

A Cidade-Cinema expressionista: uma análise das distopias urbanas produzidas pelo Cinema nas sete primeiras décadas do século XX

José D'Assunção Barros

RESUMO

Definem-se como “Cidades-Cinema”, para efeito de sistematização do vocabulário utilizado, as cidades idealizadas pelo Cinema a partir de produções fílmicas específicas. A ênfase recai sobre as cidades imaginárias produzidas pelas distopias futuristas encaminhadas pelo Cinema, examinando elementos de sua arquitetura, espacialidade, organização social, e buscando perceber a sua articulação com o roteiro do filme. A hipótese de trabalho apresentada é a de que as cidades imaginárias sempre expressam, de alguma forma, os medos, angústias, anseios, esperanças ou demandas da sociedade que as produziu. Neste sentido, operacionaliza-se aqui a postura metodológica que considera o real e o imaginário não como dimensões separáveis, mas complementares e constituintes de uma unidade complexa. O exemplo central examinado é o do filme *Metrópolis*, de Fritz Lang, realização máxima das distopias futuristas expressionistas.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema. Cidade. Futuro. Imaginário. Distopia.

1 'Cidade-Cinema' como conceito

Neste ensaio, aplicaremos a noção de “Cidade-Cinema” às cidades idealizadas pelo Cinema, examinando-as a partir de produções fílmicas específicas. Nossa ênfase de pesquisa recairá mais particularmente sobre as cidades imaginárias produzidas pelas utopias ou distopias futuristas encaminhadas pelo Cinema desde a terceira década do século XX, sendo que buscamos examinar elementos de sua arquitetura, espacialidade, organização social, e buscando perceber a sua articulação com o roteiro do filme. Nossa hipótese de trabalho é a de que as cidades imaginárias sempre expressam, de alguma forma, os medos, angústias, anseios, esperanças ou demandas da sociedade que as produziram. Neste sentido, poderemos operacionalizar aqui a postura metodológica que considera o real e o imaginário não como dimensões separáveis, mas sim percebendo a sua “unidade complexa e a sua complementaridade.” (MORIN, 1997). Algumas Cidades-Cinema foram escolhidas para este momento de análise, já que o presente ensaio se coloca como proposta de pesquisa mais sistemática a ser desenvolvida futuramente. A escolha, conforme se verá adiante, apontará para as cidades imaginárias ambientadas no futuro – um recorte particularmente interessante porque nos permitirá examinar três tipos de cidades-cinema: as representadas, as inventadas e as reinventadas.

Uma “Cidade-Cinema” é, rigorosamente falando, qualquer cidade produzida por uma criação fílmica que, dotada de forte singularidade, desempenhe um papel essencial ou estruturante para a trama, não importando se a cidade-cinema em questão é uma cidade totalmente imaginada pelo autor-cineasta, ou se é uma cidade criada com base em uma referência que exista na realidade atual ou que já tenha existido, em algum momento, na realidade histórica. Deste modo, a imaginária “Gotham City”, de *Batman* (1989), ou a histórica Roma reconstruída em *Gladiador* (2000), seriam ambas Cidades-Cinema, assim como a Paris setecentista do filme *O Perfume* (2006). Por outro lado, ao lado das representações de cidades reais aparecem ainda, através dos recursos da invenção ou da re-invenção, as ‘construções imaginárias’ propriamente ditas, e é a estas que dedicaremos os ensaios que se seguem.

A Cidade-Cinema que examinaremos neste momento é *Metrópolis*, idealização construída, em 1926, pelo cineasta alemão Fritz Lang no filme de mesmo nome¹. Fritz Lang (1890-1976) é um autor cuja obra fílmica, em parte, pode ser relacionada a uma corrente estética específica do Cinema Alemão – a do Cinema Expressionista. Conforme veremos, uma das mais fortes tônicas desta corrente era precisamente a crítica social, alinhada

¹ O filme *Metrópolis* foi uma das primeiras superproduções da História do Cinema. Seu orçamento foi bastante elevado para a época (5 milhões de marcos) e suas filmagens duraram praticamente um ano, contando com cerca de 36 mil extras envolvidos nos trabalhos de filmagem (25 mil homens, 11 mil mulheres e 250 crianças). O fracasso de bilheteria, contudo, colocou os seus financiadores em estado de falência, embora anos mais tarde o filme tenha passado a ser considerado uma obra-prima. Em 1984, Giorgio Moroder (n.1940) produziu uma versão a cores, e reduzida das 3 horas originais para 1 hora e 20 minutos, acrescentando uma trilha sonora com música do Queen. Em 1995 seria produzida nova versão em preto e branco do filme, com 2 horas e 33 minutos. A película original de *Metrópolis*, que se extraviara, foi reencontrada mais recentemente na Argentina, revelando cenas até então desconhecidas.

■
² O grande marco do Cinema Expressionista é o filme *O Gabinete do Dr. Caligari*, dirigido em 1920 por Robert Wiene (1873-1938). Para uma visão geral do expressionismo alemão, ver Cânepa, 2006. Para uma compreensão do Expressionismo como movimento artístico mais amplo, ver Cardinal, 1988. Para uma avaliação estética e histórica das diversas correntes do Cinema Alemão nas primeiras décadas do século XX, ver Kracauer, 1988. Para o contexto artístico-cultural do Cinema Alemão da época da República de Weimar, ver Elsaesser, 2000. Sobre o contexto histórico mais amplo da República de Weimar, ver Gay, 1978, e também Jones, 1992.

■
³ O conceito de “utopia” tem em algumas realizações literárias exemplos já clássicos, como a *Utopia* de Thomas Morus (1478-1535), que celebrou a expressão (MORUS, 1980), a *Cidade do Sol* de Tomaso Campanella (*Os Pensadores*, 1980, v. 12), ou a *Nova Atlântida*, de Francis Bacon publicada no volume 13 de *Os Pensadores*. Antes destes autores renascentistas e barrocos, e mesmo no período clássico da Antiguidade Grega, Platão concebeu a sua *República* como um modelo de cidade imaginária positivo, de maneira que também podemos nos referir a sua idealização como uma construção utópica (PLATÃO, 1993).

