série de elementos antagônicos em um único denominador. É assim que vemos o moicano (21.1) e o cowboy (21.2) dividindo espaço com o soldado (21.3) e o jovem subversivo (21.4) – tudo misturado em um grande liquidificador e condensado em uma única subjetividade, arrematado com um extravagante *bottom* em que lemos “Nós somos o povo!”. No fundo de todos esses homens, escondidas sob camadas de tecidos e de símbolos: armas, muitas delas. Afinal, as protuberâncias sugeridas por Schrader nada mais são do que o arsenal de Travis.

Travis Bickle é, ao mesmo, todos os homens do mundo e nenhum deles. Conjuga modelos de masculinidade reproduzidos até a exaustão na mídia e na cultura de massa, vendidos para servirem de produto de consumo a tantas masculinidades que se veem à margem, na

esperança de se tornarem “homens de verdade”. Com essa cena, Scorsese apresenta-nos o fim de um ciclo na vida do personagem. Após uma desilusão total com a vida que levava, e passado todo um processo de transição para uma outra forma de experiência social, Travis está pronto para o teste decisivo, a prova de sua verdadeira masculinidade, segundo o modelo que comprou das inúmeras referências de sua realidade cultural. Está a um passo de se tornar mais homem e, ao mesmo tempo, de se transformar em uma mentira ainda maior. Transvestido de si mesmo, o herói caminha para uma ciranda de máscaras em um circo de horrores.

3.3. Ritos de passagem

A partir do momento que compreendemos a masculinidade como uma performance, e, conseqüentemente, como uma construção, cabe-nos investigar de que forma esta se constrói e por meios de quais estruturas se concretiza nas práticas culturais. Fátima Cecchetto (2004, p. 76), recorrendo às teorizações de Bourdieu e Gilmore sobre a dominação masculina, propõe que os indivíduos tornam-se homens a partir de um mecanismo básico, que seria uma recorrência nas sociedades não-industriais, alicerçado nos *ritos* e na *morte simbólica*. Nesse contexto, os meninos seriam inseridos em competições diversas, em que pudessem, a partir da dominação e do poder, provarem-se homens. Esse tipo de processo, segundo a autora, estaria presente inclusive em sociedades mais complexas, como a nossa, estabelecendo patamares de “hierarquização nas masculinidades através do culto à força física” (CECCHETTO, 2004, p. 79).

Um dos meios pelos quais esses ritos se instituem nas mais diversas sociedades seria a prática esportiva. No contexto do esporte, constroem-se estruturas de competição e de uso do corpo que solidificam determinada visão de virilidade, baseada na violência primitiva e na exaltação da força bruta. Por meio de jogos, como o futebol, por exemplo, as crianças são trazidas para dentro de um universo homosocial e instruídas dentro de um código de masculinidade específico baseado na “exaltação de uma cultura viril em que a força física, a tenacidade e a riqueza orientam valores da masculinidade descrita como hegemônica” (CECCHETTO, 2004, p. 78-9). Dentro desse universo, a violência torna-se um denominador comum e a construção da masculinidade está sempre atrelada à dominação do mais fraco pelo mais forte.

A construção da masculinidade por meio de um processo simbólico e a ideia de transição evidente nesse conceito vêm sendo analisadas como eixos centrais de nossa pesquisa. Assim, desde a caracterização inicial dos personagens aqui analisados, vimos como esses indivíduos

tentam se estabelecer como homens a partir da transição de uma masculinidade falida, segundo o senso comum androcêntrico, para uma outra maior, que lhes garanta uma posição privilegiada dentro desse competitivo mundo viril. Vimos, também, que algumas características mantêm-se presentes nesse processo, tais como a aceitação do homem pelos seus pares e a competição com outros grupos de homens, a manifestação do desejo heterossexual e a conquista da mulher e, por fim, a corporificação de símbolos que garantam a inclusão dentro de determinado grupo de homens.

A partir da análise dos contos de Rubem Fonseca e da trajetória de Travis Bickle, foi possível verificar que, quando determinados indivíduos não conseguem alcançar todas essas características, estes sentem-se deslocados, esvaziados de uma subjetividade masculina. Assim, vão em busca de símbolos de poder que garantam o sucesso em um novo rito de passagem, que permita a ascensão a um status que não conseguiram alcançar anteriormente. Nesse jogo, personagens como Travis ou o motorista de “Passeio Noturno”, por exemplo, encontram na posse da arma uma das formas pelas quais conseguirão garantir o sucesso de sua empreitada rumo à aquisição da masculinidade hegemônica. Conforme nos lembra Cecchetto, esse será um processo longo, conflituoso, em que o homem sempre estará provando a sua masculinidade, especificamente, para um outro grupo de homens, pois “a masculinidade só pode ser validada por outros homens e nunca pelas mulheres” (CECCHETTO, 2004, p. 78).

No livro de Rubem Fonseca, a presença do rito e da morte — tanto física quanto simbólica — como parte decisiva do processo de aquisição da masculinidade é colocada em evidência no conto “Nau Catrineta”. Como pode ser percebido desde o título, o texto faz uma referência intertextual ao poema homônimo, advindo da tradição portuguesa e publicado por Almeida Garrett em seu *Romanceiro* (1851)⁶⁷. No conto, o narrador sem nome, em primeira pessoa, apresenta-nos a história de sua família, uma longa linhagem portuguesa que seria herdeira de Manuel de Matos, “imediate do navio que em 1565 levou daqui para Portugal Jorge de Albuquerque Coelho” (FONSECA, 1975, p. 106). A história do navio, conforme especulam os historiadores, teria inspirado a criação da cantiga popular portuguesa.

O motor da narrativa fonsequiana é o aniversário do protagonista, que ao completar vinte e um anos deveria passar por uma prova que lhe garantiria a posição de “chefe da família” (FONSECA, 1975, p. 110). O teor da prova é revelado aos poucos ao personagem e, mais lentamente ainda, é sugerido ao leitor durante várias passagens do conto, criando uma atmosfera

⁶⁷ Duas versões do poema são referenciadas neste trabalho e podem ser encontradas *on-line*: a de Garrett, cujo fac-símile está em domínio público (Cf. Garrett, 1851, p. 348) e outra presente no *Cancioneiro Popular Português*, mais recente (Cf. Giacometti, 1981, p. 175).

de suspense que prevalece até o clímax. Enquanto o enredo se desenvolve, traça-se um perfil das personagens centrais — as quatro tias do jovem (Olímpia, Regina, Helena e Julieta) e sua namorada Ermê — ao mesmo tempo em que são narradas as aventuras épicas de seus antepassados. Durante toda a história, prevalece o misterioso e, sobretudo, reforça-se o quanto aquele é um mundo de símbolos e de códigos que sobrevivem às várias gerações.

Boa parte do texto fonsequiano passa-se durante um jantar, em que Hermê é apresentada à família de seu namorado. Estudante de Letras, a jovem abre espaço para as tias, que resolvem então falar sobre todo o passado épico da família e como este teria sido registrado na canção da *Nau Catrineta*. Apresentam-lhe, também, uma filosofia de vida baseada na ideia de que todos os homens da família eram poetas, carnívoros e tinham uma missão. Caberia às mulheres, no caso, agora, às tias, cuidarem para que esse estilo de vida fosse perpetuado. Além disso, dá-se destaque a um anel que uma das senhoras usa e que, segundo as divagações do narrador, representaria um elemento de forte valor simbólico para que a sua missão fosse completa (FONSECA, 1975, p. 107).

Após a longa cena do jantar, finalmente, é revelada ao leitor a missão do protagonista, revelação esta que vinha sendo suspensa desde o momento em que o rapaz a lera no “Decálogo Secreto” (FONSECA, 1975, p. 103) da família. Nesse instante, então, podemos juntar as peças das pistas lançadas por Fonseca e, com isso, descobrir a grande verdade que vinha sendo descortinada em meio aos diálogos, aos símbolos e à própria referência ao poema português. Mais uma vez, a estrutura da narrativa policial prende-nos em uma teia e nos obriga a acompanhar atentos o desenvolvimento da história, caso desejemos descobrir o que virá a seguir:

Tirei do bolso o frasco negro de cristal que tia Helena me havia dado naquela noite e me lembrei do nosso diálogo atrás da porta: Eu mesmo tenho que escolher e sacrificar a pessoa que vou comer no meu vigésimo primeiro ano de vida, não é isso? perguntei. Sim, tu mesmo tens de matá-la; não use eufemismos tolos, tu vais matá-la e depois comê-la, ainda hoje, que foi o dia que tu mesmo escolheste, e isso é tudo, respondeu tia Helena (...). (FONSECA, 1975, p. 109)

Após a reveladora descoberta, o leitor presencia o assassinato da moça, que ocorre de forma muito sutil e cheia de simbolismos, por envenenamento. E, então, a seguir, descreve-se a forma como a presa será preparada e servida durante o jantar. Derradeiramente, o último segredo é revelado, sobre a origem do anel da família: segundo a tia, este passaria às mãos de cada homem, de geração em geração. Como o pai do protagonista morrera muito cedo, e não havia mais homens na família, o objeto permanecera sob a tutela da mulher, que o guardaria até o momento em que o rapaz fosse efetivamente um homem adulto e, dentro daquele código, o chefe do “clã”.

Essa sucessão de eventos mostra-nos um ritual sádico em suas estruturas, em que todos os homens da família precisam assassinar e consumir uma mulher, rememorando a tradição dos marinheiros da *Nau Catrineta*, que, segundo a versão da própria família, não teriam sido salvos por intervenção divina — como narra a cantiga — mas devorado uns aos outros para garantirem a própria sobrevivência. Nesse sentido, o conto cria uma analogia com os ritos que marcam a aquisição da masculinidade em várias sociedades, conforme vimos nas teorizações de Cecchetto. Além disso, destacamos o fato de que essa transição, na narrativa, se dá de forma extremamente violenta, em um processo no qual aquele indivíduo precisa descer a um mundo sombrio e cometer os atos mais torpes de inumanidade para, enfim, ser digno de ocupar o trono da masculinidade hegemônica.

A morte, nesse momento da narrativa, adquire um valor duplo. Ao assassinar a própria namorada, o personagem está anulando fisicamente um outro, mas está, também, operacionalizando uma morte simbólica, que diz respeito tanto à subjetividade desta outra pessoa quanto à sua própria. Com o assassinato, está despedindo-se de um *eu* jovem, não iniciado em um mundo de homens, para fazer nascer um outro, resultado de uma transição epifânica e restauradora. Nessa trajetória, um ideal mítico se reverbera. Como o herói épico, ou mesmo como o próprio Jesus bíblico, esse indivíduo precisa descer a um mundo de morte, destruição e sofrimento, para, enfim, renascer como alguém superior ao homem comum, além das expectativas convencionais da sociedade. Quanto mais difícil for a prova, maior será o seu reconhecimento naquele grupo do qual faz parte. Importante ressaltar, inclusive, que em momento algum na narrativa o assassinato é visto como um ato de crueldade gratuita, mas como um mal necessário, em que “inocentes sacrificados” seriam “mártires de uma boa causa” (FONSECA, 1975, p. 104).

O grau de crueldade e de violência, diluído na forma de um código social aceito por determinado grupo e, portanto, tido como natural, é um outro elemento que consideramos de especial relevância para a nossa análise. Destacamos isso porque a mesma caracterização é localizável tanto em *Taxi Driver* quanto em outra narrativa de Fonseca, o conto “Feliz Ano Novo”. Analisaremos, a seguir, como isso se dá, detendo-nos, primeiramente, no filme. Para tanto, selecionamos dois momentos que servem de ritos de passagem para Travis Bickle: 1) seu primeiro assassinato e 2) o surgimento de Íris na narrativa. Essa escolha se dá, sobretudo, por colocar em pauta dois eixos nodais com a prosa fonsequiana e com a teorização antropológica, a saber, a morte (física e simbólica) e o desejo sexual.

Na cena “Incidente no mercado”, Travis Bickle é colocado diante da primeira prova de seu ritual de passagem, em um pequeno mercado de Nova York, na qual deverá mostrar seu

poder e força para salvar um de seus pares — como podemos ver ao início da cena, o taxista parece ser um cliente já conhecido, que é chamado nominalmente pelo atendente do estabelecimento. O “vilão”, nesse caso, é um jovem negro que resolve assaltar o local, sem imaginar que, escondido em meio às prateleiras, estaria um cliente armado. Consideramos muito relevante, nesse caso, o fato de o jovem assaltante ser negro e se trajar de forma descolada, com a moda disco dos anos 1970. Com essa caracterização do personagem, Scorsese nos faz retornar a uma das cenas iniciais do filme, já analisada no primeiro capítulo de nosso trabalho, em que o taxista olha para o casal de hippies e, posteriormente, para os membros de uma gangue de rua, com olhar de abjeção e desejo.



Fig. 22.1: Travis, o assaltante e o balconista



Fig. 22.2: Triângulo partido: Travis assassina o assaltante

Figura 22: Incidente no mercado
 Fonte: SCORSESE, 1976, 1h.8min. – 1h.10min.

A caracterização trazida nesse momento é clara: chegou o momento de Travis ocupar o lugar que tanto sonhara. Ao destituir o assaltante do topo da pirâmide, anulando sua subjetividade, Travis será capaz de ocupar o seu espaço, de se tornar aquele de quem se fala. A cena que se desdobra, então, é ágil, dinâmica. Após recear um pouco, o taxista intervém imediatamente no assalto, disparando um tiro certo contra aquele homem. O enquadramento da câmera, nesse momento, desempenha um forte valor simbólico, ao colocar o olhar do espectador sobre o ombro do balconista e, com isso, fazê-lo ocupar a base de um triângulo perfeito. O movimento de realocação, nesse caso, torna-se claro. Vemos uma triangulação se formar (22.1), um dos elementos destruir um de seus membros e, a seguir, os dois sujeitos restantes, em cumplicidade e camaradagem, virarem interlocutores, transformando Travis e seu ato heroico em objetos da enunciação (22.2). Esse movimento é expresso, textualmente, no roteiro de Schrader:

MELIO: Obrigado, cara. Achei que eu teria que dar um jeito nele.
 (TRAVIS coloca sua .32 sobre a caixa registradora.)
 TRAVIS: Você vai ter que me cobrir nessa, Melio. Não posso ficar pro show dos policiais.
 MELIO: Você não pode fazer isso, Travis! Você é minha testemunha.

TRAVIS: Uma merda que eu não posso! Isso não é nada pra você. Ele era o que? O número cinco?

(MELIO sorri e mostra quatro dedos.)

MELIO: Não, só o quarto. (Dá de ombros) Está certo, Travis, vou fazer o que eu puder!

TRAVIS: Muito obrigado!

(TRAVIS sai. MELIO pega o telefone e começa a discar. O corpo ensanguentado permanece no chão, imóvel.)

TRAVIS continua carregando a garrafa de leite achocolatado e o sanduíche que comprara, ao caminhar na calçada vazia, e entra no táxi. A rua está deserta.)

(SCHRADER, 1990, p. 50, tradução nossa)

Assim como em “Nau Catrineta”, podemos ver um processo de transição erguido a partir de duas mortes: uma, física, a do jovem assaltante; a outra, simbólica, a morte de uma masculinidade falida, marginal, aquém do ideal de um homem verdadeiro. Finalmente, após todo o processo de ressubjetivação, Travis conseguiu alcançar o lugar que desejava desde o início da narrativa. Agora ele é uma outra qualidade de homem, compactua um código homosocial que o insere em um grupo específico e domina um poder que o torna dominante, mais forte do que uma estirpe que, até então, subjugava-o simbolicamente a todo instante, em nuances de uma tensão racial e de classe que se tornava explícita em vários momentos do filme. Ser membro desse novo clã de homens poderosos e dominar os códigos de uma Nova York “onde os fracos não têm vez”, no entanto, não é um processo de uma única face. Para que se institua como um homem de verdade, para que a sua iniciação no novo mundo seja completa, o protagonista precisa vencer outros obstáculos, outras fraquezas que impedem sua ascensão – e é aí que surge a figura de Íris.

A prostituta adolescente, interpretada por Jodie Foster é, provavelmente, a mais polêmica personagem da obra de Scorsese, especialmente pela idade que a atriz tinha (14 anos) à época em que o filme foi gravado. Sua aparição ocorre apenas na segunda metade da película, quando entra no carro de Travis, escoltada pelo seu cafetão e amante Sport (Harvey Keitel). A partir de então, torna-se um dos objetos centrais da obsessão de Travis e passa a desempenhar um papel importantíssimo para o desenvolvimento da narrativa. A aparição da personagem pode ser compreendida como a incumbência de uma nova tarefa a Travis, parte de seu rito de passagem. Nesse contexto, a morte simbólica daquela masculinidade falida só será realmente efetivada quando o personagem tornar-se, além de um símbolo de poder, um homem efetivamente provedor e protetor. Essa necessidade de proteção e controle sobre a figura feminina, então, articula-se com uma projeção do desejo erótico e desempenha uma realocação da pirâmide que não se efetivara no relacionamento com Betsy.

O filme de Scorsese é rico em cenas que trazem as várias nuances do relacionamento de Travis e Íris, no sentido da conjugação desses elementos aqui apresentados – morte simbólica, desejo, proteção e controle. Destas, julgamos que a mais pertinente para a nossa análise é aquela

chamada “Doce Íris”, em que o casal se vê sozinho pela primeira vez, em um quarto de hotel. Na cena em questão, Travis paga uma quantia a Sport, pelos serviços sexuais de Íris, e é conduzido a um hotel antigo, onde é obrigado a pagar um pedágio ao senhorio, que o chama de cowboy. Logo em seguida, é conduzido a um quarto de aparência mística, quase religiosa, onde a jovem prostituta se propõe a iniciar seus serviços, quando é bruscamente interrompida pelo cliente, que diz não estar interessado em seu corpo, mas em salvá-la daquela realidade:

TRAVIS olha ao redor, para o quarto de Íris: apesar de pouco iluminado, o ambiente é brilhantemente decorado. Há um tapete de pelúcia laranja, paredes muito marrons e um sofá de veludo vermelho. (...) É aqui que Íris vive: o local tem o toque individual de uma adolescente (...).

TRAVIS: Por que você fica andando por aí com esses rebeldes⁶⁸?

ÍRIS: Uma garota precisa ser protegida.

TRAVIS: É... de pessoas como eles! (SCHRADER, 1990, p. 66, tradução nossa)

Essa cena é repleta de simbologias, especialmente, em referência à trajetória do herói épico e à mitologia greco-romana. A mais clara delas é, talvez, o próprio nome da adolescente: Íris, a deusa virgem, mensageira de Hera. Nesse sentido, já é apontado ao espectador que aquela personagem não está ali por acaso, mas representa a iniciação do herói em um novo mundo, onde será colocado à prova e deverá lutar pela própria vida. Outros elementos, inclusive, são muito significativos para a construção dessa referência, como, por exemplo, a própria atmosfera do quarto de Íris, que traz a ideia de santidade e pureza. Para tanto, é utilizada uma iluminação baseada apenas nas chamas das velas e uma decoração repleta de elementos vitrais, de coloração e sonoridade místicas. Nesse universo, a jovem parece flutuar, pálida, fantasmagórica, com a aparência de uma divindade.



Fig. 23.1: “Hey, cowboy!”



Fig. 23.2: Travis e Íris

⁶⁸ NT: *Greasers*: pessoas que incorporam ou são fascinadas pelo estilo da juventude rebelde norte-americana da década de 1950 e início dos anos 60. Travis está se referindo, indiretamente, a Sport.



Fig. 23.3: Íris no quarto de hotel

Figura 23: Doce Íris

Fonte: SCORSESE, 1976, 1h.18min.-1h.24min.

Se, de um lado, o quarto de Íris assemelha-se a um ambiente sagrado, digno de poucos, a trajetória para chegar até lá se parece com a própria entrada no reino de Hades. O senhor que a guarda, nesse caso, seria uma releitura de Caronte, o barqueiro, que coleta das almas o valor necessário ao ingresso naquele reino de sombras. O que nos parece importante nessas referências são as pistas que elas trazem sobre o desenrolar da história, quando articuladas aos modelos clássicos e à trajetória épica. Isso se dá, sobretudo, porque a trajetória de Travis será realizada de maneira análoga à dos heróis greco-latinos, que precisavam dessacralizar os mitos e vencer os seres divinos para cumprirem sua evolução ao estatuto de seres superiores. O encontro com a mensageira de Hera, uma deusa guerreira e vingativa, então, já é o prenúncio de uma grande e sangrenta batalha.

A respeito da composição dessa cena, cabe ressaltar mais alguns aspectos. O primeiro deles diz respeito aos ângulos da câmera e à focalização dos personagens durante toda a sequência em que Travis entra no hotel e conversa com Íris, no quarto da jovem. Primeiramente, vemos a figura da jovem traspasada por cores e luzes cintilantes, no momento em que ultrapassa a cortina de miçangas e adentra o espaço iluminado por velas. Nesse momento, Travis parece confuso e perdido, precisando ser guiado pela jovem naquele mundo tão diferente de sua realidade. A partir de então, o diálogo entre os dois é filmado em ângulos assimétricos, em que a jovem é sempre vista de cima – seja pela posição ocupada pelos personagens na cena, seja pela filmagem em plano alto (mergulho). Isso tenta reafirmar a ideia de fragilidade associada à imagem de Íris e, por contraste, aumentar a força e o poder de Travis.

Se, ao início do filme, tínhamos um protagonista sempre ocupando uma posição de subalternidade, agora, temos um movimento contrário. Essa é uma das pistas mais importantes lançadas por Scorsese, para mostrar o quanto o taxista “evoluiu” dentro daquele processo de autoafirmação e subjetivação dentro dos códigos de masculinidade baseados na violência e na

centralização do poder. Naquele momento, já temos um Travis guerreiro, herói, que salvara o balconista do mercado de seu vilão implacável, e prepara-se, então, para executar novos atos que colocarão, definitivamente, a sua força à prova — nas palavras do próprio personagem, uma “força verdadeira”, que nem “todos os homens do rei⁶⁹” poderão vencer (SCHRADER, 1990, p. 47, tradução nossa).

