

---

## O PREDADOR NA CIDADE PELA NOVA HOLLYWOOD

### *THE CITY PREDATOR IN THE EYES OF THE NEW HOLLYWOOD*

---

**MATHEUS PINTO BISCARO**

Universidade de São Paulo

**Resumo:** O presente trabalho procura analisar como o espaço urbano real da cidade se apresenta no cinema norte-americano dos anos de 1970, através do olhar masculino e predatório de seus personagens e a partir de duas obras chaves do momento: *Operação França*, de William Friedkin, e *Taxi Driver - motorista de táxi*, de Martin Scorsese. O ponto central aqui é como os protagonistas de ambos os filmes enxergam o centro urbano de Nova York (implícita ou explicitamente) como um espaço hostil e heterogêneo; uma barreira para seu objetivo final moralizante, ainda que de uma moral incógnita, que reverbera o mal-estar social norte-americano do período em questão.

**Palavras-chave:** Nova Hollywood; Nova York; William Friedkin; Martin Scorsese; Cinema.

1

**Abstract:** The present study proposes an analysis of how the real urban space of the city is presented in the North American cinema of the 1970's, through the predatory male gaze of the characters of two key films from that decade: *The French Connection*, by William Friedkin, and *Taxi Driver*, by Martin Scorsese. The central point here is how the protagonists of both films view the urban center of New York (implicitly or explicitly) as a hostile and heterogeneous space; a barrier to their final moralizing objective, albeit of an unknown morality, which reverberates the North American social malaise of the period in question.

**Keywords:** New Hollywood; New York; William Friedkin; Martin Scorses; Cinema.

## 1 INTRODUÇÃO

Os Estados Unidos passaram por mudanças sociais e culturais significativas após o fim da Segunda Guerra Mundial. Essas mudanças levaram a novos paradigmas e culminaram, nos anos 1960 e 1970, em um mal-estar social<sup>1</sup>, em referência aos protestos contra a Guerra do Vietnã, pelas lutas sociais (Direitos Cívicos e o antirracismo, o feminismo norte-americano e a revolução Sexual), bem como ao aumento da violência urbana e à paranoia anticomunista patrocinada pelo Estado (ALPENDRE, 2013, p. 31). Não surpreendentemente, esse mal-estar social reverberou no cinema norte-americano nessas décadas, desembocando no que hoje conhecemos por Nova Hollywood. Esse tipo de cinema representou um amálgama das características clássicas cinematográficas estabelecidas nas décadas anteriores com uma visão autoral de arte importada das novas ondas dos cinemas internacionais. No entanto, diferentemente da *Nouvelle Vague* francesa ou do Cinema Novo brasileiro, a Nova Hollywood, também conhecida por *American New Wave*, não foi um movimento ideologicamente conduzido, mas sim um período de alinhamento de tendências que, se respeitado o consenso, começa por volta do lançamento de *Bonnie e Clyde - uma rajada de balas* (*Bonnie & Clyde*, Arthur Penn), em 1967 (OLIVEIRA JR, 2015, p. 14).

Jean-Baptiste Thoret aponta as seguintes características principais para os filmes da Nova Hollywood:

Um desrespeito sistemático às regras clássicas da intriga e da evocação cronológica dos acontecimentos; uma dúvida em relação às motivações dos personagens e por isso os julgamentos seriam (geralmente) relegados ao segundo plano; uma simpatia pelos marginais; uma relação frontal com sexo e a violência; um ceticismo crônico em relação a toda forma de autoridade; um desvendamento do cinema como um meio que torna visíveis os mecanismos de fabricação de um filme; um gosto pela releitura e pela desconstrução crítica dos gêneros; enfim, uma vontade de substituir o horizonte artificial do cinema hollywoodiano e suas repostas pela beleza de um percurso incerto que termina em uma série de questões abertas à inteligência do espectador. (THORET, 2009, p. 27).

---

<sup>1</sup> Sérgio Alpendre não correlaciona diretamente este mal-estar com o conceito trabalhado por Freud em *O mal-estar na civilização* (2011, originalmente de 1930), embora seja possível encontrar relações entre as duas ideias. Em seu livro, Freud elenca situações de impasse que levam o ser humano a sofrer, tais como o declínio natural do corpo, as imperfeições das nossas leis, os desejos internos de satisfação e embate entre o desejo e o recalque.

Durante as décadas de 1960 e 1970, mais histórias com personagens ambíguos, marginais e sem motivação aparente tornaram-se extremamente populares, como *À sangue frio* (*In Cold Blood*, Richard Brooks, 1967), *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (George Roy Hill, 1969), *Sem destino* (*Easy Rider*, Dennis Hopper, 1969) e *Taxi Driver – motorista de táxi* (*Taxi Driver*, Martin Scorsese, 1976); a linearidade e a coerência narrativas passaram a ser relativizadas, a exemplo de *À Queima-Roupa* (*Point Blank*, John Boorman, 1967) e *Bonnie e Clyde*; e, com o surgimento do sistema de classificação etária, a representação direta de sexo e violência passou a ser mais comum (e desejada), como nos filmes *Perdidos na noite* (*Midnight Cowboy*, John Schlesinger, 1969), *Operação França* (*The French Connection*, William Friedkin, 1971) e *Meu ódio será a sua herança* (*The Wild Bunch*, Sam Peckinpah, 1969).