■
⁴ Sobre o uso do conceito de “distopia” como “utopia negativa” ver Jacoby, 2007, p. 31. Ver também Kumar, 1987, p. 100.

■
⁵ MILL, John Stuart. *Transcripts of Parliamentary Speeches Hansard Commons*. London: Great Britain Parliament, 1862. *apud* OXFORD English Dictionary. English Dictionary. Oxford: Oxford University Press, 1989. v. 7, p. 298.

a certa visão pessimista que, no período abarcado pelas Guerras Mundiais e pelo entre-guerras, buscava expressar de maneira particularmente intensa os temores, angústias e insatisfações do homem urbano². Estas características – que de resto foram recorrentes no Expressionismo também relacionado a outras formas de manifestação artísticas como a Pintura, a Música e a Poesia – vêm-se acrescidas na linguagem fílmica de certas tendências técnicas e estéticas, como “[...] a expressividade dos cenários, o tratamento mágico da luz e a morbidez dos temas.” (CANEPA, 2006, p. 69). No contexto expressionista de crítica social, e de acordo com esta linguagem fílmica, *Metrópolis* buscaria construir um retrato distópico das cidades do futuro – entendendo por “distopia” uma utopia negativa.

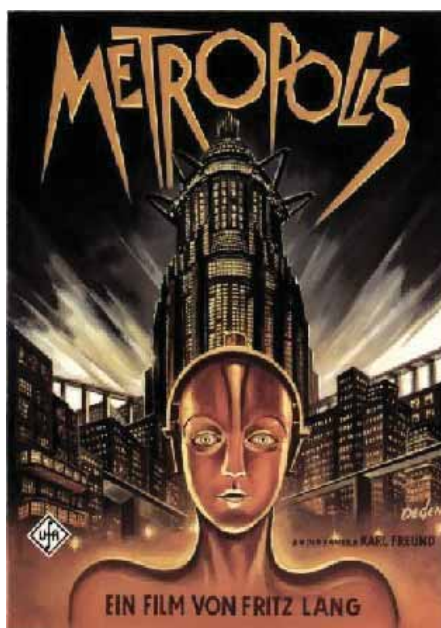
Antes de prosseguirmos com a análise de *Metrópolis*, será oportuno empreender uma breve discussão sobre o conceito de Distopia, de modo a melhor operacionalizá-lo em nossa análise. O conceito foi construído por oposição ao conceito de **Utopia** – palavra que surge pela primeira vez nomeando a cidade imaginária que foi idealizada por Thomas Morus (1516) como *locus* de uma sociedade perfeita. Morus tinha consciência de que uma sociedade tal como aquela que propunha não poderia existir em sua época, e por isso inscreveu no próprio nome de sua cidade imaginária a idéia de que ela não estava em “nenhum lugar”. Através da **Utopia**, Thomas Morus também pretendia criticar a sociedade de sua época, oferecendo-lhe um contraste³.

Posteriormente, a expressão tornou-se um substantivo utilizado para se referir a cidades ou sociedades imaginárias nas quais os seres humanos tivessem conseguido resolver todos os seus problemas fundamentais. O pensamento de autores idealistas que propunham ou imaginavam sociedades perfeitas e, na opinião de muitos, irrealizáveis, também passou frequentemente a ser chamado de “utópico”, e é neste sentido que Marx e Engels classificaram como “socialistas utópicos” alguns autores e filósofos de sua época, tais como Fourier, Robert Owen ou Saint-Simon. Uma das principais críticas dos fundadores do Materialismo Histórico às idealizações de alguns destes autores era precisamente o fato de que eles não apresentavam meios efetivos para atingir a sociedade perfeita que concebiam, e de que por isto estas idealizações, a exemplo dos falanstérios de Fourier, estariam a fadadas a ficarem restringidas ao nenhum-lugar da imaginação poética e literária.

O vocábulo “distopia” surge como designativo de uma “utopia negativa”⁴. John Stuart Mill teria utilizado a expressão em um discurso parlamentar de 1868, referindo-se a uma sociedade ou idealização que, ao contrário da utopia – que seria demasiado boa para ser praticável – seria demasiado má para ser praticável (MILL⁵ *apud* OXFORD, 1989, p. 289) No Grego Antigo, o

prefixo “dis” pode significar “mau”, “estranho”, “anormal” (uma “disfunção”, por exemplo, remete ao “funcionamento anormal ou maléfico”. Deste modo, a distopia se apresentaria como uma anti-utopia, ou como uma utopia negativa: aquilo que, ao contrário de representar uma sociedade que conseguiu libertar ao homem e oferecer-lhe uma vida plena e perfeita, implicaria na sua opressão e na institucionalização de verdadeiros pesadelos. Ao não-lugar otimista das utopias – estas sociedades imaginárias que existem “fora do tempo” – poderia ser contraposto o pessimismo das distopias, que normalmente são situadas em um futuro ameaçador e que via de regra desenvolvem cenários pós-apocalípticos, totalitários ou sombrios. Na literatura, autores como H. G. Wells, Aldous Huxley, Anthony Burgess e Ray Bradbury, sem mencionar o célebre romance *1984* de George Orwell, foram pródigos em fornecer exemplos distópicos, e o Cinema não tardaria a seguir os passos da imaginação distópica da Literatura. *Metropolis*, por exemplo, foi uma das mais impactantes idealizações distópicas do Cinema, conforme veremos a seguir.

Figura 1 - Cartaz de divulgação de *Metrópolis*, de Fritz Lang.