Outro elemento importante é a mudança drástica de atmosfera que ocorre quando da entrada e da saída do personagem do quarto de Íris. Não só a decoração dos ambientes e o figurino das personagens são totalmente diferentes, como a própria iluminação e, inclusive, a trilha sonora. Assim, ao sair daquele lugar, Travis sente-se como se saísse de uma bolha, de um espaço sagrado onde tempo e espaço estavam suspensos, para uma outra experiência, totalmente oposta, o mundo real. Nesse momento, sua expressão facial se altera, sobretudo ao ver novamente o idoso responsável por guardar a entrada. O diálogo que se desenvolve, então, aparentemente trivial, é promissor e já aponta para os próximos acontecimentos da narrativa:

(TRAVIS tira do bolso do casaco a familiar nota de vinte dólares amassada. Ele faz um gesto dramático ao colocá-la na mão do velho, que este não compreende.)

TRAVIS : (Com raiva reprimida) Aqui estão vinte dólares, velho. É melhor você gastar muito bem.

(TRAVIS se vira e vai embora.)

VELHO: (Enquanto Travis desce as escadas) Volte sempre que quiser, cowboy. (SCHRADER, 1990, p. 69, tradução nossa)

Mesmo que aquele senhor não compreenda o gesto de Travis, o taxista acaba de selar um pacto, ao lhe entregar o dinheiro amassado – a mesma nota de vinte dólares que Travis recebera de Sport na noite em que este entrara com Íris em seu táxi. Ao devolver o dinheiro, Travis está prometendo, sim, que vai voltar, mas por motivos que vão muito além das expectativas de seu interlocutor. Como sabemos, a transição de Travis para uma pretensa masculinidade plena ainda está processo. Resta ao personagem a grande prova, o momento mais importante de seu rito de passagem. Nesse sentido, o gesto aqui esboçado não seria uma mera formalidade, mas uma efetiva promessa de retorno, um aviso. Ao sair do quarto de Íris, o protagonista está transformado, está certo de seus planos e dos próximos passos a serem seguidos. Assim, silenciosamente, enquanto devolve as duas moedas a Creonte, Travis reverte o mito, subvertendo-o. Para aqueles futuros ídolos caídos, o novo semideus está fazendo uma promessa: amanhã será um novo dia, “um dia terrível na companhia”. (FONSECA, 1975, p. 49)

⁶⁹ “True force. All the king’s men cannot put it back again”. (Schrader, 1990, p. 47)

4. “Um pouco de ação”: subjetividade, violência e a reconquista do falo

Jefferson - Colorado (EUA), 20 de abril de 1999. Os estudantes Eric Harris, de 18 anos, e Dylan Klebold, de 17 anos, invadem a escola Columbine, massivamente armados com espingardas, revólveres e bombas caseiras. Antes de se suicidarem, tornar-se-iam responsáveis pela morte de 13 pessoas e por inúmeros ferimentos em outras 25, incluindo estudantes e um professor. O Massacre de Columbine, uma das chacinas mais notórias da história dos Estados Unidos, continua chocando as pessoas e instigando debates e investigações acadêmicas em todo o mundo (Cf. NEWMAN, 2004). Ao mesmo tempo, esse acontecimento desnuda várias faces de um cenário cruel: de um lado, jovens psicologicamente doentes ou abalados, perdidos, à procura de uma identidade ou de aceitação social; do outro, crimes terríveis, perpetrados por ou contra esses mesmos jovens, com milhares de vítimas todos os anos. Crimes estes que se mostram como situações extremas em uma teia complexa de relações socioculturais alicerçadas na hierarquização, na exclusão e, inclusive, nas dialéticas de poder referentes aos papéis de gênero.

Como não poderia deixar de ser, o Massacre de Columbine ecoou de várias formas na mídia e nas artes nos Estados Unidos, instigando, sobretudo, um debate incisivo sobre as raízes da violência do país. No cinema, destaca-se o filme *Elefante (2003)*, de Gus Van Sant. Neste, a câmera móvel e inquieta espreita os adolescentes em um dia rotineiro de aula, delineando as várias faces do comportamento desses sujeitos na esfera escolar. Ao passear pelas salas, pela cantina, pela quadra de esportes, a lente de Gus Van Sant deixa transparecer nuances de uma tensão corrente, prestes a explodir a qualquer momento, em que relações sociais assimétricas dissolvem-se por meio de um panóptico, ditando que corpos importam ou não para aqueles indivíduos bem como as formas de punição contra aqueles que são considerados anormais, abjetos ou inferiores dentro da estrutura social ali erguida. Paralelamente a essa teia de conexões interpessoais, o espectador é conduzido a uma inserção na vida íntima dos dois jovens assassinos, em um jogo de contrastes que deixa claro o quanto o mundo deles é distante dos valores e das relações sociais construídas no ambiente escolar. No cotidiano de Eric e Alex, um elemento sintomático da realidade norte-americana se torna evidente: a facilidade de acesso a armas e a cenas de violência. Assim, vemos os colegas (ou amantes, como sugere a narrativa) assistirem a documentários nazistas e jogarem videogames ultraviolentos e, de forma absurdamente fácil, comprarem um arsenal pela internet. Às espreitas, guiados pela câmera que passeia por vários ângulos em intersecção e contraste, acompanhamos o nascimento e o processo de formação de dois assassinos psicóticos.

Para o pesquisador Jackson Katz (1999), o fenômeno cultural evidente tanto no Massacre de Columbine quanto nas discussões e encenações que a partir deste se desdobraram é mais importante pelo que não é dito do que pelo que é posto em debate. Segundo o autor, acontecimentos como Columbine são sempre analisados como casos de “crianças que matam crianças” quando deveriam, na verdade, serem vistos como casos de “meninos que matam meninos” (KATZ, 1999, tradução nossa⁷⁰). Se observarmos as estatísticas de Columbine, veremos que mais de 66% das vítimas de Eric e Dylan eram do gênero masculino. Esses dados espelham-se na realidade do país na época, em que, ainda segundo Katz, 76% das vítimas de homicídios perpetrados por homens eram outros homens. Ao ignorar ou subestimar o fato de que a violência é, marcadamente, uma questão de gênero, a mídia e a sociedade norte-americana como um todo estariam fechando os olhos, também, para uma realidade em que “meninos e homens jovens aprendem cedo que ser considerado um ‘homem de verdade’ significa que você precisa assumir uma ‘aparência dura’, em outras palavras, você precisa mostrar ao mundo apenas certas partes de você mesmo, aquilo que a cultura dominante define como ‘macheza’”. (KATZ, 1999, tradução nossa⁷¹)

A questão levantada por Katz é essencial ao nosso debate, ao articular masculinidade e violência como eixos nodais, indissolúveis e que, portanto, precisam fazer parte de um debate sério e urgente. Sobre o assunto, o pesquisador conclui:

Uma das coisas que acontecem em discussões típicas sobre problemas sociais é que a forma como falamos destes problemas tende a obscurecer algumas raízes de suas causas. Por exemplo, a violência não é tratada tipicamente como uma questão de gênero, mas o fato é que um gênero, os homens, perpetraram aproximadamente 90% dos casos de violência. Parte disso é porque os homens são o grupo dominante e uma das formas pelas quais a dominação se opera é deixando de ser examinada. E este é um dos motivos pelos quais os grupos dominantes não são questionados - por permanecerem invisíveis. (KATZ, 1999, tradução nossa⁷²)

No cenário brasileiro, apesar das evidentes diferenças na forma como nossa sociedade vivencia a violência e no modo como se operam os atos criminosos, há de se ressaltar um caso que se assemelha em vários aspectos ao de Columbine e, por isso mesmo, nos faz refletir sobre os assuntos ora levantados. Referimo-nos ao Massacre de Realengo, ocorrido em 7 de abril de 2011, em que o jovem Wellington Menezes de Oliveira, de 23 anos, invadiu uma escola

⁷⁰ Respectivamente, “kids killing kids” e “boys killing boys”. (Katz, 1999)

⁷¹ Boys and young men learn early on that being a so-called “Real Man” means you have to take on this “Tough Guise”, in other words you have to show the world only certain parts of yourself, that the dominant culture has defined as “Manly”. (Katz, 1999)

⁷² One of the things that happens in typical discussions about social problems is that the very way we talk about the problems, tends to obscure some of the root causes. For example, violence is not typically talked about as a gender issue, but the fact is that one gender, men, perpetrate approximately 90% of the violence. Now, part of the reason for this is because men the dominant group and one of the ways dominance functions is through being unexamined. And that’s one of the ways that the power of dominant groups isn’t questioned – by remaining invisible. (Katz, 1999)

municipal em Realengo, no Rio de Janeiro, armado com dois revólveres, e assassinou doze estudantes do ensino fundamental. A chacina, como não poderia deixar de ser, também teve forte repercussão na mídia e em diversos debates de cunho político e acadêmico. No entanto, analogamente ao fenômeno denunciado por Katz, mas sob um viés inverso, uma importante característica do crime foi obscurecida ou até mesmo ignorada: o fato de que dez, dos doze jovens assassinados, ou seja, mais de 80% das vítimas, eram do gênero feminino.

Temos, aqui, uma outra face da violência, i.e., um garoto que assassina várias garotas. Essa outra face reverbera uma característica preocupante da realidade brasileira, a saber, a relação entre o pensamento patriarcal (especialmente em certos contextos culturais e religiosos) e a violência física e simbólica contra as mulheres. A questão do gênero e, por extensão, a da sexualidade, continuam sendo nucleares à compreensão das relações entre subjetividade e violência. Na carta escrita por Wellington, muitas daquelas características evidentes no caso de Columbine são colocadas em discurso, tais como a prática de *bullying*, a exclusão social e o fanatismo ideológico (nesse caso, religioso). Além disso, segundo as testemunhas do crime, o assassino tinha como alvo primário as meninas, nas quais atirava diretamente na cabeça, com a intenção de matar – o que não aconteceu com os garotos. Os assassinatos, nesse sentido, vinham sempre acompanhados de falas misóginas, segundo as quais as mulheres eram de natureza impura e precisavam ser eliminadas.

Poder-se-ia questionar que Realengo e Columbine são casos isolados, insuficientes para sustentar a argumentação sobre a violência como uma questão de gênero, não fossem os índices estatísticos que acabam corroborando tal linha de pensamento. Se, nos dados levantados por Katz, os homicídios nos Estados Unidos são, quase sempre, praticados por e contra homens; no Brasil, a realidade não é muito diferente. Segundo o *Mapa da Violência (2014)*, publicado pelo Governo Federal, “os estudos existentes demonstram coincidentemente que a vitimização homicida no país é notada e fundamentalmente masculina. A feminina representa aproximadamente 8% do total de homicídios, mas com características bem diferenciadas da mortalidade masculina” (WAISELFISZ, 2014, p. 105). Nesse sentido, o próprio documento destaca a relevância de se analisar a violência sob a lente do gênero, afinal,

quando analisamos os dados a partir de uma visão de gênero, verificamos que a distribuição dos homicídios não é equitativa, nem igualitária. Acompanha bem de perto nossas mazelas sociais. Por esse motivo, é um indicador privilegiado dos conflitos e mecanismos de segregação social *que os discursos (público e privado) tendem a ocultar*. (WAISELFISZ, 2014, p. 105, grifo nosso)

Como se percebe, o poder do invisível é uma armadilha que se relaciona diretamente com a relação entre violência e masculinidade. Dos estudantes de classe média-alta de uma escola norte-americana aos moradores de um subúrbio carioca, dos muros de concreto das

prisões às casas gramadas dos condomínios de luxo, a violência de gênero passeia às vezes incógnita, às vezes silenciosa, perigosa – e não é possível combater aquilo que se desconhece. Ao longo de sua trajetória, imbrica-se com outras categorias, de classe, de raça, de religião, orientação sexual, etc., dissolvendo-se em uma rede múltipla e polimorfa, cujos tons e nuances, muitas vezes, tornam-se imperceptíveis. Essa teia dinâmica e complexa não deixou de ser percebida pelo olhar de diversos artistas que se propuseram a falar da violência em suas criações, dentre os quais se encontram Rubem Fonseca e Martin Scorsese.

Fonseca e Scorsese, conforme veremos ao longo deste capítulo, souberam encenar com muita propriedade as várias faces da violência na sociedade em que se inserem, lançando, inclusive, uma atenção especial à questão de gênero. São homens violentos e, muitas vezes, vítimas de violência que vemos na obra desses dois artistas. Os lugares das masculinidades dentro da dinâmica do crime e da segregação social se tornam evidentes e são decisivos para a percepção das relações socioculturais que ali se estabelecem. Ao longo das análises anteriores, vimos como uma espécie de violência simbólica foi dando lugar, aos poucos, à sua expressão física e brutal, evidente no assassinato e na agressão. A seguir, trataremos com mais propriedade dessa face aterradora do processo de destituição da subjetividade do outro, especificamente, a partir da forma como esta pode ser apreendida em *Taxi Driver* e em algumas narrativas fonsequianas.

4.1. Homens de verdade - a violência simbólica

Antes de nos determos sobre a face mais visível da violência, evidente em casos extremos como os citados no preâmbulo deste capítulo, cabe-nos visitar um conceito caro ao debate proposto, o de *violência simbólica*. A relevância de apresentá-lo se dá, sobretudo, pela forma como este desnuda uma face da expressão violenta que se dilui nas artimanhas do discurso e, conseqüentemente, na enunciação. O conceito de violência simbólica, que empregaremos para a análise do conto “Botando pra Quebrar”, de Rubem Fonseca, e de alguns trechos de *Taxi Driver*, advém da obra de Bourdieu (1989, 2014) e deve ser entendido como caracterizante de uma violência “insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento” (BOURDIEU, 2014, p. 12).

Para Bourdieu (2014), a violência simbólica é uma das principais faces do poder simbólico. O conceito de poder, nesse quesito, articula-se com uma visão foucaultiana (Cf.

FOUCAULT, 1988), no sentido de que deve ser percebido para além dos Aparelhos Ideológicos de Estado, em uma rede dinâmica de relações e rearticulações, ou, em outras palavras, como algo que está “por toda a parte” (BOURDIEU, 1989, p. 7). Nesse contexto, “o poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (BOURDIEU, 1989, p. 7). A importância das noções de poder simbólico e de violência simbólica aqui apresentadas reside no fato de que, para Bourdieu (2014), esses dois elementos são caracterizantes e estruturantes da dominação masculina.

É importante que se destaque, a respeito da forma como a violência simbólica opera nas relações de poder, que a dominação masculina a qual nos referimos não se refere a uma mera atribuição biológica dos corpos, mas de uma concepção cultural do que é ser homem. Desnudar as armadilhas de uma opressão masculina, nesse sentido, não é a mesma coisa que colocar o homem (indivíduo) no centro de uma relação de dominação – afinal, homens e mulheres são vítimas, em distintas configurações, de um sistema androcêntrico que categoriza, delimita, exclui. A esse respeito, assim como a Bourdieu, recorremos à Virginia Woolf (2001), que caracteriza com precisão o processo aqui discutido:

Inevitavelmente nós olhamos para as sociedades como conspirações que engolem nosso irmão da vida privada, aquele que muitas de nós temos razões para respeitar, e devolvem em seu lugar um macho monstruoso, de voz grossa, de punho firme, infantilmente decidido a demarcar o chão de toda a Terra com linhas de giz, em limites místicos dentro dos quais os seres humanos são inscritos rigidamente, separadamente, artificialmente. (WOOLF, 2001, p. 96, tradução nossa⁷³)

No conto de Rubem Fonseca, a violência simbólica inerente ao processo descrito por Woolf se vê dissolvida em várias relações, mas se destaca, primariamente, pelas várias formas como é operada contra o protagonista da narrativa. Para isso, em “Botando pra Quebrar”, Rubem Fonseca apresenta-nos um ex-presidiário desempregado, que vive financeiramente às custas da companheira, uma costureira chamada Mariazinha, mãe de uma menina, que trabalha “suando sem parar em cima da máquina de costura”, recebendo uma “grana curta que mal dava para ela e a filha” (FONSECA, 1975, p. 43). O homem é quem narra a história, em primeira pessoa, deixando que o leitor passeie por seus pensamentos, sentimentos e opiniões. Dessa forma, conhecemos a trajetória de um personagem angustiado por estar aquém das expectativas sociais e da própria noção de masculinidade, uma vez que é incapaz de prover o sustento da família e, como última alternativa que lhe resta, vê-se dependente do trabalho da mulher. Ao

⁷³ Inevitably we look upon societies as conspiracies that sink the private brother, whom many of us have reason to respect, and inflate in his stead a monstrous male, loud of voice, hard of fist, childishly intent upon scoring the floor of the earth with chalk marks, within whose mystic boundaries human beings are penned, rigidly, separately, artificially. (Woolf, 2001, p. 96)

mesmo tempo, este narrador anônimo coloca em evidência a dificuldade de conseguir emprego e de se reinserir na sociedade de forma honesta após a vida na prisão.

Como se não bastasse a realidade de segregação, surge um outro fato intensificador das angústias do protagonista: Mariazinha resolve encontrar outro companheiro. Nesse momento, visualizamos que vários fatores atuam como meios pelos quais se opera uma violência simbólica contra este personagem, advinda não apenas de sua alienação social, mas de uma rejeição afetiva que se desdobra em vários níveis. Mariazinha não o ama apenas porque “se cansou” (FONSECA, 1975, p. 44) dele, mas porque este sujeito não é digno de ocupar um espaço que, dentro do imaginário cultural ali representado, pertence a um “homem de verdade”. Nesse processo de múltiplas exclusões, a este homem restará uma masculinidade estilhaçada, reduzida a algo menor, subjugada por outra forma mais “digna”:

Fui correndo para casa para dar a boa notícia pra Mariazinha e ela nem me deixou falar, foi logo dizendo que havia encontrado um homem, sujeito decente e trabalhador, carpinteiro da loja de um judeu na rua do Catete, e que queria casar com ela. Puta merda. Senti um vazio por dentro, e Mariazinha disse, pois é, com o seu passado você nunca vai arranjar um emprego, tendo andado tanto tempo preso, e o Hermenegildo é muito bom, e foi falando bem do homem que ela tinha arranjado; ouvi tudo e não sei por quê, acho que para poupar Mariazinha, eu não disse a ela que tinha afinal arranjado um emprego, a coitada já devia estar cheia de mim. (FONSECA, 1975, p. 44)

A cena em questão é emblemática ao evidenciar duas viradas irônicas: 1) o homem contemporâneo é traído pelo capitalismo e 2) ao se recuperar dessa grande traição, trai a si mesmo. Para caracterizar esses dois movimentos, recorreremos às teorizações de Susan Faludi (2006). Ao analisar a forma como as masculinidades foram construídas nas últimas décadas, a pesquisadora chega à conclusão de que, após fornecer aos homens modelos aparentemente claros de masculinidade, a cultura hegemônica ocidental prendeu esses sujeitos em uma armadilha, pois estes não seriam capazes de viver dentro daquele simulacro fetichista que fora construído. Nesse sentido, o personagem fonsequiano é brutalmente traído pela hegemonia capitalista, quando sua esposa resolve trocá-lo (um homem forte, “macho-alfa”), por um outro que representa tudo o que é concebido como abjeto no mundo da masculinidade (fraco, submisso, carinhoso, etc.), mas tem a única coisa que realmente importa ao sistema que a ambos criara, o poder de compra. Como produto, o homem que mais vale é aquele que coloca o pão na mesa.

Como se esse baque já não fosse suficiente, o segundo movimento irônico termina de derrubar as estruturas daquele indivíduo que, mesmo tendo recuperado seu *status* de parte da engrenagem capitalista, vê-se surpreendido pela ineficácia de sua vitória. Como peça de uma máquina que não pode parar, o personagem já fora substituído. Filho de um androcentrismo que o moldara durante toda a vida, sob a promessa de um mundo de oportunidades comandado por

homens e para os homens, vê-se diante da dura certeza de que as estruturas que o criaram estão cada vez mais perto da ruína. Assim como Travis e como tantos outros protagonistas anônimos que vimos ao longo de nossas análises, o narrador fonsequiano é parte de uma geração de homens que foram criados para ser aquilo que Hollywood e o mundo do espetáculo lhes venderam, sem perceberem que tudo o que os cercava estava em transformação. Nesse novo mundo, verdades eram fabricadas, vendidas e descartadas.