Muitos dos cineastas responsáveis por essas obras pertenciam a uma juventude irrequieta que não apenas consumia um leque diversificado de filmes como passou também a ocupar cargos importantes dentro da indústria. Jovens diretores como Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Steven Spielberg e William Friedkin (além de outros nomes mais antigos da indústria, como Arthur Penn e Sidney Lumet), animados com a perspectiva de uma expressão autoral dentro de uma indústria historicamente rígida como Hollywood, passaram a realizar filmes mais socialmente conscientes, imbuídos de certo cinismo e pessimismo, que espelhassem o espírito de seu tempo: desencantado e ambíguo.

Em especial, essa ambiguidade (e eventual niilismo) reverbera no que Robin Wood, em *Hollywood from Vietnam to Reagan... and beyond* (2003), chama de “incoerência de texto”: uma falta de perspectiva da necessidade de quebra com o que veio antes em aliança com a tradição narrativa de Hollywood. Essas características possuem raízes não só no contexto artístico das obras, mas também no contexto histórico-social ao qual elas pertencem. A midiaticização do assassinato de John Kennedy, a guerra do Vietnã e as lutas sociais nos EUA dos anos 1960 causaram na sociedade americana um mal-estar, ou seja, uma desilusão com o *American dream* do pós-guerra que fora prometido a uma geração que agora entrava nos seus vinte ou trinta anos (ALPENDRE, 2013, p. 8). Dessa forma, o rompimento com o “antigo” se

fazia necessário, mesmo que alternativas coerentes e compreensivas não se apresentassem — daí a ambiguidade dos textos (WOOD, 2003, p. 45).

É nesse ímpeto crítico, aliado às tendências de aproximação com o realismo europeu, que a cidade real e o espaço urbano estadunidense ganharam protagonismo no cinema hollywoodiano setentista. Esses novos cineastas fortaleciam a ideia de assimilar a “noção de modernidade que outras cinematografias do mundo já haviam assimilado, mais precisamente nas suas relações com a representação, com a revisão dos gêneros cinematográficos e com a intervenção da realidade dos filmes” (dos Reis; Lima, 2015, p. 9). As filmagens em locação, a valorização da rua e o foco nos marginalizados conquistaram espaço nas narrativas, muitas delas mais inclinadas a expor retratos sociais do que encontrar respostas morais ou idealistas. Os grandes centros urbanos americanos — cosmopolitas, diversificados, violentos e mais liberais — fugiam da imagem esterilizada de sociedade que a classe-média branca encontrava nos subúrbios para onde se mudou no pós-guerra (MONACO, 2001, p. 42). Foi o momento em que, não só a representação, mas o próprio espaço da cidade (real, não em estúdio) ganhou foco poucas vezes visto até então no cinema de Hollywood.

O presente trabalho procura analisar o espaço urbano real pelo olhar masculino do personagem predador, perseguidor implacável, no cinema norte-americano dos anos de 1970, em relação ao contexto aqui explicitado, a partir de duas obras chaves do momento: *Operação França*, de William Friedkin, e *Taxi Driver - motorista de táxi*, de Martin Scorsese. Os protagonistas de ambos os filmes enxergam o centro urbano de Nova York (implícita ou explicitamente) como um espaço hostil e heterogêneo; uma barreira para seu objetivo final moralizante, ainda que de uma moral incógnita.

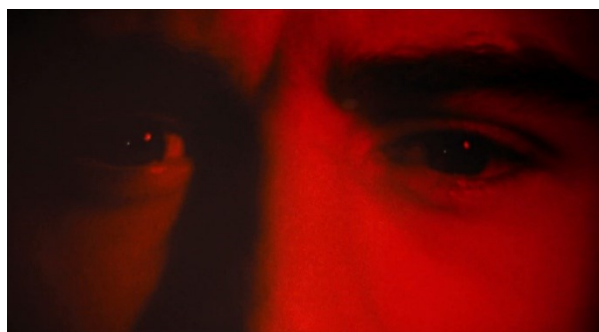


Figura 1: Travis Bickle espreita pelas ruas em Taxi Driver

## 2 A CIDADE COMO INIMIGA

Travis Bickle (Robert De Niro) sofre de insônia e prefere trabalhar com seu táxi à noite (figura 1). Ele não faz questão de trabalhar em lugares específicos de Nova York e ronda pelos mais violentos bairros da cidade, ostentando com certo orgulho o fato de não se sentir intimidado por essas ruas perigosas. A chuva fina embaça os espelhos do carro e cria uma espécie de névoa sobre o asfalto. A câmera, tomando posição do olhar de Travis, observa pela janela a vida noturna dessas localidades renegadas.

“Todos os animais saem da toca à noite. Putas fedorentas, sodomitas, travestis, bichas, maconheiros, viciados. Doentios, devassos. Um dia, uma chuva virá e limpará toda essa sujeira das ruas”, segue um monólogo interno de Travis enquanto ele encara esses habitantes noturnos da cidade. Um grupo de prostitutas faz ponto em uma calçada suja; mais à frente, jovens negros se encostam em um carro e conversam. Em *Taxi Driver*, por mais que o personagem de Travis Bickle garanta para si mesmo que não se importa em levar negros em seu carro, ele o faz ao mesmo tempo em que deixa clara o desprezo que tem por esse lado de Nova York — a parte liberal, marginal da cidade, renegada pelo centro branco e tradicional — evidenciando suas tendências higienistas. Curiosamente (e ironicamente), o próprio Travis não se encaixa no perfil conservador urbano típico: ele não anda arrumado, vive só em um apartamento bagunçado, frequenta cinemas pornográficos; sua aparência se aproxima mais de um marginal propriamente dito do que de um membro de uma classe-média tradicional.

