



SEÇÃO TEMÁTICA

O cinema como busca espiritual: Martin Scorsese e a religião

Film as a spiritual quest: Martin Scorsese and religion

Frederico Pieper*
Elainy Fátima de Souza**

Resumo: Este artigo examina a relação entre religião e cinema, com foco na obra de Martin Scorsese. Partindo das teorias de John Lyden e S. Brent Plate, que equiparam a experiência cinematográfica a mitos e rituais religiosos, investiga-se como Scorsese concebe o cinema como um meio de busca espiritual. Por meio de uma análise de “Taxi Driver” (1976) e “Touro Indomável” (1980), exploram-se temas como violência, culpa, redenção e transcendência. O artigo também considera a formação católica ítalo-americana de Scorsese em Little Italy, Nova Iorque, e como esta vivência molda sua visão de mundo e narrativa cinematográfica. Ao tratar o cinema como espaço de experimentação do sagrado, Scorsese constrói uma estética que dialoga com questões existenciais, oferecendo um espaço para reflexão espiritual e moral. O estudo contribui para a compreensão da intersecção entre religião e cinema, demonstrando como o cinema pode expressar a busca por sentido em um mundo marcado pela violência e pelo sofrimento.

Palavras-chave: Religião. Cinema. Busca espiritual. Culpa. Redenção.

Abstract: This article examines the relationship between religion and film, focusing on the work of Martin Scorsese. Building on the theories of John Lyden and S. Brent Plate, which compare cinematic experiences to myths and religious rituals, it investigates how Scorsese conceives film as a means of spiritual search. Through an analysis of *Taxi Driver* (1976) and *Raging Bull* (1980), themes such as violence, guilt, redemption, and transcendence are explored. The article also considers Scorsese’s Italian-American Catholic upbringing in Little Italy, New York, and how this background shapes his worldview and cinematic narratives. By treating film as a space for sacred experimentation, Scorsese crafts an aesthetic that engages with existential questions, offering a platform for spiritual and moral reflection. This study contributes to the understanding of the intersection between religion and film, demonstrating how film can articulate the search for meaning in a world shaped by violence and suffering.

Keywords: Religion. Film. Spiritual search. Guilt. Redemption.

* Graduação em Teologia (EST-ICSP), História (USP) e Filosofia (USP). Mestre e doutor em Ciências da Religião (UMESP). Doutor em Filosofia (USP). Professor no Departamento de Ciência da Religião (UFJF) ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5590-2202>

** Doutora em Ciência da Religião pela Universidade Federal de Juiz de Fora ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0052-0618>

Introdução

No contexto de fala inglesa, o campo de estudos religião e cinema se encontra bastante solidificado, especialmente quando comparado ao Brasil. Uma das abordagens recentes dessa relação explora as aproximações estruturais entre cinema e religião. Este artigo se insere nessa perspectiva, reconhecendo as possibilidades e limites que ela lança sobre o tema. Essas comparações estruturais são feitas pelos estudiosos da religião, demonstrando como religião e cinema apresentam aproximações enquanto criadores de símbolos, mitologias e rituais. Isso ocorre não somente no âmbito dos filmes propriamente ditos, mas também no de sua recepção.

Em nossa análise, pretendemos tratar dessa aproximação a partir da perspectiva de um cineasta. Para tanto, vamos dirigir nossa atenção para a produção de Martin Scorsese. O nome do diretor e sua relação com a religião nos remete, imediatamente, para filmes como “A última tentação de Cristo” (1998), “*Kundun*” (1997) e “Silêncio” (2016)¹. Nesses filmes, a dimensão religiosa aparece explicitamente. No entanto, em nossa análise, vamos tratar de como Scorsese concebe o cinema como um meio de busca espiritual. Essa dimensão sutil da religião aparece com mais vigor em outros filmes. Por isso, nossa análise se concentrará, sobretudo em “*Taxi Driver*” e “Touro Indomável”. Portanto, este artigo explora a perspectiva de Scorsese sobre a relação entre religião e cinema, expandindo a discussão de autores como John Lyden (2003) e S. Brent Plate (2017). Lyden argumenta que a experiência cinematográfica envolve estruturas semelhantes ao rito religioso, enquanto Plate explora o cinema como (re)criação de mundo.

Cinema como religião

A partir dos anos 2010, observa-se a tendência de se explorar estruturas comuns ao cinema e à religião. Em termos interrogativos, a questão era se o cinema não desempenharia funções estruturais muito semelhantes à da religião. De forma direta: não seria o cinema uma espécie de religião? (Cf. Pieper, 2015). Fato é que “o diálogo entre *religião* e *cultura* é realmente um diálogo entre várias visões religiosas expressas na cultura, muitas das quais podemos compartilhar. Nenhuma religião existe num vácuo histórico e cada uma é moldada por sua interação com os outros” (Lyden, 2003, p. 17, grifo do autor, tradução nossa).

Essa suspeita já era colocada havia algum tempo. Darrol Bryant, em 1980, afirmava que “como forma popular de vida religiosa, os filmes fazem o que sempre se pediu à religiosidade popular, isto é, que eles nos fornecessem formas arquetípicas de humanidade — figuras heroicas e que nos instruisse nos valores e mitos básicos de nossa sociedade” (Bryant, 1982, p. 106, tradução nossa). Bryant entende que o cinema seria uma fábrica contemporânea de mitos. Devido à sua dinâmica, esses mitos não seriam

1 A relação de Scorsese com o catolicismo tem sido amplamente explorada na bibliografia especializada, como na obra editada por Barnett e Elliston (2019), em Bliss (1998) e em capítulos de livros de Conard (2007) e (Grindon, 2020, p. 396–418).

tão duradouros quanto os das antigas religiões. No entanto, seriam formas de revitalizar determinados arquétipos. Em sua análise, o autor se concentra mais na dimensão mitológica dos filmes e da religião.

Em análises mais recentes, os paralelos não se restringem ao aspecto mitológico ou instrutivo dos filmes. Há o reconhecimento do lugar fundacional dessas narrativas, com sua função ontológica de criar mundos. Além disso, a atenção ao aspecto ritualístico do cinema também ganha importância, concedendo maior densidade a essas abordagens.