Susan Faludi (2006), a respeito das transformações socioculturais na década de 1970, ressalta que todos os indivíduos sentiram na pele o peso das demandas de um capitalismo cada vez mais baseado na efemeridade e no consumo desenfreado e narcisista, mas que este processo foi muito mais impactante para os homens do que para as mulheres, em alguns aspectos. Se, por um lado, o modelo hegemônico de masculinidade era destituído como uma verdade absoluta, abrindo campo para que diferentes tipos de homens tivessem suas subjetividades reconhecidas nesse novo mundo; por outro, uma reestruturação drástica obrigava homens que tinham sido criados dentro de uma ótica totalmente distinta a encontrarem seu lugar na nova realidade e, conseqüentemente, sua função dentro de uma nova sociedade. Nas palavras da autora,

as mulheres podiam se consolar com a garantia de que, por mais humilhante que fosse a sua objetificação, pelo menos a sua identidade sexual não estava ameaçada. A sociedade podia desprezar uma mulher fútil porém jamais questionaria a sua feminilidade (...). Mas o que significaria ser homem neste novo reino? Narciso não foi celebrado por sua virilidade. Haveria um caminho para a masculinidade através do espelho? O que a masculinidade significaria numa cultura da exibição? (FALUDI, 2006, p. 445)

As mesmas perguntas lançadas por Faludi parecem permear o personagem fonsequiano, colocando-o diante de um dilema: lutar pelo modelo em falência ou tentar se adequar às demandas da nova realidade. Essa escolha, aos poucos, vai sendo delineada na narrativa, a partir das tomadas de decisão do protagonista. A primeira delas ocorre quando Mariazinha diz ao companheiro que pretende trocá-lo por outro homem. Nesse momento, dividido entre os valores de dominação territorial do “homem velho” e o predomínio do diálogo e da diversidade típicos de um sujeito pós-revolução sexual, ele acaba optando pelo segundo: “(...) e me deu vontade de quebrar a cara daquela filha da puta, mas ela estava certa e eu disse, você tá certa” (FONSECA, 1975, p. 43). De forma semelhante a esse trecho, as escolhas do personagem acabam convergindo sempre para um mesmo perfil de masculinidade, cada vez mais próximo das novas exigências sociais, numa tentativa clara de superação da figura bruta e violenta que ele fora no passado: “(...) tomamos uma cerveja e ali estava outro filha da puta que eu devia matar de porrada, mas eu tava era entregando minha mulher para ele, puta merda”. (FONSECA, 1975, p. 44)

O conflito interno que divide o protagonista do conto segue dois eixos norteadores. O primeiro, a percepção de que o comportamento violento e criminoso que caracterizara seu estilo de vida no passado é cada vez menos condizente com a sociedade em que vive. O segundo é a urgente adequação aos novos moldes sociais, para que possa sobreviver, de forma digna, adquirindo o mínimo necessário para suprir suas necessidades financeiras. Mais do que a superação da brutalidade por meio de uma transformação de pensamento, o que conduz à mudança do personagem é o medo que tem de voltar a ser um sujeito proscrito e, especialmente, de retornar à prisão. Nesse sentido, ao optar pela razão e pelo diálogo, não o faz porque deixou de ser violento, mas porque sua violência não é aceita pelos códigos de conduta que o cercam. Interessante notar, no entanto, que, apesar de norteadora por interesses idiossincráticos, a transformação daquele homem acaba permitindo a reflexão e a internalização dos valores do novo mundo. Isso pode ser visto, por exemplo, na cena em que ele começa a trabalhar como segurança de uma boate e questiona os preconceitos de seu patrão:

Vamos ver se eu entendi, eu disse, piçudo porque tinha chamado aquele cagalhão de senhor enquanto ele tinha me chamado de burro, vamos ver se eu entendi bem, eu barro todos os viadões menos aqueles que são seus amiguinhos, mas o problema é saber quais são os seus cupinchas, não é verdade? E afinal, continuei, por que não deixar os outros viados, os que não são importantes, entrarem? São filhos de Deus também, e outra coisa, gente que tem raiva de bicha na verdade tem é medo de virar o fio. (FONSECA, 1975, p. 45)

Do servilismo empregatício ao individualismo segregativo, a fala do personagem apresenta traços de uma crítica aos valores hegemônicos e coloca em evidência um homem que não está mais disposto a ser subjugado por normas sociais que não fazem sentido para ele - mesmo sendo obrigado a se dobrar ao sistema que o cerca para ter sua liberdade garantida. Na ótica do protagonista, patrão não tem direito de chamar o empregado de burro, tampouco de discriminar qualquer pessoa com base em sua orientação sexual. Além disso, coloca-se em xeque a própria homofobia basilar ao pensamento androcêntrico e homosocial, em uma fala incisiva que aponta para as fissuras do pensamento machista. Deve-se ressaltar, nesse sentido, que a escolha da profissão não poderia ter sido empreendida de melhor forma por Fonseca: o segurança é aquele que protege o capital e a propriedade privada. Ao mesmo tempo, é aquele que se impõe pela força física e pela aparência bruta. Em outras palavras, o segurança vive de um arquétipo de virilidade que só existe no cerne da masculinidade hegemônica, como protetor inabalável de uma moral capitalista e puritana. O personagem fonsequiano, portanto, delineia-se no cerne de um paradoxo.

O eixo central do processo subversivo empreendido nessa narrativa, como se vê ao longo do conto, é a consciência de classe. Afinal, como percebe o próprio personagem, “aqueles caras para ter toda aquela grana tinham que estar passando alguém para trás, vai ver era aqui o

otário fodido, às suas ordens, obrigado” (FONSECA, 1975, p. 45). Em tom irônico, questiona-se a subserviência ao sistema como uma forma de manutenção de uma estrutura opressiva, que não favorecia indivíduos da classe social do segurança. Emerge, implicitamente, nesse questionamento, uma outra pergunta crucial ao processo de subversão do protagonista: porque lutar e dar a vida por um sistema que lhe paga tão mal? Ou, rememorando as discussões de Elisabeth Badinter (1993), por que servir de “bucha de canhão” em uma guerra em que o soldado nunca é realmente o vencedor? É essa compreensão de um lugar no mundo que vai dar ao personagem ferramentas para a sua própria transformação, constituindo-se em um modelo de masculinidade que vive à espreita, nutrindo-se do sistema e vingando-se da traição que recebera.

A cena final do conto apresenta com propriedade o perfil de sujeito ora caracterizado. Ao ter consciência de si mesmo como um parafuso dispensável em uma engrenagem que o massacra, o personagem resolve usar da posição que ocupa como uma forma de se beneficiar de um lugar para-sistêmico, ou seja, viver a sua própria subjetividade em uma espécie de entrelugar (Cf. SANTIAGO, 2000), das expectativas sociais. Para tanto, instiga os clientes da boate à briga e, logo depois, infiltra-se nessa mesma briga interpretando o papel de segurança. Com isso, consegue estabelecer um jogo de interesses que o coloca no topo de uma relação de poder, mesmo estando à margem dessa relação. Filho de uma sociedade de simulacros, encontra na encenação e no fingimento as armas contra o velho e o novo mundo que o oprimem, a partir de uma vida no limiar:

Depois que a polícia chegou e foi embora, eu disse pro dono da casa, você vai me pagar o hospital e também o dentista, nesse rolo acho que perdi três dentes, me arrebentei todo para defender a sua casa, mereço uma grana de gratificação, a qual, pensando bem, quero receber agora. Agora. O dono da casa estava sentado, levantou, foi na caixa, apanhou um maço de dinheiro e me deu. Peguei meu embrulho e fui embora. Puta merda. (FONSECA, 1975, p. 46)

Interessante notar, a respeito da construção do personagem fonsequiano, que a violência não é superada como traço constituinte da subjetividade masculina, mas rearticulada dentro de determinados moldes, de acordo com os interesses e necessidades do protagonista. Assim, a figura do homem violento dá lugar à do homem convenientemente violento. De uma forma geral, o segurança de “Botando pra Quebrar” pode ser caracterizado por sua subjetividade camaleônica, adaptável às transformações para sobreviver com as ferramentas que tem ao seu alcance. Passeando entre os escombros de um modelo em declínio, ele renasce das cinzas, antropofágico em seu “jeitinho”. Quebra as regras sem quebrá-las, burla o sistema sem burlá-lo, enfim, sobrevive, como o João Grilo de Suassuna, da “esperteza que é a arma do pobre” (Cf. ARRAES, 1999).

Na obra de Scorsese, em contrapartida, o mesmo processo não pode ser utilizado para descrever a subjetividade de Travis Bickle. Para o personagem, o mundo divide-se em tons binários, mocinho e bandido, certo e errado. Maniqueísmo e antítese. Travis é cego a uma vida no limiar e o trânsito entre fronteiras é o que mais o assusta. Nesse sentido, como temos visto ao longo de nossas análises, uma subjetividade errante é vista pelo taxista como uma falência, uma impossibilidade de ser no mundo. Dentro desse modelo de existência, busca bases ideológicas sólidas que possam lhe garantir um lugar seguro dentro das referências epistemológicas que o criaram. Se, para o segurança de Rubem Fonseca, o novo mundo representa a mudança e as novas possibilidades, para Travis, representa o perigo, o inimigo, algo a ser combatido. A solução para os seus problemas identitários é retornar ao mundo mítico da virilidade, por meio do mais visível de seus resquícios, a violência.

Para discutir esse processo e o contraste que representa com a caracterização do personagem fonsequiano, selecionamos duas cenas de *Taxi Driver* em que a prisão de Travis ao passado é apresentada de forma evidente: a primeira, intitulada “Uma nova face na multidão”, coloca o espectador diante de um diálogo entre o protagonista e um agente do serviço secreto norte-americano, incumbido de proteger o candidato à presidência Charles Palantine. A segunda, “O café da manhã”, é uma sequência do encontro entre Travis e Íris, na qual este tenta convencê-la de que o modelo de vida correto é aquele que se enquadra a um moralismo puritano e a valores tradicionais – dos quais a jovem tenta, continuamente, escapar.

A primeira cena inicia-se com uma câmera móvel e voyeurística, que segue os passos de Travis em plano médio, acompanhando seu andar curioso pelo local onde ocorrerá o discurso de Palantine. A medida que o taxista vislumbra o agente secreto, ao longe, e se aproxima para o abordar, a imagem vai se abrindo em um plano de conjunto, que fecha em uma visualização de Travis ao lado do agente (Fig. 26.1). Travis olha para outro e copia o jeito deste se posicionar, cruzando os braços e olhando os transeuntes. Em seguida, lança-lhe um sorriso bobo, quase infantil. Nesse momento, podemos visualizar a construção da masculinidade partindo-se em duas faces de um mesmo simulacro: a ideal, platônica, perfeita, metonimizada na figura do agente; e a cópia imperfeita, caricatural, representada por Travis Bickle. A diferença entre os dois sujeitos é acentuada, então, quando Travis passa a ser filmado em primeiro plano, com a câmera sobre os ombros de seu interlocutor (Fig. 26.2). Como o taxista é bem mais baixo, têm-se um efeito de *plongê*, em que o personagem parece inferior, abaixo dos “olhos” do espectador.



Fig. 26.1: Travis e o agente secreto



Fig. 26.2: Um "sujeito suspeito"



Fig. 26.3: O agente anota os dados de Travis

Figura 26: Uma nova face na multidão
 Fonte: SCORSESE, 1976, 1h.02min.-1h.05min.

Além do jogo de focalizações empreendido pelo diretor, a própria atuação tenta a todo momento evidenciar o contraste existente entre aqueles dois tipos de homem que ali se apresentam. Enquanto Richard Higgs é sério, duro, de poucas palavras; Robert De Niro é tagarela, sorridente e gesticula a todo o momento. Assim, a figura de Travis soa destoante, excêntrica, sobretudo quando se pressupõe que um tom mais sério e formal deveria ser utilizado com um interlocutor militar em serviço. A forma como o diálogo se constrói, então, sugere duas caracterizações importantes com relação a Travis Bickle: 1) o personagem não tem medo de romper uma barreira intersubjetiva e se infiltrar no lugar do outro. Na verdade, esta parece ser a sua intenção, na tentativa de vivenciar o poder da violência. 2) Travis não se considera como os demais transeuntes do parque, cidadãos comuns, que sequer chegam perto dos agentes que ali se encontram. Ele acredita que está em outro patamar e que pode, inclusive, ocupar o mesmo espaço de seu interlocutor. Tais assertivas podem ser corroboradas, inclusive, pelo próprio diálogo (Fig. 26.3) que ali se estabelece:

(...) TRAVIS: É difícil se tornar um Agente Secreto?
 AGENTE SECRETO: Por quê?
 TRAVIS: Eu meio que pensei que poderia ser um bom agente. Sou muito observador.
 AGENTE SECRETO: É?
 TRAVIS: Também estive no exército. (Pausa.) Sou bom com multidões.
 (O AGENTE SECRETO começa a ficar interessado em TRAVIS: ele é definitivamente um sujeito suspeito.)
 AGENTE SECRETO: É mesmo?

TRAVIS: Que tipo de armas vocês usam? .38s?

(O AGENTE SECRETO decide que é tempo de obter mais informações sobre TRAVIS:)

AGENTE SECRETO: Olha só, se você me der seu nome e endereço, nós podemos lhe enviar mais informações sobre como se inscrever. (...) (SCHRADER, 1990, p. 57-58, tradução nossa)

Para Travis Bickle, a posse das armas e o primeiro assassinato representaram uma gradação na escala da masculinidade e, conseqüentemente, sua inserção dentro de um outro universo de expectativas sociais. Assim, o taxista considera-se um herói armado e, de certa forma, pertencente ao mesmo grupo de homens que aquele indivíduo com o qual conversa. A mudança no comportamento do personagem, nesse sentido, é bastante evidente: de um sujeito calado, introspectivo, o protagonista transforma-se em uma pessoa mais segura de si, comunicativa e desafiadora. Esse novo perfil vai se formando gradativamente desde quando ele compra as armas com Andy, continua no momento em que conversa com o agente secreto e se intensifica drasticamente nos diálogos com Sport. A melhoria da forma física e a aquisição das armas servem como meios de aquisição de um poder fálico.

Se, de um lado, Travis cria uma identificação com o agente e, conseqüentemente, com o modelo de masculino que este representa; do outro, vai tentar exercer o seu falocentrismo, também, no controle das mulheres – e aí configura-se Íris. Ao contrário do segurança de “Botando pra Quebrar”, que deixa a companheira tomar suas próprias decisões, por mais que isso fira seu “orgulho de homem”, Travis assume uma posição controladora, que dita normas comportamentais e ideológicas para a garota. Esse movimento de controle do corpo feminino como reafirmação de um poder falocêntrico é mostrado com bastante clareza na cena “O café da manhã”, quando os dois se encontram em uma cafeteria. Na cena, agora é a jovem Íris que é filmada em primeiro plano, com a câmera à altura do ombro de Travis, em uma clara reversão de hierarquias entre os interlocutores (Fig. 27). Em tom paternal, o personagem tenta convencer a jovem a abandonar a vida de prostituta e voltar ao convívio familiar. Nesse diálogo, uma série de características inerentes ao pensamento hegemônico patriarcal se torna evidente:

ÍRIS: (Elevando a voz) Por que você quer que eu volte para os meus pais? Eles me odeiam. Por que você acha que eu fugi? Não tem nada para mim lá!

TRAVIS: Mas você não pode viver assim! Isso é um inferno! Garotas devem morar em suas casas.

ÍRIS: (Em tom de brincadeira) Você nunca ouviu falar de liberação feminina? (Há um breve período de silêncio; os olhos de TRAVIS se retraem)

TRAVIS: (Ignorando a questão) Garotas devem se vestir bem, ir à escola, falar de garotos, você sabe, essas coisas.

(ÍRIS coloca uma grande porção de geleia em sua torrada e dobra o pão ao meio como um cachorro-quente.)

ÍRIS: Meu Deus, como você é quadrado! (SCHRADER, 1990, p. 71, tradução nossa)



Figura 27: O café da manhã
 Fonte: SCORSESE, 1976, 1h.24min.-1h.29min.

Para Travis, o caminho para a salvação de Íris é claro: precisa abandonar Sport, retornar para casa e voltar a ter a vida de uma garota normal. Caberia ao taxista, então, a missão de possibilitar a fuga da jovem, livrando-a daqueles que, segundo ele, seriam os seus algozes. Esse tipo de pensamento, alinhado ao discurso paternalista de Travis, converge para a ideia de que a vida correta e feliz só é possível no seio familiar, encabeçado pelo pai. A dinâmica das relações de poder que aqui se estabelece baseia-se no princípio de que para se instituir como homem, Travis precisa subjugar uma mulher, no sentido de transformá-la em posse. Este será, então, seu último grau rumo à masculinidade plena. Mesmo que mascarada sob uma forma de afetividade, a violência simbólica praticada contra Íris é nítida. Ao ditar o modelo de vida correto, o taxista está dizendo para a adolescente que sua voz não importa, porque seu destino já fora traçado pela moral cristã que norteia os códigos da sociedade a qual pertencem – a moral de um deus masculino criado em um mundo dominado por homens.

Para Bourdieu (1989, p. 10), “as ideologias, por oposição ao mito, produto coletivo e coletivamente apropriado, servem interesses particulares que tendem a apresentar como interesses universais, comuns ao conjunto do grupo”. Essa caracterização se articula de forma profícua à cena em análise, quando compreendemos que os posicionamentos ideológicos de Travis são continuamente utilizados como um dos mecanismos impulsionadores de sua ascensão a uma masculinidade embasada na manifestação da violência e no jugo de outrem. Nesse sentido, o discurso político extremamente conservador e religioso será utilizado pelo protagonista como uma espécie de justificativa para os seus atos e, como veremos no próximo subcapítulo, como legitimador das práticas extremamente violentas por ele empreendidas. Nesse jogo de relações de poder e de rearticulações epistemológicas, Travis se insere como uma moeda de duas faces, pois seus traumas, rupturas e desvios psicológicos são, em parte, frutos do mesmo sistema que ele reproduz até o último momento da narrativa. Nesse sentido, comparar a posição do personagem com aquela assumida pelo narrador de “Botando pra Quebrar” é um

veio rico de possibilidades analíticas, por evidenciar que “a cultura que une (...) é também a cultura que separa” (BOURDIEU, 1989, p. 10).

4.2. Buracos na parede - a violência física

Da vida para a arte, uma caracterização dos massacres, assassinatos em série e outros crimes de intensa brutalidade, que nos chocam pelo tipo de violência que expõem, nos é apresentada tanto por Rubem Fonseca quanto por Martin Scorsese. Em ambos os casos, apontam para várias faces e diversas formas de se conceituar a violência. Nesse ínterim, a transgressão de espaços físicos e simbólicos são os eixos norteadores do clímax de *Taxi Driver* e do conto “Feliz Ano Novo”. À medida que avançamos para as cenas das chacinas, em ambas as obras, estamos acompanhando os personagens protagonistas a caminho de um momento decisivo e de extrema importância, em que estes se veem de frente com a forma que encontraram para demarcar o seu lugar no mundo. No caso de Travis Bickle, para Paul Schrader, “a chacina é o momento que Travis esteve aguardando por toda sua vida e que o roteiro veio prenunciando durante 85 páginas. É o alívio de toda uma pressão cumulativa; é uma realidade em si mesma. É o segundo orgasmo do psicopata”. (SCHRADER, 1990, p. 86, tradução nossa⁷⁴)

Em “Feliz Ano Novo”, a cena da chacina ocupa boa parte da narrativa, em que os atos de violência executados pelos bandidos que protagonizam o conto são narrados de forma minuciosa e fetichista. A articulação entre posse de arma, expressão da violência, exaltação do poder e construção da subjetividade masculina não só se torna muito evidente quanto é utilizada como força motriz para os acontecimentos que ali se desdobram. À guisa de uma comparação com a obra de Scorsese e para que possamos desenvolver com propriedade a análise que ora propomos, selecionamos um excerto do conto em que é possível verificar a realocação das subjetividades dentro das pirâmides que traçamos no início de nosso trabalho.

Neste trecho, que serviu de inspiração para o título do nosso subcapítulo, desenvolve-se o momento em que os bandidos resolvem testar a potência de suas armas em um jogo grotesco de vida e morte, extremamente apreciado pelos protagonistas. Na cena que se desdobra, pelo sadismo, pela exaltação do gozo violento e pela expressão crua de uma vingança friamente planejada, não é possível deixar de perceber a semelhança com os casos reais e os

⁷⁴ The slaughter is the moment Travis has been heading for all his life, and where this screenplay has been heading for over 85 pages. It is the release of all that cumulative pressure; it is a reality unto itself. It is the psychopath's Second Coming. (Schrader, 1990, p. 86)

fictícios apresentados no preâmbulo deste capítulo e, inclusive, com as cenas de “Laranja Mecânica” descritas no capítulo anterior:

Os caras deitados no chão estavam de olhos fechados, nem se mexiam. Não se ouvia nada, a não ser os arrotos do Pereba.

Você aí, levante-se, disse Zequinha. O sacana tinha escolhido um cara magrinho, de cabelos compridos.

Por favor, o sujeito disse, bem baixinho. **Fica de costas para a parede**, disse Zequinha.

Carreguei os dois canos da doze. Atira você, o coice dela machucou o meu ombro. Apoia bem a culatra senão ela te quebra a clavícula.

Vê como esse vai grudar. Zequinha atirou. O cara voou, os pés saíram do chão, foi bonito, como se ele tivesse dado um salto para trás. Bateu com estrondo na porta e ficou ali grudado. Foi pouco tempo, mas o corpo do cara ficou preso pelo chumbo grosso na madeira.

Eu não disse? Zequinha esfregou o ombro dolorido. Esse canhão é foda. (FONSECA, 1975, p. 14, grifo nosso [FAN3 {negritos} e FAN4])

Aqui, duas cenas enunciativas se desdobram, em que podemos verificar tópicos distintos que merecem especial destaque: 1) O diálogo entre vítima e algoz e 2) O diálogo entre Zequinha e o narrador. Na cena em que Zequinha conversa com o homem no qual vai atirar, podemos perceber um movimento de reversão hierárquica que é nuclear na narrativa fonsequiana. O que temos é um sujeito, que outrora ocupara um lugar privilegiado na pirâmide enunciativa, como objeto do discurso, sendo subjugado e deslocado para uma posição de inferioridade física e simbólica. Não estamos tratando de um mesmo personagem, mas de uma figura representada por esse indivíduo. Por questões operacionais, chamaremos essa representação de Sujeito Anônimo (*Anôn.*[0, 1 ou 2]), sendo que sua menção deve ser vista como uma espécie de metonímia para um tipo de homem específico: de classe social elevada e detentor de um poder simbólico e material superior ao dos três bandidos que protagonizam o conto.

A transposição do mais forte para um lugar de submissão é desnudada, no trecho, por meio de diversos elementos de composição, mas, sobretudo, pela descrição física do personagem e da forma como age naquele momento. O homem escolhido para ser assassinado por Zequinha é um “cara magrinho, de cabelos compridos”, o que por si só já o faz ser inferior em uma cultura androcêntrica em que fraqueza e semelhança com o feminino são dois defeitos inaceitáveis. Além disso, fala “baixinho” e implora por piedade – duas características que não são típicas do comportamento masculino hegemônico. A reversão do binarismo, então, torna-se clara: despido do poder falocêntrico do capital, o personagem deixa de ser um “homem de verdade” e, no outro lado da moeda, transvestido de macho-alfa pela aquisição da arma-falo, Zequinha torna-se o mais Homem de todos.

