

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIENCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DA CULTURA E DA ARTE**

NOVA YORK DOS ANOS 70

Os filmes *Taxi Driver* e *Perdidos na Noite* como fontes históricas da cidade

**ALUNO: ROBERTO ÂNGELO DE OLIVEIRA SOUZA
ORIENTADOR: JOÃO PINTO FURTADO**

Belo Horizonte, dezembro de 2007

***If I can make it there
I'll make it anywhere
It's up to you, New York, New York.***

(música de Jonh Kander e Fred Ebb)

***Hello from the gutters of N.Y.C. which are filled with dog manure, vomit,
stale wine, urine and blood.***

(Trecho inicial da carta enviada ao jornal *The Daily News* em Outubro de 77
pelo assassino conhecido como “Filho de Sam”)

Ford to City: Drop Dead

(Manchete de capa do jornal *The Daily News* de Outubro de 1975)

Resumo

Este artigo analisa a situação do cinema americano no final dos anos de 1960 e início dos 70, além de traçar um paralelo entre a agitação social e política de Nova York e o conteúdo dos filmes produzidos nesse momento. Adiante, o artigo examina brevemente a noção de cinema como documento histórico trabalhada por Marc Ferro e o conceito de realismo no cinema explicado por Jaques Aumont. Por fim, são feitas análises da cidade de Nova York e seus habitantes usando como objetos os filmes *Taxi Driver* (1976) de Martin Scorsese e *Perdidos na Noite* (1969) de John Schlesinger.

Abstract

This article analyzes the situation of the american cinema in the late 60's and early 70's, also it makes a parallel between the social e political turmoil that engulfed New York City and the content of the movies produced at this time. Besides, the article examines briefly the notion of cinema as a historical document defended by Marc Ferro and the idea of realism in movies explained by Jaques Aumont. Finally, New York City and its inhabitants are analyzed using as objects the movies *Taxi Driver* (1976) directed by Martin Scorsese and *Midnight Cowboy* (1969) directed by John Schlesinger.

Situação do cinema americano no final dos anos 60 e início dos 70

No final dos anos 60 o sistema de estúdios que controlava a produção cinematográfica de Hollywood tinha entrado em colapso. O público regular dos cinemas havia desaparecido. A crescente expansão da televisão contribuiu de forma definitiva para esse evento. Além disso, havia uma certa saturação do tipo de filme que era produzido pelos estúdios. Musicais, grandes épicos, e outros gêneros famosos e rentáveis nos primórdios da indústria, não mais atraíam o interesse do público.

Por outro lado, iniciou-se nos EUA um interesse pelo cinema que estava sendo produzido na Europa. Nomes como Jean-Luc Goddard, François Truffaut, Federico Fellini, e outros mais. Os jovens cineastas que nesse momento concluíam seus cursos de graduação buscavam na Europa uma nova influência para seus primeiros trabalhos. Segundo um dos expoentes dessa nova linhagem de diretores, George Lucas, os antigos fundadores dos estúdios estavam se aposentando e vendendo seus negócios para grandes corporações. Os novos donos eram companhias de bebidas, de eletrônicos, etc. “Eles não sabiam administrar um estúdio. Quando o departamento de marketing informava sobre uma nova tendência do público, eles procuravam atender”¹.

Especialmente os primeiros anos da década de 70 são conhecidos por terem sido dominados pelo cinema de autor. Jovens e talentosos cineastas que tinham provado seu talento e sua rentabilidade com filmes inovadores e altamente populares, recebiam carta branca dos estúdios para terem total controle sobre seu trabalho. Isso era algo inédito em Hollywood. Tamanha liberdade criativa só era conhecida pelos diretores europeus. Mas, com a situação desesperadora dos estúdios, essa foi a aposta da época e, apesar de arriscada, durante um tempo provou ser a solução para os problemas da indústria.

O filme seminal desse novo modelo de criação cinematográfica em Hollywood foi *Easy Rider* (1969) de Denis Hooper. Mostrando um lado esquecido dos EUA, o filme é a pérola da contracultura do final dos anos 60. A juventude da época, angustiada com o momento de incertezas, guerra e

¹ BURNS, Kevin. *Empire of Dreams: The Story of the 'Star Wars' Trilogy*, 2004, EUA, 151min.

agitação social e política, encontrou nos protagonistas do filme seus representantes legítimos. Os motoqueiros Wyatt e Billy eram a cara da juventude americana. Além do aspecto cultural, o estrondoso sucesso do filme chamou a atenção dos estúdios para uma fatia da platéia que andava esquecida. Foram os jovens que salvaram o cinema nos anos 70. Tanto na platéia quando atrás das câmeras.