Em *"Film as Religion: Myths, Morals, and Rituals"*, Lyden (2003) argumenta que a experiência cinematográfica envolve estruturas semelhantes ao rito religioso. Assim, todo o preparo para ir ao cinema (ou mesmo para assistir um filme em casa) implica a repetição de padrões. Entramos na sessão, sentamos em silêncio e suspendemos o juízo para nos deixar envolver pela linguagem cinematográfica. Todo esse padrão cria um espaço simbólico sagrado, isto é, um espaço separado do cotidiano e no qual somos envolvidos em outra temporalidade que extrapola o tempo ordinário do relógio.

Os rituais, sejam eles cinematográficos ou religiosos, teriam a função de reforçar e sedimentar crenças e identidades culturais, promovendo coesão social, seja por meio da reflexão ou catarse. Segundo Lyden, essa experiência de assistir aos filmes com outras pessoas seria uma espécie de culto religioso, uma comunidade. É relevante mencionar que muitas salas de cinema no Brasil foram adquiridas e transformadas em templos religiosos.

Há alguns limites nesses paralelos. Por vezes, eles parecem um tanto quanto artificiais. Isso se deve ao fato de que cinema e religião se referem a fenômenos que possuem distintos propósitos e, até mesmo, funções sociais. Na abordagem de Lyden, a noção de religião é ampliada, de modo que as fronteiras entre o religioso e o estético se sobreponham, não havendo uma delimitação mais ou menos clara. Desse modo, por exemplo, a religião assume uma dimensão normativa na vida das pessoas. Ela oferece mitos, ritos, crenças e respostas que tocam aspectos profundos da existência. Certamente, o cinema também toca essas dimensões. No entanto, com a mesma repercussão e autoridade? No contexto religioso, os mitos são entendidos como chancelados pela autoridade divina. Não é o líder religioso que fala, mas Deus ou os deuses falam por meio dele. Por outro lado, os filmes são produtos de uma indústria cultural com fins comerciais. A nosso ver, essas peculiaridades podem limitar a profundidade dos paralelos, bem como o caráter autoritativo que eles possuem para as pessoas.

Além do mais, as religiões podem criar um senso de comunidade mais duradouro, que ultrapassa em muito os vínculos estabelecidos numa sessão de cinema. E não se deve ignorar que, com a popularização dos celulares e dos serviços de *streaming*, a relação do público com a tela se alterou significativamente, de modo que essa dimensão comunitária e ritual acaba sendo esvaziada. Na época em que Lyden escreveu seu texto, não tinha condições de perceber isso, uma vez que essas tecnologias estavam se desenvolvendo. Mas, de todo modo, é uma crítica válida a partir das alterações dos últimos anos.

Para além dessa dimensão ritual, Lyden argumenta que os filmes, à semelhança da religião, acabam assumindo uma função de fornecer mitos contemporâneos. Esses mitos são importantes enquanto criam padrões capazes de dar sentido e organizar a experiência humana, oferecendo narrativas sobre heróis, sacrifício, moralidade, morte

e amor. Com isso, Lyden também chama a atenção para os arquétipos. O cinema, em alguma medida, traz para as telas aquilo que já aparecia nas narrativas mitológicas: o herói, o vilão, o mentor, o salvador, etc. Se esses personagens ainda possuem ressonância na cultura contemporânea, é porque refletem dilemas internos e sociais que ainda vigoram em nossa época. Por fim, não devemos nos esquecer dos mitos seculares. A crença no progresso, no desenvolvimento da ciência, na redenção e sucesso individual ou mesmo na capacidade de superação de adversidades são também propalados pelas narrativas cinematográficas. Nesse ponto, parece-nos que se encontra o argumento mais convincente da tese de Lyden. Ao analisar a estrutura narrativa de diversos filmes, pode-se notar como referências mitológicas organizam as narrativas fílmicas.

Em articulação com esse âmbito, mas um pouco além dele, Lyden chama a atenção para como os filmes provocam nos espectadores reflexões de cunho ético e moral. Os dilemas dos personagens implicam decisões que incidem no público, seja no sentido de reforçar ou contestar valores. Assim como a religião funciona no sentido de reforçar e sedimentar valores sociais (Berger, 1985), o cinema teria também essa função de influenciar visões de mundo e atitudes sociais.

Por fim, duas observações ainda sobre a proposta de Lyden. Um aspecto que me parece importante é que o espectador é eleito como eixo hermenêutico. Em outros termos, toda a análise de Lyden acaba por pender para as reações e os efeitos que os filmes podem ter em quem os assiste. Trata-se de uma opção interpretativa viável e que traz resultados importantes. No entanto, em que medida essa abordagem não implica reducionismo da experiência estética do cinema, que envolve muitas outras dimensões? Por fim, Lyden tende a adotar uma abordagem muito celebrativa, exaltando o lugar do cinema enquanto religião na sociedade contemporânea. No entanto, uma crítica ideológica do cinema também teria seu lugar, indicando em que medida os rituais, mitos, valores e reflexões que ela promove são determinados por interesses políticos, ideológicos e econômicos (Cf. Martin, Ostwalt, 1995; Ostwalt, 2016).

Ainda nessa tendência, vale mencionar o livro de S. Brent Plate (2017). Em linhas gerais, ele retoma aspectos da proposta de John Lyden. No entanto, seu foco está no cinema como (re)criação de mundo. O pressuposto fundamental de sua abordagem é que tanto a religião como o cinema, por meio de símbolos, mitos e rituais, fundam e/ou recriam mundos. Por essa razão, o cinema e a religião mantêm correlações estruturais.

Ao assistir a um trailer ou mesmo na abertura dos filmes, não é raro ouvirmos o narrador com voz grave com dizeres similares a: “Em um mundo repleto de corrupção, quatro jovens unidos pelo destino, dilacerados pelo destino, em algum lugar entre o amor e a honra...”. Ela indica que o cinema cria um mundo. “Filmes criam mundos. Eles não mimetizam passivamente ou mostram diretamente o que ‘está lá fora’, mas ativamente reformulam elementos do mundo vivido e os alteram em novas maneiras que são projetadas na tela e jogam para uma audiência” (Plate, 2017, p. 1, tradução nossa).

Criar, aqui, não significa inventar as coisas, mas combiná-las de maneira diversa, oferecendo ao espectador um novo olhar sobre elas. Nesse ponto está a inflexão entre religião e cinema: ambos criam mundos e nos convidam a habitá-los. Por esse motivo, “Minha hipótese é que prestando atenção aos modos pelos quais os filmes são

construídos, nós podemos lançar luzes nos modos pelos quais as religiões são construídas e vice-versa” (Plate, 2017, p. 3).

