CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
MARTIN SCORSESE, ENTRE A RAIVA E O SILÊNCIO
3 e 12 de setembro de 2026

NEW YORK, NEW YORK / 1977

(New York, New York)

Um filme de MARTIN SCORSESE

Realização: Martin Scorsese / **Argumento:** Earle Mac Rauch e Mardik Martin, baseado numa novela de Earle Mac Rauch / **Fotografia:** Lazlo Kovacs / **Direcção Artística:** Boris Leven e Henry R. Kemm / **Décors:** Robert DeVestel e Ruby R. Levitt / Direcção Musical: Ralph Burns / **Canções:** "New York, New York", "There Goes The Ball Game", "But The World Goes Round", "Happy Endings" música de John Kander, letra de Fred Ebb; "Opus One", música de John Kander, letra de Sy Oliver; "You Brought a New Kind of Love To Me", música de Sammy Fain, letra de Irving Kahal e Pierre Norman; "Once in a While", música de Bud Green e Michael Edwards; "You Are My Lucky Star", música de Nacio Herb Brown, letra de Arthur Freed; "It's a Wonderful World", música e letra de Jan Savitt, Johnny Watson e Harold Adamson; "The Man I Love", música de George Gershwin, letra de Ira Gershwin; "Just You, Just Me", música e letra de Jesse Greee e Raymond Klages; "Blue Moon", música de Richard Rodgers, letra de Lorenz Hart; "Honeysuckle Rose", música de Fats Waller, letra de Handy Razaf; "Don't Be That Way" música de Benny Goodman, Edgar Sampson, letra de Mitchell Parish; "Flip The Dip", "Game Over", música e letra de Georgie Auld; "V-J Stomp, "Hazoy", "Once Again Right Away", "Bobby's Dream", música e letra de Ralph Burns; "For All We Know", música de J. Fred Coots, letra de Sam M. Lewis; "Thanking a Chance On Love", música de Vernon Duke, letra de John LaTouche e Ted Fetter / **Coreografia:** Ron Field / **Consultor Visual:** David Nichols / **Efeitos Especiais:** Richard Albain / **Guarda-Roupa:** Theodora Van Runkle / **Montagem:** Harving Lerner e Marcia Lucas / **Coordenação Computorizada:** Bill Hasand / **Interpretação:** Robert De Niro (Jim Vovle), LIZA MINNELLI (Francine Evans), Lionel Stander (Tony Harwell), Barry Primous (Paul Wilson), Mary Kay Place (Bernece), Georgie Auld (Frankie Harte), George Memmoli (Nicky), Dick Millere (o proprietário do Palm Club), Murray Mostun (Horace Morris), Lenny Gaines (Hartie Kirks), Clarence Clemons (Cecil Powell), Kathi McGinnis (Ellen Flanney), etc. (Georgie Auld executa os solos de saxofone; Diahnne Abbott é a cantora do clube Harlam; Jon Cutler é o musico da "Frankie Harte band"; Phil Gray é o executante ao trombone da "Jimmy Dole's Band; Clint Arnauld é o executante ao trombone no Palm Club, etc.).

Produção: Irwin Winkler e Robert Chartoff para CHARTOFF-WINKLER-PRODUCTIONS / **Cópia:** DCP, colorida, legendada eletronicamente em português / **Duração da versão distribuída em Portugal:** (a chamada "short verson"): 136 minutos / **Duração da versão a exibir:** 163 minutos / **Estreia Mundial:** 17 de Julho de 1977 / **Estreia em Portugal:** Cinemas S. Jorge e ABC-Cine, a 15 de Dezembro de 1977.

---

*"Dos três mil filmes que já vi, o mais belo plano está no **Singin'in The Rain**"*. François Truffaut evocou assim, um dia, o plano desse filme em que Gene Kelly, Donald O'Connor e Debbie Reynolds se deixam cair no sofá, depois da famosa canção, "Make Them Laugh". Podia citar centenas de outros exemplos da expressa admiração da geração dos "Cahiers du Cinèma" pelo musical americano, sobretudo pelo musical dos "fifties" que era o que melhor conhecia. Mas, desde que essa admiração por um género tradicionalmente considerado de puro "entertainement" se consagrou (nos meados dos anos 60), tem-se dito que o musical, em toda a sua glória, é um género que pertence ao passado e não é o êxito recente de alguns filmes filiáveis no género (**Chicago**, por exemplo) que desmente a asserção. Se queremos encontrar excepções é melhor recuar uns vinte ou vinte e cinco anos e ver ou rever algumas obras das últimas "believers", como este **New York, New York** de Scorsese; **One From the Heart** de Coppola (1982); ou **At Long Last Love** de Bogdanovich.