Em *Operação França*, acompanhamos também um protagonista obsessivo e moralmente duvidoso. Jimmy “Popeye” Doyle (Gene Hackman, figura 2) é o típico policial durão que quer pegar o bandido a qualquer custo. Na cola do traficante francês Alain Charnier (Fernando Rey), Doyle persegue seu alvo pelas ruas de Nova York, espreita pelas esquinas, em meio à multidão, em meio ao trânsito. O espaço urbano não é o inimigo em si, mas se apresenta como a barreira final entre o predador e a sua presa; é o empecilho que impede Doyle, ao final, de efetuar a prisão de seu algoz.

O protagonista, assim como Travis, também apresenta uma atitude opressora contra um certo comportamento liberal e contra as minorias que habitam o espaço urbano de Nova York. Em um rápido diálogo com seu parceiro Buddy Russo (Roy Scheider), após uma batida em um bar frequentado por afro-americanos onde Buddy é levemente ferido, Doyle afirma: “nunca confie em um negro<sup>2</sup>”, ao que Buddy responde: “ele podia ser branco”. Por fim, Doyle encerra a argumentação dizendo: “nunca confie em ninguém”. Esses personagens ermos, que vagam e vagabundeiam pelas ruas, e por quem Doyle demonstra total ojeriza, seriam aqueles que habitam a cidade, agora que as pessoas como ele saíram dos centros urbanos. O que fica em evidência não são os grandes marcos e monumentos novaiorquinos, e sim seus becos, vielas e viadutos.

Em ambos os filmes, seus personagens enxergam a cidade como um espaço pútrido onde grassa a corrupção, e que requer salvação — essa salvação, claro, viria através da violência, seja pelo cumprimento da lei (no caso de Doyle), seja à margem da lei (no caso de Travis). Essa visão de mundo problemática dos personagens, apresentada por essas duas obras e pelo espírito social setentista dos Estados Unidos, está intrinsecamente ligada ao espaço urbano, especialmente às radicais mudanças sociais e físicas que as cidades norte-americanas (especialmente os grandes centros) vinham sofrendo desde o fim da Segunda Guerra Mundial.



Figura 2: Doyle em Operação França

<sup>2</sup> O termo utilizado pelo personagem é *nigger*, expressão extremamente pejorativa, que não tem propriamente uma tradução em português e evidencia ainda mais o comportamento racista do protagonista, alguém de caráter duvidoso, ainda que à serviço da lei. A temática racial não é propriamente trabalhada no decorrer do filme, mas apresenta uma mudança de abordagem desse tipo de tema.

Em cidades como Nova York, Chicago e Washington DC ocorriam súbitos e potentes processos de suburbanização, alavancados pelo crescimento populacional e econômico norte-americano no pós-guerra (HOBBSAWM, 1995)<sup>3</sup>, que provocou no país o surgimento de uma classe-média cuja identidade se baseava no consumo. Essas famílias — em sua grande maioria do tradicional WASP (*White anglo-saxon protestant*, ou em português, branco anglo-saxão protestante) — se distanciavam dos centros urbanos em direção aos subúrbios e ao interior, fugindo da crescente violência urbana e à procura de maior qualidade de vida e de bens de consumo (WASSER, 2010, p. 22). Paul Monaco exemplifica: “em 1960, nove das quinze maiores áreas urbanas do país tinham maiorias suburbanas. Durante a década de 1960, 95 por cento do crescimento em áreas urbanas nos Estados Unidos ocorreu em áreas suburbanas”. (MONACO, 2001, p. 42).

Tal processo ajuda a explicar não só as mudanças demográficas nas grandes cidades (cada vez mais etnicamente diversas e liberais), como também o afloramento de rusgas e de um sentimento de revolta que caracterizaram os anos 1960. A luta pelos Direitos Civis, a Revolução Sexual, os protestos contra a Guerra do Vietnã e a midiaticização do confronto (graças à popularização da TV nos anos anteriores) geraram uma convulsão social sem precedentes nos Estados Unidos. Políticas mais liberais<sup>4</sup> passaram a ser fortemente reivindicadas por parte da população (principalmente pela juventude universitária, cada vez mais instruída devido ao crescimento econômico das décadas anteriores). Feridas históricas como o racismo, a opressão patriarcal e o imperialismo norte-americano eram expostas aos holofotes.

No entanto, tal movimentação resultou, além de relativas conquistas sociais, em um movimento de *backlash* conservador: o efeito *Backlash* é compreendido por uma reação política a decisões jurídicas ou sociais, especialmente àquelas referentes à expansão de direitos de minorias ou a práticas progressistas (MARMELESTEIN, 2015). Em outras palavras, o *backlash* seria um contra-ataque reacionário nas políticas

<sup>3</sup> Hobsbawm argumenta que o crescimento econômico nos Estados Unidos no pós-guerra foi, na verdade, uma continuação dos processos que aconteciam durante a guerra, os quais foram singularmente bondosos com o país, que não foi destruído pelo conflito. Relativamente, o crescimento da economia norte-americana foi mais baixo que o de outros países beligerantes, mas estes partiram de uma base bem menor (1995).

<sup>4</sup> Liberais socialmente, não economicamente.

públicas. Não à toa, os republicanos e conservadores Richard Nixon e Ronald Reagan chegaram à presidência dos Estados Unidos nas décadas de 1970 e 1980<sup>5</sup>.