Fonte: Disponível em: <<http://w3.comvir.org:6/phpbb3/viewtopic.php?f=29&t=465>>

O filme *Metrópolis*, à parte a sua leitura específica de um dos futuros possíveis para as sociedades urbanizadas, marcou época na história do Cinema e estendeu influências consideráveis tanto no que se refere de maneira geral aos futuros filmes de ficção-científica, que seriam produzidos nas décadas subseqüentes, como no que se refere à produção de um imaginário futurista da cidade. Estamos ainda diante de um filme mudo, mas bastante

6 A bem conhecida obra *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley (1894-1963) constitui um dos mais notáveis modelos distópicos (HUXLEY, 1974). Muito antes da idealização literária de Huxley, porém, H. G. Wells (1866-1946) já havia produzido uma impressionante distopia literária com *A Ilha do Doutor Moreau* (1896), obra que chega ao Cinema em 1933, sob a direção de Erle C. Kenton (1896-1980) e produzida pela Paramount Pictures, em uma versão de 71 minutos. Quanto ao *Admirável Mundo Novo*, foi produzido em 1980 um filme para a televisão, sob a direção de Burt Brinckerhoff (n. 1936), e com um elenco encimado por Tara Buckman. Sobre o papel de Wells na história do pensamento distópico, ver Hillegas, 1967.

7 ORWELL, George, 1984, Lisboa: Antígona, 2004. A obra *1984* foi idealizada por Orwell (1903-1950) em 1948, e a própria escolha da data é um anagrama do ano em que foi concebido (1948 – 1984). O livro começa a ser escrito em agosto de 1946, e é concluído em novembro de 1948. Uma das principais características desta utopia orwelliana – além do controle absoluto encaminhado pela tecnologia e da estratificação social inflexível – é o fato de que a sociedade descrita por Orwell apresenta um eterno presente no qual a História é reescrita todos os dias, particularmente em função das flutuações no jogo de alianças e hostilidades entre as três superpotências que dominam o mundo imaginado por Orwell. Ao Cinema, depois de uma versão anterior em preto e branco, *1984* chega às telas em um filme de Michael Bradford, rodado em Londres entre abril e junho de 1984. Uma distopia similar a *1984* também é trazida ao Cinema pelo filme *Brazil*, de Terry Gilliam (n. 1940), que contou com um elenco encabeçado por Jonathan Price. O trailer de 1984 pode ser encontrado em <http://ning.it/gU2vld>.

8 Sintomaticamente, há também uma possibilidade de leitura de *Metrópolis* como obra sintonizada com o Nazismo em formação e em busca de ascensão, conforme mencionaremos adiante. Na verdade, os receios com relação a futuros totalitaristas surgiram à direita e à esquerda naquele momento da história cultural europeia. Fritz Lang, mais propriamente, não se interessava pela política convencional, embora sua esposa Thea von Harbou (1888-1954), co-autora do roteiro, estivesse engajada na militância do Partido Nacional-Socialista à época das filmagens de *Metrópolis*.

Temas como o desemprego nas sociedades industriais, a desumanização do homem através da produção mecanizada, a alienação do trabalhador inserido na linha de montagem, ou o controle da tecnologia sobre todas as ações humanas estariam em pauta também em outros filmes do período, como em *Tempos Modernos* (1936), um filme em preto e branco produzido, dirigido e estrelado por Charles Chaplin (1889-1997). Temas cênicos que já aparecem em *Metrópolis*, como o do operário que é engolido pela Máquina ou que chega a se confundir com suas engrenagens, serão retomados pelo cineasta inglês de maneira particularmente bem humorada. Ver a famosa cena do enlouquecimento de um operário (Charles Chaplin) em <http://ning.it/eAPQok>.

impressionante no que se refere aos seus arrojados efeitos especiais e cenários futuristas. Além disto, a distopia traçada por Lang teria bastante influência sobre outras antevistas, no Cinema e na Literatura, a respeito de sociedades dominadas por regimes totalitários que poderiam reduzir grandes massas humanas a uma nova forma de escravidão regida por um rigoroso e sofisticado controle social amparado por uma eficiente tecnologia. Para entender a importância da *Metrópolis* de Fritz Lang na história das cidades imaginárias distópicas, basta lembrar que a célebre novela *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley (1894-1963), só seria escrita quatro anos mais tarde, em 1931, e levada ao cinema em 1933⁶. Esse modelo de totalitarismo futurista apoiado na eficiência tecnológica, na desumanização, na vigilância absoluta e na consolidação definitiva da desigualdade social encontraria sua realização mais popularizada no famoso livro de George Orwell intitulado *1984*, mas já no filme *Metrópolis* de Fritz Lang encontraremos um modelo bastante impressionante⁸.

A Cidade-Cinema trazida por *Metrópolis* busca concretizar um modelo futurista, com base no imaginário da época a respeito de como seria o mundo dali a cem anos, e incorpora de maneira particularmente intensa certa ordem de contradições que parecem desnudar os medos de toda uma parcela da sociedade perante possibilidades que parecem se anunciar no contexto da implantação do fordismo e da urbanização desmedida. Entre esses “medos” tão típicos da primeira metade do século, podemos citar os receios diante dos usos desumanos da tecnologia, as angústias relacionadas a expectativas do desemprego que poderia ser produzido através da substituição do trabalhador humano pela máquina, a desumanização cotidiana promovida pela rotina mecanizada, e o paradoxal isolamento do homem em um mundo superpovoado, socialmente dividido e envolvido pelo artificialismo e controle tecnológico⁹.

Todos esses medos, de algum modo, estão à flor da pele no período de gestação do filme de Fritz Lang, e é assim que o cineasta nos revela em sua *Metrópolis* arranha-céus ao mesmo tempo magníficos e sombrios, fascinantes e aterradores, palcos para uma vida extremamente organizada e sofisticados berços para a solidão humana¹⁰. De igual maneira, o intenso contraste entre estes gigantescos prédios e as ruas por vezes estreitas que constituem parte do traçado da cidade – contraste que mais tarde também seria bem explorado pelos autores do filme de *Blade Runner*¹¹ – traz ao espectador do filme, como primeira impressão, uma angustiante sensação de claustrofobia. Em *Metrópolis*, parecem estar superpostos uma arquitetura industrial hiper-moderna e uma atmosfera gótica, bem ao gosto do *revival* medieval que encontra acolhida em outras produções artísticas da Alemanha

da mesma época. Um destaque da arquitetura simultaneamente hiper-moderna, e carregada de uma atmosfera gótica, é a Torre de Babel, uma construção arquitetônica com teto de cinco pontas que domina a paisagem urbana de *Metrópolis*:

Figura 2 - "Torre de Babel", *Metrópolis* Foto de cena.