Tempos difíceis

As histórias ásperas e tristes dos filmes produzidos no início dos anos 70 refletiam a convulsão social e política dos EUA. O icônico jornalista Walter Cronkite resumiu a década da seguinte forma: “Watergate assolava o país, além disso, tivemos a Guerra do Vietnã que dividiu a nação como nada antes visto. Foi uma década terrível de grande tumulto e violência”².

A economia americana entra em recessão após a crise do petróleo de 1973. Os países árabes, irritados pelo apoio dado a Israel pelos americanos durante a Guerra de Yom Kippur, decidem triplicar o preço do barril do petróleo. As tensões raciais que dominaram os anos 60 estavam longe de serem resolvidas. Os guetos das grandes cidades americanas ardiam num clima caótico.

Enquanto o cinema tentava se reencontrar, a música via florescer o Rock e, mais tarde, a era das discotecas.

A cidade de Nova York nos anos 70

² BURNS, Kevin. *Empire of Dreams: The Story of the 'Star Wars' Trilogy*, 2004, EUA, 151min.

Como muitas das principais cidades americanas, Nova York sofria, desde os anos 60, contínuos conflitos raciais. Além disso, na década seguinte a cidade entrou num vertiginoso declínio industrial e populacional. A cidade vinha apresentando problemas já há algum tempo. Segundo o pesquisador Joshua Zeitz, o caos econômico que deixou a cidade à beira da falência em 1975 pode ser explicado pela própria organização social que a cidade vinha construindo desde os anos 30.

Por ser uma cidade de trabalho cujos sindicatos cobravam altas taxas de seus associados, Nova York ergueu um sistema público de bem-estar social sem precedentes nos EUA. Descontos para filhos de trabalhadores na universidade municipal, escolas de segundo grau dedicadas a essa população, moradias exclusivas, hospitais gratuitos, imposição pelos sindicatos de um rigoroso controle de valores de aluguéis e tarifas de ônibus e metrô, generosos auxílios de saúde e aposentadorias para os trabalhadores, entre outros benefícios. “Já em meados dos anos 60, era rotineiro o hábito da cidade de aumentar suas dívidas de longo prazo através de empréstimos feitos a curto prazo com o objetivo de tapar os buracos no orçamento anual da cidade”³. Os bancos na época se predispunham a emprestar o dinheiro, pois sabiam que o risco de um calote era baixo.

Em 1971, a crise vindoura já mostrava suas garras. Os níveis de criminalidade da cidade subiram de forma alarmante, a cidade convivia com greves praticamente semanais. Primeiro os responsáveis pela coleta do lixo pararam, depois os médicos de hospitais públicos. Os policiais realizaram uma paralisação de alguns dias que, além de ilegal, era sem precedentes. Aliás, a polícia iria participar de outro evento marcante na história da cidade neste mesmo início de década. Frank Serpico, policial de Nova York, veio a público e expôs o gigantesco esquema de corrupção e cobrança de propinas que assolava o departamento de polícia da cidade. O escândalo foi tão grande e marcante que foi transformado em filme estrelado por Al Pacino e dirigido por Sidney Lumet.

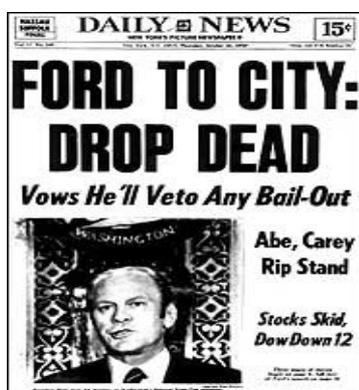
³ ZEITZ, Joshua, *New York City on the Brink*. Página consultada em 07 de dezembro de 2007, <http://www.americanheritage.com/articles/web/20051126-new-york-city-gerald-ford-labor-unions-municipal-assistance-corporation-emergency-financial-control-board.shtml>

O que já era ruim piorou com a recessão de 1973. O cenário econômico repleto de incertezas fez com que os credores habituais se afastassem. Com o desemprego galopante que a cidade já apresentava na época, Nova York não mais parecia um investimento seguro.