Travis e Doyle carregam em si esse incômodo com o que os Estados Unidos estariam, aparentemente, se tornando devido ao rebuliço político-social da década anterior. Eles se inquietam com a suposta libertinagem ou perda de autoridade que agora surgia e que se chocava com seus valores conservadores. Ainda assim, a moral destes personagens é dúbia e pouco clara — um tanto heterogênea, assim como a cidade de Nova York. Doyle se apresenta como um policial inteligente e eficaz, cumpridor da lei, mas ao mesmo tempo racista e capaz de atirar em um suspeito pelas costas. No caso de Travis, é difícil definir de maneira objetiva o que realmente ele quer além de uma “limpeza” genérica da cidade — alguém que, como o próprio filme, vaga pelo espaço em busca de um sentido, como veremos mais para frente.

Ao mesmo tempo, o sentimento de desilusão com os motores sociais da década anterior é potente, especialmente em *Taxi Driver*. As lutas progressistas por direitos acabaram sendo sufocadas ou assimiladas, e embora importantes mudanças culturais tenham sido alcançadas (especialmente no que tange à liberdade sexual, uma busca pelo prazer privado e de alguma maneira uma extensão do *American dream*), politicamente e economicamente poucas mudanças foram conquistadas de maneira concreta (MONACO, 2001, p. 5).

Pode-se argumentar, então, que o ceticismo e cinismo das duas obras provêm desse embate entre conservadorismo e progressismo, antigo e moderno, velho e novo, que, embora tenha causado faíscas, pouco resultou em mudanças efetivas (metaforicamente, essa dualidade pode ser estendida à própria Nova Hollywood, ela mesma fruto de um amálgama entre um cinema dito clássico e outro dito moderno). Policiais justiceiros e racistas não deixaram de existir, assim como a mentalidade higienista e fascista que se incomoda com os espaços ocupados pelas minorias, espaços esses principalmente nas cidades.

---

<sup>5</sup> Richard Nixon foi presidente entre os anos de 1969 e 1974, quando renunciou devido ao escândalo de Watergate. Reagan foi governador do estado da Califórnia entre 1967 e 1975, antes de assumir a presidência de 1981 a 1989.



### 3 OPERAÇÃO FRANÇA, O CAÇADOR CONTRA NOVA YORK

William Friedkin, como muitos de seus contemporâneos, começou os trabalhos na televisão, no seu caso com um conjunto de documentários, entre eles *The People vs Paul Crump*, de 1962. Talvez esse início na narrativa documentária, junto às tecnologias e influências que moldavam as tendências da Hollywood setentista, possam explicar o caráter realista pelo qual futuramente a obra de Friedkin seria conhecida.

Ainda que seus primeiros longas-metragens no cinema — em especial suas adaptações de peças teatrais *A festa de aniversário* (*The Birthday Party*, 1968) e *Os garotos da banda* (*The Boys in the Band*, 1970) — sejam caracterizados principalmente pelo drama em ambientes interiores e sufocantes, é na cidade grande em que conquista seu primeiro sucesso comercial com *Operação França*. O absurdo e a mazela de seus personagens parecem ganhar novas dimensões em contato com o externo, com a rua e o deslocamento entre espaços (SAVIOLI, 2017).

Isto é notório no personagem de “Popeye” Doyle. O confronto de *Operação França* não é apenas entre o policial e o traficante, mas entre Doyle e o espaço com o qual ele deve lidar: Nova York. A cidade enquanto espaço físico torna-se barreira constante entre Doyle e o traficante francês e seus capangas, seja espreitando pelas ruas tumultuadas, seja seguindo o alvo pela estação de metrô, seja perseguindo de carro um trem na linha suspensa em meio a um trânsito caótico. Nova York atrapalha Doyle, impondo-se fisicamente no campo de caça do personagem.

Doyle é justamente isso: um caçador. Seu ímpeto é ilustrado na sequência em que dirige pelas ruas nova-iorquinas em busca de uma jovem bonita para transar. Ele ziguezagueia com o carro atrás de uma ciclista ruiva que acaba em sua cama (figura 3). Através de uma subjetiva teleobjetiva, a câmera segue as rodas da bicicleta a correr pelo asfalto, à espreita. Doyle é a corporificação da imposição sexual masculina heterossexual tóxica: predatório. A mesma energia que ele investe em perseguir o bandido ele usa para satisfazer suas necessidades sexuais — ambos na chave da dominação e ambos no espaço real da cidade.



Figuras 3 e 4: *O olhar predatório de Doyle*

O estilo “documental”<sup>6</sup> do filme potencializa esses confrontos que se dão, majoritariamente, em espaços públicos. A fotografia, de um caráter realista, utilizando-se principalmente de luz natural e lentes objetivas normais ou teleobjetivas, valoriza o espaço das locações reais na narrativa ao propor um olhar fílmico próximo ao olhar humano. As objetivas normais mantêm os pontos de vista dos personagens, sensorialmente, em relativa correlação as suas posições no ambiente; as teleobjetivas, por sua vez, imitam um olhar distanciado e frio, dinamizando e evidenciando a distância entre observado e observador, uma espécie de olhar predatório. Tal artifício do filme é nítido nas sequências nas ruas, especialmente aquelas em que os policiais espreitam os franceses entre as vitrines, esquinas e transeuntes (figura 4). Ironicamente, o próprio corpo da cidade que os permite observar sem serem vistos é aquele que facilita a fuga do bandido.