Fonte: Disponível em: <<http://w3.com.vir.org:6/phpb3/viewtopic.php?f=29&t=465>>

Particularmente interessante é o impacto que causa – e mais ainda deve ter causado no espectador da primeira metade do século XX – a imagem de aviões e veículos voadores transitando entre os edifícios. Um avião sobrevoando o céu, para um imaginário comum, coloca-se habitualmente como a imagem que representa a altura por excelência. Para o olhar cotidiano, fora os próprios astros que pulsam para além da Terra, nada pode se situar para além da altura do avião que sobrevoa uma cidade. O avião, particularmente nesta época em que os foguetes ainda eram sonhos tecnológicos, representa a altura máxima atingida pelo homem. Colocar aviões voando entre edifícios é uma ousadia imagética considerável, que cria um efeito que estica ainda mais a altura dos arranha-céus imaginados pelo cineasta. Este impacto visual será retomado em filmes posteriores, como é o caso de *O Quinto Elemento* (1997).

Mas retomemos ao ambiente espacial proposto pela *Metrópolis*, avançando para uma compreensão da sociedade que sob ele se abriga. Vivendo nestes arranha-céus incomensuravelmente altos e usufruindo seus momentos de lazer nos jardins situados nos terraços dos edifícios, uma parte da humanidade parece se beneficiar de todo o conforto proporcionado pela vida moderna. Desta maneira, ao lado de fantásticos e sofisticados prédios, como é o caso dos impressionantes edifícios em ziguezague de *Metró-*

¹⁰ Fritz Lang em 1924, dois anos antes da produção de *Metrópolis*, teria visitado os Estados Unidos e ficado bastante impressionado com a altura desmedida dos arranha-céus de Nova York.

¹¹ *Blade Runner*, de Ridley Scott, constrói sua cidade futura tomando a *Metrópolis* de Fritz Lang como referência, embora lhe acrescentando uma série de aspectos que já seriam demandas de um novo tempo.

polis, há também um espaço para o lazer no terraço dos edifícios, assegurando à elite que habita *Metrópolis* um paliativo lúdico para este ambiente superpovoado e por vezes claustrofóbico. Esta era, enfim, a parte mais visível da *Metrópolis* de Fritz Lang. Mais adiante, veremos que uma segunda cidade, bem distinta, esconde-se sob esta, debaixo da terra.

Figura 3 - Edifícios em Ziguezague. *Metrópolis*. Desenho de Erich Kettelhut. Berlim: Filmmuseum



Fonte: Disponível em: <<http://www.geocities.com/Area51/5555/metrop2.jpg>>

Todos os receios e temores de uma sociedade europeia diante de um mundo que começava a se superpovoar e a acenar com possibilidades de uso desumano da tecnologia parecem encontrar seu lugar neste ambiente simultaneamente sombrio e tecnologicamente fascinante que é construído por Fritz Lang. Assim, as auto-estradas são congestionadas, os arranha-céus extrapolam em altura, a poluição atinge níveis ameaçadores, e um relógio assinala obsessivamente as horas, com uma impiedosa pontualidade que conforma toda a vida urbana. Essas dimensões constrangedoras e angustiantes da vida cidadina são levemente contrastadas pelos agradáveis jardins floridos situados no alto dos arranha-céus e pelo conforto tecnológico proporcionado aos habitantes desta parte privilegiada da cidade, mas de todo modo revelam-se bem presentes na *Metrópolis* de Fritz Lang as inquietações do homem europeu da primeira metade do século XX diante do mundo urbano em desenfreado crescimento. O aspecto mais terrível, contudo, é a estruturação social que se revela emoldurada por esta cidade futurista, reservando para os seus subterrâneos ocultos uma terrível exploração social e uma radical perda das identidades individuais em favor da transformação de uma grande massa de trabalhadoras subalternos em formigas destinadas a alimentar a Máquina¹². Assim, em contraste com o ambiente futurista acima descrito, a parte mais inferior de *Metrópolis* esconde uma cinzen-ta cidade-dormitório, de construções simples e rigorosamente padronizadas. Vejamos, em seguida, como este duplo ambiente urbano aparece no decorrer do enredo de *Metrópolis*.

O filme se passa em 2026, uma época em que – de acordo com a construção expressionista de Fritz Lang – teria como

¹² Esse aspecto é bem abordado por Eisner, 1985.

principal característica uma sociedade radicalmente dividida em duas classes distintas, o que se concretizaria inclusive em uma espacialização da própria desigualdade social a partir de um mundo dividido em dois ambientes bem diferenciados. De fato, o filme já nos mostra logo em suas cenas iniciais uma Cidade dividida em duas: uma parte inferior e subterrânea, conhecida como a “cidade dos trabalhadores”, e uma parte superior, na superfície, conhecida como *Club of the Sons*. De um lado estaria uma classe privilegiada, liderada por uma elite dominante, e que vive na superfície em gigantescas estruturas arquitetônicas envolvidas por um interminável fluxo de trens, carros e veículos voadores. De outro lado estariam os operários, condenados a uma vida escrava em uma espacialidade urbana situada muito abaixo do solo.

Figura 4 - *Metrópolis*. Cena mostrando o envolvente fluxo de automóveis, trens suspensos e veículos voadores, por entre as gigantescas construções arquitetônicas.