Os anos seguintes mostravam o desespero de uma cidade tentando sobreviver. O prefeito na época, Abraham Beame, tentou de várias maneiras recuperar a saúde financeira do município, mas a situação parecia apenas se agravar. Apesar da violenta inflação que dominava a cidade, o prefeito cancelou aumento de salários para os servidores municipais. Alterou as tarifas do transporte público numa clara demonstração de força diante dos sindicatos. Serviços sociais da cidade também sofreram severos cortes. Não é preciso ser um especialista em administração pública para saber que essas decisões, por mais necessárias e emergenciais que fossem, são facas de dois gumes.

Além de uma população gradativamente mais irritada e descrente, a cidade viu o ceticismo dos banqueiros seguir inquebrantável diante dos esforços da administração pública. Em 1975, acontece um dos momentos mais difíceis da cidade. Era hora de engolir o orgulho e pedir suporte federal para evitar uma declaração formal de falência.

Washington parecia assistir inerte a agonia da maior cidade do país. O presidente Gerald Ford discursou na televisão e afirmou de forma enfática que vetaria qualquer repasse de dinheiro federal para a cidade. Os nova-iorquinos ficaram perplexos e revoltados. O jornal *Daily News* na sua edição de 30 de outubro de 1975 estampou a foto do presidente com a manchete que se tornou célebre: “Ford para a cidade: Que morra”.



Machete do *Daily News*

Joshua Zeitz cita o repórter do *New York Times*, Fred Ferretti, que explicou de forma sarcástica e ácida as razões por trás da negativa de

Washington. Segundo Ferretti, a “resistência de Washington estava baseada na visão governamental de que a cidade era um antro de vagabundos dependentes dos benefícios da assistência social (leia-se negros preguiçosos), pessoas com um excesso de arrogância (leia-se Judeus), pessoas que só queriam andar de ônibus de graça (leia-se porto-riquenhos e outros hispânicos) e demais espertalhões que não davam a mínima para o resto do país”.⁴.

A revolta foi tanta que o governo acabou cedendo e enviando pouco mais de 2 bilhões de dólares que serviram para dar um fôlego extra a cidade. Outros dois fatos que marcaram a vida da cidade ocorreram em 1977. Primeiro foi a prisão de um assassino serial conhecido como “Filho de Sam”. David Berkowitz foi preso após assassinar 6 pessoas e ferir outras 7. Os assassinatos aterrorizaram os moradores da cidade entre os anos de 76 e 77. Berkowitz era conhecido por mandar cartas ameaçadoras aos jornais desafiando as autoridades e afirmando ser uma espécie de filho do demônio. Ele foi julgado e condenado a prisão perpétua.

No dia 13 de julho de 1977 a cidade sofreu um *blackout* de 24 horas. Esse evento entrou na história da cidade como um de seus momentos mais tristes. Ao contrário do clima de solidariedade que se seguiu ao *blackout* de 1965, dessa vez a cidade virou uma verdadeira praça de guerra. Vandalismos e roubos aconteceram em toda parte. Houve casos de violência e estupros reportados às autoridades. Lojas e casas foram incendiadas. Os números finais são impressionantes: 1616 lojas foram saqueadas e destruídas, 1037 ocorrências de incêndio foram atendidas pelos bombeiros, a polícia realizou o maior número de prisões em massa na história da cidade; ao todo 3376 pessoas foram presas. Os prejuízos totais foram avaliados em pouco mais de 300 milhões de dólares.⁵ Muitos especialistas atribuem o comportamento da população à situação econômica e social da cidade.

Muito mudou na cidade desde então. Durante os anos 80 ela viu Wall Street renascer e se firmar como centro financeiro mundial, o plano de

⁴ ZEITS, Joshua, *New York City on the Brink*. Página consultada em 07 de dezembro de 2007, <http://www.americanheritage.com/articles/web/20051126-new-york-city-gerald-ford-labor-unions-municipal-assistance-corporation-emergency-financial-control-board.shtml>

⁵ Wikipedia, *New York City blackout of 1977*. Página consultada em 02 de dezembro de 2007, http://en.wikipedia.org/wiki/New_York_City_blackout_of_1977

tolerância zero adotado pela polícia reduziu drasticamente a criminalidade, a cidade conseguiu se reinventar para a década seguinte. Terminava a “Era dos Hippies” e começava a “Era dos Yuppies”.

O cinema como documento histórico

Algumas coisas mudaram desde que Marc Ferro escreveu seu artigo “O Filme: Uma contra-análise da sociedade?”. Creio ser mais comum hoje a aceitação de outros elementos como ricos documentos historiográficos. Assim como o cinema, os textos hageográficos vêm sendo bastante utilizados como indicadores de uma determinada época, para citar um exemplo.