Para uma análise da configuração da cena enunciativa FAN3, torna-se necessária uma nova realocação dos eixos da enunciação, evidente no esquema C, apresentado na figura a seguir. Organizados nessa nova estrutura, os sujeitos ficariam dispostos da seguinte maneira no

triângulo, em que *Anôn.1* equivale ao sujeito da enunciação e *Anôn.2* à sua projeção enunciativa, i.e., a imagem que este idealiza de si mesmo, objetificada no discurso:

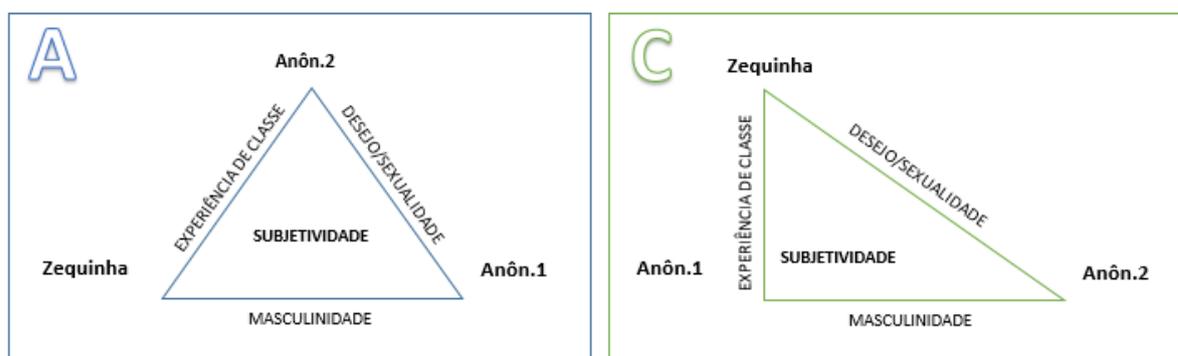


Figura 28: Realocação 2 (A e C) – Análise 2

Fonte: Dados da pesquisa.

Na representação ora proposta, Zequinha, enfim, alcança o eixo tão almejado pelos protagonistas das narrativas em análise, muito além de uma masculinidade padrão, a partir do momento que o seu interlocutor assume uma posição de inferioridade por meio da súplica “por favor”. Assim, em C, apresentamos um mesmo sujeito ocupando dois lugares hierarquicamente equivalentes (*tu* e *ele*). Essa projeção do sujeito em objeto se dá pela singularidade que o uso do modo imperativo traz para o diálogo entre Zequinha e a sua vítima. Quando dá ordens ao seu interlocutor, o bandido está fazendo com que a presença do outro se desdobre em uma existência virtual, discursiva, numa espécie de subnarrativa em que ambos poderão prever os acontecimentos da própria realidade em que coexistem. O “por favor” suplicante do homem prestes a ser assassinado, então, mostra-se como uma tentativa desesperada de impedir que sua existência concreta sofra o mesmo destino da virtual, que já fora anulada pelo poder fálico de Zequinha, ao mesmo tempo em que desempenha um valor oposto: o de renegá-lo à objetificação.

Se, por um lado, o diálogo entre assassino e algoz constitui-se por meio de uma cena enunciativa em que o *eu* ocupa o topo da relação de poder, por outro, o diálogo entre o narrador e o seu colega evidencia uma relação de pura camaradagem e companheirismo. É importante ressaltar esse aspecto porque ele será um traço distintivo entre a caracterização do narrador fonsequiano e a de Travis Bickle: enquanto aquele se insere em um grupo e, portanto, não se destaca dos demais colegas em termos de almejar ser melhor do que qualquer um deles, Travis pretende ser um errante herói solitário, mítico, parte de um poder simbólico de outra esfera. Assim, se analisarmos a cena FAN4 segundo os esquemas triangulares propostos, comparativamente à cena FAN2 (Cf. Fig. 4, p. 44), verificaremos que a estrutura triangular

passa por um processo de realocação semelhante ao diálogo entre Travis e Mélio, analisado no capítulo anterior, mas não se desdobra para além disso:

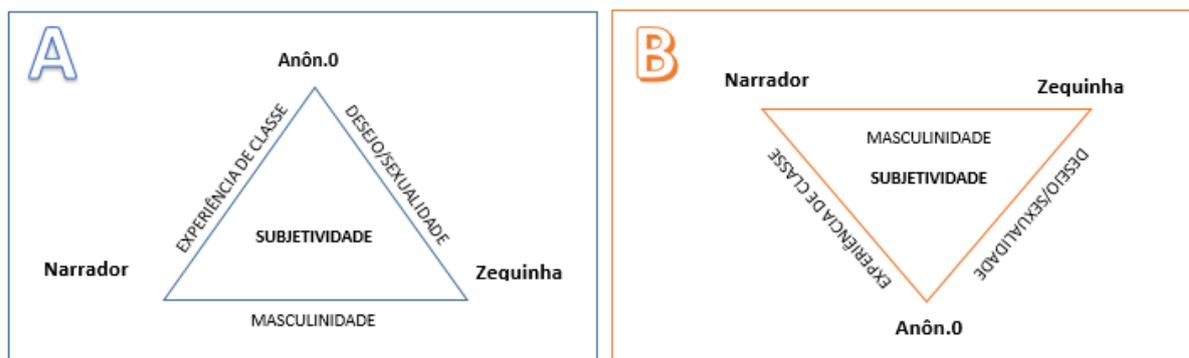


Figura 29: Realocação 1 (A e B) – Análise 2

Fonte: Dados da pesquisa.

Na análise em questão, “Anôn.0” designa o Sujeito Anônimo que, em B, passara a ser representado pelo “cara magrinho, de cabelos compridos”. No começo da narrativa, esse sujeito assume outras formas, sendo, inclusive, um membro da gangue, Lambreta. Esse *ele-objeto*, em A, ocupara um lugar de destaque no triângulo enunciativo, pois representava um objetivo a ser alcançado ou uma projeção do desejo assassino. Em B, essa posição foi superada, pois, em camaradagem e companheirismo, *eu* e *tu* usurpam esse lugar e o destituem de seu trono. O *ele*, então, deixa de ser o valor simbólico da masculinidade hegemônica para se situar aquém de qualquer conceito de masculinidade. Morto, torna-se nada. O processo designa com precisão a organização estrutural do conto fonssequiano, em que um grupo de sujeitos postos à margem, juntos, recuperam o poder fálico necessário à sua ascensão e, então, destroem aquele grupo que antes ocupara o centro de uma relação de poder.

Para ilustrar a forma como a narrativa se desenvolve a partir da realocação dos sujeitos enunciativos anteriormente descrita, recorreremos, ainda, ao modelo apresentado no primeiro capítulo (Cf. Fig. 2, p. 32). Neste, acompanhamos a trajetória do narrador fonssequiano e seus colegas rumo à chacina em uma residência nobre, movimento que constitui o enredo do conto. Ao acompanharmos a trajetória desses personagens, veremos um processo em que a expressão do poder fálico é nuclear na teia de relações que se estabelecem ao longo do texto. Primeiramente, temos uma ausência afetiva, simbólica e física que remonta à posse da mulher e à necessidade de sobrevivência. Essa ausência, converge para uma constatação da inferioridade desses sujeitos enquanto homens e, conseqüentemente, para uma tentativa de recuperação do poder fálico pela posse de arma. Por fim, temos a expressão da violência como forma de conquistar um lugar social e de ter acesso a um mundo que era dominado por outros homens, de outra grandeza – cujo poder fálico advinha, primariamente, do poder capitalista.

Por fim, há o retorno à ausência primária e à necessidade de novos atos de posse. Todo esse processo pode ser visto a seguir:

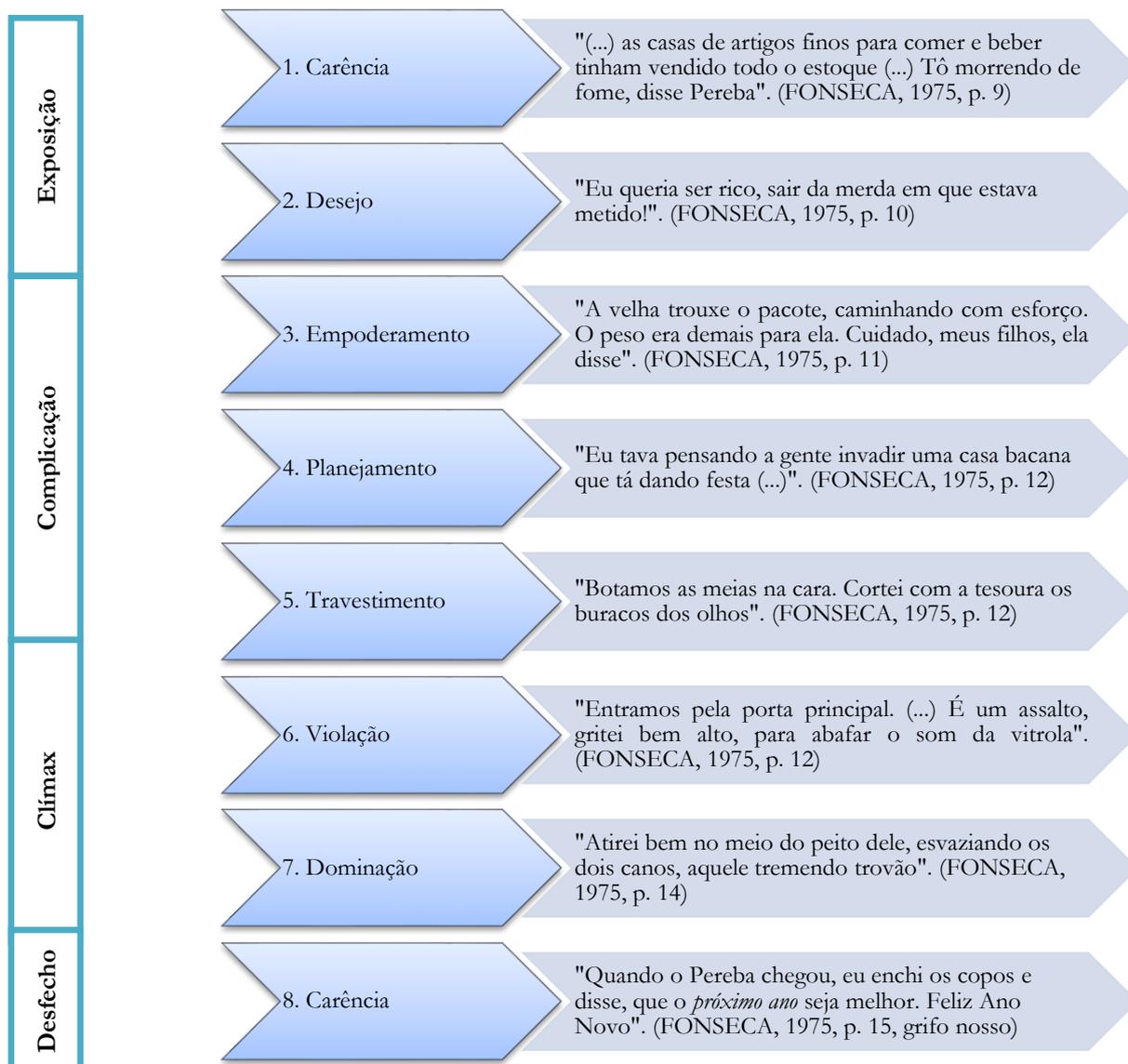


Figura 30: Estrutura Narrativa de *Feliz Ano Novo* - Análise
Fonte: Dados da Pesquisa.

O que mais nos chama a atenção na forma como a narrativa fonsequiana se organiza é que, apesar da trajetória dos personagens se operacionalizar de maneira semelhante à de *Taxi Driver*, esta mostra faces da violência que são muito distantes daquelas vivenciadas por Travis Bickle. Essa caracterização aponta para uma dinâmica distinta da violência que, ao nosso ver, atribui-se primariamente à diferença geográfica e cultural tanto do contexto de produção e recepção quanto da ambientação de ambas as narrativas. De um lado, temos uma espécie de vivência coletiva do assassinato, marcada por um ódio crescente de uma classe subalterna contra uma classe dominante. Esse ódio se imbrica com uma carência material, uma vez que esses sujeitos não têm acesso aos elementos mais básicos à sobrevivência humana. Por outro

lado, em *Taxi Driver*, temos uma experiência primariamente individual, embora Travis nos tente convencer a todo instante de que seus atos se justificam como “heroísmo social”. O taxista é um sujeito solitário, psicótico, traumatizado pela guerra, que encontra na expressão da violência uma válvula de escape para os seus problemas. Travis é, sim, parte de uma sociedade e sintoma de uma doença social, mas a visão que tem sobre esse processo é individualista e egocêntrica. Ele não compartilha o poder, não mantém cúmplices ou aliados, afinal, é um “God’s lonely man”.

A distinção entre as formas como os bandidos de “Feliz Ano Novo” e Travis Bickle executam a experiência da violência pode ser discutida com propriedade quando analisamos a cena clímax de *Taxi Driver*, intitulada “A Chacina”. Devido à importância desta cena e a riqueza de informações que traz para a nossa discussão, dividimos sua análise em dois momentos. A seguir, trataremos da primeira parte, em que, assim como os personagens fonséquianos, Travis invade o espaço do outro e o destitui de seu lugar privilegiado no triângulo enunciativo. Importam, nesse caso, os assassinatos de dois personagens importantes tanto para a narrativa quanto para o processo de (des)subjetivação de Travis Bickle: Sport e o Velho (guardião do quarto de Íris).

O encontro entre Travis e Sport é a primeira parte da grande chacina que se inicia nesse momento do filme. Na cena, o taxista confronta o cafetão com perguntas desconcertantes sobre Íris, o que acaba o irritando profundamente. A tensão que se desdobra, então, é habilmente acompanhada pela câmera de Scorsese, que desnuda as relações de poder que ali se erguem: primeiramente, ambos os personagens são visualizados em plano médio, de forma contínua, sem cortes, na qual o olhar do espectador parece congelado, tenso. Apesar da câmera não se mover, os personagens alternam sua posição à medida que conversam, de forma que Sport passa a ocupar uma posição privilegiada, em que olha Travis de cima. Nesse ponto, o tom de voz do cafetão é intimidador, irritado, pois o outro está invadindo seu espaço e intrometendo-se onde não deve (Fig. 31.1).

A reviravolta na cena se dá de forma brusca, mas sem movimentos de câmera, apenas através dos próprios personagens. Travis saca a sua arma, apontando-a para o inimigo. Tanto o tom de voz como a pauta do assunto de Sport alteram-se drasticamente. De ameaçador, ele passa a suplicar pelo bom senso do outro, algo que mostra nitidamente, ao espectador, que sua posição acabara de mudar na hierarquia outrora estabelecida. A troca de papéis torna-se concreta a partir do momento em que Sport é forçado por Travis a uma posição inferior e, por fim, atingido por um tiro (Fig. 31.2). Em acréscimo aos movimentos corporais empreendidos,

o diálogo torna evidente o processo de realocação dos sujeitos dentro do esquema de relações de poder:

SPORT: Caipira, é melhor você colocar essa sua bunda branca pra longe daqui, ou você vai se meter em confusão!

(TRAVIS é impulsionado por uma força interior, que o faz atravessar as barreiras do autocontrole.)

TRAVIS: (Com uma raiva ascendente) Você tem uma arma?

(SPORT olha para os olhos de TRAVIS sem dizer nada: ele acaba de perceber a seriedade da situação. TRAVIS saca sua .38 Special e aponta para SPORT, pressionando-o contra a parede) (...)

SPORT (Submisso) Calma, senhor, não sei o que está acontecendo. Isso não faz sentido! [...] Há um ruído seco, seguido por um gemido de dor).

TRAVIS: (...) Chupa isso!

(Agonia e choque tomam conta da face de SPORT à medida que ele vai tombando. TRAVIS dá meia volta e sai antes mesmo que SPORT caia. Enquanto TRAVIS se distancia, SPORT pode ser visto agonizando no chão). (SCHRADER, 1990, p. 82, tradução nossa)



Fig. 31.1: Sport ameaça Travis



Fig. 31.2: Travis reage e atira em Sport

Figura 31: Travis e Sport – reversão de hierarquias

Fonte: SCORSESE, 1976, 1h.38min.-1h.40min.

Observe-se que, no momento em que Travis assume a posição de enunciador, o assunto em pauta passa a ser o próprio Sport, ou, mais precisamente, a posição que este ocupa com relação ao *eu*. Essa posição, na verdade, já estava implícita no discurso desde antes, quando o cafetão expulsara o taxista. O que ocorre, então, é um deslocamento progressivo do lugar desse outro, discursivo, à medida que o *eu* vai analisando o quão poderoso é ou não em comparação ao *tu* com o qual interage. Assim como no diálogo entre Zequinha e a sua vítima, o fator decisivo para que o *tu* seja objetificado e subjugado será a atribuição de um poder fálico maior ao *eu*. Além disso, ainda de forma análoga ao conto fonsequiano, a objetificação se dá por meio de uma discursivização, ou seja, o sujeito da enunciação é projetado em (o/a)bjeto por meio do uso do modo imperativo, sendo relegado a uma posição inferior.

Para ilustrar esse processo, esboçamos as cenas enunciativas em dois esquemas triangulares, os quais apresentamos a seguir. Em A, podemos ver a triangulação primária, em que Travis e Sport conversam sobre um objeto do discurso. Nesse caso, utilizamos a nomenclatura *Sport1* para designar o sujeito da enunciação e *Sport2* para designar o objeto (a

projeção do sujeito em algo superior). Já em B, podemos ver que essa configuração se realoca a partir do momento em que Travis percebe que possui um poder fálico maior do que Sport. Nesse momento, *tu* e *ele* são subordinados à força egocêntrica do *eu*, detentor do saber e do poder:

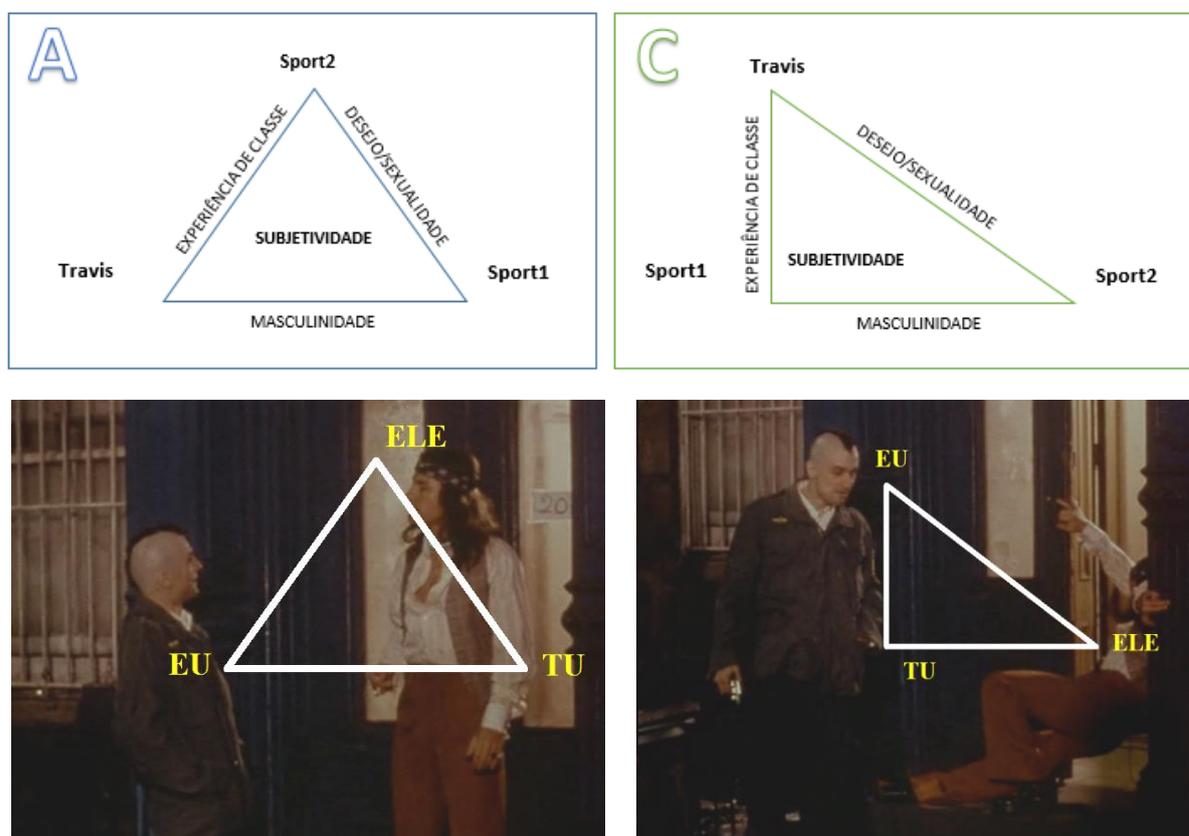


Figura 32: Realocação 2 (A e C) – Análise 3
Fonte: Dados da pesquisa.

Imediatamente após o diálogo que aqui se desdobra, ocorre uma cena de luta em que, finalmente, Travis consegue assassinar Sport. Não analisaremos por compreendermos que o verdadeiro momento de recuperação do poder fálico e, conseqüentemente de um espaço simbólico da masculinidade, por parte de Travis, ocorre na cena que acabamos de analisar. Desse segundo momento, no entanto, cabe ressaltar um pequeno trecho que consideramos de especial relevância para a estruturação da narrativa e, sobretudo, para a construção do personagem Travis Bickle: o assassinato do velho que guardava as chaves do quarto de Íris. Na cena em questão, não existem diálogos: Travis já é aquele de quem se fala e, como tanto, não conversa com os demais homens. Ele é uma máquina de matar, que invade o prédio à procura de Íris, exterminando todos aqueles que ousam cruzar o seu caminho.