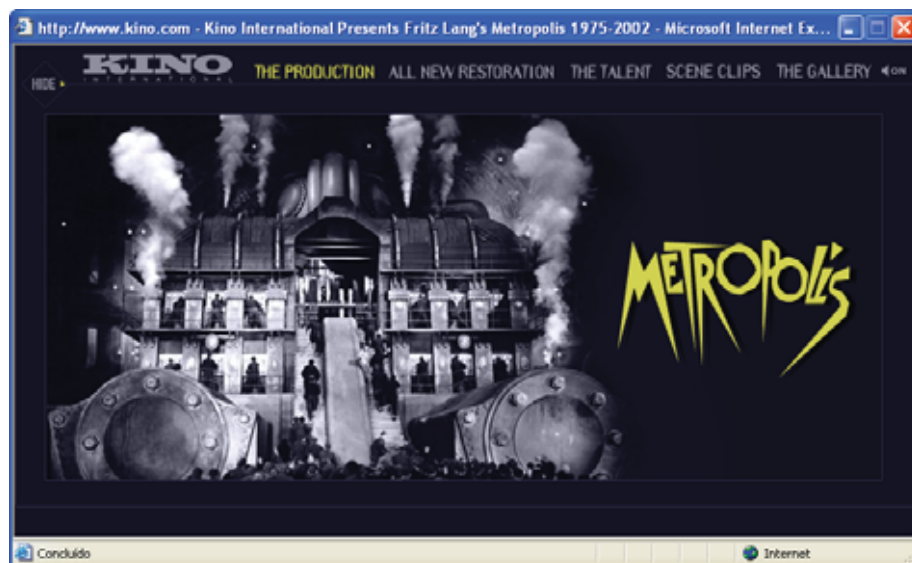
Fonte: Disponível em: <<http://ning.it/hvpQgb>>

O contraste entre as duas espacialidades, e as duas humanidades por elas forjadas, é brutal já desde a primeira cena do filme. Aparecem aqui os operários no encerramento de mais uma dura jornada de 10 horas de trabalho, todos se dirigindo para os elevadores que os conduzirão de volta às cidades subterrâneas, onde residem as suas famílias. Caminham lentamente, a passos marcados como se fossem prisioneiros de guerra, cabisbaixos e desolados, e ao som de uma trilha sonora profundamente melancólica e depressiva. A segunda cena traz a primeiro plano os habitantes da superfície: jovens praticam esportes em um ambiente lúdico, ao som de uma trilha sonora alegre e grandiosa. Este contraste será a base essencial do filme e vai mais além.

Na verdade, a região na qual residem os operários é ainda uma região inferior, mais obscura e situada bem abaixo da terra, abaixo mesmo da Fábrica e da zona de máquinas que acolhe diariamente o seu árduo trabalho.

Entre esses dois ambientes – o da superfície habitada pela elite (os mestres) e o das profundezas nas quais residem as massas operárias – estaria precisamente a zona na qual se localizariam pesadas e complexas máquinas destinadas a manter o conforto e lazer na superfície. As máquinas, naturalmente, necessitavam do incessante trabalho dos operários. Uma das imagens mais impressionantes construídas por Lang, aliás, é aquela em que, durante a jornada de trabalho, os diversos operários se encaixam nas máquinas como se fizessem parte de suas anatomias – acomodando-se tão perfeitamente às reentrâncias de cada máquina a ser operada que, nestes momentos, já não é possível distinguir homem e máquina. Décadas mais tarde, a imagem do homem que alimenta a máquina com seu próprio corpo e com sua própria alma seria retomada pelo filme *Matrix*, constituindo uma nova metáfora para a alienação.

Figura 5 - Casa das Máquinas. Metrópolis.
Máquina acomodando operários nos seus nichos



Fonte: Disponível em: <<http://www.kino.com/metropolis/>>

De todo modo, na *Metrópolis* idealizada por Lang, as gigantes máquinas, situadas entre o ambiente urbano da superfície e a zona habitacional dos operários, precisavam ser acionadas e operadas a partir de grandes alavancas, e controladas por intermédio de painéis cobertos de relógios e mostradores diversos. Destas máquinas dependia o luxo e a vida na parte superior de *Metrópolis*, e estas mesmas máquinas eram a fonte da interminável labuta dos operários escravizados. Em poucas palavras, o luxo, a opulência e o conforto possíveis na superfície dependiam de que, na parte inferior da Cidade e da Sociedade, bem longe da vista

dos privilegiados, uma massa de trabalhadores se esgotasse em uma interminável rotina e sob o peso de um ambiente ao qual não chegava nem a luz do sol nem o ar puro.

O mundo socialmente dividido da *Metrópolis* conta ainda com as suas tecnologias de controle social e com os seus amortecedores políticos. O tenso potencial operário de revolta parece estar contido por um discurso de conciliação de classes, na verdade surgido espontaneamente na parte inferior da sociedade, e que tem entre seus principais difusores a heroína do filme – uma filha da classe operária chamada Maria e que promove nas Catacumbas reuniões regulares, nas quais busca divulgar as idéias pacifistas de que um dia viria até eles um “mediador” capaz de obter das elites uma vida mais digna e menos penosa para os operários. Esse salvador seria uma espécie de “coração mediador” que conseguiria um dia conciliar o “cérebro” (os industriais que regiam *Metrópolis*) com as “mãos que constroem” (os operários das profundezas). Através deste Messias se tornaria por fim possível a mediação entre o Céu e o Inferno, entre o mundo da superfície e as profundezas da labuta operária.

Figura 6 - Maria e sua pregação para os operários – reunião nas Catacumbas.
Metrópolis



Fonte: Disponível em: <<http://www.kino.com/metropolis/>>

Maria, líder operária pacifista que apregoa a vinda de um messias ou “mediador” que um dia virá para salvar a humanidade trabalhadora com a conquista de uma conciliação social, parece prefigurar simultaneamente as figuras de João Batista – profeta do Novo Testamento que anuncia a vinda do Cristo – a de Maria, que lhe empresta o nome, e a de Madalena, trazendo o seu quinhão de sedução, que terá a sua importância no desenrolar da trama.