O historiador aprendeu a refinar sua percepção e analisar determinados elementos dessas produções de forma separada. Marc Ferro falava da importância da imagem mesmo quando ela parecia mascarar a realidade. Ele defendia a possibilidade de remover essa “máscara” desvendando a realidade antes oculta. Em seu artigo, Ferro trabalhou com uma hipótese muito clara e convicta: “Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História”.⁶

Ferro considerava válidas as desconfianças com relação ao cinema. Ao ler seu artigo, fica claro que as dúvidas com relação a serventia do cinema como material histórico, são muito parecidas com as que surgiram logo no nascimento dessa arte. Não seria o cinema uma ferramenta de manipulação? Mesmo quando a imagem tenta ser factual e realista, ela não poderia ser utilizada por uma ideologia dominante para mascarar a realidade?

De forma simples e muito eficaz, Ferro explica que por mais legítimas que sejam essas questões, elas não se restringem ao cinema: “... a censura está sempre presente, vigilante, e ela se deslocou da obra escrita para o filme e, no filme, do texto para a imagem”⁷. Ferro parece querer propor um desafio aos historiadores convencionais. Que saiam do conforto dos documentos oficiais e exercitem sua capacidade de percepção para algo que está além do visível.

A primeira edição deste artigo de Marc Ferro data de 1971. Foi justamente no final dos anos 60 e início dos 70 que o cinema viveu um período de profunda ebulição e transformação. Na França de Ferro, o talento de cineastas como Jean-Luc Goddard, François Truffaut, Roger Vadim e Claude

⁶ FERRO, Marc. *O filme: uma contra-análise da sociedade?* In: LE GOEFF, J., NORA, P. (Orgs). *História: novos objetos*. Trad: Terezinha Marinho, Rio de Janeiro: F. Alves, 1976. p 203

⁷ FERRO, *O filme: uma contra análise...*, op. cit. p 202

Chabrol haviam sido estabelecidos ao longo do famoso movimento dos anos 60 chamado de *Nouvelle Vague*. Esses franceses foram a fonte de inspiração para toda uma nova geração de diretores americanos que ansiavam por romper com paradigmas do passado e transformar a forma, conteúdo e narrativa cinematográfica hollywoodiana. Entre esses novos pupilos estavam: Francis Ford Coppola, Arthur Penn, Martin Scorsese, Paul Mazursky, Peter Bogdanovich e muito outros.

Além disso, o momento histórico no mundo não era menos atribulado. Em maio de 1968 os estudantes franceses se revoltaram contra o sistema vigente. Nos EUA, neste mesmo ano, as tensões raciais se agravaram com o assassinato de Luther King. Essas tensões e conflitos serviram de berço para os anos 70 que já se aproximavam.

É difícil pensar numa época em que os acontecimentos urbanos estivessem tão harmonicamente ligados com o que era visto dentro das salas de cinema. Paul Schraider, roteirista de *Taxi Driver* (1976), resumiu a questão dessa forma: “Quanto os tempos estão ruins, quando as pessoas estão assustadas, inseguras e desconhecem o que anda acontecendo no mundo elas se voltam para os artistas. Elas dizem: construam-nos um abrigo, um iglu, uma concha protetora, qualquer coisa que nos ajude a entender onde estamos. Não nos importamos se esse será um esconderijo assustador, desde que seja um esconderijo”⁸.

Atualmente me parece, no mínimo, restrita a mentalidade da época que colocava em xeque a presença do cinema dentro do campo da História. Mas é injusto julgá-los, haja vista que hoje temos o benefício da visão colocada em perspectiva.

O realismo no cinema

⁸ BOWSER, Kenneth. *Easy Riders, Raging Bulls: How the Sex, Drugs and Rock 'N' Roll Generation Saved Hollywood*, 2003, EUA, 119 min

Muito se discute sobre a noção de real no cinema. Em vários momentos da cinematografia mundial buscou-se um cinema puro, real. O movimento realista italiano talvez tenha sido o mais famoso deles. Os filmes americanos da década de 70 beberam nessa fonte. Havia um certo cansaço dos épicos e musicais extravagantes.

Em seu livro “A Estética do Filme” o professor Jaques Aumont desmistifica essa noção corrente de realismo. Na opinião do autor, realismo completo no cinema não é possível.