Sobre o assassinato do velho, ressalta-se, mais uma vez, a forma como a câmera focaliza ambos os personagens. Em um *plano americano* 🎬 bastante fechado em suas figuras, em leve

contra-plongê (como se o espectador estivesse de joelhos diante de Travis), vemos o taxista segurar a arma à altura do pênis, contra o rosto de sua vítima, como se o próprio .38 fosse a genitália do assassino. O tiro contra a cabeça do outro, então, assemelha-se à cena de um filme pornô, em que o ator protagonista ejacula sobre a face da mulher. A articulação entre morte e erotismo não só é executada com precisão, como nos faz verificar que aquele é o grande momento de Travis e o *money shot* do filme de Scorsese. Como bem nos lembra Paul Schrader, na citação que trouxemos no início deste capítulo, a chacina deve ser vista como o orgasmo de Travis, o momento em que dá vazão a todos aqueles sentimentos que lhe pressionavam ao longo de toda a narrativa.



Figura 33: *Money shot*

Fonte: SCORSESE, 1976, 1h.41min.-1h.43min.

O fato de o assassinato do velho ser visto como o grande orgasmo do protagonista nos direciona a uma outra questão crucial ao processo de (des)subjetivação do personagem e, ao mesmo tempo, aponta para outro ponto nodal com o texto de Rubem Fonseca: a presença das mulheres nos desfechos de ambas as obras. Assim, no próximo subcapítulo, após nos debruçarmos sobre a segunda parte da cena da chacina, discutiremos o valor simbólico desempenhado por Íris. Analisaremos, por fim, algumas cenas de “Feliz Ano Novo” em que o papel desta personagem pode ser confrontado com o das mulheres ricas que, desde o princípio do conto, povoaram os sonhos da gangue de bandidos, em especial, de Pereba. Apresentaremos, ainda, uma conclusão sobre o assunto em pauta (os crimes) – e, para tanto, empreenderemos uma análise do conto “74 Degraus”. Nessa teia de discursos, conforme veremos, a não saciedade do desejo e a busca pelo poder imbricam-se às raízes da violência, gestando uma hidra, mortífera, com cabeças que se regeneram infinitamente a cada novo golpe.

4.3. *Matando uma ou duas pessoas*

Em plano de detalhe, voyeurística, pornográfica, a câmera focaliza a face e os dedos ensanguentados de Travis Bickle. Do fundo de seus olhos negros, podemos perceber um olhar perdido, em êxtase, inebriado. Sua boca se abre em um breve sorriso, irônico, desafiador, pleno. Então, com os dedos ensanguentados sobre a tâmara esquerda, simula o tiro de um revólver, em um suicídio simbólico. Seus olhos, assustadoramente próximos da câmera, agora fitam o espectador por mais um breve instante, penetrando-o gelidamente, até se fecharem, cansados, ansiosos por um sono leve e tranquilo (Fig. 33.1). Travis é o amante da morte que adormece após o orgasmo. Ironicamente, Íris, pretensa protagonista das afeições do assassino, jaz em um canto, ignorada, indefesa, traída. A cena deixa claro que o amor de Travis era outro. A trilha sonora, nesse momento, é tensa, sufocante, com os instrumentais de Herrman mesclados a compassadas batidas de tambor, como um ritual canibal de uma tribo aborígine.

O olhar do espectador, então, muda de foco, para um *plongê absoluto* , em que pode ver toda a chacina sob um ponto de vista privilegiado, como um deus onipresente. Em detalhes, a câmera desenha a planta completa de um espaço de horror: de um lado do sofá, Íris agachada, em pranto, incapaz de olhar para a visão traumática que a rodeia. No sofá, Travis inconsciente, segurando a arma sobre a região genital. Logo ao lado, dois corpos irreconhecíveis, ensanguentados e mutilados. O chão está repleto de sangue e de objetos quebrados. Na entrada do apartamento, três policiais observam a cena, com suas armas apontadas, congelados no tempo e no espaço (Fig. 33.2). A câmera sai do apartamento, seguindo um rastro de sangue, até descer as escadas imundas e encontrar o corpo de Sport. Nesse momento, o ponto de vista do espectador reveza entre o *plongê absoluto* e o plano de detalhe sobre as armas caídas no chão e os esguichos de sangue pelo corrimão e pelas paredes (Fig.33.3). Então, novamente em plano de detalhe, vemos as mãos ensanguentadas de Sport segurando um revólver, seus anéis, partes da sua roupa, rosto, cabelo...e a câmera se distancia para o alto, esgueirando-se, ao mesmo tempo cúmplice e distante. Por fim, à medida que a imagem se afasta do prédio, o *plongê absoluto* abre-se em uma panorâmica, perdendo-se em meio à multidão curiosa que se aglomera por todo o quarteirão. A música extradiegética, com os tambores intermitentes, intensifica-se ao extremo, até se silenciar por completo, à medida que os paramédicos entram pela porta da frente e as dezenas de curiosos amontoam-se para ver o ocorrido (Fig. 33.4).



Fig. 26.1: O suicídio simbólico



Fig. 26.2: Chacina vista em *plongê absoluto*



Fig. 26.1: Signos do espaço em plano de detalhe



Fig. 26.2: A multidão se reúne

Figura 34: Sobrevoando a chacina
 Fonte: SCORSESE, 1976, 1h.40min.-1h.45min.

A cena aqui descrita é a mais intensa do filme e um marco para a história do cinema. Para gravar os poucos minutos que a compõem, a equipe de Scorsese demorou meses, sobretudo pela complexidade em montar uma estrutura que permitisse que a câmera percorresse, presa a um trilho no teto, toda a locação. Esse grande trabalho resultou em uma metáfora impactante sobre as várias faces da violência, que se expandem em uma rede de relações que vai de uma expressão mais visceral, brutal (a chacina) até a sua inserção no cerne das estruturas sociais (a multidão que cerca o prédio, ávida para ver sangue). Para entender essas faces e, especialmente, as formas como se operam em *Taxi Driver* e em *Feliz Ano Novo*, recorreremos a dois conceitos que nos são apresentados por Slavoj Žižek (2014): *violência subjetiva* e *violência objetiva*.

O conceito de violência em Žižek, que utilizamos em nossas análises, deve ser destacado a partir do caráter multidimensional que ele apresenta. Assim, concebe-se a violência como algo que transcende aquilo que pode ser visto, tocado ou sentido de qualquer outra forma física e concreta, para se instaurar em um espaço estrutural e sistêmico, com muitas nuances e diferentes tonalidades. Essa distinção (visível x invisível) é observada com pertinência nas teorizações de Bourdieu (1989, 2014), que nos apresenta o conceito de violência simbólica, e desdobra-se em inúmeras outras possibilidades analíticas nas várias categorias que Žižek incorpora ao seu trabalho e organiza hierarquicamente. As distinções estruturais trazidas pelo autor, nesse sentido, adequam-se com pertinência à nossa proposta, ao propor um espectro

semântico e epistemológico que nos ajuda a compreender a dinâmica das relações de poder nos contextos de nossos objetos de pesquisa. De forma sintética, tais relações podem ser categorizadas da seguinte forma:

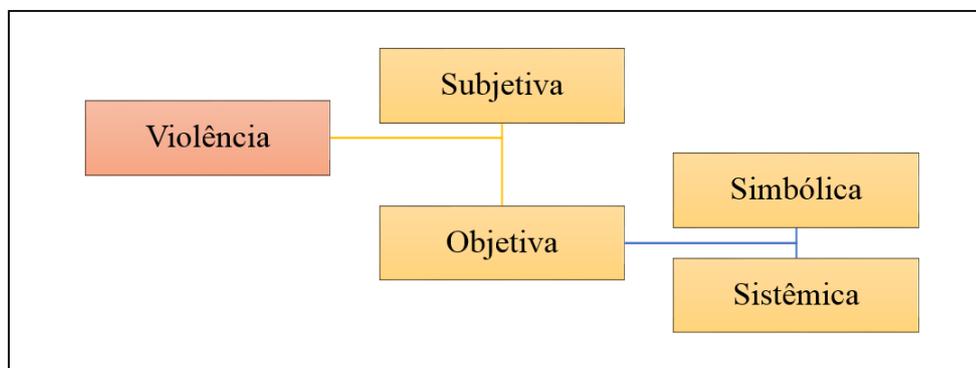


Figura 34: Tipos de violência
Fonte: Žižek (2014).

A partir do quadro apresentado na figura 34, poderíamos conceituar a violência, em Žižek, como um “paradoxo” ou “axioma”, em que “a violência subjetiva é somente a parte mais visível de um triunvirato que inclui também dois tipos objetivos de violência” (ŽIŽEK, 2014, p. 17). Dentro desse sistema polimorfo, a *violência subjetiva* deve ser compreendida como aquela “diretamente visível, exercida por um agente claramente identificável” (ŽIŽEK, 2014, p. 17), sua principal característica é o choque, a aparência de uma brutalidade explosiva que emerge do nada e que é “experimentada enquanto tal contra o pano de fundo de um [aparente] grau zero de não violência” (ŽIŽEK, 2014, p. 17). Dentre os possíveis exemplos caracterizantes desse tipo de violência, poderíamos citar o Massacre de Columbine ou o de Realengo, citados no início deste capítulo, em que podemos distinguir claramente as vítimas, os assassinos e os atos físicos perpetrados naqueles contextos. Na ficção, a chacina de Travis, ou os assassinatos de “Passeio Noturno” e “Nau Catrineta” exemplificam com clareza a definição aqui proposta.

A *violência objetiva*, por sua vez, é definida antiteticamente em oposição e convergência ao conceito supracitado, ou seja, ao mesmo tempo que parece ser uma face distinta da violência subjetiva, ela é parte do mesmo jogo de relações que a engendra. Nas palavras de Žižek, “a violência objetiva é precisamente aquela inerente a esse estado ‘normal’ das coisas. A violência objetiva é uma violência invisível, uma vez que é precisamente ela que sustenta a normalidade do nível zero contra a qual percebemos como subjetivamente violento”. (ŽIŽEK, 2014, p. 18) Essa forma, por sua vez, segundo o autor, divide-se em duas outras, cujas nuances são abordadas ao longo do nosso trabalho: a *violência simbólica*, ou seja, aquela “encarnada na linguagem e em suas formas” e, por fim, a *violência sistêmica*, que consiste nas consequências

muitas vezes catastróficas do funcionamento regular de nossos sistemas econômico e político” (ŽIŽEK, 2014, p. 17).

A noção de violência sistêmica discutida por Žižek pode ser localizada, também, nas obras de Hannah Arendt (2009) e Walter Benjamin (2011), como caracterizadora de um mal individual e coletivo, infiltrado nas mais diversas estruturas de organização social. Para Arendt, o século XX foi, por toda a sofisticação do aparato bélico e repressivo, barbáries e guerras, o “século da violência”. Isto se deu, sobretudo, porque, segundo a autora, “a violência [é] o pré-requisito do poder, e o poder nada mais que uma fachada, a luva de pelica que ou esconde a mão de ferro, ou que mostrará pertencer a um tigre de papel” (ARENDR, 2009, p. 28). Assim, a violência sobre o outro se instaura como um eficaz mecanismo de controle e de dominação, elevado aos últimos graus nos contextos de barbárie evidenciados no século passado.

É importante que se perceba, para a compreensão desse processo, que a violência, para Arendt, está atrelada às relações de poder e de intersubjetividade. Dessa forma, os instrumentos da violência atendem a um processo de dominação do outro e ao propósito de multiplicação do poder daquele que pratica o ato de violência:

A “violência”, finalmente, como já disse, distingue-se por seu caráter instrumental. Do ponto de vista fenomenológico, está ela próxima do vigor, uma vez que os instrumentos da violência, como todos os demais, são concebidos e usados para o propósito da multiplicação do vigor natural até que, no último estágio de desenvolvimento, possam substituí-lo. (ARENDR, 2009, p. 28-9)

A partir de tais considerações, podemos vislumbrar um conceito segundo o qual a violência se constitui a partir de sua instrumentalização nas relações sociais. Não se trata, segundo a autora, de confundir os conceitos de violência, obediência e poder, mas de compreender como tais se imbricam em determinados processos, sobretudo em manifestações de “casos especiais de poder”, ou seja, os governos (ARENDR, 2009, p. 29). Visualizamos, no conceito de Arendt, um ponto nodal para a compreensão das relações que vimos discutindo na presente pesquisa: a operacionalização da violência articulada com a manifestação de determinada forma de governo e, ao mesmo tempo, usada como uma frente de embate ante esse estado repressivo. Por outro lado, torna-se invisível e multifacetada, dissolvida em meio as relações cotidianas.

Esse instrumental da violência em suas implicações para o universo jurídico-estatal é muito bem delineado por Walter Benjamin, em toda a sua obra. A título de exemplo, torna-se bastante pertinente o conceito apresentado pelo autor em *Por uma crítica da violência* (2011), segundo o qual “a tarefa de uma crítica da violência pode se circunscrever à apresentação de suas relações com o direito e com a justiça”. Isto se dá, sobretudo, porque “qualquer que seja o

modo como atua uma causa, ela só se transforma em violência, no sentido pregnante da palavra, quando interfere em relações éticas” (BENJAMIN, 2011, p. 121).

Nesse quesito, emerge uma noção análoga à apresentada por Arendt e Žižek, que aponta para a contradição no processo de execução do poder estatal, pois o Estado tenta suprimir do mundo das aparências a imagem de uma violência que lhe é característica para colocá-la em um patamar que, pretensamente, estaria nos movimentos de subversão do regime institucional – onde precisaria ser veementemente combatida. Nas palavras do autor, “o Estado reconhece uma violência cujos fins, enquanto fins naturais, ele às vezes considera com indiferença, mas caso sério (de greve geral revolucionária) com hostilidade”. (BENJAMIN, 2011, p.129) A compreensão do conceito de violência atrelado à organização sócio-política e, conseqüentemente, à operacionalização do poder é de essencial importância para uma análise da produção artística e literária em tempos de regimes totalitários e/ou ditatoriais. É este, portanto, o ponto da partida para que possamos vislumbrar a literatura produzida pós-64 e seus desdobramentos para os movimentos que dali emergiram, sem perdermos de vista, no entanto, que, para Žižek, retomando Agamben, a violência existe também fora dos estados de exceção, uma vez que esta é inerente às relações humanas e à própria linguagem.

Para o nosso trabalho, a importância dessa convergência entre os conceitos de violência apresentados nos trabalhos de Žižek (2014), Bourdieu (1989, 2014), Arendt (2009) e Benjamin (2011) reside no campo analítico que abre para a leitura de *Taxi Driver* e *Feliz Ano Novo* e, sobretudo, para uma comparação da forma com a dinâmica da violência se opera em ambas as obras. A tese aqui defendida é a de que Travis Bickle é construído como uma antítese de alguns personagens fonsequianos, principalmente dos bandidos que protagonizam o conto “Feliz Ano Novo”. Essa ideia já foi anteriormente delineada pelas análises das cenas enunciativas FAN4 e TD4, que apontam para modos distintos na relação entre o algoz e seus companheiros e será desdobrada nas próximas páginas, a partir de algumas considerações sobre os perfis dos personagens que são construídos em ambas as narrativas.

Primeiramente, deve-se considerar a questão social que permeia ambas as obras. Nesse contexto, verifica-se que Rubem Fonseca empreende, ao longo de toda sua produção, uma crítica à violência objetiva. De “Feliz Ano Novo” a “Intestino Grosso”, mais do que a violência subjetiva perpetrada pelos protagonistas, o que importa são as faces sistêmicas e simbólicas que estão por trás desses atos de terror. É um denominador comum da literatura fonsequiana, nesse quesito, a insistência em evidenciar as distinções de classe e de posição social que caracterizam seus personagens. Não há, na maioria dos contos e, especialmente, em “Feliz Ano Novo”, uma motivação que seja plenamente subjetiva na execução de atos violentos, mas uma interconexão

profunda entre o individual e o coletivo. Não se trata, aqui, de um *eu* contra um *ele*, mas de *nós* contra um *eles*. Nesse ínterim, Pereba, Zequinha, Lambreta, etc. são a metonímia de um sujeito social bem marcado: o pobre. A violência aqui é, primariamente, uma luta de classes (algo que transparece, inclusive, de formas mais sutis, em narrativas sobre psicopatas, como “Passeio Noturno” e “Nau Catrineta”, por exemplo).

Em segundo lugar, é de uma obra produzida em plena Ditadura Militar pós-AI5 de que estamos falando. A encenação social empreendida, portanto, não almeja a comercialização fetichista da violência, mas a crítica a uma violência sistêmica que se dissolve em todas as relações de poder. A figura do psicopata, então, nasce como uma espécie de acessório para o desdobramento de uma análise de um mal social, coletivo. “Intestino Grosso”, ao lançar um tom irônico sobre a produção dita marginal, desnuda essa faceta crítica e transgressora da escrita fonsequiana. O que nos chama atenção, nesse caso, ao se mostrar como um diferencial da produção do autor, é que, na tentativa de desmascarar a violência objetiva, Fonseca acaba delineando perfis psicológicos que fazem com que a violência subjetiva se sobressaia em suas narrativas. O forte impacto dessa violência longe do “grau zero”, no entanto, não deixou que a crítica sistêmica passasse despercebida, afinal, o livro foi censurado pelo Regime Militar, que não admitia “debates políticos” na produção artística.

Ao delinear Travis Bickle, por outro lado, tanto Schrader quanto Scorsese almejavam uma proposta diferente: a de mostrar uma narrativa individual, de um sujeito solitário, e o passo-a-passo de sua transição para o mundo do crime e, ironicamente, para sua constituição como herói. *Taxi Driver*, nesse sentido, é a trajetória de um indivíduo em sua descoberta pelo prazer do assassinato e pela saciedade de suas pulsões sexuais através de atos de violência subjetiva. Em poucos momentos da narrativa fílmica explicita-se discursivamente um valor coletivo nas falas de Travis, ou o ódio de um *nós* contra um *eles*. Questionar-se-á, inclusive, com a cena da chacina, até que ponto existiria realmente um *eu* contra um *ele* nas intenções assassinas do taxista. Afinal, a motivação violenta desse sujeito é clara e discursivamente explícita - o desejo sexual (um *eu* e um *ele*). A imagem de Íris relegada ao canto é um exemplo sintomático dessa caracterização, ao mostrar que as intenções heroicas de “limpar a cidade” e proteger a garota são, na verdade, segundo plano para o personagem.

O contexto de produção de *Taxi Driver* também pode ser levantado como um elemento de distinção entre a forma como se opera a violência nesta obra. Na Renascença Hollywoodiana, a violência tornou-se um produto extremamente rentável e foi responsável por mover as engrenagens da indústria cultural norte-americana nos anos de 1970. Se observarmos a própria produção de Scorsese, veremos uma sequência ininterrupta de filmes centrados na saga de

gângsteres, mafiosos, lutadores de boxe, enfim, todo um portfólio de heróis e anti-heróis violentos, psicóticos e, é claro, símbolos sexuais. Só para citar alguns exemplos, temos *Quem Bate à minha porta?* (1968), *Caminhos Perigosos* (1973), *Taxi Driver* (1976), *New York, New York* (1977) e *Touro Indomável* (1980). Aparentemente, em poucas dessas narrativas o crime ou a violência são tratados como sintomas sociais; pelo contrário, em *Touro Indomável* (1980), por exemplo, a violência estrutural é um eixo da narrativa, mas não entra em discurso por parte dos personagens, que vivem da mercantilização da luta física, nesse caso, o boxe.

Apesar da evidente tentativa de *Taxi Driver* de se focar na narrativa individual de um veterano de guerra psicótico e, com isso, apresentar a sua trajetória heroica rumo ao assassinato, a obra fílmica acaba desnudando, através das entrelinhas da linguagem cinematográfica, todo um aparato discursivo-político de uma violência estrutural inerente ao contexto em que emerge a figura de Travis. Da mesma forma, o contraste entre o universo do protagonista e o dos outros personagens que o cercam, assim como suas decepções amorosas, apontam para uma violência simbólica latente, permeada por questões de classe, raça, gênero e posição social. É possível constatar, portanto, a partir de uma análise comparativa da operacionalização da violência em Fonseca e Scorsese, que, ao propor uma crítica da violência sistêmica em nosso país, a prosa fonsequiana acaba revelando o caráter sexual, afetivo, enfim, subjetivo de seus personagens, com relação a um prazer erótico-violento. Ao mesmo tempo, ao propor um passeio por uma mente psicótica, à beira do colapso e sedenta de sangue, Scorsese acaba pincelando traços da violência como sintoma social – o que é geralmente obnubilado no sistema capitalista⁷⁵.

Antes de apontar para uma contradição na proposta desses dois artistas, a organização narrativa de ambas as obras mostra que o caráter subjetivo e o objetivo não se anulam, mas se complementam, em um *continuum* que desnuda a face multidimensional da violência. Da replicação de discursos excludentes à hierarquização social, das chacinas escolares à pacificação das favelas, do homem escravizado por salários baixos à mulher que faz sexo com o marido por obrigação, um mundo violento nos devora e nos deforma. Dentro da bolha que esse mundo constrói, o que importa não é apenas o que pode ser visto ou ouvido, que atos cruéis são perceptíveis ou não, pois, na linha tênue entre o marginal e o herói, não está o crime em si, mas o sujeito que o perpetra. No fundo, o que interessa é *por quem e contra quem* é executada a violência, ou, parafraseando Judith Butler (2015), quais corpos são dignos de ser velados.