Esses dois exemplos são suficientes para apresentar essa abordagem. Nesse caso, temos dois estudiosos que indicam esse co-pertencimento, ainda que, por vezes, tenham de ampliar bastante a noção de religião e suas linguagens. Posto isso, a pergunta que colocamos para esse texto é: haveria diretores e cineastas que concebem essa proximidade entre religião e cinema? Se sim, como eles podem contribuir para o enriquecimento dessa abordagem? Nesse sentido, pretendemos mostrar que Martin Scorsese concebe o cinema como busca espiritual². Para ele, cinema é religião. Mas não como conjunto de símbolos, mitos ou ritos. Antes, o cinema manifesta uma busca espiritual. Portanto, muito mais do que um conjunto de respostas, o cinema é um trajeto, um caminho a ser percorrido sem que, necessariamente, se atinja um ponto de chegada. Nesse sentido, o cineasta afirma:

Pintores, compositores, romancistas, coreógrafos, cineastas... continuamos a tentar... Não se trata de procurar respostas ou de fazer afirmações. Tentamos criar algo como a vida tal como é vivida... dar forma a... o quê? A este mistério inexplicável, sempre em mudança. Continuamos a tentar, e esperamos acabar com algo que expresse esse mistério. Para alguns de nós, tentar descrever o que acontece em torno desses momentos de revelação é o cerne do nosso trabalho (SCORSESE; SPADARO, 2024, p. 267).

Essa visão se alinha com a ideia de que, embora Scorsese reconheça similaridades entre o cinema e a religião, sua concepção vai além da construção mitológica ou ritualística. Assim, Scorsese concebe o cinema como uma busca espiritual, não uma religião no sentido tradicional de respostas ou dogmas, mas sim uma exploração do mistério. E, por fim, é uma declaração direta do cineasta sobre sua motivação e metodologia artística.

Dois senhores: a igreja e o cinema

Embora reconheça similaridades entre o cinema e a religião, a concepção de Scorsese vai além da construção mitológica ou ritualística, como defendida por Lyden (2003, p. 79). O cinema é um meio para explorar questões espirituais e a busca por sentido num mundo complexo, sendo um espaço para o compartilhamento de experiências e para a busca por redenção.

Essa busca se dá explorando alguns temas como a dualidade entre o sagrado e o profano, culpa e redenção que já aparecem no seu primeiro curta-metragem, “O que uma garota como você está fazendo num lugar como esse?” (1963), no primeiro longa, “Quem Bate à Minha Porta?” e em filmes posteriores, como “*Taxi Driver*” (1976). Essa dualidade reflete a tensão entre a busca pela redenção e a realidade violenta, característica do ambiente em que Scorsese cresceu.

² Este artigo, sobretudo esta leitura de Scorsese, é resultado da tese de doutorado em ciência da religião intitulada “Religião enquanto busca espiritual no cinema de Martin Scorsese Explorando itinerários religiosos nos filmes *A última tentação de Cristo* e *Silêncio*”, defendida na UFJF em 2023.

Outro tema é a complexidade da fé e os questionamentos existenciais, pois seus personagens lutam frequentemente com suas crenças, questionando os dogmas religiosos e buscando sentido num mundo marcado pela violência e pelo sofrimento.

Desse modo, a busca espiritual é elaborada a partir das experiências existenciais, trabalhadas nas obras cinematográficas. Nesse sentido, a produção de Scorsese pertence àquelas em que o estreito vínculo entre vida e arte não pode ser ignorado³. Isso não apenas porque o cinema é uma busca espiritual e, portanto, ligado à primeira pessoa. Mas, os seus filmes resgatam memórias. Portanto, para compreender o cinema de Scorsese é fundamental um olhar para suas origens, visto revelarem a interligação entre sua religiosidade e sua paixão pelas telas. Em termos mais explícitos, o estreito vínculo entre religião e cinema aparece como refúgios das ruas de Nova Iorque.

Criado numa família italo-americana, Scorsese valoriza suas raízes, que moldaram sua identidade e permeiam suas narrativas. Ele residiu até os oito anos em Corona, no Queens. Posteriormente, mudou-se para *Little Italy*, no *Lower East Side* de Nova Iorque, região conhecida pela intensa cultura italiana, pelas tradições religiosas e pela presença da máfia italo-americana (Schickel, 2011, p. 71-72).

Nesse ambiente marcado pela coexistência entre religião e violência, encontrava refúgio e segurança, numa primeira instância, na igreja. Ela era um abrigo frente à dura realidade das ruas. Mas, esse abrigo não é destituído de suas ambiguidades. Esse espaço oscila entre a mística e a culpa. Naquela época, frequentava a antiga catedral de Saint Patrick. Na igreja, dois aspectos chamavam sua atenção: os rituais e a fé. Tornou-se acólito e considerou a possibilidade de ingressar na vida sacerdotal⁴. Em 1998, analisou seu interesse: “acho que queria ser padre por ego, em vez de compreender o que um padre deveria ser” (Smith, 1995, p. 246, tradução nossa).

No entanto, a frustração por não alcançar o ideal espiritual almejado no seminário o afastou dessa ideia, que o deixou frustrado (Schickel, 2011, p. 14). Nesse contexto, a religião apresenta tanto sua dimensão de aconchego quanto sua concepção punitiva, enquanto o jovem Martin buscava conciliar os ensinamentos da escola católica com o convívio com a máfia nas ruas. Essa experiência religiosa ambígua é perceptível em seus trabalhos.

Em “Quem bate à minha porta?” (1967), o personagem J. R. coloca sua namorada num pedestal, considerando-a uma virgem. Eles se conheceram na balsa de *Staten Island*, e ali conversaram sobre o filme “Rastros de Ódio” (1956). No entanto, J. R. descobre que ela não é mais virgem e, apesar de ter sido estuprada, ele a culpa por isto. Scorsese completa que o protagonista não conseguia alcançar a necessidade de ser altruísta: “[...] é o que eu estava ouvindo na igreja, você sabe. Essa foi a chave. Há elementos no personagem de Harvey que eu diria que se alinham diretamente com Ethan em *Rastros de ódio*. Não há dúvida sobre isso [...]” (Schickel, 2011, p. 88, tradução e grifo

3 O próprio Scorsese afirma: “Todo o filme é muito baseado nas impressões que tenho, como resultado do meu crescimento em Nova Iorque e da minha vida na cidade” (Thompson; Christie, 2003, p. 54, tradução nossa).