Em Scorsese a paixão pelo cinema (acalentada, desde miúdo, por um pai que o levava ao cinema desde os 4 anos, três vezes por semana) juntava-se a paixão pela música, que descobriu em adolescente. *"A música"* - disse Scorsese – *"foi sempre importantíssima para mim. Posso quase falar de uma atitude reverencial perante ela. Através dela, se exprimem uma data de coisas que sinto. Descobri o 'rock'n'roll' em 1956 - o verdadeiro 'rock'n'roll': Little Richard, Fats Domino, Chuck Berry, Elvis, Screamin'Jay*

Hawkins. Para mim, foi uma verdadeira revolução". A outra revolução, a que o cinema lhe trouxe, deu-se cerca de 10 anos depois, quando descobriu, na escola de cinema que frequentava, as teorias da política dos autores e os cineastas americanos que uma geração crítica levara ao sétimo céu. *"Diziam-nos, na escola de cinema, que só se devia gostar de Ingmar Bergman. Descobri, nesses anos, que, se Bergman é muito bom, não é o único. descobri que aquilo de que gostava eram os filmes de que esses 'auteurist guys' falavam todo o tempo. Descobri que não tinha que rejeitar os filmes de que tanto tinha gostado em miúdo"*. Se a música tem um papel e um papel importante (sobretudo a música rock) nos primeiros filmes conhecidos de Scorsese, como é o caso de **Who's That Knocking At My Door?** (1969) ou **Mean Streets** (1973), as obras que começaram a estabelecer a reputação mundial do autor nada têm que ver com o género. Foi só depois de **Taxi Driver** (1976) que Scorsese se abalançou a entrar no género e a entrar pela porta grande com este filme grande em todos os sentidos: pela sua espantosa qualidade e pelas suas características de superprodução (o filme custou 9 milhões de dólares, mais do que todos os anteriores filmes de Scorsese juntos).

New York, New York é, acima de tudo, uma homenagem ao musical americano de que Scorsese tanto gostava. Homenagem que se exprime em pontos fundamentais e em pontos acessórios. Por curiosidade, começo por estes últimos: o camarim de Liza Minnelli é o camarim que fora de Judy Garland, como se sabe sua mãe; a maior parte dos actores secundários foram vestidos no guarda-roupa da Metro, com fatos que tinham pertencido a actores célebres dos anos 40; Lionel Stander, que faz o papel de agente de Liza, era um actor inseparável dos musicais dos anos 30: na cena final, alguns poderão ver entre os assistentes, Jack Haley, o Homem de Lata do **Feiticeiro de Oz**. Scorsese pediu constantemente conselhos a Minnelli e a Cukor, ao primeiro para ideias que tinha sobre a iluminação; ao segundo, sobre o modo como dirigir Liza Minnelli, que queria que se aproximasse tanto quanto possível do modo como Judy Garland representara em **A Star is Born**. E, passando já a um aspecto muito mais de fundo, nunca Liza se pareceu tanto com a mãe, de quem retoma, inclusive algumas das canções mais famosas ("You Are My Lucky Star", "Blue Moon" ou "The Man I Love").

E, via Liza, podemos chegar a outros aspectos muito mais importantes. **New York, New York** inicia-se em Agosto de 1945, no dia da vitória dos americanos sobre os japoneses. A acção decorre nos sete anos seguintes, numa época fundamental de transição entre a "big band music" e o chamado "bebop", típico no início dos anos 50. A espantosa relação Liza-De Niro percorre não só os problemas emocionais de cada um, como a luta entre esses dois géneros de música. O triunfo de Liza é conseguido na "big band music" e os seus grandes espectáculos (dos quais o último é, para mim, um dos máximos momentos da história do musical, com Liza Minnelli tão grande quanto Judy Garland o fora) e as suas grandes canções incluem-se nesse tipo de música. De Niro, pelo contrário, falha nesse género e só em Harlem consegue o sucesso, depois de se ter separado da mulher. É entre eles, e entre a música deles, que o acordo se não dá, aquele acordo de que Liza fala, quando lhe dedica o "New York, New York".

A música é assim, desde as notas iniciais (num plano que Scorsese afirmou ter roubado ao filme de Walsh **The Man I Love** de 1940) um elemento fundamental na estrutura dramática do filme, tão fundamental quanto a evolução da relação entre os protagonistas, uma das mais belas histórias de amor que alguma vez vimos em cinema. Mas não é só a música que serve de conflito. Num dos planos de que mais gosto, depois da espantosa festa da paz, quando De Niro desce as escadas do metropolitano, vê-se cá em baixo um par a dançar, como num musical dos anos 40, com a mesma magia e o mesmo onirismo. Mais adiante, quando Liza e De Niro se reconciliam na floresta e na neve, os seus movimentos são os dos musicais de outrora, fazendo lembrar Astaire-Rogers ou Gene Kelly-Cyd Charisse. Só que essa harmonia e esses milagres apenas duram breves segundos. Em tudo o resto, o que permanece como referência cinéfila é o tom agressivo dos grandes filmes dos "fifties", revisitado por um estilo de representação que expressamente sublinha a dependência do "actor's studio" e do cinema francês da "nouvelle vague". A genial imprevisibilidade dos protagonistas, sobretudo do assombroso actor que é Robert De Niro, só pode enquadrar-se nessa tradição, Pierrot Le Fou perdido nos décors da Metro e no interior de um musical americano. A sua permanente crispação é a imagem permanentemente contrária da harmonia clássica dos musicais, mas essa harmonia é o seu mito. Porque nem ele, nem Liza, o conseguem já (muito tarde ou muito cedo para essas cores) se separam duas vezes no filme e definitivamente no final, um dos mais comoventes de qualquer filme. Chego ao fim e nada disse das maravilhas deste musical. Metem-se pelos olhos dentro. E prefiro meter-lhes eu por olhos dentro a sequência que mais me estarrece: a da cena de pancadaria conjugal, no automóvel parado.

JOÃO BÉNARD DA COSTA