⁷⁵ Segundo Žižek, uma das estratégias do sistema capitalista dominante, para não colocar em pauta a face sistêmica da violência, seria “mudar de assunto” para o seu caráter subjetivo. A esse respeito, afirma: “devemos resistir ao efeito de fascínio da violência subjetiva, da violência exercida por agentes sociais, indivíduos maléficos, aparelhos repressivos disciplinados e multidões fanáticas: a violência subjetiva é tão somente a mais visível das três.” (ŽIŽEK, 2014, p. 25)

4.4. Quanto vale um bandido morto?

Na carta escrita por Wellington Menezes de Oliveira, ao planejar o ataque à escola em Realengo, um último pedido do jovem ganhava destaque: a descrição pormenorizada de como deveria ser o seu funeral, com justificativas de cunho religioso para a execução de determinados rituais e procedimentos de cuidado com seu corpo. Além disso, Wellington deixava claro que queria ser enterrado ao lado da mãe, falecida anos antes, e que a casa que pertencera à família deveria ser doada a instituições de caridade. Nenhuma de suas últimas vontades foi atendida. Segundo registros, nenhum de seus parentes vivos quis saber do corpo e o jovem foi enterrado em uma cova rasa, muito longe da mãe, com o tratamento dado a um indigente. Ninguém o velou ou muito menos se importou com quaisquer que fossem suas ideologias religiosas. Ao se suicidar, Wellington privara a sociedade de puni-lo à altura de seu crime e, portanto, a única alternativa viável era lhe negar a honra de qualquer luto⁷⁶.

Em contrapartida, as vítimas de Realengo jamais foram esquecidas. Suas perdas foram consternadas com luto profundo e o crime executado contra as/os jovens foi repudiado em notas de organizações internacionais e em discurso da própria presidente Dilma Rousseff. O nome de uma das jovens assassinadas foi dado a uma creche da região e, em 2015, um monumento foi erguido em memória das doze pessoas assassinadas. O fenômeno aqui apresentado é claro: para a nossa sociedade, a vida de um criminoso vale muito menos do que a de um cidadão comum, ou, em outras palavras, poucos se importam com a morte de um bandido. Para alguns, inclusive, “bandido bom é bandido morto”. Não cabe ao nosso trabalho julgar esse preceito moral, segundo o qual a vida de um indivíduo é mais ou menos valiosa de acordo com as ações que pratica ao longo de sua convivência social. No entanto, reitera-se a problemática por trás desse pensamento, que vê apenas a ponta de um iceberg e acaba simplificando algo que, na verdade, integra uma cadeia de relações biopsicossociais.

Sobre o assunto, vale a pena trazer à tona o debate apresentado por Judith Butler, em *Quadros de Guerra* (2015). Para a autora, “um enquadramento seletivo e diferenciado da violência” é uma das principais formas pelas quais, na contemporaneidade, estruturam-se determinados “modos culturais de regular as disposições afetivas e éticas” (BUTLER, 2015, p. 13). Nesse contexto, deve-se olhar criticamente para a forma como tais processos de seleção

⁷⁶ O portal de notícias G1 apresenta uma página com a cobertura jornalística completa do Massacre de Realengo, disponível em <http://goo.gl/j7InDb>. Em acréscimo, a notícia sobre o enterro de Wellington Menezes de Oliveira poder ser conferida no link <http://goo.gl/yb9JE>, último acesso: 3/2/2016.

ocorrem, pois, ainda segundo Butler, “as molduras pelas quais apreendemos ou, na verdade, não conseguimos apreender a vida dos outros como perdida ou lesada (suscetível de ser perdida ou lesada) estão politicamente saturadas. Elas são em si mesmas relações de poder” (BUTLER, 2015, p. 14). A questão do luto, então, torna-se crucial, pois, ao selecionarmos aqueles que são ou não dignos de serem velados, estamos, também, selecionando quais são as vidas que realmente importam – e aí reside uma das faces sistêmicas da violência e das relações de poder que as engendram.

Algo de extrema importância com relação à escolha das vidas que são ou não passíveis de luto é que ela está intimamente relacionada, em Butler, com o imaginário bélico. Na guerra, os mortos escoam como água da chuva, sem nome e sem rosto, indignos de serem lembrados e velados – especialmente se forem inimigos da pátria. Em meio ao horror e ao caos, velá-los torna-se algo irrelevante, pequeno, diante da necessidade urgente de proteger aqueles que realmente importam. Ao transportarmos esse trato com a vida para a realidade em que vivemos, assumimos que estamos no meio de uma batalha, em que a morte e o sofrimento são tão cotidianos que não vale à pena perder tempo chorando por um cadáver que não o mereça. Deve-se continuar lutando, deve-se continuar cuidando dos seus, escolhendo quem vale ou não à pena ter posse desse presente raro que é a vida em tempos de guerra. Ao mesmo tempo, ao dizermos que determinado indivíduo não é digno de ser velado, estamos classificando-o como inimigo, pois a “possibilidade de ser enlutada é um pressuposto para toda a vida que importa” (BUTLER, 2015, p. 32).

O caso de Wellington Menezes de Oliveira, assim como o de tantos outros corpos jogados em valas, esquecidos como indigentes, renegados às universidades para serem abertos, mutilados e catalogados, remonta a uma questão social cuja raiz se imbrica, profundamente, com um mal-estar coletivo que nos coloca em estado de guerra. O problema é que a seleção das que vidas importam ou não se dilui em meio às relações de poder, às hierarquias de classe e às convenções ideológicas. Definir quem é digno de luto ou não é perigoso, pois esconde armadilhas de um discurso no qual certos indivíduos deixam de ter o direito universal à vida, basilar à existência humana. Em outras palavras, se o luto é uma condição, o próprio direito à vida também é condicional. Para Butler,

sem a condição de ser enlutada, não há a vida, ou, melhor dizendo, há algo que está vivo, mas que é diferente de uma vida. Em seu lugar, “há uma vida que nunca terá sido vivida”, que não é reservada por nenhuma consideração, por nenhum testemunho, e que não será enlutada quando perdida. A apreensão da condição de ser enlutada precede e torna possível a apreensão da vida precária. A condição de ser enlutado precede e torna possível a apreensão do ser vivo como algo que vive, exposto a não vida desde o início. (BUTLER, 2015, p. 33)

Paradoxalmente, a ação de deixar claro o quão indigno de luto era Wellington e o quão terrível foi o ato que cometera não parece ter se desdobrado em nenhuma política efetiva de investigação e combate às raízes do ato de violência ali executado. A própria forma como a mídia lida com eventos de horror como esse, inclusive, só perpetua um círculo de silêncio sobre a violência objetiva, ao mesmo tempo em que o perfil do assassino, a vida das vítimas, detalhes sobre o crime, etc. são repetidos à estafa e com uma precisão indecente de detalhes. Só muito recentemente, por pressões advindas de diversos setores, a sociedade brasileira parece estar se preocupando com questões de ordem mais ampla referentes à violência sistêmica, tais como o *bullying*, o fanatismo religioso e as relações de gênero e de classe. Tais discussões, no entanto, raramente vêm separadas de polêmicas, debates acalorados e intervenções políticas com finalidades duvidosas. Nesse jogo de interesses, o enfoque, conforme nos lembra Žižek, acaba convergindo para as ações subjetivas e, muitas vezes, ignora a face estrutural da violência.

O debate sobre massacres como o de Realengo e o de Columbine parece estar longe da proposta de nossa pesquisa, tanto pela distância temporal e espacial em relação ao nosso objeto, quanto pela natureza do material investigado. O que teria, afinal, duas obras artísticas da década de 1970 a ver com dois casos isolados de assassinatos na década de 1990 e nos anos 2000? Essa pergunta coloca em evidência não apenas a questão política e filosófica que está no cerne da nossa pesquisa, como toca, também, o próprio conceito de arte e, sobretudo, de literatura com o qual trabalhamos. Para respondê-la, portanto, nada mais justo do que recorrer à própria produção fonsequiana. Assim, para finalizar (mas não concluir) a discussão que aqui empreendemos sobre a violência, analisaremos, nas próximas páginas, um conto em que esta é desnudada de múltiplas formas e, com isso, constitui-se como um eixo central tanto para a construção da narrativa quanto para a crítica social que dali se depreende. O texto em questão denomina-se “74 Degraus”, o penúltimo do livro de Fonseca.

A narrativa de “74 Degraus” ambienta-se em uma residência de classe média-alta, em que vive Tereza, a viúva de um jogador de polo. Na decoração do apartamento, cavalos, por todos os lados: estatuetas de porcelana, de bronze, de aço, de cerâmica, de madeira, pôsteres coloridos e em preto-e-branco (FONSECA, 1975, p. 119). Prenuncia-se, desde a descrição inicial, como os cavalos desempenham um papel fundamental no enredo. A respeito da forma, como o próprio título sugere, o texto se organiza em setenta e quatro parágrafos, numerados, em que as vozes dos quatro personagens (Tereza, Elisa, Pedro e Daniel) se revezam, sempre na primeira pessoa do singular, criando uma espécie de narração em mosaico, fragmentada e polifônica. A singularidade mais evidente do conto, inclusive, é propriamente essa estrutura,

que gera uma profusão de vozes que se imbricam e, conseqüentemente, colocam-nos em um entrecruzamento de pontos de vista distintos.

A narrativa inicia com a protagonista, Tereza, atendendo a campainha. Ela fica irritada ao perceber que na porta estava Elisa, sua amiga/amante secreta, e não Pedro, um rico fazendeiro que ela realmente estava aguardando. A partir de então, com uma tensão latente, vemos um triângulo amoroso se formar, a partir do momento em que o convidado efetivamente chega. Irritada com a presença do homem, Elisa sai correndo do local, deixando as outras duas pessoas intrigadas e desconfortáveis. Em uma segunda reviravolta, então, outro conflito se estabelece, quando Tereza tenta seduzir Pedro e este reage bruscamente às suas investidas. No diálogo que se desdobra a partir desse momento, em que o homem resolve confessar que não é rico, tampouco fazendeiro, a experiência de classe surge como um novo intensificador, e a relação dos dois se torna ainda mais tensa, violenta:

48. Anda, me fode, eu disse, você não sente desejo por mim? E ele respondeu que era contra os seus princípios, mas que por mim cometia qualquer torpeza. (...)

Ela me xinga de pobretão miserável e diz que não quer casar comigo. Ela não sabe quem irá tomar conta dos cavalos, não se importa. (...)

50. Ele queria os cavalos, não queria nada comigo, os cavalos precisavam de um pai que era ele, Pedro. Eu disse que, por mim, os cavalos podiam morrer, que ia vender todos para a fábrica de salsichas. (FONSECA, 1975, p. 127)

O processo de triangulação que vimos discutindo ao longo do nosso trabalho, neste excerto, pode ser visto com clareza. De um lado, temos um sujeito masculino, locutor, que conversa com um alocutário sobre um objeto de fetiche, nesse caso, o poder que a mulher possui sobre os cavalos. No diálogo, Pedro conclui que está em posição de subordinação, sobretudo por seu lugar na hierarquia social, em que nunca será capaz de ter acesso ao bem que almeja. A obsessão do homem por esses animais e o impedimento imposto por Tereza fazem com que um conflito multidimensional se instale, dentro do qual imbricam-se a distinção entre os valores morais de ambos, as relações de afetividade e de egocentrismo, as hierarquias de classe e as sutilezas de um jogo de um poder. A alternativa encontrada pelo locutor para sair vitorioso será a agressão física: “51. Pedro me agarrou pelo pescoço com as suas mãos grandes e brutas e eu fui perdendo o ar. Ela se debate nas minhas mãos como se fosse uma boneca de pano. 52. Até que tudo sumiu, se apagou”. (FONSECA, 1975, p. 127)

Após o aparente assassinato de Tereza, no entanto, a narrativa passa por outra reviravolta, quando ela se recupera aos poucos e, ao conseguir se arrastar até a sala, vê Pedro conversando com Elisa. Irada, consegue erguer uma das estátuas de cavalo que decoram o local e, com vários golpes, assassina-o. A cumplicidade do ato criminoso, então, serve como uma nova fagulha para reacender o relacionamento entre as duas mulheres, que, agora, empenham-se em ocultar o cadáver. Para esconder o corpo, elas resolvem utilizar um método muito

simbólico, em termos de referência intertextual: guardá-lo em uma mala. O gesto faz-se uma “homenagem” àquele que é um dos casos mais célebres de crime passional na história forense de nosso país, O Crime da Mala, ocorrido em 1928. Neste, o imigrante Giuseppe Pistone assassinou sua esposa, Maria Fea, e ocultou os restos mortais em uma mala de viagem, despachando-a para a França, junto com várias roupas femininas. Não coincidentemente, como a do crime real, a mala de Tereza é “negra, de fibra reforçada” – e a trouxera “de Paris cheia de roupas novinhas” (FONSECA, 1975, p. 129).

A intertextualidade aqui inferida torna-se importante à análise do conto de Fonseca por inúmeros motivos, dentre os quais destacamos o fato de que o assassino do caso real era, também, de classe média alta e, sobretudo, o fato de que Giuseppe permaneceu, de certa forma, impune, uma vez que sua pena foi reduzida e ele pôde se casar novamente e passar o resto da vida fora da prisão. Além disso, ressalta-se que o Crime da Mala foi justificado pelo assassinato como um ato passional, motivado por ciúmes, o que também ocorre no texto fonsequiano. Por fim, um paralelo com a morte de Maria Fea não pode deixar de ser discutido, a saber, o contraste que esta apresenta com o crime encenado no conto, em termos das dinâmicas sociopolíticas da violência. Se, de um lado, temos um assassinato perpetrado por um homem, em uma era na qual ser homem representava uma relação de poder muito maior do que ocorre hoje; do outro, temos um ato de violência sendo praticado por uma mulher e, não só uma mulher comum, mas bissexual, ousada, agressiva e dona de si mesma (algo que, definitivamente, não caracterizaria um modelo de feminilidade na primeira metade do século XX).

Se observarmos a caracterização supracitada, além de inúmeros outros detalhes de composição do texto, tais como a dispersão das vozes narrativas, a organização não convencional dos parágrafos, a ausência de marcadores discursivos, o perfil heroico-problemático dos protagonistas, etc., perceberemos que a tentativa de estabelecer uma relação de antagonismo entre os valores ideológicos referentes às duas metades do século XX torna-se bem nítida. “74 Degraus”, ao contrário do caso real, é a história de uma mulher da década de 1970, independente, capaz de defender a si mesma em um mundo que passa a depender cada vez menos do poder falocêntrico e, em consequência, mostrar que as mulheres poderiam ser tudo o que quisessem, inclusive assassinas. Um desdobramento dessa crítica à transformação na hierarquia de gênero pode ser visto, também, a título de exemplo, em obras como o filme *Thelma & Louise* (1991), de Ridley Scott, ou o romance *Onde Andará Dulce Veiga?* (1990), de Caio Fernando Abreu. Em ambas as obras, temos não só mulheres agressivas, inseridas no

mundo do crime, mas, especialmente, cúmplices em relações homosociais, por meio do que a crítica feminista denomina laços de *sororidade*⁷⁷.

Um contraste ainda maior em termos de operacionalização das dinâmicas da violência, associada às relações de gênero e de classe, pode ser evidenciado se cruzarmos a realidade encenada na obra de Fonseca com o primeiro Crime da Mala, ocorrido em 1908. Neste, possivelmente também motivado por ciúmes (conforme registros oficiais e depoimentos de testemunhas, pois o assassino nunca revelou seus motivos), Michel Trad assassinou o sócio Elias Farah, tentando fugir do país em um navio, com o corpo da vítima oculto em uma mala. Ao tentar descartar o cadáver no oceano, foi preso e condenado a vinte e cinco anos de prisão. Três crimes, três faces distintas de um mesmo século - o século do horror conforme definiu Hannah Arendt (2009). Apesar de distintas, as realidades aqui apresentadas sintetizam um só fenômeno: uma violência multifacetada que passeia por todos os cantos e permanece viva ao longo dos tempos. Cabe ressaltar, inclusive, que tanto o primeiro Crime da Mala quanto o segundo viraram obras cinematográficas, o que faz com que se tornem ainda mais emblemáticos, enquanto caracterizantes de uma sociedade que não apenas é violenta como vende essa violência na forma de curiosidade, de fetiche, de pornografia.

A mala, como um eixo nodal que entrecruza várias narrativas, reais e fictícias, emerge como uma metonímia para um tipo de crime, com gradações que se igualam. Remonta a uma classe social específica, detentora do capital ou de meios de produção capitalista, elegante e refinada, internacional. Remonta, ainda, a uma criminalidade passional, possessiva, em um dos casos perpetrada por um homem contra uma mulher, que ousa questionar os valores morais da episteme patriarcal. Tereza e Elisa, nesse contexto, bissexuais, amantes, independentes, apropriam-se do “poder da mala” (atenta-se para o fato de que mala é sinônimo de pênis na linguagem informal) e o subvertem. Essa caracterização se torna ainda mais evidente quando Daniel, um macho-alfa “coadjuvante” da narrativa surge ao final do conto, proferindo frases do tipo “sou paciente com a tolice das mulheres” (FONSECA, 1975, p. 130). Cúmplices, em laço de sororidade, as duas se entreolham, concluem que na mala “cabem até dois corpos” (FONSECA, 1975, p. 130), e lá se vai Daniel, ironicamente, fazer parte das estatísticas de mortalidade masculina. Para fechar o jogo de ironias com chave de ouro, nas últimas linhas da

⁷⁷ O termo vem do latim *sororis* = irmã e *idad* = relativa a qualidade. Designa os pactos de homosociabilidade entre mulheres ou, em outras palavras, os laços de cumplicidade e empatia no mundo feminino. Nas universidades norte-americanas, por exemplo, as *sororities* (sororidades) são os grupos formados exclusivamente por mulheres, enquanto as *fraternities* (fraternidades) são compostas apenas por homens. Incorporado à linguagem técnica e, especificamente, aos feminismos, o termo *sororidade* designa os laços de companheirismo que unem as mulheres enquanto parte de um grupo com interesses em comum (Cf. BARTLETT, 1986).

narrativa, as assassinas debocham da reversão de hierarquias e gozam do poder extraído do próprio pensamento machista: “nós não tínhamos cara de assassinas. Nunca seríamos descobertas. É tão fácil matar uma ou duas pessoas. Principalmente se você não tem motivo para isso” (FONSECA, 1975, p. 131).

Corpos guardados em malas, anéis que escondem venenos raríssimos, carros convertidos em máquinas de matar, revólveres, facas ou a pura força do punho: os contos de Rubem Fonseca constituem um mosaico de diferentes métodos de assassinato, uma rede polimorfa de execução da violência. Cada arma e cada forma de matar, por sua vez, representa um tipo de assassino e uma mitologia específica do crime. Delineiam-se, nesse circo de horrores, perfis diversos de assassinos e de vítimas, unidos, no entanto, por uma homogeneidade crua que só a ficção é capaz de encenar, pois na fuga de um real inenarrável, negamos a básica verdade de que o ser humano é apenas carne e sangue. A prosa fonsequiana, então, deve ser vista como mais democrática do que qualquer realidade, pois, em seus contos, ninguém é digno de funeral. Ricos e pobres, brancos e negros, homens e mulheres, os personagens de Rubem Fonseca são largados ao destino e enterrados em cova rasa por uma escrita ágil, violenta, que não poupa ninguém. Se, no mundo real, não só Maria Fea foi enterrada com honras e uma lápide reluzente, mas também se transformou em uma espécie de santa, venerada, que recebe flores e presentes ainda hoje; na ficção, os homens aprisionados na mala, ou explodidos contra a parede, ou as mulheres partidas ao meio pelo para-choques de carro permanecem lá, apodrecendo para sempre, sem epitáfio, pois este não foi e não será escrito.

A violência objetiva, desnudada pela escrita de Rubem Fonseca, ao contrário daquela subjetiva que olhamos com curiosidade ávida, por distração, no cinema hollywoodiano ou mesmo no jornal televisivo, é menos seletiva do que aparenta, ultrapassa os estereótipos de raça, de classe, de gênero, apesar de deles se nutrir profundamente. É, no âmago, seleção natural, força devorando fraqueza – já que a busca pelo poder é a lei do mais forte. Assume várias formas, quando operada por sujeitos distintos e em contextos distintos, mas, no fim, acaba sendo uma só. Ela não está só no gueto, não está só no bandido, está nas entrelinhas do discurso, nos liames da enunciação, porque não pode ser tocada pela palavra, não pode ser verbalizada, ela é impronunciável. Quando Zequinha, Pereba e o narrador anônimo de “Feliz Ano Novo” estão invadindo a mansão, roubando tudo o que podem e agredindo a quem bem entendem, uma de suas vítimas diz “levem o que quiserem, não faremos nada” (FONSECA, 1975, p. 14). Então, epifanicamente, num átimo, o narrador percebe que, cavalo ou rainha, todos ali são apenas peças de xadrez que jamais verão as mãos invisíveis que as controlam.

Analisar a escrita de Rubem Fonseca significa estar atento para as múltiplas faces da violência que esta encena e não se deixar cegar pela atrativa crueza de suas descrições pornográficas e narrações grotescas. As narrativas em primeira pessoa, a ironia refinada e os finais inconclusos são algumas das armadilhas que estão espalhadas pelo seu texto, tentando nos prender em nossos preconceitos e desnudar nossas visões de mundo. No protagonista de “O Outro” há o policial da Candelária e há o Wellington Menezes de Realengo. Há verdades e pontos de vista. Relações de poder. A visão de literatura de Fonseca é aquela segundo a qual não existe vida sem arte nem arte sem vida. A escrita foi feita para entreter, mas foi feita para bater, tanto com o tapa que machuca quanto com o que acorda. Assim, Fonseca fita os seus leitores com um olhar desafiador e os repreende como o Picasso de Guernica: “foram vocês que escreveram isso!”.



“Quanto a mim, o que me mantém vivo é o risco iminente da
paixão e seus coadjuvantes, amor, ódio, gozo, misericórdia.”

(Rubem Fonseca, Pierrô da Caverna)

“Daddy’s flown across the ocean

Leaving just a memory (...)