4 Ele afirmou: “Tornei-me acólito porque adorava o ritual, a oportunidade de estar perto daquele momento especial em que Deus desceu ao altar. Para mim, a Semana Santa foi sempre um momento muito poderoso. [...]. Isto coloriu todo o meu sentido de Deus” (Dogan, 1998, p. 16, tradução nossa).

nosso). Isso o leva a terminar com a namorada. Como resultado, o filme apresenta valores distorcidos, condutas conturbadas e violência. No desfecho do filme, há uma tentativa de aproximação do protagonista J. R. com a religiosidade. Segundo o crítico de cinema e roteirista norte-americano Roger Ebert (2008b, p. 19, tradução nossa) essa parte, “quando o rapaz visita uma igreja e corta o lábio num crucifixo, é desajeitadamente artificial”. O protagonista tenta se ligar aos rituais e às convenções que não lhe permitem viver a fé de maneira interna, mas permanece alheio.

Na história, as imagens dos santos aparecem nas casas, mas não há uma religiosidade que gere compaixão e a aceitação do outro como ele é. Segundo Bliss (1998, p. 1), os católicos ítalo-americanos tiveram uma educação que condena os desejos físicos, sem apresentar uma alternativa para lidar com eles. Isto foi retratado em “*Knocking*” e, depois, em “Caminhos perigosos”. Como resultado, é apresentado “[...] o suposto consolo da igreja, que Scorsese mostra não estar à altura da tarefa de proporcionar conforto espiritual ou físico” (Bliss, 1998, p. 1). O que existe é a condenação dos pecados e a solução é a confissão, como evidenciado pelo personagem ao frequentar a igreja nas cenas finais. Esses fatos mostram uma concepção punitiva de religião.

Embora seja menos conhecido, “Quem bate à minha porta?” é relevante. Para Dougan (1998, p. 7), no decorrer dos primeiros vinte minutos todo o universo que inspira o diretor durante a carreira aparece. Segundo Ebert: “Os temas e as obsessões, as imagens e os tipos de personagens [...] uma tomada de sua mãe, amassando o macarrão. Uma estátua da Virgem Maria. Jovens do bairro, numa discussão que explode numa briga. *Rock'n'roll* na trilha sonora” (2008b, p. 21, grifo do autor). Assim, a realidade das ruas, onde a violência e a máfia mostravam suas garras, se mesclam com essa reconciliação malsucedida proposta pela igreja. As histórias sobre esses espaços, o bairro e a igreja, possuíam o peso de lendas (Thompson; Christie, 2003, p. 252). O filme “Gangues de Nova Iorque” (2002) é o seu mais puro exemplo. Em suma, uma das faces das origens dessa busca se encontra na realidade social de *Little Italy*, em Nova Iorque, e na religiosidade ítalo-americana. Esse ambiente singular nutriu suas primeiras inspirações e o expôs a conflitos que impulsionaram sua busca artística/espiritual.

Scorsese encontraria, ao lado da igreja, outro ponto de refúgio: o cinema. Inicialmente era um ritual de interação com o pai, transformado no caminho para uma vida profícua e uma busca espiritual. Incentivado por sua família, que o acompanhava nas sessões de filmes, Scorsese encontrou no cinema um espaço de escape da realidade difícil das ruas e uma forma de canalizar suas experiências e inquietações. Vale ressaltar essa ambiguidade. De um lado, a igreja e o cinema constituem-se espaços sagrados, nos quais, por algum tempo, ele se sente protegido da violência ao seu redor. No entanto, isso não é fuga da realidade, mas uma maneira de criar novo olhar sobre ela. Tanto é assim que seus filmes nunca deixaram de abordar o tema. Mais do que um tema, essa realidade oferece a Scorsese uma metodologia própria de construção dos filmes, nos quais a violência se configura como forma de regeneração.

Não estamos exagerando ao afirmar que o cinema se configura como um segundo refúgio. Em “Uma Viagem Pessoal Pelo Cinema Americano” (1995), na qual estabelece paralelos entre religião e cinema, essa concepção está explicitamente expressa:

[...] Não vejo conflito entre a igreja e o cinema, o sagrado e o profano. Obviamente, há muita diferença. Mas também vi muitas semelhanças [...]. Ambos são lugares para as pessoas se reunirem... e partilharem experiências comuns. E acredito que haja espiritualidade nos filmes... mesmo que seja um filme que não fortaleça a fé. Ao longo dos anos, vi que muitos filmes se voltam... ao lado espiritual da natureza humana. Desde o filme de Griffith, *Intolerância*... ao de John Ford, *As Vinhas da Ira*... ao de Hitchcock, *Um corpo que cai*... ao de Kubrick, *2001*, e muitos outros. É como se os filmes respondessem à antiga busca... pelo inconsciente comum. Eles preenchem uma necessidade espiritual das pessoas... de partilhar uma lembrança comum (A PERSONAL..., 1995, 3h37min55s–3h38min33s, tradução e grifo nosso).

Ao longo de sua carreira, Scorsese busca o aperfeiçoamento constante da linguagem cinematográfica para expressar sua visão artística e espiritual. Ele reconhece a importância de dominar as técnicas narrativas e visuais para atingir o êxito desejado em suas obras (Cf. Kenworth, 2015). Com isso, transcende a mera representação da violência, incorporando elementos estéticos e formais adentrar essas experiências mais profundas. As cenas de violência em seus filmes são permeadas por simbolismo cristão, o que é indicativo de sua busca espiritual contínua (Jaspers; Warnecke, 2013, p. 21).

Dessa forma, igreja e cinema são esferas limítrofes: ambos, com suas particularidades, são espaços comunitários capazes de promover o compartilhamento de experiências. Para ele, o espaço sagrado carrega valores intrínsecos que o marcaram profundamente, enquanto o cinema proporciona a possibilidade de explorar diferentes perspectivas e realidades. A arte cinematográfica torna-se, assim, uma ferramenta para expressar suas experiências existenciais, transitando entre o sagrado e o profano.