De fato, a trama de *Metrópolis* se complica precisamente quando Frede, filho de um dos mais poderosos industriais que controlam Metrópolis, apaixonou-se por Maria e resolve segui-la e descer até as profundezas para ver como vivem as classes operárias. O filme, naturalmente, é repleto de simbologias, e a descida às profundezas sociais do proletariado, o mundo daqueles “que constroem”, é apenas mais uma delas. A descida de Frede em busca de Maria remete à descida aos Infernos, de Orfeu, mas também à metáfora da divisão bíblica entre Céu e Inferno, este último correspondendo ao penoso submundo de trabalho dos operários que mantém o funcionamento de Metrópolis. Em sua descida aos subterrâneos sociais, Frede acaba por assistir a uma traumatizante cena de acidente de trabalho na qual, após a explosão de uma máquina que deixa um saldo de diversos operários mortos, os trabalhadores são descartados como meros objetos e imediatamente substituídos¹³. Neste momento, Frede é acometido por uma espécie de visão delirante através da qual enxerga a “Máquina” como um monstro que devora impiedosamente os pobres trabalhadores. Depois disso, o jovem burguês da superfície chega a se disfarçar e a se infiltrar entre as fileiras de trabalho dos operários para sentir de maneira concreta a difícil vida dos operários. O contato com Maria e a revelação das difíceis condições de vida das massas operárias contribuem para operar nele uma transformação, e será ele quem desempenhará o papel do “mediador” cuja vinda fora dia fora profetizada pela líder operária pacifista, de certo modo ela mesma tornando-se a “mãe” do libertador que fizera nascer em Frede e também a heroína que o enlaçará amorosamente.

¹³ A explosão é provocada quando um operário sucumbe à exaustão, e na sequência diversos operários são atirados do alto como se fossem pedaços ou peças da própria máquina.

Outro complicador na trama de *Metrópolis* – e também uma de suas mais interessantes antevistas do futuro – é a invenção, por um cientista louco chamado Rotwang, de um surpreendente robô¹⁴. Rotwang esclarece ao mais poderoso dos industriais de Metrópolis, Joh Fredersen – por acaso o pai de Frede – que em um futuro bem próximo o robô poderia, através de sua reprodução em série, favorecer a substituição imediata da massa trabalhadora na realização de suas tarefas diárias. Esta possibilidade faz com que o industrial conceba o plano de utilizar o robô para estimular entre os operários uma hostilidade contra as máquinas que eles mesmos manuseavam, na verdade já antevendo o desfecho de uma revolta com aquelas proporções, que seria a eclosão explosões na zona das máquinas e a conseqüente inundação da zona familiar operária, esta na qual residiam os filhos e famílias proletárias – futura geração de operários que em breve estaria obsoleta com a disseminação de robôs-operários.

¹⁴ O mote do homem criado artificialmente já aparece no Cinema Alemão em uma série de seis filmes produzidos entre 1916 e 1917 por Otto Rippert (1869-1940), com o título *Homunculus*. Como o robô inventado na *Metrópolis* de Fritz Lang, evidencia-se desde aqui uma leitura negativa da possibilidade de criação de humanóides em laboratórios ou através da robótica. O robô de *Metrópolis* irá receber uma personalidade manipuladora e destrutiva; o homúnculo de Otto Rippert revolta-se contra a sua condição não-humana ao descobrir que havia sido criado em laboratório, e a partir daí passa a acalantar sonhos de dominar o mundo. Esta película foi analisada em maior detalhe em Quaresma, 1996. Nela, o autor identifica alguns elementos que seriam bem explorados pelo Cinema expressionista Alemão, na década de 1920.

Figura 7 - Construção do Robô pelo cientista-louco.



Fonte: Disponível em: <<http://www.kino.com/metropolis/>>

Essa passagem no roteiro de Lang é um pouco obscura com relação aos seus propósitos, e gera controvérsias. Podemos nos perguntar que vantagem poderia ser obtida, pelo mega-industrial Fredersen, ao se passar da política conciliatória a uma incitação de hostilidade contra o próprio sistema que ele comandava? Postula-se que, nesta nova situação, o industrial poderia utilizar o aparelho repressivo contra os operários, eliminando-os no conflito e, sobretudo, exterminando seus filhos, e que desta maneira estaria assegurada uma passagem para um novo mundo no qual o trabalho seria feito por máquinas sem que precisasse arcar com o ônus de ter deixado os operários desempregados para morrerem de fome.

Para o encaminhamento do plano do Industrial, pede-se ao cientista louco que transforme o robô recém-inventado em um clone da líder religiosa Maria – ela mesma imediatamente aprisionada e tirada de cena – de modo a que o robô pudesse se infiltrar entre os trabalhadores e substituir o discurso de conciliação das máquinas pelo de ‘ódio à maquinaria’. Compelidos à Revolta, os operários investem freneticamente em um movimento de destruição das máquinas que termina por explodir reservatórios que terminarão por colocar em risco as suas próprias vidas e as suas famílias. Ao perceberem seu erro, os operários resolvem condenar Maria – na verdade o andróide que se faz passar por Maria – à fogueira, e depois que as chamas consomem o revestimento do andróide percebem que, na verdade, tratava-se de um robô que se fizera passar por Maria. Esta retorna, depois de ter conseguido fugir do aprisionamento, e juntamente com Frede consegue salvar os filhos dos operários da inundação da cidade.

Figura 8 - Cena da Inquisição. Revelando a clonagem de Maria



Fonte: Disponível em: <<http://www.kino.com/metropolis/>>

Ao fim desses conturbados acontecimentos, os trabalhadores, liderados por um dos seus líderes, terminam por se reunir com o industrial que controla Metrópolis, sob a mediação de seu filho Frede – o tão prometido “coração mediador” – que termina por conseguir realizar a propalada conciliação de classes a partir do planejamento da minimização da desigualdade social e da concretização de melhores condições de vida para os operários. O final apresentado por Lang até hoje gera polêmicas interpretativas. Representaria uma vitória da classe trabalhadora, que finalmente consegue, na cena final, impor a sua participação no poder e derrotar a estrutura totalitarista? Neste caso, a cidade futurista também poderia ser tomada como metáfora para a Fábrica ou para o mundo do trabalho, e a celebração do acordo poderia ser interpretada como símbolo da conquista operária de uma participação na gestão da empresa? Ou o final conciliatório que reúne o Céu e o Inferno de Metrópolis em um acordo celebrado a duas partes, e mediado por um salvador saído do próprio seio da classe dominante, poderia representar a manipulação ideológica da classe trabalhadora, desarticulando seu potencial de revolta em mais uma das cenas de efeito do grande drama da conciliação de classes? Esperança ou denúncia – que dimensões se acobertam sob o final proposto por Fritz Lang para a distopia por ele construída em Metrópolis?