All in all it was just a brick in the wall”

(Pink Floyd, Another brick in the wall)

CONCLUSÃO

Tijolos no muro

Entre os escombros da masculinidade hegemônica

Em *Taxi Driver*, após a climática cena da chacina no motel, o espectador é surpreendido por uma virada irônica: Travis transforma-se em herói. A câmera de Scorsese conduz nosso olhar através de recortes de jornais que recontam a narrativa do personagem sob um viés sensacionalista, midiático, que ignora os traços psicóticos que Schrader preocupara-se tanto em destacar e molda o perfil do taxista dentro daquela imagem de perfeição masculina que lhe povoara os devaneios ao longo do desenvolvimento da história. Constrói-se, nesse momento, uma aura de surrealidade que contrasta imensamente com a realidade de horror que havia sido exposta cruamente há alguns segundos. Essa sensação de uma deriva surreal se intensifica pelo jogo da câmera, que passeia, transita, como que na trilha de um nevoeiro, para então, focar-se na carta que os pais de Íris enviaram ao taxista.

A carta recebida por Travis, por si só, já institui um jogo enunciativo que desnuda as nuances discursivas e ideológicas que são pinceladas ao longo do filme. Na carta, não existe o desejo assassino, a solidão, a psicopatia, o desespero, o não-lugar, a ausência. Na carta existe um Travis-Ulisses, guerreiro, o protagonista de uma épica batalha contra o mal. Nas palavras do Sr. Burt Steensma, pai de Íris, Travis é “como um herói para sua família”, responsável por lhe resgatar a filha e a inserir novamente naquele mundo de onde a jovem não deveria ter saído (SCHRADER, 1990, p. 87, tradução nossa⁷⁸). O taxista é, enfim, pelo menos nas narrativas que sobre ele versam, aquilo que ele procurara ser tão desesperadamente - um homem de verdade, no topo da pirâmide, pleno, o objeto de fetiche de quem se fala e a quem se compara. Travis é agora a fonte de inspiração para os outros homens que a ele tentarão se igualar, em um círculo vicioso e ininterrupto de busca por uma certa identidade masculina.

Os recortes de jornais e a carta do Sr. Steensma são importantíssimos para o encerramento do filme, pois desmascaram aquilo que Judith Butler (2015), conforme vimos, chama de “fragilidade” do discurso hegemônico patriarcal e heteronormativo. Para além disso, as narrativas que aqui se apresentam evidenciam a própria fragilidade do registro histórico: as verdades que se tornam verdade são aquelas que melhor se encaixam nos interesses de determinados grupos e nos valores culturais e ideológicos daquele que conta determinada estória-história, ou, retomando Le Goff (1990)⁷⁹, que ergue o monumento-documento. As narrativas “oficiais” sobre Travis e seu ato de heroísmo, portanto, seriam como poemas épicos

⁷⁸ “(...) you are something of a hero around this household”. (Schrader, 1990, p. 87)

⁷⁹ Nas palavras do autor, “se faz hoje a crítica da noção de documento, que não é um material bruto, objetivo e inocente, mas que exprime o poder da sociedade do passado sobre a memória e o futuro: o documento é monumento” (LE GOFF, 1990, p. 6).

cujos acontecimentos borram o conceito de real e instauram uma verdade onde a palavra do poeta imortaliza a forma como determinado sujeito será conhecido, até que se prove o contrário. A plenitude de Travis como o homem heroico de seus sonhos e projeções, então, cristaliza-se, permitindo a existência de uma subjetividade que só é possível no registro ficcional, nascida na enunciação e eternizada na encenação.

Nos contos fonsequianos, processo semelhante foi discutido ao longo deste trabalho, em que pudemos verificar as nuances do discurso hegemônico sobre a construção das subjetividades masculinas, assim como as diversas faces desse discurso e suas imbricações com uma complexa rede de violência. Assim como o discurso de Travis é contrastado com outras formações discursivas e ideológicas, evidentes, por exemplo, nas relações com Íris, Betsy, Mago e Sport, o discurso do narrador fonsequiano se entrecruza com uma série de outras vozes sociais e coloca em perspectiva uma dinâmica das relações de classe, gênero e “lugar” sociocultural⁸⁰.

Na tentativa de perseguir tais questões e compreendê-las à luz do contexto de produção das obras aqui analisadas, no capítulo introdutório de nosso trabalho, evidenciamos a profusão de vozes e discursos que caracterizaram o cenário político, artístico e cultural no Brasil e nos Estados Unidos a partir de 1968. De um lado, tínhamos um período de forte repressão, intensificado progressivamente durante os anos de chumbo da ditadura militar e, em contrapartida, a ascensão de grupos de resistência na música, no teatro, na literatura, e nas artes plásticas em geral; do outro, temos semelhante contraste com o surgimento e a expansão do movimento *hippie*, dos grupos pelas minorias étnico-raciais e pelos direitos LGBT e a segunda onda feminista – que bateram de frente com uma ideologia centrada no poderio bélico, na masculinidade hegemônica e no “american way of life” puritano e heteronormativo.

Vimos, nesta abordagem inicial, que, apesar das marcadas diferenças geográficas e de organização social, as duas realidades (a brasileira e a norte-americana) estavam em profundo diálogo e se inseriam dentro de uma grande onda mundial em que paradigmas tradicionais eram questionados e subvertidos, a política caminhava em efervescência e os choques ideológicos deixavam no ar o prenúncio de uma nova grande guerra. O campo de batalha, no entanto, parecia convergir cada vez mais para as práticas cotidianas, os estilos de vida, a revolução

⁸⁰ Pensamos aqui em duas acepções em diálogo: 1) o lugar físico evidente no contraste entre o centro e as margens, a zona sul e a favela, etc.; 2) o lugar simbólico, ou seja, a importância de determinados sujeitos dentro da esfera social, i.e., quais corpos são dignos de nascer, viver e morrer dentro de quais espaços.

tecnológica – afinal, a primeira metade do século XX deixara um legado de horror que assombraria (como ainda assombra) toda a sociedade ocidental.

O campo aberto por essa visão panorâmica sobre a vida e a sociedade nos meandros dos anos 1970 nos permitiu situar a obra de Rubem Fonseca e de Martin Scorsese em uma confluência de paradigmas, ou seja, no limiar e nos interstícios de uma luta de classes, de raças, de gêneros, enfim, em uma constante briga pelo poder e, em contrapartida, pela instituição de novas formas de estruturação social mais democráticas, menos excludentes. Nesse ínterim, vimos como Fonseca brigou diretamente com o poder institucional vigente, ao mesmo tempo em que produzia uma escrita que desnudava as bases epistemológicas que estruturavam o pensamento hegemônico. Em profundo diálogo, mas com outros tons e tonalidades, Scorsese desnudou o choque de mundos que se instaurara em uma Nova York violenta, repleta de contrastes sociais, mutilada pelos reflexos da Guerra do Vietnã, especialmente a crise econômica, institucional e política que esta trouxera.

É importante que se destaque, no que diz respeito a essas questões de ordem social e política, que não é possível dissociá-las de um caráter intersubjetivo, ou seja, da íntima relação entre esse macro-contexto e a realidade cotidiana de cada indivíduo, a construção de si a interação com outro. Assim, no primeiro capítulo de nossa tese, elegemos a teorização de Benveniste como eixo norteador de uma leitura da obra de Fonseca e Scorsese. Esta seleção teórica foi, também, uma escolha metodológica, uma vez que a pirâmide enunciativa presente na teoria da enunciação se aplicou com pertinência à leitura dos diálogos em que certos núcleos analíticos de nosso trabalho são colocados em pauta. Assim, ao analisarmos como Fonseca e Scorsese encenam a enunciação, conseguimos compreender os eixos nodais que se articulam com a construção das subjetividades masculinas via discurso, em um movimento intersubjetivo.

Verificamos, nesse primeiro momento, que não é possível dissociar o sujeito ali construído das relações que este estabelece com o mundo em que vive e, especialmente, com as normas e convenções sociais que o regem. A triangulação enunciativa, então, possibilitou que se desnudassem vários elementos que seriam responsáveis pela construção das subjetividades masculinas nas obras em debate: a projeção do desejo e as necessidades de ascensão social, (re)conquista do poder falocêntrico e aceitação por determinado grupo de convivência masculina. Aquém de uma plenitude e desesperadamente à procura de suprir a falta de todos esses bens materiais e simbólicos, os protagonistas das narrativas em análise se situam em um não-lugar, gravitando ao redor da masculinidade hegemônica, deslocados e errantes. Numa briga constante entre pertencimento e não-pertencimento, posse e carência, constituem-

se de forma fragmentária, problemática, convergindo para subjetividades psicóticas ou sociopáticas, capazes dos atos mais horríveis.

A caracterização deslocada dos protagonistas de Fonseca e Scorsese foi melhor delineada no segundo capítulo de nossa tese, em que foi possível perscrutar os vários momentos cotidianos em que este deslocamento se acentuava. Assim, a partir da análise das narrativas e da leitura de teorizações sobre erotismo e homossociabilidade, pudemos verificar que a carência afetiva e sexual foi de extrema importância para que os sujeitos deslocados tomassem consciência de seu lugar social e percebessem o quanto era latente a ausência de um “algo a mais” que lhes permitisse certa plenitude identitária. Nesse processo, a sociedade capitalista, com a mercantilização e a pasteurização dos afetos e dos desejos foi vista como uma dos fatores de maior impacto no processo de (des)subjetivação. Afinal, nessa sociedade do consumo, tudo está ao alcance das mãos, acessível. Tudo tem seu preço. Incapazes de pagar esse preço pelas vias convencionais, os personagens irão tomar aquilo que lhes parece ser de direito.

Ainda nesse segundo capítulo, pudemos verificar que a construção da masculinidade está alicerçada, de forma marcante, na inserção do sujeito em determinado grupo de sociabilidade. Nesse sentido, o conceito de homossociabilidade foi muito profícuo para a análise do modo como, na narrativa fílmica, Travis se enxerga como homem junto de seus pares. Relação análoga foi verificada, também, na contística fonssequiana, em que as relações de coleguismo e camaradagem delineiam certos traços de construção da subjetividade. Compreendemos, portanto, que para que um homem seja considerado efetivamente um homem terá que passar pelo crivo de seus pares, no cerne de um grupo homossocial. O deslocamento desse grupo, a sensação de não pertencimento, por outro lado, desencadearão mais um impacto no processo de subjetivação. Para Travis, por exemplo, a sensação de não ser igual aos colegas taxistas será decisiva para a sua tentativa de inserção em uma outra esfera da masculinidade.

A dialética do pertencimento e a procura por um ideal arquetípico de masculinidade nortearam, em sequência, as discussões levantadas no terceiro capítulo de nosso trabalho. Neste, verificamos que os modelos fornecidos pela cultura de massa serviram com propriedade à construção da nova subjetividade de Travis e dos bandidos de “Feliz Ano Novo”. Travestindo-se de um tipo de homem superior, metonimizado pela figura de personagens clássicos do cinema norte-americano, estes protagonistas veem-se, finalmente, próximos daquele ideal que tanto perseguiram. A caracterização de Travis Bickle, na cena em que tenta assassinar Palantine é paradigmática: como o monstro de Frankenstein, sua subjetividade partida, fragmentária e incompleta constrói-se de pedaços costurados de outros homens. Da morte simbólica do protagonista nasce uma nova criatura, além das normas convencionais, enfim, uma outra classe

de homem. Aos homens desta classe, analogamente à prosa fonsequiana, o poder vem na forma da violência. É, portanto, na expressão da violência que estes sujeitos irão, paradoxalmente, destruírem-se e se encontrarem.

O que os resultados de nossa pesquisa mostraram, no entanto, é que a plenitude dessa identidade “perfeita” é inexistente. Convergimos, então, para uma constatação muito próxima daquela já presente nas teorizações de Benveniste, Foucault, Butler, dentre outras, de que a subjetividade é fluida, não susceptível a uma estabilidade. Processual e dinâmica, a nova construção subjetiva dos homens analisados em nosso trabalho começam a se dissolver no exato instante da plenitude. Em Rubem Fonseca, isso se torna evidente na necessidade incessante dos psicopatas e bandidos de continuarem praticando os crimes *ad infinitum*. Em Scorsese, Travis nos mostra isso com um gesto simples, mas de forte valor simbólico: apontando a arma imaginária para si mesmo e acionando o gatilho. Neste momento, verificamos que nem toda a plenitude orgástica da chacina foi capaz de preencher o vazio que o habitara desde o início da narrativa.

Vazio. Indefinição. Incerteza. O leitor e o espectador não encontrarão resposta nos finais das narrativas aqui investigadas. Há a possibilidade de algo mais, o vislumbre de um devir. Isso se dá, primariamente, porque os autores empreendem não só uma captura do fragmento de tempo-espço em que ambientam suas narrativas, mas também encenam o jogo enunciativo em sua face mais dialógica e plural. Assim, o amanhã em perspectiva ao final das narrativas é também uma conexão com a ideia de continuidade e de progressão que caracterizam a própria cena enunciativa. O *eu* e o *tu* são tão transitórios e processuais quanto o objeto da enunciação. E, apesar das armadilhas da pretensa transparência da linguagem, o próprio enunciado também o é. Há sempre uma troca de papéis, uma realocação do lugar de fala, uma nova perspectiva em construção. Nesse jogo, sujeitos e objetos transformam-se, assumem diferentes faces de acordo com fatores diversos e multiformes. O herói é bandido. O Bandido é herói (e sim, a ordem dos fatores altera o produto). Tudo depende de quem fala, de onde se fala, quando e como se fala. Depende também de quem ouve, como e quando se ouve. Nesse universo, verdades instituem-se e se desmoronam em instantes.

A cena-epílogo que surge após a chacina, portanto, é irônica e questionadora. Ela propõe um debate com o espectador ao mesmo tempo em que o provoca. Conduzidos pelo olhar objetivo da câmera, vemos a ascensão de um monstro, sanguinário, cruel, impiedoso. Vemos um espetáculo de horror que choca e estarrece, com direito a sangue, órgãos decepados e adolescentes traumatizadas. Vemos uma verdade se erguer diante de nossos olhos, para, instantes depois, ser destituída de sua posição monumental. No epílogo, Travis é um herói,

digno de honras de final feliz. Dois mundos colidem, deixam-nos fora de lugar, tentando digerir as informações e tomar partido, de alguma forma. Assim como Fonseca, em seu surpreendente e desconcertante “O outro”, Scorsese problematiza o estatuto da verdade e nos faz mergulhar no turbilhão de vozes que constituem a enunciação.

REFERÊNCIAS

- ABGLT – Associação Brasileira de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais. *Manual de comunicação LGBT - Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais*. Disponível em: <http://www.abgl.org.br/docs/ManualdeComunicacaoLGBT.pdf>. Acesso: 13 set. 2016.
- ABREU, Caio Fernando. *Onde Andará Dulce Veiga?* Um romance B. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- ARENDT, Hannah. *Sobre a violência*. Trad.: André Duarte. São Paulo: Record, 2009.
- ARRAES, Miguel. *O Auto da Compadecida*: da obra de Ariano Suassuna. Minissérie. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 1999.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2006.
- BADINTER, Elisabeth. *XY: Sobre a identidade masculina*. Trad. Maria Ignez Duque Estrada. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BARBOSA, Daniela Maria. *Jornal Dobrabil: A irreverência poética de Glauco Mattoso*. 2007. 113 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Instituto de Letras da UnB. Universidade de Brasília, Brasília.
- BARTLETT, Elizabeth Ann. *Liberty, equality, sorority: Contradiction and integrity in feminist thought and practice*. In: Women's Studies International Forum, 9 (5-6), p. 521-529, 1986.
- BENJAMIN, Walter. Por uma crítica da violência. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad.: Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2011. p. 121-157.
- BENVENISTE, Émile. Da subjetividade na linguagem. In: *Problemas de linguística geral I*. Trad. Maria da Glória Novak e Luiza Neri. 2ª. Ed. Campinas: Pontes, 1988. p. 284-293.
- BENVENISTE, Émile. O aparelho formal da enunciação. In: *Problemas de linguística geral II*. Trad. Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes, 1989. p. 81-90.
- BERGSON, H. *O riso*. Ensaio sobre o significado do cômico. Trad. Guilherme de Castilho. 2.ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.
- BERTOLUCCI, Bernardo (*et al.*). *The dreamers* [Os Sonhadores]. Beverly Hills: Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2003.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina*. Trad. Maria Helena Kuhner. 2. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica*. Trad.: Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Trad.: Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- BRASIL. *Ato Institucional nº 5*. 1968. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-05-68.htm>. Acesso: 13 abr. 2015.
- BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. 8. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

- BUTLER, Judith. *Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?* Trad.: Sérgio Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- CAPINO, José. *Taxi Driver*. 24 fev. 2015. 1f. Notas de Aula. Manuscrito.
- CECCHETTO, Fátima Regina. *Violência e estilos de masculinidade*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.
- COPPOLA, Francis Ford (*et al.*). *The Godfather* [O Poderoso Chefão]. Hollywood: Paramount Pictures, 1972.
- CORRIGAN, Timothy; WHITE, Patricia. *The Film Experience: An Introduction*. New York: Bedford/St. Martin's: 2004.
- COSTA, Horácio (org.). *Retratos do Brasil Homossexual: fronteiras, subjetividades e desejos*. São Paulo: Edusp, 2010.
- DÁVILA, Jerry. *Dictatorship in South America*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2013.
- DUNN, Christopher. *Brutality Garden: Tropicália and the Emergence of a Brazilian Counterculture*. Wilmington: The University of North Carolina Press, 2001.
- DURAND, Fábio. *Linguagem Audiovisual - Um pequeno Glossário de termos para Produção Audiovisual*. Mnemocine, 2009. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br>. Acesso: 13 set. 2016.
- EBERT, Roger. *Scorsese by Ebert*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.
- EUA. *United States v. Paramount Pictures*. 1948. Disponível em: <https://supreme.justia.com/cases/federal/us/334/131/case.html>. Acesso: 13 abr. 2015.
- FALUDI, Susan. *Domados: como a cultura traiu o homem americano*. Trad. Talita Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- FONSECA, Rubem. *Feliz Ano Novo*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.
- FONSECA, Rubem. *Lúcia McCartney*. Rio de Janeiro: Agir, 1970.
- FONSECA, Rubem. *O Caso Morel*. 3. Ed. Rio de Janeiro: Agir, 2010.
- FONSECA, Rubem. *O Cobrador*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.
- FONSECA, Rubem. *Os Prisioneiros*. Rio de Janeiro: Agir, 1963.
- FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Trad. Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Morais. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: o nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramalhete. 20ª. Ed. Petrópolis: Vozes, 1987.
- GARRETT, J. B. de Almeida. *Romanceiro*. Lisboa: Imp. Nacional, 1851. Disponível em: <http://purl.pt/924>. Acesso: 21 ago. 2015.
- GIACOMETTI, Michel (org.). *Cancioneiro Popular Português*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1981.
- GIL, Gilberto. *Music and Brazilian Culture*. Palestra/ Conferência. In: Lemann Lecture Series, Spring 2015. Disponível em: <http://www.clacs.illinois.edu/lemann/lecture.aspx#spring2015>. Acesso: 13 abr. 2015.

- GODARD, Jean-Luc (*et al.*). *À bout de souffle* [Acossado]. Paris: Les Films Impéria, 1960.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- GREVEN, David. *Psycho-sexual: male desire in Hitchcock, De Palma, Scorsese and Friedkin*. Austin: University of Texas Press, 2013.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural da pós-modernidade*. 12ª. Ed. São Paulo: Lamparina, 2014.
- HARAWAY, Donna. Um manifesto para os cyborgs: ciência, tecnologia e feminismo socialista na década de 1980. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 243-288.
- HILST, Hilda. *Bufólicas*. São Paulo: Globo, 2002.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *26 poetas hoje*. 6. Ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2007.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Marginais, alternativos, independentes. Disponível em: <www.heloisabuarquedehollanda.com.br/marginais-alternativos-independentes/>. Acesso: 5 jun. 2015.
- HOMERO. *Odisseia*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2006.
- KATZ, Jackson; JHALLY, Sut. *Tough guise: violence, media, and the crisis in masculinity*. Northampton: Media Education Foundation, 1999.
- KUBRICK, Stanley (*et al.*). *2001: A space odyssey* [2001: Uma Odisseia no Espaço]. Culver City: MGM/UA Home Video, 1968.
- KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*. Trad. Tereza Bulhoes de Carvalho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- LABAKI, Amir (org.). *O cinema brasileiro: de O Pagador de Promessas a Central do Brasil*. 2. Ed. São Paulo: Publifolha, 1998.
- LAZAR, Michelle M. Construing the New Oppressed: Masculinity in Crisis and the Backlash against Feminism. In: MILANI, Tommaso (org.). *Language and Masculinities: Performances, Intersections, Dislocations*. New York: Routledge, 2015. p. 100-116.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.
- LEDESMA, Eduardo. *Thesis (Chapter 1 - First Draft) and April's meeting* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <jstacul@illinois.edu> em 9 abr. 2015.
- LEWIS, Jon. *American Film: A History*. New York: WW Norton & Company, 2008.
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- LISPECTOR, Clarice. *A Hora Da Estrela*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1977.
- LISPECTOR, Clarice. *A Legião Estrangeira: contos e crônicas*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.
- LOURO, Guacira Lopes. Foucault e os estudos *queer*. In: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo (org.). *Para uma vida não-fascista*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. p. 135-142.

- LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- MACHADO, Valéria Aparecida de Souza. *O eu e o outro na violência do assalto: vozes e olhares que se (re)velam no espaço do texto*. 2009. 145f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-graduação em Literaturas de Língua Portuguesa. Pontifícia Universidade Católica, Belo Horizonte.
- MARIE, Michel. *The French New Wave: An Artistic School*. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.
- MATTOSO, Glauco. *O que é Poesia Marginal*. 2. Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.
- MCGILLIS, Roderick Ferguson. *He Was Some Kind of Man: Masculinities in the B Western*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2008.
- MEIRELLES, Fernando (*et al.*). *Cidade de Deus*. São Paulo: Globo Filmes, 2002.
- MONIZ, António. s.v. "Herói", E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em 01-04-2015.
- MPAA (Motion Picture Association of America). *MPAA film rating system*. 1968. Disponível em: <<http://www.mpa.org/film-ratings/>>. Acesso: 13 abr. 2015.
- MPPDA (Motion Picture Producers and Distributors of America). *Motion Picture Production Code*. 1930. Disponível em: <<http://www.artsreformation.com/a001/hays-code.html>>. Acesso: 13 abr. 2015.
- NEWMAN, Katherine S. *Rampage: The Social Roots of School Shootings*. New York: Basic Books, 2004.
- PENN, Arthur (*et al.*). *Bonnie and Clyde* [Bonnie e Clyde]. Hollywood: Warner Bros. Pictures, 1967.
- POLANSKI, Roman (*et al.*). *Rosemary's baby* [O Bebê de Rosemary]. Hollywood: Paramount Home Video, 1968.
- RAY, Nicholas (*et al.*). *Rebel without a cause* [Juventude Transviada]. Hollywood: Warner Bros. Pictures, 1955.
- REIS, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- ROCHA, Glauber (*et al.*). *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 1964.
- ROCHA, Glauber (*et al.*). *Terra em Transe*. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1967.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SARAIVA, Márcio Sales. Gênero e orientação sexual: uma tipologia para o movimento transfeminista. In: JESUS, Jaqueline Gomes de (org.). *Transfeminismo: teorias e práticas*. Rio de Janeiro: Metanoia, 2014. p. 43-68.
- SCHAFFNER, Franklin J. (*et al.*). *Planet of the apes* [Planeta dos Macacos]. Beverly Hills: 20th Century Fox Home Entertainment, 1968.
- SCHLESINGER, John (*et al.*). *Midnight cowboy* [Cowboy da Meia-Noite]. Santa Monica: MGM/UA Home Video, 1969.

- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. A procura de um novo realismo – teses sobre a realidade em texto e imagem hoje. In: OLINTO, Heihum; SCHØLLHAMMER, Karl Erik (Orgs.). *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: Loyola, 2001. p. 76-90.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira. In: PEREIRA, Carlos Aberto et al. (Org.). *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 236-256.
- SCHRADER, Paul. *Taxi Driver*: [screenplay]. Boston: Faber & Faber, 1990.
- SCHRADER, Paul. *Taxi Driver*: [screenplay]. Culver City: Columbia Pictures, 1975. Datilografado.
- SCORSESE, Martin (*et al.*). *Alice doesn't live here anymore* [Alice Não Mora Mais Aqui]. Hollywood: Warner Bros. Pictures, 1974.
- SCORSESE, Martin (*et al.*). *Mean streets* [Caminhos Perigosos]. Hollywood: Warner Bros. Pictures, 1973.
- SCORSESE, Martin (*et al.*). *New York, New York*. Hollywood: Chartoff-Winkler Productions, 1977.
- SCORSESE, Martin (*et al.*). *Raging Bull* [Touro Indomável]. Hollywood: United Artists, 1980.
- SCORSESE, Martin (*et al.*). *Taxi Driver*. Hollywood: Columbia Pictures, 1976.
- SCORSESE, Martin (*et al.*). *Who's that knocking at my door?* [Quem Bate à Minha Porta?]. Hollywood: Warner Bros. Pictures, 1968.
- SCOTT, Ridley *et al.* *Thelma & Louise*. Pathé Entertainment, 1991.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press, 1985.
- SGANZERLA, Rogério (*et al.*). *O Bandido da Luz Vermelha*. São Paulo: Urano Filmes, 1968.
- SILVA, Alexander Lima da; OLIVEIRA, Adélia Augusta Souto de. *Transexualidade/travestilidade na literatura brasileira: sentidos e significados*. Arq. bras. psicol., Rio de Janeiro, v. 65, n. 2, 2013.
- SILVA, Deonísio da. *Nos Bastidores da Censura: sexualidade, literatura e repressão pós-64*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.
- SLOBODNIK, Sidney. *Essencial film terms and their effects*. 27 jan. 2015. 1f. Notas de Aula. Digitado.
- SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: Polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- VAN SANT, Gus *et al.* *Elephant* [Elefante]. New York: HBO Video, 2003.
- VENTURA, Zuenir. *1968, o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1988.
- WASELFISZ, Julio Jacobo. Homicídios e Juventude no Brasil: atualização 15 a 29 anos. In: BRASIL. *Mapa da Violência 2014*. Brasília: Secretaria-Geral da Presidência da República/ Secretaria Nacional de Juventude/ Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial, 2014.

WALTY, Ivete. *Corpus rasurado*: exclusão e resistência na narrativa urbana. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

WILLIAMS, Linda. *Hard Core*: Power, Pleasure, and the “Frenzy of the Visible”. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1989.

WILLIAMS, Linda. *Screening Sex*. Durham/London: Duke University Press, 2008.

WOOLF, Virginia. *Three Guineas*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2001.

ŽIŽEK, Slavoj. *Violência*: seis reflexões laterais. Trad.: Miguel Serras Pereira. São Paulo: Boitempo, 2014.

GLOSSÁRIO

Linguagem Audiovisual - Um pequeno Glossário de termos para Produção Audiovisual

Fonte: DURAND (2009)

Ponto-de-vista e câmera subjetiva

O local do espaço em que se encontra o vértice da pirâmide. Quando reproduz o ponto-se-vista de um personagem, chama-se câmera subjetiva.

Plano

O enquadramento do objeto filmado, com a dimensão humana como referência.

Plano geral (PG)

Abrange uma vasta e distante porção de espaço, como uma paisagem. Os personagens, quando presentes no PG, não podem ser identificados.

Plano de conjunto (PC)

Um pouco mais próximo, pode mostrar um grupo de personagens, já reconhecíveis, e o ambiente em que se encontram.

Plano médio (PM)

Enquadra os personagens por inteiro quando estão de pé, deixando pequenas margens acima e abaixo.

Plano americano (PA)

Um pouco mais próximo, corta os personagens na altura da cintura ou das coxas.

Primeiro plano (PP)

Enquadra o busto dos personagens.

Primeiríssimo plano (PPP)

Enquadra apenas o rosto.

Plano de detalhe (close-up)

Enquadra e destaca partes do corpo (um olho, uma mão) ou objetos (uma caneta sobre a mesa).

Plongée/Contra-plongée

Câmera posicionada em nível mais ou menos elevado do que o objeto enquadrado, respectivamente (em francês: plongée = mergulho). Também conhecido como câmara alta e câmara baixa.

Panorâmica (pan)

Rotação da câmera em torno de seu eixo horizontal (para cima e para baixo) ou vertical (para um ou outro lado).

Traveling

Deslocamento da câmera. Pode ser para frente (in), para trás (out), para cima, para baixo, para os lados ou combinado.

Zoom

Alteração gradual, dentro de um mesmo plano, do ângulo de visão. Chama-se zoom-in quando este diminui e zoom-out quando aumenta.

Traveling + zoom

Combinação dos movimentos descritos acima, normalmente em sentidos inversos.

ANEXO

Texto original de *Taxi Driver* (trechos)

Fonte: SCHRADER (1990)

SMALL TALK IN A GREASY SPOON

(TRAVIS's eyes turn towards the restaurant's other patrons. There are three street people sitting at a table. One guy, stoned, stares straight ahead. A raggedly attractive girl rests her head on the shoulder of the other, a heavily bearded young man with a headband. They kiss and tease each other, momentarily lost in their separate world.

TRAVIS watches the hippie couple closely, his feelings sharply divided between cultural contempt and morose jealousy. Why should these people enjoy the love and intimacy that has always eluded him? He must enjoy these schizoid emotions, because his eyes dwell on the couple.

DOUGH-BOY: (Out of shot, changing the subject) You run all over town, don't you, Travis?

WIZARD: (Referring to 122nd St) Fuckin' Mau Mau land, that's what it is.

(TRAVIS turns back to his companions.)

TRAVIS: Huh?

DOUGH-BOY: I mean, you handle some pretty rough traffic, huh?

TRAVIS: (Catching on) I have.

DOUGH-BOY: You carry a piece? You need one?

TRAVIS: Nah. (Pause.) I suppose not.

(The waitress slaps down a smudge-marked glass of water, and a cheeseburger plate that looks more like a shrunken head on a serving platter.)

DOUGH-BOY: Well, you ever need one, I know a feller that kin getcha a real nice deal. Losta shit around.

WIZARD: The cops and company raise hell if they find out.

(TRAVIS drops two Alka-Seltzers into his glass of water.) (Schrader, 1990, p. 16)

WE MEET TRAVIS

TRAVIS: (Voice over, monotone) April 10, 1972. Thank God for the rain which has helped wash the garbage and trash off the sidewalks.

(TRAVIS's point of view, of sleazy midtown side street: bums, hookers, junkies)

I'm working a single now, which means stretch-shifts, six to six, sometimes six to eight in the a.m., six days a week.

It's a hustle, but it keeps me busy. I can take in three to three-fifty a week, more with skims. (Schrader, 1990, p.5)

TRAVIS: (Voice over) They're all animals anyway. All the animals come out at night: whores, skunk pussies, buggers, queens, fairies, dopers, junkies, sick, venal. (A pause.) Someday a real rain will come and wash all this scum off the streets.

(Early morning, 6 a.m. The air is clean and fresh and the streets nearly deserted.

Exterior of taxi garage. Travis's taxi pulls into the driveway.)

Each night when I return the cab to the garage I have to clean the come off the back seat. Some nights I clean off the blood. (Schrader, 1990, p.7)

THE PORNO THEATRE

(Porno theatre.

Inside the porno theatre, TRAVIS stands in the aisle for a moment. He turns round, walking back towards the concession stand.

A plain, dumpty-looking GIRL sits listlessly on a stool behind the shabby concession stand. A plaster-of-paris Venus de Milo sits atop a piece of purple velvet cloth on the counter. The sound of the feature drones in the background.)

CONCESSIONS GIRL: Kin I help ya?

(TRAVIS rests his elbow on the counter, looking at the GIRL. He is obviously trying to be friendly – no easy task for him. God knows he needs a friend.)

TRAVIS: What is your name? My name is Travis.

CONCESSIONS GIRL: Awh, come off it, pal.

TRAVIS: No, I'm serious, really...

CONCESSIONS GIRL: Ya want me to call da boss? Huh? That what you want?

TRAVIS: No, no, it's all right. I'll have a big Coca-Cola – without ice – and a large buttered popcorn, and ... (Pointing) some of them chocolate covered malted milk balls... and ju-jukes, a box. They last. (Schrader, 1990, p. 9)

WE MEET BETSY

Seen from a distance – the only way TRAVIS can see them – these are America's chosen youth: healthy, energetic, well-groomed, attractive, all recruited from the bucolic fields of Massachusetts and Connecticut.

The camera favours BETSY, about twenty-five, an extremely attractive woman sitting at the reception desk between two phones and several stacks of paper. Her attractions, however, are more than skin deep. Beneath that Cover Girl facial there is a keen, though highly specialized, sensibility: her eyes scan every man who passes her desk as her mind computes his desirability: political, intellectual, sexual, emotional, material. Simple pose and status do not impress her; she seeks out the extraordinary qualities in men. She is, in other words, a star-fucker of the highest order. (Schrader, 1990, p. 10)

TRAVIS: (Voice over) All my life needed was a sense of direction, a sense of someplace to go. (...) I saw her at Palantine Campaign Headquarters at 58th and Broadway. She was wearing a yellow dress, answering the phone at her desk.

(Suddenly: out of the congested human mass, in slowing motion, appears the slender figure of BETSY, in a stylish yellow dress. The crowd parts like the Red Sea, and there she is: walking all alone, untouched by the crowd, suspended in space and time.)

She appeared like an angel out of this open sewer. Out of this filthy mass. She is alone: they cannot touch her.

(Inside Travis's apartment.

TRAVIS is at the table, writing in his diary.

Close-up: his stubby pencil rests on the word 'her'.) (Schrader, 1990, p. 13)

A NIGHT BEHIND THE WHEEL

PALANTINE: Travis, what single thing would you want the next President of this country to do most? (...)

TRAVIS: (Thinks) Well, he should clean up this city here. It's full of filth and scum; scum and filth. It's like an open sewer. Sometimes I can hardly take it. Some days I go out and smell it then I get headaches that just stay and never go away. We need a President that would clean up this whole mess. Flush it out.

(PALANTINE is not a Hubert Humphrey-type professional bullshitter, and TRAVIS's intense reply stops him dead in his tracks. He is forced to fall back on a stock answer, but he tries to give it some meaning.)

PALANTINE: (After a pause) I know what you mean, Travis, and it's not going to be easy. We're going to have to make some radical changes. (Schrader, 1990, p. 28)

THE PUSSY AND THE .44

YOUNG PASSENGER: (...) I'm gonna kill her.

(Close-up of YOUNG PASSENGER's face: it is gaunt, drained of blood, full of fear and anger.

TRAVIS does not respond.)

Huh? (Pause.) What do you think of that, huh?

(TRAVIS shrugs, gesturing towards meter.)

I'm gonna kill her with a .44 Magnum pistol.

(Camera returns to seventh-floor window. Woman is standing in the light.)

Did you ever see what a .44 can do to a woman's face, cabbie?

(Pause.)

Did you ever see what it can do to a woman's pussy, cabbie?

(TRAVIS says nothing.)

I'm going to put it right up to her, cabbie. Right in her, cabbie. You must think I'm real sick, huh?

A real pervert. Sitting here and talking about a woman's pussy and a .44, huh? (Schrader, 1990, p. 37)

THE WIZARD SPEAKS

TRAVIS: Sometimes it gets so I just don't know what I'm gonna do. I get some real crazy ideas, you know? Just go out and do somethin'.

WIZARD: The taxi life, you mean.

TRAVIS: Yeah.

WIZARD: (Nods) I know.

TRAVIS: Like do anything, you know.

WIZARD: Travis, look, I dig it. Let me explain. You choose a certain way of life. You live it. It becomes what you are. (...) Don't worry, Killer. You'll be all right. (Pauses.) I seen enough to know.

TRAVIS: Thanks. (Schrader, 1990, p. 55-56)

DATE NIGHT

BETSY: What are you doing?

TRAVIS: (Innocent) I bought a couple of tickets.

BETSY: But this is a porno movie.

TRAVIS: No, these are the kind that couples go to. They're not like the other movies. All kinds of couples go. Honest. I've seen them.

(TRAVIS seems confused. He is so much a part of his own world, he fails to comprehend another's world. Compared to the movies he sees, this is respectable. But then there's also something that

TRAVIS could not even acknowledge, much less admit: that he really wants to get this pure white girl into that dark porno theatre.

He makes an awkward gesture to escort BETSY into the theatre. BETSY looks at the tickets, at the theatre, at TRAVIS. She mentally shakes her head and walks toward the turnstile. She thinks to herself: "What the hell. What can happen?". (Schrader, 1990, p. 30)

TRAVIS GETS ORGANIZED

TRAVIS: (Voice over) May 29, 1972. I must get in shape. Too much sitting has ruined my body. Twenty-five push-ups each morning, one hundred sit-ups, one hundred kneebends. I have quit smoking.

(TRAVIS still bareback, passes his stiff arm through the flame of a gas burner without flinching a muscle.)

Total organization is necessary. Every muscle must be tight. (Schrader, 1990, p. 42)

PHONE CALLS AND FLOWERS

Inside Travis's apartment.

TRAVIS is writing at the table. There are some new items on the table: his giant econo-size bottle of vitamins, a giant econo-size bottle of aspirins, a pint of apricot brandy, a partial loaf of cheap white bread.

On the wall behind the table hang two more items: a gag sign reading 'One of These Days I'm Gonna Get Organezied' and an orange-and-black bumper sticker for Charles Palantine.

TRAVIS: (Voice over) May 8, 1972. My life has taken another tum again. The days move along with regularity . . .

(Close-up of notebook: TRAVIS is no longer sitting at desk. The Pencil rests on the open notebook. Later that day: TRAVIS has pulled his straight-backed chair around and is watching his small portable TV, which rests on the upright melon crate. A cereal bowl partially filled with milk rests in his lap. TRAVIS pours a couple of shots of the apricot brandy into the bowl, dips folded chunks of white bread into the mixture, and eats them. He is watching an early evening news programme. There is the sound of the TV in the background.

CHARLES PALANTINE is being interviewed somewhere on the campaign trail.) . . . one day indistinguishable from the next, a long continuous chain, then suddenly - there is a change.

THERE IS AN ASSASSIN

TRAVIS looks like the most suspicious human being alive. His hair is cropped short, he wears mirror-reflecting glasses. His face is pallid and drained of colour, his lips are pursed and drawn tight. He looks from side to side. One can now see the full effect of TRAVIS's lack of sleep and insufficient diet- he looks sick and frail.

Even though it is a warm June day, TRAVIS is bundled up in a shirt, sweater and Army jacket buttoned from top to bottom. Under his jacket are several large lumps, causing his upper torso to look larger than it should. He is slightly hunched over and his hands shoved into his pockets.

Anyone scanning the crowd would immediately light upon TRAVIS and think, 'There is an assassin.' (Schrader, 1990, p. 78)

INCIDENT IN A DELI

MELIO: Thanks, man. Figured I'd get him on the way out.
 (TRAVIS sets his .32 on the counter.)
 TRAVIS: You're gonna have to cover me on this one, Melio. I can't stay for the cop show.
 MELIO: You can't do that, Travis. You're my witness.
 TRAVIS: The hell I can't. It's no sweat for you. What is this for you, number five?
 (MELIO smiles and holds up four fingers.)
 MELIO: No, only four. (Shrugs.) All right, Travis, I'll do what I can.
 TRAVIS: Thanks a lot.
 (TRAVIS exits. MELIO picks up the phone and starts dialing.
 The bloody body lies on the floor unmoving.
 TRAVIS, still carrying his pint of chocolate milk and sandwich, walks down the empty sidewalk
 and enters his cab. The street is deserted.) (Schrader, 1990, p. 50)

SWEET IRIS

TRAVIS looks around IRIS's room: although dimly lit, the room is brightly decorated. There is an orange shag carpet, deep brown walls and an old red velvet sofa. On the walls are posters of Mick Jagger, Bob Dylan and Peter Fonda. A Neil Young album is playing on a small phonograph. This is where IRIS lives: it bears the individual touch of a young girl.
 IRIS lights a cigarette, takes a single puff and places it in an ashtray on the bedstand.
 TRAVIS: Why you hang around with them greasers?
 IRIS: A girl needs protection.
 TRAVIS: Yeah. From the likes of them. (Schrader, 1990, p. 66)

OLD MAN: (Holding gun) I think this is yours, cowboy.
 (TRAVIS reaches in his jacket pocket and pulls out the familiar crumpled \$20 bill. He makes a big show of stuffing the wrinkled bill into the Old Man's hand. The OLD MAN doesn't understand the significance of it.)
 TRAVIS: (With restrained anger) Here's the twenty bucks, old man. You better damn well spend it right.
 (TRAVIS turns and walks away.)
 OLD MAN: (As TRAVIS walks downstairs) Come back any time you want, cowboy. But without the rod - please.
 (TRAVIS does not respond.) (Schrader, 1990, p. 69)

A NEW FACE IN THE CROWD

TRAVIS: Oh, lots. I don't know where they all are now. There used to be one standing over there. (Points.)
 (SECRET SERVICE MAN's gaze follows TRAVIS's finger for a second, then returns to TRAVIS.)
 Is it hard to get to be a Secret Service Man?
 SECRET SERVICE MAN: Why?
 TRAVIS: I kinda' thought I might make a good one. I'm very observant.
 SECRET SERVICE MAN: Oh?
 TRAVIS: I was in the Army too. (A pause.) And I'm good with crowds.
 (The SECRET SERVICE MAN is starting to get interested in TRAVIS: he definitely ranks as a suspicious character.)
 SECRET SERVICE MAN: Is that so?

TRAVIS: What kind of guns do you guys use? .38s?

(The SECRET SERVICE MAN decides it's time to get some more information on TRAVIS:)

SECRET SERVICE MAN: Look, urn, if you give me your name and address, we'll send you the information on how to apply. (Schrader, 1990, p. 57-58)

LATE BREAKFAST

IRIS: (Voice rising) Why do you want me to go back to my parents? They hate me. Why do you think I split? There ain't nothin' there.

TRAVIS: But you can't live like this. It's hell. Girls should live at home.

IRIS: (Playfully) Didn't you ever hear of women's lib?

(There is a short quick silence; TRAVIS's eyes retract.)

TRAVIS: (Ignoring her question) Young girls are supposed to dress up, go to school, play with boys, you know, that kinda' stuff.

(IRIS places a large gob of jam on her unbuttered toast and folds the bread over like a hotdog.)

IRIS: God, are you square. (Schrader, 1990, p. 71)

THE SLAUGHTER

SPORT: No. (A pause.) Hillbilly, you'd better get your wise ass outa here and quick, or you're gonna be in trouble. (TRAVIS is being propelled by an inner force, a force which takes him past the boundaries of reason and self-control.)

TRAVIS: (With restrained anger) You carry a gun?

(SPORT looks into TRAVIS's eyes, saying nothing: he realizes the seriousness of the situation.

TRAVIS pulls his .38 Special and holds it on SPORT, pushing him even further back against the wall.)

Get it.

SPORT (Submissive) Hey, Mister, I don't know what's going on here. This don't make any sense.

TRAVIS: (Demanding) Show it to me.

(SPORT reluctantly pulls a .32 calibre pistol (a 'purse gun') from his pocket and holds it limply.

TRAVIS sticks his .38 into SPORT's gut and discharges it. There is a muffled blast, followed by a muted scream of pain.)

Now suck on that.

(Agony and shock cross SPORT's face as he slumps to the floor.

TRAVIS turns and walks away before SPORT even hits.

As TRAVIS walks away, SPORT can be seen struggling in the background.

(Schrader, 1990, p. 81-82)