O filme, como uma dimensão religiosa, manifesta-se através da ilusão cinematográfica e da experiência do cinema como um ritual. Ele utiliza a linguagem cinematográfica para transcender a realidade, despertar a espiritualidade do espectador e conduzi-lo a uma busca por sentido num mundo complexo. A ilusão cinematográfica, para Scorsese, é um poderoso instrumento de conexão entre o espectador e o sagrado, o mítico e o transcendental, promovendo novas perspectivas e reflexões sobre a condição humana. Por isso mesmo, ele aproxima técnica, magia e feitiçaria: “O cinema é o maior meio de expressão já inventado, mas é uma ilusão, mais poderosa que qualquer outra, portanto, deveria estar nas mãos de mágicos e feiticeiros que possam lhe dar vida” (A PERSONAL..., 1995, 01h11min30s, tradução nossa).

Nesse sentido, muitos dos seus protagonistas são movidos por uma busca por transcendência. Em alguma medida, eles vivenciam o inferno da vida e de si mesmos e buscam ir além dessa situação. Eles se dão conta de sua situação miserável e buscam redenção. Ainda que não adotemos essa abordagem, O’Brien (2018) defende uma leitura dantesca dos filmes de Scorsese. Nos diversos filmes, o cineasta aborda o inferno, o purgatório e o céu. Em geral, as interpretações dos filmes ficam na dimensão do inferno. No entanto, ela indica como essas outras dimensões estão também presentes.

Travis Bickle, personagem de *Taxi Driver*, é exemplo desse protagonista típico. Ele é um veterano do Vietnã mentalmente instável que trabalha como taxista em Nova Iorque. Sterritt (2015, p. 96) propõe o conceito de santo das ruas. Esse é um tipo das margens ou do subsolo, que se move para além das normas do cinema, portanto, uma transfiguração da marginalidade que se mostra como um tipo de transcendência.

Travis é retratado como um personagem solitário (sobre isso, cf. Kolker, 2011), que busca a redenção por meio de atos violentos. Ele diz: “Eu sou o homem solitário de Deus”. Os registros em seu diário podem ser interpretados como confissões, expressando sua insatisfação com o mundo e seu desejo de encontrar um propósito. Essa luta interna por sentido ressoa com narrativas espirituais de pessoas que buscam conexão com a transcendência. Isso é articulado com desejo apocalíptico de redenção: “Algum dia vai cair uma grande chuva que limpará toda essa escória das ruas”. Ele se vê imbuído de uma missão divina. Para colocar em prática sua tarefa, compra seu arsenal (TAXI..., 1976, 57min8s.). Posteriormente, opta por um treinamento rigoroso do corpo, o seu ritual de purificação. Sua trajetória é acompanhada a partir do som diegético interno, em que compartilha suas impressões com o espectador. Do mesmo modo, sua instabilidade, exibida durante o percurso, é visível no desasseio do próprio quarto, ou ao testar seus limites lidando com o fogo, quando permanece com o punho em cima de uma chama de gás.

Após várias tentativas de purificar a cidade, ao final de “*Taxi Driver*” (1h38m20s–1h44m55s) há uma cena de tiroteio que expressa a violência ritualística. Travis, frustrado em sua tentativa de assassinar um político, direciona sua fúria para cafetões e criminosos, acreditando estar cumprindo sua missão de limpar as ruas. No fim, ele tenta impor a ordem por meio da violência, uma tentativa para conseguir a redenção/libertação scorsesiana (Brunette–Bletsch, 2019). A violência exposta é movida pelo desejo soteriológico e apocalíptico. É uma espécie de “lavar redentor”, um caminho para se obter a almejada redenção/libertação. Contudo, é uma redenção fracassada, já que ela gera mais violência.

Nesse ponto, forma e conteúdo se aproximam. A grande inovação de “*Taxi Driver*” está em adotar o ponto de vista de Travis, de modo que a câmera onipresente filma a cidade de dentro do carro. Com isso, o espectador acompanha o protagonista, que não se encaixa, é sempre um forasteiro, característica que o diferencia psicologicamente dos outros. Assim “[...] tinha que ver praticamente tudo do ponto de vista do personagem. Caso contrário, você não iria com ele quando ele matou aquelas pessoas. Você não saberia o porquê. Não que você saiba o porquê, mas você teria que entender o sentimento” (Ebert, 2008b, p. 196–197). Em outros termos, o ângulo provoca, senão uma identificação, ao menos a compreensão do olhar de Travis sobre a decadente cidade. No entanto, isso não torna a violência uma forma de redenção efetiva. A fotografia, por sua vez, utiliza contrastes fortes entre luz e sombra. Esse jogo enfatiza a batalha entre o bem e o mal, na qual Travis se vê imerso.

Por que, entretanto, a busca espiritual de Travis por redenção é malsucedida? Em parte, isso se deve ao fato de que ele não enfrenta os fatores que o fazem se sentir perdido e solitário. Ele projeta superficialmente na exterioridade seus conflitos internos não resolvidos. Na verdade, o problema não é a escória da cidade. Eles são um ponto de fuga para o confronto com suas próprias falhas e limitações. O ato de violência final, apesar de trazer uma breve sensação de propósito, não chega à raiz de seu sofrimento. Portanto, a redenção não chega a ele.

“Touro Indomável”: a virada na busca espiritual de Martin Scorsese

Um ponto de viragem crucial na jornada de Scorsese se dá com o filme “Touro indomável”. Anos antes, enquanto filmava “Alice não mora mais aqui” (1974), Robert De Niro lhe havia apresentado a biografia de Jake La Motta, um lutador de boxe. A princípio, Scorsese não havia se interessado pela trama. Isso, entretanto, não desanimou De Niro, que sempre voltava ao tema. Em fins da década de 1970, Scorsese atravessava uma crise pessoal e profissional, inclusive com internação por overdose de cocaína. Pensava em desistir de sua trajetória no cinema. Foi então que De Niro insistiu que ele deveria voltar ao que fazia de melhor, sugerindo-lhe que filmasse a história de La Motta. Ele acata a sugestão. Afinal, a sua condição existencial permitia entender o personagem principal. Após algumas tentativas frustradas de fazer um roteiro, chama Paul Schrader (Rausch, 2010; Hayes, 2005).