De todo modo, considerando-se uma ou outra destas várias interpretações, o ambiente dramático que se afirma no decorrer da obra de Fritz Lang é mesmo o do pessimismo expressionista, ainda que seu desfecho acene com a possibilidade de uma interpretação otimista. Por outro lado, a mensagem subjacente é o do triunfo do sentimento sobre o mundo mecânico: o próprio

Frede, ao apaixonar-se por uma filha da classe operária, transgride a mecânica social que rege este universo totalitário e socialmente bipartido. Ao lado disto, deve-se ter em conta que Lang encaminha em *Metrópolis* não uma crítica direta à Máquina e à sociedade mecanizada, mas sim uma crítica à utilização da máquina sem sentimento, isto é, a máquina utilizada não como meio para alcançar e assegurar o progresso, mas sim como recurso para escravizar o homem. Trata-se, sobretudo, de uma crítica à mecanização do homem, e não de uma crítica à máquina em si mesma¹⁵. *Metrópolis* não rejeita propriamente a máquina, e é digno de nota o fato de que grandes catástrofes ocorrem no filme a partir da destruição irracional das máquinas pelos operários que tinham sido manipulados pelo robô-agitador.

Perpassa a película, da igual maneira, o anseio por uma sociedade justa, no interior da qual sejam minimizadas as desigualdades sociais geradas pelo Capitalismo. Por outro lado, há que considerar que Tea Von Harbou, esposa de Fritz Lang, estava engajada no partido nacional-socialista. Embora Lang não se interessasse por política no sentido convencional, o papel desempenhado pela figura do trabalhador em sua trama não está propriamente em discordância em relação à busca de apoio das camadas trabalhadoras pelo discurso hitlerista naquele período em que procurava ascender ao poder. Também Hitler procurou empreender, na primeira fase de sua ascensão política, uma crítica ao capitalismo. Para além disto, a figura do líder saído do seio das classes dominantes e que desempenha a função de “coração mediador”, o único capaz de conciliar o “cérebro que planeja” e as “mãos que constroem”, não se opõe ao discurso hitlerista sobre a mediação que o partido nazista deveria encaminhar entre o mundo do trabalho e o capital¹⁶. Desta maneira, *Metrópolis* comporta, já à sua época, duas leituras: a da crítica social expressionista, e uma outra leitura, possível de se sintonizar com o nazismo em ascensão.

A herança imaginária deixada por *Metrópolis*, de Fritz Lang, iria se estender promissora para o futuro. Novas possibilidades, inspiradas em elementos trazidos pela primeira vez com esta obra-prima do Cinema Expressionista Alemão, estariam por vir. Entre temores e fascínios, as demandas imaginárias relacionadas às diversas expectativas diante da progressiva urbanização do mundo moderno atravessariam o século. À extensão em altura seria logo acrescentada a extensão horizontal, referência ao ambiente urbano de megalópoles e conurbações que é tão típico da modernidade¹⁷. No limite, os cineastas das últimas décadas do milênio iriam nos oferecer cidades-cinema cujo crescimento horizontal mostra-se tão extenso que uma delas terminaria por recobrir o próprio planeta: a “Coruscant” da saga de *Guerra nas*

¹⁵ Referindo-se à *Metrópolis* de Fritz Lang, Lotte Eisner (1896-1983) faz notar, em certa passagem de *A Tela Demoniaca*, que “os habitantes da cidade subterrânea são autômatos, muito mais que o robô criado pelo inventor Rothwang. Suas pessoas se coadunam inteiramente com o ritmo das máquinas complicadas” (EISNER, 1985) [original: 1973].

¹⁶ Sobre as possibilidades de uma leitura de *Metrópolis* em sintonia com idéias nazistas, ver o ensaio “O Caso Fritz Lang” de Luís Nazário (2007).

¹⁷ A Conurbação é um fenômeno tipicamente contemporâneo no qual ocorre a unificação da malha urbana de duas ou mais cidades, em conseqüência de seu crescimento geográfico.

Estrelas (1977 – 2005). Em contraste, esta mesma série de George Lucas nos oferece a cidade que atingiu as alturas celestiais, de modo a fugir do gás não respirável: a singular “Cidade das Nuvens” (Episódio II, 1980). Eis aqui, apenas para pontuar dois exemplos, extensões das instigantes ‘polêmicas da modernidade’ que haviam fundado a *Metrópolis* de Fritz Lang.

The Expressionist cinema-city: an analysis of urban dystopias produced by the cinema in the first seven decades of the twentieth century

ABSTRACT

In his essay, we are going to define as “City-Cinema”, in order to get a systematic treatment for the utilized vocabulary, the cities idealized by the Cinema in specifically film productions. The emphasis is directed to the Imaginary Cities produced by the futuristic dystopias presented by the Cinema, in order to examine elements from its architecture, spatiality, social organization, and also searching to perceive its articulation with the film plan. The hypothesis is that the imaginary cities always show the fears, angusties, desires, hopes and demands of the society which have produced the film. In this way, we apply here the methodological posture that considers the Real and the Imaginary not as separated dimensions, but complementary and inserted in a complex unity. The central example examined is the film *Metropolis*, by Fritz Lang – maximum realization of the futurist dystopias of Expressionism.

KEYWORDS: Cinema. City. Future. Imaginary. Dystopia.

La Ciudad-cine expressionista: un análisis de las distopías urbanas producidas por el cine en las primeras siete décadas del siglo XX

RESUMEN

Define-se como “Ciudades-Cine”, para sistematización del vocabulario utilizado, a las ciudades idealizadas por el Cine en películas específicas. El énfasis está en las ciudades imaginarias producidas por las distopías futuristas en películas de la segunda mitad del siglo XX, emprendiendo-se al examen de elementos de su arquitectura, espacialidad, organización social, y tratando de darse cuenta de su relación con el guión de la película. La hipótesis de trabajo que se presenta es que las ciudades imaginarias siempre expresan, de alguna manera, los temores, ansiedades, deseos, esperanzas y demandas de la sociedad que las produce. De esta manera, estamos aquí con un enfoque metodológico que considera que las dimensiones reales e imaginarias no son separables, sino complementarias y, formando una unidad compleja. El ejemplo central es el examen de la película *Metrópolis*, de Fritz Lang, realización máximo de las distopías futuristas de realización máximo de expresionistas.