A famosa sequência da perseguição do carro ao trem elevado é outro exemplo de como a fisicalidade de Nova York tem um papel fundamental na narrativa de *Operação França*. Doyle está na cola do sicário de Charnier, mas este foge pelo trem que corre pelo elevado da BMT West End Line, e o policial é forçado a pegar o carro de um civil e acompanhar o comboio por debaixo do elevado. Ainda que se trate de uma sequência de ação e de ritmo acelerado, muito em função de sua natureza narrativa, há aqui a intenção de manter o choque dos corpos (do carro de Doyle contra lixeiras,

<sup>6</sup> William Friedkin afirma, em um áudio-comentário para Edição de Colecionador do DVD do filme, que a inspiração para o “estilo documental” do filme veio do filme *Z* (1969), do diretor grego-francês Costa-Gravas. Um exemplo de inspiração da Nova Hollywood em cinemas estrangeiros.

paredes, e outros carros, na figura 5), enaltecendo a violência das colisões e salientando o esforço físico dos personagens e da própria equipe do filme. Nova York era o grande obstáculo tanto para aqueles em frente à câmera quanto para os de trás dela: os cineastas não tinham as autorizações necessárias para interromper o trânsito da área. A sequência foi rodada com ajuda de alguns oficiais da polícia de Nova York (muitos deles envolvidos no caso real que inspirou o filme), mas o trânsito em si corria normalmente durante as gravações. Alguns momentos foram rodados, no entanto, em áreas em que a equipe de produção não possuía permissão alguma para filmar: os transeuntes e automóveis nesses momentos são, de fato, personagens reais do dia-a-dia da cidade (SOROKANICH, 2015).



Figura 5: *O choque*

Comentando sobre a sequência de perseguição de carro, Guilherme Savioli, em seu texto “Friedkin — espiral ensandecida”, diz:

Fica evidente, por exemplo, uma cadência, uma espécie de rarefação que Friedkin impõe à essas cenas de perseguição, algo que explica de forma muito mais acurada, talvez, o realismo que lhe foi atribuído, até mais do que a crueza e o ineditismo em se rodar uma cena de perseguição em pleno trânsito nova-iorquino. (SAVIOLI, 2017).

Mais que o dispositivo de filmagem na locação em meio ao trânsito real (ainda que um dispositivo obtido em função das circunstâncias de produção), é a montagem e o compasso da sequência que dá ainda mais ao filme seu senso de realidade. A

sinestesia da imagem e seu caráter háptico<sup>7</sup> derivam do respeito dado ao choque de corpos, o respeito à lei de que dois corpos não podem ocupar o mesmo espaço simultaneamente — confluindo, de alguma maneira, na ideia de que espaço e tempo não são instâncias separadas e que o cinema também é uma arte espacial (MELLO, 2011, p. 146). O tempo dos planos mantém o tempo das colisões, favorecendo-as. Savioli continua:

Essa cadência imposta às cenas de ação retomam o grande achado de Friedkin ao final de *Paul Crump*: estabelecem uma distância (pressupõem, portanto, um resquício de capacidade de desconfiança) insuportavelmente próxima desses personagens. Aqui, esse realismo brutal do ambiente citadino, somado à essas surpreendentes rarefações das cenas de ação policial, recrudescem tanto a veracidade do desgaste imposto a esses corpos (e uma conseguinte empatia por eles), quanto a sua extrema ambiguidade moral (nesses tortuosos intervalos, do que mais eles serão capazes para manter a investigação/perseguição em movimento?). (SAVIOLI, 2017).

Não se pode dizer que Nova York seja, em si, uma personagem, mas ela é fator determinante para a construção de seus personagens propriamente ditos e de sua relação com o espectador. Ainda que estejamos “insuportavelmente próximos” dessas pessoas, elas nunca estão devidamente destacadas de seu entorno, ao mesmo tempo em que não ocorre uma naturalização de suas ações. Por isso a posição do filme a respeito de Doyle é tão ambígua: ele endossa ou não endossa o comportamento predatório e justiceiro do detetive? Nem um, nem outro, mas também não é indiferente a ele.

As pegadas e marcas deixadas por Doyle são visíveis por onde ele passa, e ele pode lutar contra Nova York o quanto puder, mas continuará sendo parte da paisagem da cidade. No confronto final entre o protagonista e Charnier, em meio a um galpão abandonado, Doyle mata por engano um oficial que o auxiliava no caso. Enquanto Buddy olha incrédulo para o cadáver, Doyle, sem aparentar remorso algum, continua prédio adentro, arma em punho, atrás de Charnier (figura 6). A câmera não o acompanha e testemunha o personagem se distanciando em meio aos escombros, para o vazio e a incerteza do que é o seu tempo. Ouve-se um tiro, e cartelas dizem que os alvos de Doyle não sofrem a justiça que ele tanto procurava.

<sup>7</sup> Do grego “haptikós”, que se refere ao tato ou ao caráter tátil. Correlato tátil da óptica (para o visual) e da acústica (para o auditivo).



Figura 6: Doyle mergulha para o vazio

#### 4 TAXI DRIVER, O FLÂNEUR NA CIDADE EXCREMENTO

Em certo momento de *Taxi Driver*, Travis negocia uma compra de armas com um fornecedor, a fim de dar início a um plano que nem mesmo o personagem parece ter ideia do que é e para que servirá. Segurando um revólver, sentindo seu peso, Travis aponta a arma para fora da janela. Um plano subjetivo indica seu olhar: ele mira em direção à paisagem citadina que se encontra lá fora. A cidade está na sua linha de fogo.