Ele se prontifica a desmistificar a idéia de que tal cinema seria a representação fidedigna da realidade em filme pelo fato de as filmagens serem feitas em locações reais, uso de atores não profissionais, etc. Muitos dos filmes que contêm esse tipo de estética eram filmados parcialmente em estúdios que, na edição, eram misturadas às cenas externas, passando assim por cenas filmadas em locais reais.

Já o uso de atores não profissionais, com o intuito de “naturalizar” as interpretações e a narrativa é também um recurso fabricado. Aumont explica que o fato dos atores não serem profissionais não significa que estes não tenham que atuar, por mais semelhante que o papel seja à própria realidade da vida dessas pessoas. Outro aspecto que é necessário desmistificar, é a aparente economia de recursos técnicos de tais filmes. A construção da aparência real desses filmes implicava em diversos cuidados técnicos para a criação dessa aparente “representação fiel da realidade”. Os cenários eram trabalhados para parecerem mal cuidados e deteriorados, o figurino era propositalmente rasgado e sujo para parecer usado.

Quanto à história não-dramática, se é que o filme neo-realista abandona um certo caráter espetacular e adota um ritmo de ação mais lento, nem por isso deixa de recorrer a uma ficção, onde os indivíduos são personagens, nem que seja apenas por uma certa tipificação que pertence a uma representação social cujos

fundamentos nada têm de propriamente realistas: marginal, operário-modelo, pescador siciliano...⁹

Segundo o autor, o verossímil nos filmes está ligado à motivação dentro das ações empreendidas. No filme *La chienne* de Jean Renoir, o marido mata a esposa com um cortador de papel que ela utilizava para separar as páginas coladas de um livro. Aumont explica que o marido não mata a esposa com o cortador porque ela o estava usando, mas ela o estava usando porque vai ser morta pelo marido. “Se, na diegese, são as causas que parecem determinar os efeitos, na construção da narrativa, são os efeitos que determinam as causas”

¹⁰

A linguagem cinematográfica é um discurso construído pelos diretores. Ao contrário do que muitos teóricos tentaram provar, o cinema não é uma língua e sim uma linguagem que organiza elementos significativos e transforma em discurso o que poderia ser apenas uma amostra visual da realidade. Aumont demonstra a razão pela qual cinema não é língua:

A língua permite a qualquer momento a permutação dos pólos do locutor e do interlocutor. O cinema não permite isso, não é possível dialogar diretamente com um filme, a não ser em um sentido muito metafórico. Para ‘responder a ele’, é preciso produzir uma outra unidade de discurso, e essa produção será sempre posterior à manifestação da primeira mensagem. Nisso, o cinema diferencia-se radicalmente da comunicação verbal.¹¹

A identificação do espectador com o filme é explicada por Aumont com o uso de teorias psicanalíticas. Segundo Freud, não é por simpatia que nos

⁹ AUMONT, Jaques. *A Estética do Filme*. Campinas: Papirus, 1995. p 139

¹⁰ AUMONT, Jaques. *A Estética...* op. cit. p. 142

¹¹ AUMONT, Jaques. *A Estética...* op. cit. p. 178

identificamos com alguém, a simpatia só nasce com a identificação. Este conceito é utilizado pelo autor para explicar o nosso fascínio por personagens que em tese, deveriam nos causar repulsa.

“A perda de vigilância do espectador de cinema inclina-o a poder simpatizar, por identificação, com qualquer personagem, contanto que a estrutura narrativa o conduza a isso”.¹²

A Nova York de *Taxi Driver*

¹² AUMONT, Jaques. *A Estética...* op. cit. p. 266

Em todos os filmes dirigidos por Martin Scorsese, o público consegue ver claramente as marcas da experiência pessoal do artista. Cada filme dele reflete algum momento da vida do ítalo-americano nascido em Nova York no bairro de Little Italy em 1942. Ao contrário de seu amigo e também ítalo-americano Francis Ford Coppola, Scorsese nasceu em uma família pobre de imigrantes da Sicília.

Acostumado desde cedo com as disparidades e conflitos das ruas pobres da cidade, entre eles a coexistência da Igreja Católica e a Máfia, Scorsese levou esse cenário pela primeira vez ao cinema em seu filme *Caminhos Perigosos* (1973). Esse filme marcou também o início de umas das parcerias mais aclamadas da história do cinema entre o diretor e o ator Robert De Niro.

Mas foi em 1976 que Scorsese, acompanhado de De Niro, realizou o seu filme mais espetacular na década: *Taxi Driver*. Com De Niro no papel do taxista Travis Bickle, Scorsese nos apresenta o gradual processo de enlouquecimento de um homem frustrado e transtornado pelos acontecimentos de sua vida. Veterano da Guerra do Vietnã, Bickle ganha a vida como um humilde taxista que acaba se apaixonando por uma bela loira assistente de campanha de um famoso político. O roteirista Paul Schrader afirma que a escolha de Nova York não teve qualquer outra razão que não fosse suas qualidades urbanas.

“A cidade representa tudo que é proibido e maluco. É o local aonde vamos para enlouquecer. A ironia é que esse é um local de solidão. O filme mostra um personagem solitário cercado por milhares de pessoas”, explica Schrader.¹³

Nessa época o roteirista passava por graves problemas pessoais e profissionais, ele costumava vagar pela cidade dentro do carro sem rumo certo. Foi nessa circunstância que a metáfora do táxi lhe apareceu. Travis vaga sem rumo em seu táxi a procura do próximo passageiro. Enquanto isso, observa a vida noturna com desprezo. “Todos os animais saem às ruas durante a noite. Um dia uma chuva vai limpar toda essa sujeira da cidade”, diz Travis.

¹³ BOUZEREAU, Laurent. *Making 'Taxi Driver'*, 1999, EUA, 71 min.

Segundo o autor Jürgen Müller, “De Niro dá uma forma definitiva e ameaçadora à náusea existencial, frustração e violência contida do andarilho solitário da cidade”¹⁴. Mesmo que o roteirista afirme que o filme é sobre qualquer ambiente urbano e não sobre Nova York, nas mãos de Scorsese o filme se transforma num retrato fiel da cidade.

A cidade atua como um personagem do filme, ela abriga todo o hall de loucos e desajustados que passam pela vida do taxista. Travis é um sujeito preconceituoso e racista, pois sempre vocifera contra negros e homossexuais de forma pejorativa. Nesse momento, Nova York vivia fortes tensões raciais e sociais. Ao passar por um determinado bairro, um grupo de garotos negros atira ovos no carro de Travis. Tal fato era comum na cidade, pois, após determinado horário, não era prudente vagar por essas localidades.

O autor Jürgen Müller afirma que por mais assustador e psicótico que seja o personagem, Scorsese permite que o público se identifique com ele. É preciso lembrar que os anos 70 foram marcados pela presença do anti-herói. O país via seus líderes e heróis convencionais com desconfiança. Aquele que decidia ir às ruas e fazer justiça com as próprias mãos era louvado. Müller conta que na sessão de estréia do filme, enquanto a crítica se dividia entre os que achavam o filme demasiadamente violento e os que elogiavam o retrato de um homem cuja solidão o levou à loucura, o público aplaudiu com entusiasmo a cena final em que Travis, armado até os dentes, invade um bordel para salvar a prostituta de 12 anos vivida por Jodie Foster.

É um filme irônico e sarcástico. Scorsese parece querer desafiar a audiência. “Até onde vocês estão dispostos a apoiar o anti-herói?”, parece perguntar o diretor. No entanto, pelo sucesso do filme, os nova-iorquinos da época, cansados da insegurança das ruas e a miséria que crescia motivada pela estagnação econômica, pareciam querer mais sujeitos como Travis.

Visualmente o filme é contado como se fosse um pesadelo. Scorsese foge de todos os locais turísticos que permitiriam um fácil reconhecimento da cidade como sendo Nova York. Curiosamente, é o táxi de Travis que nos coloca imediatamente na cidade por se tratar do clássico *Yellow Cab* que é tão famoso quanto a Estátua da Liberdade. A câmera oscila entre o estilo

¹⁴ MÜLLER, Jürgen. (Ed.) *Best Movies of the 70's*. Köln: Taschen, 2003. p 12

documental (de imagens granuladas) e subjetiva quando o diretor deseja que o espectador veja a cidade através da mente confusa do protagonista. Depois disso, vemos a cidade dos excluídos, dos desesperançados. Nas ruas da cidade vagam prostitutas, gays, negros e demais minorias excluídas. Num determinado momento, Scorsese e Schraider quiseram que um ator negro interpretasse o cafetão que agencia a prostituta Íris. No entanto, optaram pelo caucasiano Harvey Keitel, já que ambos temiam que a reação do público fosse muito violenta, tendo em vista que o cafetão é a figura mais próxima de um vilão na trama e é nele que Travis desconta toda sua agressividade e violência antes contida. “Mas o racismo continua presente na trama”, explica o roteirista.

Um crítico do jornal *Der Spiegel* descreveu o filme como um “*western* de Nova York”. Faz sentido, pois numa época em que a cidade parecia sucumbir numa espiral de violência e pobreza aparentemente irreversível, a possibilidade de um salvador psicótico, racista e violento não parecia assim tão absurda.



De Niro interpretando o personagem que o tornou célebre

A Nova York de *Perdidos na Noite*

Enquanto *Easy Rider* era preparado para lançamento um outro filme apareceu para dividir com o filme de Dennis Hooper o posto de filme seminal para a estética cinematográfica dos anos 70. *Perdidos na Noite* foi dirigido pelo inglês John Schlesinger. Sua conterrânea e atriz Julie Christie afirma que Schlesinger havia participado da revolução estética ocorrida no cinema britânico durante a década de 60 para, em seguida, realizar nos Estados Unidos o que ela chama de “típico filme setentista”¹⁵ com todos os elementos que viriam a ser explorados pelos jovens diretores americanos, tais como drogas, sexo, anti-autoritarismo e a busca pela liberdade.

Impossível discordar da atriz veterana, pois *Perdidos na Noite* foi realmente uma revolução. O filme narra a história do cowboy Joe Buck, interpretado por John Voight, que se cansa da vida de lavador de pratos no interior dos EUA e parte para Nova York em busca de uma vida melhor. Obviamente, Nova York não oferece qualquer facilidade para o rapaz que acaba por se transformar num garoto de programa. Sua solidão é quebrada quando ele encontra um sujeito adoentado chamado Ratso Rizzo, vivido por Dustin Hoffman. Rizzo é o retrato do sujeito marginalizado de aspecto frágil e doente, ele se transforma numa espécie de agenciador do cowboy.

As famosas cenas de Buck andando pela multidão são emblemáticas. John Voight se destaca entre os milhares de transeuntes tanto pela sua altura quanto pelas suas roupas. Ele parece um alienígena andando pelas ruas da cidade. Porém, ninguém o vê ou fala com ele. A música-tema do personagem ficou tão famosa quanto o filme. *Everybody's Talking* cantada por Nilsson fala logo nos seus primeiros versos: *Todos falam comigo / Não ouço uma palavra do que dizem / Só o eco em minha mente. Pessoas param e olham / Não vejo seus rostos / Só as sombras em seus olhos.* A inocência do personagem o impede de ver que, na verdade, ninguém está falando com ele. Impossível imaginar uma música mais apropriada.

Ao contrário da cidade degradada mostrada em *Taxi Driver*, Nova York está em melhor estado em *Perdidos na Noite*, mas não muito. Num primeiro momento ela ainda se apresenta como um porto seguro para os que anseiam

¹⁵ BOWSER, Kenneth. *Easy Riders, Raging Bulls: How the Sex, Drugs and Rock 'N' Roll Generation Saved Hollywood*, 2003, EUA, 119 min

uma vida melhor. Porém, a realidade na prática se incumbe de quebrar as ilusões do modesto Joe Buck. No final da década de 60 a cidade já dava sinais de desgaste, mas ainda não tinha mergulhado no inferno que foram os anos 70.

Esse resquício de esperança se apresenta com mais evidência na trama do filme e não em suas opções estéticas. Se em *Taxi Driver* o ambiente inóspito de Nova York nega ao protagonista qualquer possibilidade de relacionamento, seja de amizade ou amoroso, em *Perdidos na Noite* os marginalizados se encontram, se confortam e se protegem.

Buck e Rizzo figuram entre as grandes duplas do cinema. Dois perdidos que procuram se ajudar e sonham em sair da cidade que os oprime. Cansados da escuridão das noites de Nova York, ambos planejam uma vida mais próspera na ensolarada Miami. Porém, esse sonho não se concretiza da melhor forma. *Eu vou para onde o sol sempre brilha / Mesmo nos dias de chuva / Vou para um lugar onde o clima combine com as minhas roupas*. É o que diz a música de Nilsson. Buck e Rizzo buscam esse ideal.