PALABRAS CLAVE: Cine. Ciudad. Futuro. Imaginario. Distopia

Referências

- A ILHA do Doutor Moreau. Direção: Erle C. Kenton; Roteiro: H. G. Wells, Waldemar Ypoung, Philip Wilie. Estados Unidos, 1933.
- BACON, Francis. A Nova Atlântida. In: **Novum organum, ou, Verdadeiras indicações acerca da interpretação da natureza**. São Paulo: Abril Cultural, 1980 (Os Pensadores, v. 13).
- BATMAN. Direção: Tim Burton. Roteiro: Sam Hamm e Warren Skaaren, baseado nos personagens criados por Bob Kane. Estados Unidos, 1989.
- BLADE Runner. Direção: Ridley Scott. Roteiro: Hampton Francker e David Webb Peoples, baseado em livro de Philip K. Dick. Estados Unidos, 1982.
- CAMPANELLA, Tomaso. Cidade do Sol. In: BRUNO, Giordano. **Sobre o infinito, o universo e os mundos**. São Paulo: Abril Cultural, 1980 (Os Pensadores, v. 12).
- CÁNEPA, Laura Loguércio. Expressionismo alemão. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do Cinema Mundial**. São Paulo: Papirus, 2006.
- CARDINAL, R. **O Expressionismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- CONAN, o Bárbaro. Direção: John Milius; Roteiro: John Milius e Oliver Stone a partir dos textos de Robert Roward. Estados Unidos, 1982.
- EISNER, L.H. **A Tela demoníaca**: as influências de Max Reinhardt e do expressionismo. Rio de Janeiro: Paz e Terra Instituto Goethe, 1985.
- ELSAESSER, T. (Org.). **Weimar cinema and after**: Germany's historical imaginary. Londres: Routledge, 2000.
- GAY, Peter. **A cultura de Weimar**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- GLADIADOR. Direção: Ridley Scott. Roteiro: David H. Franzoni, John Logan, e William Nicholson. Estados Unidos, 2000.
- GUERRA nas Estrelas [Star Wars – Episódio IV: A New Hope]. Direção: George Lucas. Roteiro: George Lucas. Produção: Gary Kurtz. Estados Unidos, 1977.
- GUERRA nas Estrelas [Star Wars – Episódio V: The Empire Strikes Back]. Direção: George Lucas. Roteiro: George Lucas. Estados Unidos, 1980
- GUERRA nas Estrelas [Star Wars – Episódio VI: Returno of the Jedi]. Direção: Richard Marquand. Roteiro: George Lucas e Lawrence Kasdan, baseado em argumento de George Lucas. Estados Unidos, 1983.
- GUERRA nas Estrelas [Star Wars – Episódio I: A Ameaça Fantasma]. Direção: George Lucas. Roteiro: George Lucas. Estados Unidos, 1999.
- GUERRA nas Estrelas [Star Wars – Episódio II: O Ataque dos Clones]. Direção: George Lucas. Roteiro: Jonathan Halles e George Lucas. Estados Unidos, 2002.
- GUERRA nas Estrelas [Star Wars – Episódio III: Revenge of the Sith]. Direção: George Lucas. Roteiro: George Lucas. Produção: Rick McCallum. Estados Unidos, 2005.

- HILLEGAS, Mark R. **The Future as nightmare**: H. G. Wells and the Anti-Utopians. Illinois: Southern Illinois University Press, 1967.
- HOMUNCULUS. Direção: Otto Rippert. Roteiro: Otto Rippert. Alemanha, 1912.
- HUXLEY, Aldous. **Admirável mundo novo**. São Paulo: Abril Cultural, 1974.
- JACOBY, Russell. **Imagem imperfeita**: pensamento utópico para uma época antiutópica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- JONES, L. E. Culture and politics in the Weimar Republic. In: MARTEL, G (Org.). **Modern Germany reconsidered** (1870-1945), Londres: Routledge, 1992.
- KRACAUER, S. **De Caligari a Hitler**: uma história psicológica do Cinema Alemão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- KUMAR, Krishan. **Utopia and anti-utopia in modern times**. Cambridge Ma: Oxford UK, 1987.
- MATRIX. Direção: Andy Wachowski e Larry Wachowski. Roteiro: Andy Wachowski e Larry Wachowski. Estados Unidos, 1999.
- METROPOLIS. Direção: Fritz Lang; Roteiro: Fritz Lang e Thea Von Harbou. Alemanha, 1926.
- MORIN, Edgar. **O Cinema ou o homem imaginário**. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.
- MORUS, Thomas. Utopia. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- NAZÁRIO, Luiz. O Caso Fritz Lang. In: AS SOMBRAS Móveis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- ORWELL, George. **1984**. Lisboa: Antígona, 2004.
- QUARESMA, L. Homunculus: a Project for a modern cinema. In: ELSAESSER, T. (Org.). **A Second life**: German cinema's first decades. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996.
- O QUINTO Elemento. Direção: Luc Besson; Roteiro e idealização: Luc Besson, baseado em estória de Luc Besson e Robert Mark Kamen. França, 1997.
- PERFUME – a história de um assassino. Direção: Tom Tykwer; Roteiro e idealização: Andrew Birkin, Tom Tykwer e Bernd Eichinger, baseado em livro de Patrick Süskind; Produção: Nernd Eichinger. França/Espanha/Alemanha, 2006.
- PLATÃO. **A República**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- WELLS, H. G. **A Ilha do Doutor Moreau**. Lisboa: Europa-América, 1989.
1984. Direção: Michael Bradford; Roteiro e idealização: Michael Radford. Inglaterra, 1984.

José D'Assunção Barros

*Professor-Adjunto da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ)
Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense(UFF)*