Para Robin Wood, *Taxi Driver* representa a culminação da obsessão pela dualidade limpa e suja (e, por consequência, suas variantes, tais como corrupção/pureza, animalismo/espiritualidade, sexualidade/repressão) que o cinema norte-americano apresentou no decorrer de sua história (WOOD, 2003, p. 46). Ainda que as ações de Travis sejam enigmáticas — como não há clareza nos seus planos, suas reais finalidades e o que ele pretende com cada um, diferentemente de Doyle, que tem um objetivo final claro —, o personagem não esconde sua fixação em uma visão maniqueísta de mundo, com uma moral conservadora que enxerga na cidade a degradação da sociedade ocidental. Em outras palavras, Nova York, para Travis, seria a “cidade excremento” por excelência (para usar o termo de Robin Wood): um lugar que já foi o centro do desenvolvimento e de uma certa moralidade elevada, mas que agora se encontra tomado pela sujeira literal e metafórica.

Travis procura uma coerência na cidade que lhe agrade, embora ele mesmo seja uma pessoa incoerente e paradoxal de certa forma. Nova York, no entanto, é um lugar heterogêneo (uma “heterotopia”, nos moldes de Michel Foucault, 2009), formado por diversas referências e constituições, e um lugar de passagem, tanto temporal (uma cidade moderna, mas que vive diferentes épocas ao mesmo tempo) quanto espacial (considerando seu histórico como porta de entrada da imigração nos Estados Unidos). À Nova York falta a homogeneidade que existe nos subúrbios — uma homogeneidade física (em suas construções e imóveis), racial (a cidade em questão é muito mais cosmopolita e diversa, o subúrbio, majoritariamente branco) e de costumes (os subúrbios são mais conservadores, a cidade, mais “depravada”).

Essa heterogeneidade de Nova York é uma constante no filme ao considerarmos as maneiras com as quais as diferentes partes da cidade são representadas, seguindo a visão de Travis sobre cada uma. Os guetos e bairros mais periféricos, como Brooklyn ou Bronx, são geralmente vistos em *Taxi Driver* em cenas noturnas, em meio à garoa, à névoa, aos prédios abandonados e ao lixo das ruas (figuras 7 e 8). Há uma ênfase na umidade destas vias, nas gotículas acumuladas no espelho do táxi ou na água que escapa de um hidrante, que remete à proliferação de doenças e enfermidades, transmitindo a ideia de uma “podridão” inerente a esses lugarejos — curiosamente, o oposto da chuva purificadora de Travis. Os personagens que habitam ali raramente têm seus rostos expostos à câmera, ou, quando muito, escondidos na penumbra: um mal que, para Travis, não possui rosto definido ou individualidade, mas é todo um grupo (ou grupos) que o protagonista julga como vermes.

Por outro lado, existe uma parte do espaço urbano que é representada com mais luminosidade, geralmente de dia, com os rostos das pessoas mais claros e que condiz com a ideia de “limpeza” e civilidade de Travis. É onde habita e à qual pertence Betsy (Cybill Shepherd), a mulher que Travis eleva a status angelicais (“o ‘anjo’ flutuando sobre o excremento da cidade” [WOOD, 2003, p. 46]) e em quem ele enxerga a pureza que está em falta (figura 9). Entretanto, essa visão idealizada que o protagonista tem por ela cai por terra, e o filme acaba com Travis deixando Betsy em

seu endereço, mas à noite, podendo ser uma indicação dessa mudança de percepção no personagem.



Figuras 7 e 8: A cidade excremento: as ruas e os muquifos

A alteridade de Travis na cidade é notável porque ele se mostra arredio em todo lugar. Ele se incomoda com a devassidão dos bairros marginais, mas ao mesmo tempo ele é visivelmente deslocado do centro habitado por Betsy. Ele carrega em si uma boçalidade desconfortável que contrasta com a organização, abertura e requinte simétrico que as ruas do centro e o gabinete de campanha onde a moça trabalha apresentam — a *mise-en-scène* o coloca em oposição direta a esse mundo: ali, ele também é marginal e é tratado desta forma. Entretanto, é a partir do uso dessa violência marginal (embora sem ter um plano resolvido e parecer agir por impulso) que ele é visto pela mídia e população em geral como uma espécie de herói, ainda que altamente questionável.

Nesse sentido, Travis é muito mais próximo das ruas que ele diz odiar, tão caótico e bruto quanto elas, onde ele parece mais à vontade em expressar seu ódio pelo mundo. Talvez ele pertença a este lugar, não ao outro. Quando ele combina de sair com Betsy, é para um cinema erótico que ele a leva — uma atitude que não parece ser pensada por parte dele, como se fosse algo natural, sem considerar que aquilo em nada tem a ver com a sua pretendente; um exemplo da incoerência que o personagem carrega em si.

É entre esses espaços que Travis perambula com seu táxi, especialmente na “parte escura” onde trabalha (figura 10), e o filme carrega consigo esse caráter errante dentro de si. Como os planos de Travis não são claros, a narrativa também parece sem direção, desvirtuando a lógica de causa e efeito que por tanto tempo foi peça chave no cinema hollywoodiano em seus anos dourados. Os fatos vão se sucedendo sem mostrar coerência porque o próprio personagem não sabe ao certo o que quer, o que é e o que pretende.