Como toda obra revolucionária *Perdidos na Noite* teve uma recepção bem controversa. A censura classificou o filme com a letra "X", classificação dada aos filmes pornográficos. Apesar de apresentar cenas de sexo hoje consideradas tímidas, o conteúdo do filme era bombástico. Entre os clientes do *cowboy* estavam mulheres da alta sociedade nova-iorquina. A figura exótica do jovem *cowboy* despertava a curiosidade das aborrecidas madames. Além disso, nos seus piores momentos, Buck atende alguns homossexuais. O desconforto do *cowboy* é imenso nessas cenas, pois ele faz questão de demonstrar sua virilidade se comparando, inclusive, a John Wayne. Mas a falta de dinheiro para sobreviver na metrópole fala mais alto e ele acaba realizando os programas.

O filme não é preconceituoso ao mostrar os gays. No entanto, eles são levemente estereotipados. Temos o gay tímido, o gay histérico, mas, alguns argumentam que vemos esses personagens através da visão do *cowboy* que, seguramente, despreza essas pessoas.

O produtor do filme Jerome Hellman afirma que o diretor estava num momento crucial não só profissionalmente, mas pessoalmente. Sendo Schlesinger homossexual, ele ansiava pelo momento que poderia "sair do

armário”¹⁶. O conteúdo bombástico de *Perdidos na Noite* parecia ter um efeito catártico para o diretor.

Nova York ainda apresenta ao *cowboy* o mundo das drogas. Em uma festa/ orgia da qual ele participa, o rapaz experimenta diversas drogas. Nesse momento o filme adota um tom psicodélico com cenas multicoloridas e desconexas com o intuito de representar a “viagem” de Buck. Os personagens do filme parecem viver numa espécie de ressaca do movimento de liberdade sexual. O sexo já é livre, mas parece que só isso não basta aos personagens falta o laço, uma ligação mais profunda. Isso é tão evidente que a única ligação realmente verdadeira e honesta do filme é a amizade entre Buck e Rizzo.

Além de ser o primeiro filme de um estúdio com a classificação “X”, *Perdidos na Noite* ganhou três Oscars, incluindo o de melhor filme. Esse feito nunca mais foi repetido por um filme com essa classificação. A maneira de se retratar a cidade de Nova York também mudou consideravelmente após esse filme. À medida que os problemas da cidade ficavam mais evidentes, ela perdeu no cinema a imagem de “abrigo das diversidades” para adotar uma imagem de limbo dos excluídos e desafortunados.



Bons companheiros: Buck e Rizzo vagam pela cidade

Conclusão

¹⁶ LAGRAVENESE, Richard. *A Decade Under The Influence*, 2003, EUA, 152 min

A importância dos filmes como documentos de uma determinada época ou lugar é inegável. No entanto, acredito que a passagem do tempo beneficie o trabalho do historiador. Falar sobre a Nova York dos anos 70 usando os filmes *Taxi Driver* e *Perdidos na Noite* se revela uma tarefa mais simples pelo tempo de lançamento desses filmes. Podemos analisar com mais cuidado o impacto que esses filmes tiveram e perceber os elementos que garantem a permanência e relevância deles até hoje.

A Nova York que abriga essas duas histórias não existe mais. Hoje é uma cidade completamente diferente, envolvida em outros dramas e livre de antigos problemas. Além disso, por serem filmes “do presente” eles retratam a cidade de forma autêntica. Nenhum deles faz uma recriação da cidade nos anos 30 ou 40. São histórias urbanas e atuais que ainda ressoam pela força artística envolvida nas suas criações.

A motivação para esse artigo vem do fato de acreditar que as grandes metrópoles do mundo se encontram nos problemas. É possível encontrar elementos muito similares entre Nova York anos 70 e Rio de Janeiro ou São Paulo. Aqui temos as mesmas tensões raciais e sociais, miséria, disparidade entre ricos e pobres, etc.

Não acho que o cinema tenha um papel essencialmente didático. Cinema é entretenimento. E para o historiador é melhor que ele seja assim, pois quanto mais autêntica a obra, mais rica ela será como objeto de pesquisa. Filmes meticulosamente pensados para serem grandes “comentários sociais”, geralmente, são chatos, artificiais e pedantes.

O cinema nacional tem demonstrado sua força ao tocar em temas delicados. *Tropa de Elite* e *Cidade de Deus* são exemplos recentes. A amizade dos marginalizados Buck e Rizzo de *Perdidos na Noite* não ecoa de alguma forma na relação Dora e Josué no filme *Central do Brasil*? Creio que sim. Os problemas são distintos, mas solidão, medo e desejo de liberdade plena são desejos comuns a todos os indivíduos, independente da época ou lugar.