O aspectos que interessa na história não é o boxe propriamente dito. Aliás, Scorsese lembra que não é um filme de boxe, mas sobre a luta de um indivíduo contra seus demônios: “Uma coisa certa era que não seria um filme sobre boxe! Nós não sabíamos nada sobre isso e não nos interessou nem um pouco!” (Henry, 1999, p. 85, tradução nossa)⁵. Nesse sentido, o filme narra a ascensão e queda de La Motta, um pugilista talentoso que transborda sua violência e insegurança no ringue. O filme é ambientado em Nova Iorque dos anos 1940. Enquanto La Motta alcança seu auge nos ringues, ele enfrenta declínio moral e emocional. Ele se sente incapaz de lidar com o ciúme, raiva e insegurança, o que o leva ao fim do relacionamento com Vickie (Cathy Moriarty), sua segunda esposa, e o afasta de seu irmão Joey (Joe Pesci). Esse declínio se reflete também na sua carreira, que entra em decadência. Por fim, Jake termina sua vida sozinho e melancólico. Envelhecido e distante da forma física que lhe fez um grande pugilista, Jake se torna apresentador de show de comédias, sem grandes propósitos, vivendo das memórias de seus grandes dias. A fotografia em preto e branco tem o efeito de intensificar o drama e as cenas de luta.

Essa obra tem um tom pessoal. As evidências para isso se encontram algumas entrevistas. Ao narrar como aceitou fazer o filme, relembra: “Eu disse sim para Bobby... porque eu, inconscientemente, me encontrei em Jake” (Henry 1999, p. 90, tradução nossa). Haveria aqui uma reconquista do eu, uma espécie de redenção não somente para Jake, mas para Scorsese em sua busca espiritual? Scorsese se coloca totalmente no filme, a ponto de temer esgotar sua criatividade: “Coloquei tudo o que sabia e senti naquele filme e pensei que seria o fim da minha carreira. Foi o que chamo de kamikaze, maneira de fazer filmes: despeje tudo, então esqueça tudo e vá procurar outro modo de vida” (Thompson; Christie, 2003, p. 77, tradução nossa). Não apenas do ponto de vista pessoal, mas há também uma transformação cinematográfica. Apesar de longa, vale citar a análise de Cieutat:

5 O filme de Scorsese foi lançado poucos anos após “Rocky I” (1977), mas apresenta diferenças marcantes. Ele não segue o mito do herói, como seu antecessor, e muda o cenário da luta. Ainda assim, algumas cenas se tornaram icônicas. Para análise desse aspecto, cf. Grindon, 2011, p. 231-266; 2020, p. 396-418.

Com *Touro indomável* [1980], Scorsese é finalmente capaz de passar pelo espelho das suas angústias. *Touro indomável* é o filme no qual a *dialética obsessiva* do cineasta foi dada livre curso à sua própria essência, partindo de um simbolismo baseado não em *opostos irreconciliáveis e autodestrutivos*; como em *Knocking*, *Caminhos perigosos*, *Alice* [1974] ou *Taxi Driver*, mas sim em *opostos simbióticos* tornados possíveis pelo próprio fato do cineasta, através do seu protagonista, ter conseguido olhar para si próprio com lucidez suficiente para o levar a um vislumbre da Graça. Em outras palavras, *Touro indomável*, por parte da vida do antigo campeão mundial de pesos médios Jake La Motta, foi a estrada de Martin Scorsese para Damasco. Uma estrada que ele quase se recusou a percorrer no início (Cieutat, 1986, p. 161, grifo do autor, tradução nossa).

Em se tratando de um filme sobre a vida de um pugilista, como aparece o elemento religioso? Alguns temas presentes em filmes anteriores são resgatados. Apesar de não enforçar o esporte, as lutas são apresentadas de maneira quase ritualística, transbordando o sofrimento físico e emocional de Jake. Essa dimensão sacrificial aparece também na mortificação do corpo. Jake é excessivamente preocupado com seu peso, submetendo-se a um rigoroso treinamento e controle para atingir a glória no esporte. Mas, o sacrifício, ao invés da redenção, conduz para um círculo vicioso de violência e autodestruição.

Em alguma medida, esse autoflagelo é também consequência de outro elemento religioso presente em outros filmes do diretor: culpa e expiação. Essa dimensão da culpa permeia suas ações, inclusive a concepção distorcida que tem de si mesmo e dos outros. Ele apresenta, por exemplo, uma obsessão com a fidelidade de Vickie, criando uma tensão e violência constante no relacionamento entre eles. Além disso, em diversos momentos há uma autopunição que se articula por meio da autossabotagem: toda vez que ele alcança alguma vitória importante, sente-se incapaz de se reconciliar com o sucesso.

O ringue se torna lugar sagrado, onde esse ritual da autopunição ganha contornos dramáticos. Uma das estratégias de La Motta é desafiar o adversário, deixando que o castiguem com vários golpes. A fotografia e a sonoplastia do filme realçam ainda mais essa dimensão dramática. Scorsese filma as lutas com uma estética visceral e estilizada, aproximando-as de um ritual brutal e arcaico (Garandi, 2012). Uma cena paradigmática é a luta contra Sugar Ray Robinson. Ele desafia seu adversário a “dar tudo o que tem”⁶. Apesar de bastante machucado, ele se vangloria de não ter ido a *knockout*. Neste caso, o Boxe serve como um substituto religioso, uma espécie de ritual de sacrifício e redenção. Visto que a brutalidade dos combates e a intensidade do treinamento físico se transformam em um processo de purificação, ainda que distorcido e autodestrutivo, ele busca através da violência do ringue uma forma de expiação para seus demônios internos.

Onde há culpa, há o desejo por redenção. Essa dimensão salvífica, que aparecia em outros filmes (Sterritt, 2015, p. 96), está aqui também presente. A mudança observada, entretanto, é o modo como ela se processa. Uma das cenas mais icônicas desse filme acontece quando Jake está preso. Essa cena, na qual Robert De Niro pediu para

6 Sobre isso, afirma Scorsese: “[...] Para ele, é um ritual religioso e ele usa Robinson para se punir. Como eu te disse, tudo acontece em sua cabeça. [...] Quando eles param a luta no décimo terceiro round, ele grita ‘Eu não bati no chão! Eu não bati no chão!’ Ele se rebela mais uma vez (Henry, 2017, p. 63)”

que todos saíssem do *set* de filmagem para pudesse gravá-la, foi determinante para que ele fosse contemplado com Oscar de melhor ator. Na cena, Jake dá um soco na parede de sua cela e grita: “Por quê? Por que eu fiz isso?” (TAXI..., 1976, 1h55min28s–1h57min). Esse é um momento de catarse para Jake. Agora, sua raiva não é direcionada para os outros, mas contra si mesmo. Ao se machucar com esse ato, é como se buscasse uma penitência por meio da punição física. Mas, não encontra aqui sua total redenção. O início dela se dá porque não mais atribui a outros a causa de sua decadência, mas reconhece que ela se deve a si próprio.

O início da redenção acontece através do sofrimento. Nos momentos finais, em que Jake se olha no espelho, transparece ter alcançado um nível de autoconhecimento e aceitação de si mesmo, apesar de sua decadência. A citação de “Sindicato de Ladrões” (1954) num momento introspectivo, quando fala sobre traição e arrependimento, é uma tentativa de verbalizar essa raiva que o acompanhou ao longo de sua vida. Essa epifania, conquistada através do sofrimento e da perda, é uma forma de redenção espiritual. Jake, ao confrontar seus erros e fracassos, parece ter encontrado uma paz interior, ainda que melancólica. Jake está nesse processo de reconhecimento e humilhação. Mas, teria ele alcançado a redenção? Esse arrependimento e autopunição abrem caminho para nova redenção ou ele já é exaltado por ter se humilhado? Ao menos para Scorsese, na sua busca espiritual, parece que sim.

M.H.: — Todos estamos naquela prisão com o rosto na parede, não?

M.S.: — Sim, claro. Em todo caso, estou lá. O que lhe confere uma espécie de graça naquele momento? Esse é o mistério. Algo aconteceu com ele, e aconteceu para mim também, e é por isso que estou aqui agora. Algo que lhe permitiu dizer “Eu não sou aquele cara”. Estávamos pensando — mas, na verdade, era apenas uma brincadeira — em ter uma luz para dentro da cela ou de traçar a forma da cruz com feixes de luz (Henry, 2017, p. 58, tradução nossa)

Ele experimenta um início de uma transcendência, optando pela resignação, transformando a violência e a autodestruição numa autorreflexão forçada e intuitiva. Nesse momento, brada que não é um animal. Por fim, optou pela rendição e não pelo revide, passando desta maneira o que se pode denominar de mortificação da carne, incentivando uma transformação da conduta, apesar de ainda não compreender a extensão de todos os seus atos.

Dessa maneira, em “Touro Indomável”, a busca espiritual de Scorsese se manifesta de forma indireta, através da violência, do sacrifício e da redenção alcançada pelo sofrimento. Não se trata de lutar contra os outros, mas contra seus próprios demônios. Aceitá-los já é, pelo menos, o início da redenção.

Considerações finais

O presente artigo delimitou-se à análise da relação entre religião e cinema a partir da perspectiva dos autores John Lyden e S. Brent Plate. A partir desses autores, o artigo se concentrou na obra de Martin Scorsese, buscando compreender como ele concebe o cinema como um meio de busca espiritual. Para Scorsese, o cinema funciona como uma forma de religião, configurando-se como um espaço de experimentação do sagrado e da busca por sentido.

O estudo aprofundou-se na análise de dois filmes do diretor: *“Taxi Driver”* (1976) e *“Touro Indomável”* (1980). Em ambos os filmes, temas como violência, culpa e redenção se articulam com a busca por transcendência e a complexidade da fé.

Scorsese utiliza a linguagem cinematográfica para construir a busca espiritual em seus filmes. A violência, elemento marcante em sua obra, é frequentemente retratada como um ritual de purificação, ainda que distorcido e autodestrutivo. A culpa, por sua vez, impulsiona a busca por redenção, que se manifesta através do sofrimento e da autorreflexão.

O artigo evidenciou a influência do contexto pessoal de Scorsese em sua obra, particularmente sua formação católica ítalo-americana em *Little Italy*, Nova Iorque. O ambiente violento e a religiosidade da comunidade moldaram sua visão de mundo, que se reflete em seus filmes. O estudo contribui para a compreensão da intersecção entre cinema e religião, revelando o potencial do cinema para expressar a busca por sentido num mundo marcado pela violência e pelo sofrimento. A obra de Scorsese, com sua estética visceral e sua narrativa complexa, convida o público a refletir sobre questões existenciais e a confrontar seus próprios dilemas morais e espirituais. Ao analisar a obra de Scorsese sob a ótica da ciência da religião, o artigo lança luz sobre a dimensão religiosa do cinema contemporâneo e sua capacidade de impactar o público de forma profunda e duradoura.

Referências

BARNETT, Christopher B.; ELLISTON, Clark J. (Orgs.). **Scorsese and Religion**. Leiden: Brill, 2019.

BERGER, Peter L. **O dossel sagrado**: elementos para uma teoria sociológica da religião. 2. ed. São Paulo: Paulus, 1985.

BLISS, Michael. **The Word Made Flesh**: Catholicism and Conflict in the Films of Martin Scorsese. Lanham: Scarecrow Press, 1998

BRUNETTE-BLETSCH, Rhonda. The Last Temptation of Christ: Scorsese's Jesus among Ordinary Saints. In: BARNETT, Christopher B. e ELLISTON, Clark J. Elliston. **Scorsese and Religion**. Leiden, Boston. Volume 15, 2019. (p. 151–170).

BRYANT, M. Darrol. **Religion in Film**. Editado por John R. May e Michael Bird. Nova Iorque: University of Tennessee Press, 1982.

CIEUTAT, Michel. **Martin Scorsese**. Volume 8 de Collection Rivages Cinéma. Editora: Rivages. 1986. p. 161.

CONARD, Mark T. (Org.). **The Philosophy of Martin Scorsese**. Lexington: University Press of Kentucky, 2007.

DOUGAN, Andy. **Martin Scorsese: Close Up: The Making of His Movies (Close-Up Series)** Paperback – February 9, 1998.

EBERT, Roger. **Scorsese by Ebert**. Chicago: The University Press of Chicago, 2008b.

GARANDI, Éric (Dir.). **Raging Bull: Guia para professores**. França: Centre National du Cinéma et de l'image animée, 2012.

GRINDON, Leger. **Knockout: The Boxer and Boxing in American Cinema**. Jackson: University Press of Mississippi, 2011, p.231–266;

GRINDON, Leger. **Filming the Fights: Subjectivity and Sensation in Raging Bull**. In: CASILLO, Robert; VEREVIS, Constantine (Orgs.). **The companion to Martin Scorsese**. Hoboken: Wiley Blackwell, 2020, p. 396–418.

HAYES, Kevin J. (Org.). **Martin Scorsese's Raging Bull**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

HENRY, Michael. **Raging Bull**. In: BRUNETTE, Peter (Org.). **Martin Scorsese Interviews**. Jackson: University Press of Mississippi, 1999. p. 84-99.

HENRY, Michael. **Raging Bull**. From Positif, April 1981, originally published as “Nuit blanche et chambre noire.” Trad. Peter Brunette. In: RIBERA, Robert. **Martin Scorsese: Interviews**. Revised and Updated, University Press of Mississippi: Jackson, 2017, p. 63-64.

JASPERS, Kristina; WARNECKE, Nils (Ed.). **Martin Scorsese**. In collaborazione con Nicoletta Pacini and Tamara Sillo Published. Milão: Silvano Editoriale, 2013.

KOLKER, Robert. **A Cinema of Loneliness**. 4ª edição. Oxford: Oxford University Press, 2011.

KENWORTH, Christopher. **Shoot Like Scorsese: The Visual Secrets of Shock, Elegance, and Extreme Character**. USA: Michael Wiese Productions, 2015.

LYDEN, John. **Film as religion: Myths, morals, and rituals**. New York, NYU Press. [Edição do Kindle]. 2003.

MARTIN, Joel W.; OSTWALT, Conrad E. **Screening the Sacred: Religion, Myth, and Ideology in Popular American Film**. Boulder: Avalon Publishing, 1995.

PIEPER, Frederico. **Religião e cinema**. São Paulo: Fonte Editorial, 2015.

PLATE, S. Brent. **Religion and Film: Cinema and the Re-creation of the World**.

Second edition. New York: Columbia University Press, 2017.

O'BRIEN, Catherine. **Martin Scorsese's Divine Comedy: Movies and Religion**. Oxford: Bloomsbury Academic, 2018

RAUSCH Andrew J.. **The films of Martin Scorsese and Robert De Niro**. Toronto: The Scarecrow Press, 2010.

SCHICKEL, Richard. **Conversations with Scorsese**. Nova Iorque: Alfred A. Knopf, 2011.

SMITH, Murray. **Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema**. Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1995.

SOUZA, Elainy Fátima de. **Religião enquanto busca espiritual no cinema de Martin Scorsese: Explorando itinerários religiosos nos filmes A última tentação de Cristo e Silêncio**. Tese (Doutorado em Ciência da Religião). Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2023.

SCORSESE, Martin; SPADARO, Antonio. **Conversas Sobre a Fé**. Alfragide: Casa das Letras, 2024.

STERRITT, David. Images of Religion, Ritual, and the Sacred in Martin Scorsese's Cinema. In: BAKER, Aron (Ed.). **A companion to Martin Scorsese**. Hoboken: John Wiley & Sons, 2015. p. 91–113.

THOMPSON, David; CHRISTIE, Ian (Org.). **Scorsese on Scorsese**. London: Faber & Faber, 2003.

OSTWALT, Conrad E. Visions of the End: Secular Apocalypse in Recent Hollywood Film. **Journal of Religion & Film**, v. 2, n. 1, 2016. Disponível em: <https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol2/iss1/6>. Acesso em: 05 dez. 2024.

Referências filmicas

ALICE doesn't live here anymore [Alice não mora mais aqui]. Direção: Martin Scorsese. Produção: Hollywood: Warner Bros. Pictures. USA, 1974, 112'.

A PERSONAL Journey with Martin Scorsese Through American Movies [Uma Viagem Pessoal Pelo Cinema Americano]. Direção: Martin Scorsese. Roteiro: Martin Scorsese Michael Henry Wilson. Produção: British Film Institute, Miramax Films. USA/GB, 1995, 225', documentário televisivo.

GANGS of New York [Gangues de Nova Iorque]. Direção: Martin Scorsese. Roteiro: Jay Cocks, Steven Zaillian, Kenneth Lonergan. Produção: Miramax Film, Touchstone Pictures, Initial Entertainment Group, P. E. A. Films. USA, 168', 2002.

KUNDUN. Direção: Martin Scorsese. Roteiro: Melissa Mathison. Produção: Touchstone Pictures. USA, 1997, 128'.

MEAN streets [Caminhos perigosos]. Direção: Martin Scorsese. Produção: Taplin-Perry- Scorsese Productions. USA, 1973, 112’.

PLANET of the Apes [Planeta dos macacos]. Direção: Tim Burton. Roteiro William Broyles Jr., Lawrence Konner. Produção: Richard D. Zanuck. USA, 2001, 110’.

RAGING Bull [Touro indomável]. Direção: Martin Scorsese. Roteiro: Paul Schrader, Mardik Martin, do livro *The Raging Bull* de Jake La Motta. Produção: Chartoff-Winkler Productions. USA, 1980, 129’.

ON THE Waterfront [Sindicato dos Ladrões]. Direção: Elia Kazan. Roteiro: Budd Schulberg. Produção: Columbia Pictures. EUA, 1954. 108’.

SILENCE [Silêncio]. Direção: Martin Scorsese. Roteiro: Martin Scorsese, Jay Cocks, baseado no romance *Chinmoku* de Shûsaku Endô. USA/México/Taiwan, 2016, 161’.

TAXI Driver. Direção: Martin Scorsese. Roteiro: Paul Schrader Produção: Bill/Philips: Productions, Taxi Driver Productions. USA. 1976, 112’.

THE LAST Temptation of Christ [A última tentação de Cristo]. Direção: Martin Scorsese. Roteiro: Paul Schrader do livro *A última tentação de Cristo* de Nikos Kazantzakis. Produção: Universal Pictures. USA/CAN, 1988, 163’.

THE SEARCHERS [Rastros de ódio]. Direção: John Ford. Roteiro: Frank S. Nugent. Alan Le May (romance). Produção: C. V. Whitney Pictures, Inc. USA, 1956, 119’.

WHAT’S a Nice Girl Like You Doing in a Place Like This? Direção: Martin Scorsese. Roteiro: Martin Scorsese. Produção: New York University Department of Television, Motion Picture and Radio Presentations. USA, 1963, 9’.

WHO’S that knocking at my door? [Quem bate à minha porta?]. Direção: Martin Scorsese. Roteiro: Martin Scorsese. Produção: Trimond Films, USA, 1967, 90’.

Recebido em: 13/12/2024

Aprovado em: 15/07/2025

Conflito de interesses: Nenhum declarado.

Editor responsável: Alfredo Teixeira.