Figuras 9 e 10: *A cidade heterogênea*

Um homem de extremos, Travis vaga por essa Nova York distorcida procurando um sentido, uma função para si, mas que ele mesmo e o filme não conseguem bem definir. Ele e a narrativa rondam tentando elucubrar discursos e cursos, tal como um flâneur. O “flâneur”, proveniente do substantivo francês para “errante” ou “vadio”, é um tipo literário muito presente nas obras românticas europeias do século XIX: uma espécie de explorador urbano separado do restante da sociedade, que vaga pelas cidades sem motivação aparente, como um observador e comentarista da vida industrial contemporânea. Mesmo que o deslocamento de Travis tenha algum tipo de função econômica, a comparação é válida porque é nesses momentos de errância pelas ruas nova-iorquinas (lentamente, à procura de um cliente? De um propósito?) que o protagonista constrói seus pensamentos na voz *over*, seu monólogo interno, também representado como a escrita de seu diário. Em última instância, é o espaço urbano que lhe apresenta oportunidades para respostas, como o candidato à presidência que deve ser morto (seja lá qual for o porquê) ou a prostituta adolescente que deve ser salva (embora ela não o queira ser).



Por essa lógica, a ideia de uma narrativa errante pode ser aplicada à obra em duas camadas. A primeira, trabalhando dentro do conceito da espectadora do cinema como uma *voyageur*, que viaja, em oposição ao *voyeur*, que observa (BRUNO, 2007, p. 16): “Devido à mobilização espaço-corpórea do cinema, o espectador é na realidade um *voyageur*, um passageiro que atravessa um terreno háptico e emotivo” (*ibid.*, pp. 15-16). Em *Taxi Driver*, a dimensão testemunhal é presente, claro — afinal trata-se de um filme narrativo que bebe da tradição clássica — mas o terreno físico na obra é tão constante que as andanças do táxi de Travis pelas ruas de Nova York tornam-se elementos de construção espacial. *Taxi Driver* convida o público a entrar no carro do protagonista (e em sua própria mente) e a viajar com ele pela cidade a partir de seus olhos.

Assim como acontece em *Operação França*, a câmera viaja pelas localidades, pelo terreno dessas ruas e bibocas, prostíbulos e becos — enfim, da locação da cidade real — à procura de um alvo, ou, como no caso de Travis, também de um sentido. O espectador explora o espaço (a “mobilização espaço-corpórea” dita por Bruno) e o constrói a partir da totalidade dos fragmentos que são apresentados. Há o sentimento de pertencimento do olhar ao espaço, de presenciá-lo, a partir da recorrente figura do táxi rondando pelas ruas e do olhar predatório de Travis sobre elas (embora ele mesmo não se sinta pertencente a lugar nenhum).

A segunda camada errante da narrativa vem em decorrência da primeira. A história de *Taxi Driver* não tem um foco claro ou mesmo uma visão definida<sup>8</sup>, pois, como seu protagonista, ela perambula, anda em círculos, divaga e se perde em busca de um sentido e propósitos seus — e, por este ângulo, a figura do taxista ganha força, pois ele mesmo é um motorista que não possui um destino próprio. O resultado é a incoerência que ilustra o contexto histórico do filme, as incertezas e desilusões que impregnavam os Estados Unidos, ainda que este mal-estar fosse difícil de se diagnosticar (e que nunca tenha sido efetivamente sanado).

Trata-se, enfim, de um conto oblíquo e tortuoso, que consegue trabalhar o personagem e sua visão destorcida de mundo (seja intencionalmente ou pelo espírito de seu tempo, isso pouco importa) como elementos alienados da sociedade e dos

---

<sup>8</sup> O que para Robin Wood também seria fruto do confronto de personalidades entre o diretor Martin Scorsese e o roteirista Paul Schrader, um humanista e outro fascistóide, respectivamente, segundo o autor (2003, p. 45).

espaços e ao mesmo tempo pertencentes a eles. A ironia da jornada de Travis se dá porque ela é plausível e provável, e não (somente) fruto de uma mente perturbada.

Ao fim da tensão e da violência extremas, fica a pergunta: O que esse filme quer?



Figura 11: o taxímetro de Travis

## 5 NOVA YORK INQUIETA

18

Como podemos observar, em ambos os filmes a cidade de Nova York ocupa uma posição de antagonismo em relação aos protagonistas, seja como a barreira final para seu objetivo moralizante, seja como o ator da inquietude do personagem. Essa inquietude, de uma moral altamente questionável e a par de outros filmes contemporâneos, é reflexo do espírito de seu tempo, de todas as feridas históricas que haviam sido expostas na década anterior mas que ainda não haviam sido curadas; é eco da desilusão por mudanças profundas mas que ao mesmo tempo não conseguiam propor alternativas, tal como o próprio cinema da época, que se inspirava na dita modernidade artística das obras europeias e também se escorava na tradição clássica hollywoodiana.

Em *Operação França* e *Taxi Driver*, o espectador é colocado em meio à rua e ao trânsito, aos pedestres e aos muquifos, para experimentar a febre citadina que assola os protagonistas de seus filmes. O olhar predatório dos personagens se torna aquele do espectador, que busca na tela seus alvos e vítimas, queira ele ou não. Explorar o espaço e toda a sua problemática mostra-se, portanto, uma característica inerente do

cinema e fruto da inquietude de uma modernidade dúbia e incoerente, que procura no espaço alguma resposta. Se as mudanças sociais, demográficas, ideológicas e econômicas deixam as suas marcas nos espaços — como no tipo de personagens a serem vistos nas ruas, em suas reivindicações, na arquitetura dos edifícios, no clima do ambiente, no trânsito e na violência, nos rituais e mobilizações, nos relacionamentos entre indivíduos e entre eles e o espaço — elas também deixam cicatrizes nos filmes (especialmente nestes tipos de filmes) porque o espaço está contido neles.

O que é retratado nessas narrativas não é virtual ou etéreo, ele possui pontes diretas com a cidade real e todas as suas questões e incertezas. É um todo fictício construído a partir das partes heterogêneas e reais que constituem o espaço, em um processo de colagem, amálgama e ramificação que perambula por si próprio, mais concentrada nas voltas que realiza do que nos destinos que pretende (ou não) chegar. Se a própria “América” não sabia o que queria, por que esses filmes deveriam?

## REFERÊNCIAS

ALPENDRE, Sérgio. **O mal-estar na sociedade americana e sua representação no cinema**. Orientador: Eduardo Victorio Morettin. 218 f. Dissertação de Mestrado — Programa Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

BRUNO, Giuliana. **Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film**. Nova York: Verso, 2007.

COOK, David A. **Lost illusions: American Cinema in the shadow of Watergate and Vietnam, 1970-1979**. Berkeley: University of California Press, 2002.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: MOTTA, Manoel Barros de (Org.). **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema / Ditos e Escritos III**. Tradução de Inês Dourado Barbosa. 2ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 411-422.

FRENCH Connection, The (Five Star's Collector Edition). Direção: William Friedkin. Produção: Philip D'Antoni. Intérpretes: Gene Hackman, Roy Scheider, Fernando Rey et al. Roteiro: Ernest Tidyman. [S.l]: 20<sup>th</sup> Century Fox, 2006 [1971]. 2 DVDs (104 min).

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na Civilização**. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2011.

- HOBSBAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. *E-book*. (478 p.).
- MAL-ESTAR, Sofrimento e Sintoma | Cristhian Dunker. 30 ago. 2016. 1 vídeo (52 min). Publicado pelo canal Café Filosófico CPFL. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GV-75hpCdJY>. Acesso em: 13 dez. 2021.
- MARMELSTEIN, George. Efeito Backlash da Jurisdição Constitucional: reações políticas à atuação judicial. **Blog Direitos Fundamentais**. Brasil, 5 set. 2015. Disponível em: <https://direitosfundamentais.net/2015/09/05/efeito-backlash-da-jurisdicao-constitucional-reacoes-politicas-a-atuacao-judicial/>. Acesso em 28 nov. 2020.
- MELLO, Cecília *et al.* An-danças Urbanas em Xiao Wu e Na Cidade de Sylvia. **Revista Eco-Pós**, UFRJ, Rio de Janeiro, vol. 14, out. 2011. Disponível em: <http://www.pos.eco.ufrj.br/ojs-2.2.2/index.php?journal=revista&page=article&op=view&path%5B%5D=426>. Acesso em 28 nov. 2020.
- MONACO, Paul. **The Sixties: 1960-1969**. Berkley: University of California Press, 2003.
- OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. Quando Hollywood quis fazer da exceção a sua regra. *In*: LIMA, Paulo Santos (org). **Easy Riders - o cinema da Nova Hollywood**. São Paulo: CCBB – Centro Cultural Banco do Brasil, 2015. p. 12-25.
- REIS, Francis Vogner dos; Lima, Paulo Santos. *Nova Hollywood*. *In*: LIMA, Paulo Santos (org). **Easy Riders - o cinema da Nova Hollywood**. São Paulo: CCBB – Centro Cultural Banco do Brasil, 2015. p. 6-11.
- SAVIOLI, Guilherme *et al.* Friedkin - espiral ensandecida. **Revista Interlúdio**, São Paulo, 24 fev. 2017. Disponível em: <http://www.revistainterludio.com.br/?p=10119>. Acesso em 28 nov. 2020.
- SOROKANICH, Bob. The French Connection car chase was as dangerous as it looked. Estados Unidos, 22 fev. 2015. **Blog Roundtrack**. Disponível em: <https://www.roadandtrack.com/car-culture/entertainment/videos/a24683/the-french-connection-chase-was-shot-on-uncleared-public-streets/>. Acesso em 28 nov. 2020.
- THOMPSON, Kristin. **Storytelling in the New Hollywood: Understanding classical narrative technique**. Harvard: Harvard University Press, 1999.
- WASSER, Frederick. **Steven Spielberg's America**. Cambridge: Polity, 2010.
- WOOD, Robin. **Hollywood from Vietnam to Reagan... and beyond**. New York: Columbia University Press, 2003.

---

## **SOBRE O AUTOR**

### **Matheus Pinto Biscaro**

Bacharel em Audiovisual pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo desde 2019. Sob a orientação da professora Cecília Antakly de Mello, foi bolsista FAPESP de iniciação científica (2016-2017) com a pesquisa “A montagem na Obra de Satoshi Kon” e atualmente é mestrando no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da mesma instituição com a pesquisa “*Encurralado*: um conto sobre a paranoia, a máquina e a masculinidade na Hollywood dos anos de 1970”, sobre o longa-metragem de estreia do diretor Steven Spielberg.

**Currículo Lattes:** <http://lattes.cnpq.br/2876732320302777>

**E-mail:** [matheuspbiscaro@gmail.com](mailto:matheuspbiscaro@gmail.com)

## **COMO CITAR ESTE ARTIGO**

BISCARO, Matheus Pinto. O predador na cidade pela Nova Hollywood. **Passagens:** Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, v. 13, p. 1-21, 2022.

**RECEBIDO EM:** 27/09/2021

**ACEITO EM:** 05/10/2022

**PUBLICADO EM:** 14/10/2022



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional