

METRÓPOLIS, A SINFONIA DA CIDADE-MÁQUINA

Tábata da Cruz Silva (PPGCL-UFRJ)

RESUMO

Em uma análise crítica sobre a narrativa *1984*, de George Orwell, o historiador Ben Pimlott questiona o que pode ser chamado de validade de uma narrativa. Para ele: “Por quanto tempo pode uma história sobre um futuro que passou continuar a alarmar seus leitores?” (2017, p. 382). Esse questionamento está relacionado diretamente aos rumos da distopia e da ficção científica, gêneros literários que se dispõem a discutir os impactos da tecnologia na sociedade, explorando pontos positivos e/ou negativos. Foi assim com *Metrópolis*, um clássico do expressionismo alemão e precursor da ficção científica no cinema, que sempre esteve associado ao nome de seu diretor, Fritz Lang. A produção de 1927 contou ainda com o nome pouco mencionado de Thea Von Harbou, roteirista responsável pela impactante construção de *Metrópolis*. Traduzido diretamente do alemão em 2019, o texto de Von Harbou apresenta outras nuances e enriquece a análise da obra cinematográfica. Através deste trabalho, pretende-se analisar detalhes que dialogam com o cenário distópico do cânone, e que podem ainda lançar luzes às questões do que está por vir. *Metrópolis* é atemporal, e sua análise sobre relações de poder, organização do trabalho e o papel da tecnologia dentro da ficção científica ainda tem muito a dialogar com as questões contemporâneas.

PALAVRAS-CHAVE: Ficção científica; Cinema; Literatura Comparada; Distopia.

ABSTRACT

In a critical analysis of George Orwell's 1984 narrative, the historian Ben Pimlott questions what can be called the validity of a narrative. For him: "How long can a story about a past future continue to alarm its readers?" (2017, p. 382). This questioning is directly related to the directions of dystopia and science fiction, literary genres that are willing to discuss the impacts of technology on society, exploring positive and/or negative points. It was like this with *Metropolis*, a classic of German expressionism and precursor of science fiction in cinema, which has always been associated with the name of its director, Fritz Lang. The 1927 production also had the little-mentioned name of Thea Von Harbou, screenwriter responsible for the impressive construction of *Metropolis*. Translated directly from German in 2019, Von Harbou's text presents other nuances, and enriches the analysis of the cinematographic work. Through this work, we intend to analyze details that dialogue with the dystopian scenario of the canon, and that can also shed light on the questions of what is to come. *Metropolis* is timeless, and its analysis of power relations, work organization and the role of technology within science fiction still has a lot to dialogue with contemporary issues.

KEYWORDS: Science Fiction; Cinema; Comparative Literature; Dystopia.

CINEMA COMO FATO SOCIAL

A fortuna crítica¹ de Siegfried Kracauer referente à temática do cinema, destacando o cinema alemão, é extremamente relevante para os estudos de produções que surgiram no período entre a Primeira Guerra Mundial e a Segunda Guerra Mundial, principalmente devido a sua importância no que diz respeito ao estudo da ascensão do nazismo. Em “O curioso realista”, Theodor Adorno afirma que “foi ele quem descobriu o cinema como fato social.” (2009, p. 12).

Tal termo – fato social – foi apresentado por Durkheim em 1895. Para o autor, fato social seria a possibilidade de existência de uma consciência coletiva capaz de organizar o mundo sensível comum. “As representações, manifestações dessa consciência comum, fundamentam-se a partir de certos hábitos mentais; certas categorias que existiriam com relativa autonomia e que, ao atuarem entre si, se modificariam.” (CODATO, 2010, p. 48-49). São essas representações coletivas que Durkheim nomeia como fato social.

Kracauer construiu excelentes críticas partindo da observação dessas representações coletivas no cinema, construindo uma análise da relação entre filme e espectador. Destacam-se textos como “As pequenas balconistas vão ao cinema”, de 1927, e “Os tipos nacionais tal como Hollywood os apresenta”, de 1949.

O ato de ver e ser visto está representado no cinema: “a questão da objetividade do olhar que filma *versus* a subjetividade do olhar que se deixa filmar; do real da escritura fílmica *versus* a ilusão do espetáculo”, conforme afirma Henrique Codato (2010, p. 49). O autor fala também sobre a representação da realidade no cinema e que há “uma preocupação em fazer valer o mundo da experiência” (2010, p. 49).

Adorno afirma ainda que o interesse de Kracauer não estava apenas no campo da crítica. Ou seja, não era a intenção dele apenas analisar, mas sim observar o frequentador do cinema, essa parcela individual da sociedade alemã que muito contribuiu para seus textos e para sua compreensão do momento que antecedeu a ascensão do nazismo.

Ele tinha em si mesmo algo do ingênuo prazer de ver do frequentador de cinema; mesmo nas pequenas balconistas que o divertem, ele encontra parte de sua própria forma de reação. Essa não é a menor das razões por

¹ KOCH, Gertrude. [*Kracauer zur Einführung, English*] *Siegfried Kracauer: an introduction* / Gertrude Koch; translated by Jeremy Gaines. Princeton University Press. 2000.

que sua relação com os *media* de massa jamais se tornou tão ríspida como faria esperar sua reflexão sobre os efeitos deles. (ADORNO, 2009, p. 13)

O cinema surge, para Kracauer, como um reflexo da sociedade. Para o autor, através dos objetos culturais ou mesmo dos objetos de análise, seria possível entender os novos rumos que se apresentaram na sociedade naquele momento em particular. Em *Os Empregados*, Kracauer se atém a uma parcela muito específica: os empregados de uma fábrica, e faz seu relato partindo da observação da rotina deles.

E quanto aos próprios empregados? Eles são quem menos consciência têm da situação. No entanto, o seu modo de vida desenrola-se à vista de todos. Como no conto *A Carta Roubada*, de E. A. Poe, é precisamente esta exposição aos olhares de toda a gente que impede a sua visibilidade. Ninguém encontra a carta, porque ela está mesmo debaixo dos olhos de todos. Em jogo estão, por certo, forças poderosas que impossibilitam notar o que quer que seja. (KRACAUER, 2015, p. 14-15)

A alusão ao conto de Edgar Allan Poe, escrito em 1844, faz referência exatamente àquilo que está exposto, mas ainda assim não é visto, ou seja, somente um olhar detalhado permite que essa parcela da sociedade seja vista.

O filme *Metrópolis*, de Fritz Lang, lançado em 1927, trata da relação patrão *versus* empregado e dialoga com essas observações estudadas por Kracauer. Ele é uma representação, um retrato da sociedade naquele momento especificamente. Com roteiro de Thea Von Harbou, o filme conta a história de Metrópolis, a cidade das máquinas. A história nos apresenta o Senhor de Metrópolis, Joh Fredersen, seu filho Freder e a revolucionária Maria.

O desenrolar da trama se dá quando Maria leva os filhos dos trabalhadores ao Clube dos Filhos, que é o local onde Freder e os filhos da Elite de Metrópolis passam a maior parte do tempo se divertindo. Ao ver as crianças, surge em Freder o questionamento de quem elas são, e é quando o personagem começa a entender o funcionamento da estrutura de Metrópolis. Sua indignação com o que vê na cidade dos operários (as máquinas, o trabalho incessante e sem pausas) o faz procurar o pai para entender a necessidade daquela estrutura opressora, já que tudo o que está ao redor deles fora construído por aqueles operários.

Metrópolis se sustenta da exploração de uma classe operária que habita o subterrâneo e serve apenas de alimento às máquinas, vivendo submissa ao tempo. O relógio, inclusive, é uma peça importante na trama. Além de marcar o tempo, é o indicador da troca de turnos e aparece em evidência em algumas cenas do filme.

[...] a voz da cidade-máquina Metrópolis urrava por comida, por comida, por comida...

Ela queria se alimentar de pessoas vivas.

Então, a comida viva avançava em massas. Vinha das ruas, de suas ruas, que nunca se cruzavam com outras ruas humanas. Ela se estendia à larga, um fluxo sem fim. A corrente tinha doze membros de largura. Eles seguiam no mesmo passo. Homens, homens e homens – todos com o mesmo traje; do pescoço aos tornozelos coberto de linho azul-escuro, os pés sem meias nos mesmos sapatos duros, os cabelos presos sob as mesmas boinas pretas. (HARBOU, 2019, p. 31-32)

A leitura desse trecho apresenta não só a invisibilidade da classe operária, mas também a sua homogeneização. Os operários de Metrópolis não passam de “comida” para as máquinas que sustentam a cidade. Entre eles não há distinção, são apenas a mão de obra que serve ao funcionamento da cidade-máquina. Nas figuras 1 e 2, a seguir, observamos a entrada dos operários na cidade-máquina. Os portões se abrem para que a troca de turnos seja feita. É perceptível que os operários apresentam a fisionomia cabisbaixa e seguem a descrição apresentada no texto de Harbou, tendo, por exemplo, a mesma vestimenta e o mesmo calçado.

Figura 1 – Acessando a cidade-máquina²



Figura 2 – A troca de turnos³

² A cena acontece aos 4 minutos e 7 segundos, e mostra a troca de turno dos operários de Metrópolis. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Vnp_TAb52AI&t=410s

³ A cena acontece aos 4 minutos e 26 segundos, e mostra a troca de turno dos operários de Metrópolis. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Vnp_TAb52AI&t=410s



Com a finalidade de descrever o processo de desumanização, os operários são apresentados como a massa viva que serve de alimento para o funcionamento de Metrópolis. Os trabalhadores são identificados por seus números, perdendo sua identidade, o que faz com que sejam facilmente substituídos por outro “número”.

Há um contraste entre a camada superior e inferior de Metrópolis logo nos primeiros minutos do filme. A legenda que se segue para apresentar a cidade dos trabalhadores, o subterrâneo, acompanha a imagem do elevador que desce abaixo da superfície, seguida pela legenda ilustrada pela Figura 3. Enquanto a legenda passa pela tela, observamos que o ponto final da frase está posicionado na primeira linha, o que indica a conclusão da frase. Tais informações combinadas sugerem que a cidade dos trabalhadores se localiza abaixo da cidade-máquina.

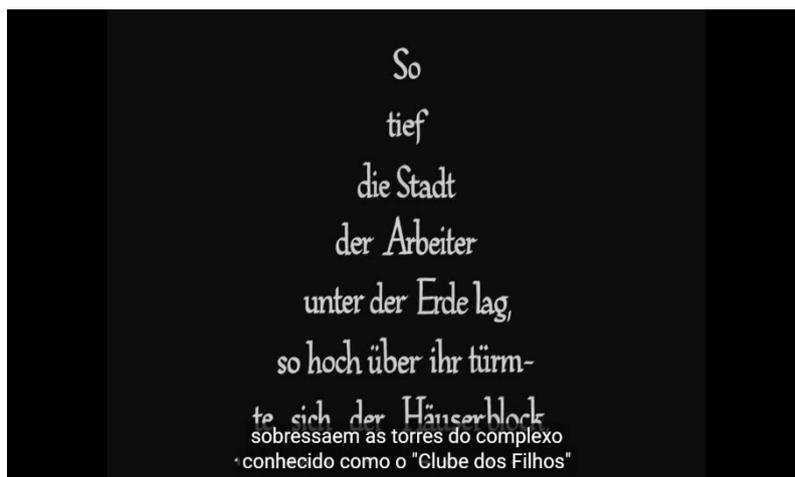
Figura 3 – A cidade dos trabalhadores⁴



⁴ Idem Ref. 3, A cena acontece aos 5 minutos e 30 segundos.

Por sua vez, a legenda que apresenta o Clube dos Filhos, onde os filhos de Metrópolis, filhos da elite, se divertem, é inversa, ou seja, a legenda se dá de baixo para cima e em formato de pirâmide, sugerindo que o clube dos filhos está acima da cidade dos operários, assegurando a esses “filhos” a posição no topo da pirâmide, de acordo com a Figura 4:

Figura 4 – O Clube dos filhos⁵



Dessa forma, O filme de Lang traduz um sentimento muito presente na sociedade alemã da época em que foi produzido, apresentando o temor ante à mecanização do trabalho e à rápida urbanização. Em sua crítica, Marina Person diz que *Metrópolis* “aborda o acirramento das desigualdades tendo como pano de fundo uma cidade opressora, onde a elite parasita vive acima da superfície e a classe operária, explorada e controlada, habita os subterrâneos.” (2019, p. 446).

Metrópolis apresenta todas essas questões colocadas por Person. É possível ver logo no início os trabalhadores subjugados às máquinas. Vemos o trabalho incessante, sem pausas. Vemos a troca de turnos, em que as máquinas se preparam para engolir a “comida” viva. O mundo do trabalho apresentado é “um universo caótico e perverso no qual a tecnologia massacra qualquer indício do que sobraria da humanidade.” (MELLO, 2009, p. 309).

Algumas narrativas produzidas no período entreguerras e pós-guerra também trataram a temática da padronização, um reflexo comum de um medo iminente que surgia nesse período. *Nós* (publicado em 1924), de Ievguêni Zamiátin, e *1984* (publicado em 1949), de

⁵ A cena acontece aos 6 minutos e 47 segundos, e apresenta o Clube dos Filhos. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Vnp_TAb52AI&t=410s

George Orwell, são exemplos dessas narrativas. Elas apresentam o controle dos trabalhadores e trazem a questão da homogeneização.

Há muita similaridade entre *Metrópolis* e as cenas descritas por Zamiátin em sua obra. No filme de Lang, os trabalhadores são submetidos a uma jornada, à troca de turnos, à padronização de suas vestimentas e à perda da identidade, já que são identificados apenas pelo seu número, apesar de terem nomes.

Em *Nós*, a sociedade é submissa à Tábua das Horas, que controla todas as atividades durante todo o dia. Há padronização de suas vestimentas e os indivíduos não possuem um nome, mas sim uma identificação alfanumérica.

Embaixo, a avenida estava cheia: com um tempo desses, normalmente utilizamos a Hora Pessoal após a refeição para um passeio adicional. Como sempre, a Fábrica Musical tocava com todas as suas trombetas a Marcha do Estado Único. Em fileiras regulares de quatro, os números marchavam, marcando o compasso, entusiasmados – centenas, milhares de números em unifs azulados, placas de ouro no peito com o número estatal de cada homem e mulher. (ZAMIÁTIN, 2017, p. 21)

[...] Mas a Tábua das Horas converteu cada um de nós em verdadeiros heróis de seis rodas de aço, heróis do grande poema. Todas as manhãs, com exatamente seis rodas, precisamente na mesma hora, precisamente no mesmo minuto, nós, os milhões, levantamos como um só. Exatamente na mesma hora, unimilhões começamos a trabalhar e, na mesma hora, unimilhões, terminamos o trabalho. (ZAMIÁTIN, 2017, p. 30)

No trecho destacado, observamos a falta de consciência da sociedade destacada por Kracauer em *Os Empregados*. Tanto a narrativa de Zamiátin quanto a produção audiovisual de Lang traduzem a invisibilidade e a ausência de percepção daqueles que estão inseridos no ambiente, sendo necessária a interferência externa. No caso de *Metrópolis*, essa interferência se dá com a personagem Maria, que tenta mostrar aos operários que é preciso mudar a realidade em que eles estão inseridos. É através dela que acontece o despertar da consciência dos operários da cidade-máquina.

O cenário construído em *Metrópolis* já havia sido apresentado por Marx e Engels no *Manifesto do Partido Comunista*. Principalmente no que diz respeito à relação do operário com a máquina, em que o operário “torna-se um mero acessório da máquina, ao qual se exige apenas o manejo mais simples, mais monótono, mais fácil de aprender.” (MARX, 2015, p. 70).

“Massas de operários, reunidas na fábrica, são organizadas como exércitos. São colocados, como soldados rasos industriais, sob a vigilância de uma hierarquia completa de

sargentos e oficiais.”⁶. Dessa forma, *Metrópolis* é essa representação radical, e talvez com o intuito de alerta ou reflexão sobre a relação do operário *versus* patrão e do operário *versus* máquina.

A ORGANIZAÇÃO DO TRABALHO

Em *Os Empregados*, Kracauer fala da substituição da força de trabalho, e durante o desenvolvimento do texto interroga o chefe de departamento da empresa sobre qual seria o procedimento no caso de um funcionário adoecer, se haveria quem o substituísse. Ao que o chefe do departamento prontamente responde: “Sem dúvida” (2015, p. 38). Fica evidente nessa passagem que o operário é importante sim, mas que também pode ser substituído a qualquer momento.

Ainda em *Os Empregados*, Kracauer comenta sobre as pausas durante a jornada de trabalho. “Que organização! Nem as pausas para arejamento foram esquecidas!” (2015, p. 37). Essa observação pode ser interpretada de forma irônica, mas ainda que não seja, nem por isso deixa de ser relevante, já que essas pausas podem ser interpretadas como uma falsa noção de que o empregador se preocupa de fato com o operário. Já em *Metrópolis*, não há descanso, não há pausas, somente o trabalho que faz a cidade-máquina funcionar. “Metrópolis não sabia o que era domingo. Metrópolis não conhecia feriados ou celebrações. [...]” (HARBOU, 2019, p. 33).

Quando Zamiátin apresenta a Tábua das Horas na narrativa *Nós*, também é destacada a Hora Pessoal – uma hora livre para que o indivíduo possa desenvolver alguma atividade de sua preferência.

Ampliando o assunto, Adorno⁷ fala sobre a relação do operário com o tempo livre e do fato de o tempo livre estar acorrentado diretamente ao trabalho. Afinal, só é considerado tempo livre o tempo em que o trabalhador se encontra longe do trabalho, e essa relação só pode ser construída a partir dessa referência. Adorno ressalta que o tempo livre se dá quando se consegue um afastamento total do trabalho.

⁶ Idem Ref. 3, p. 71.

⁷ ADORNO, Theodor W. *Indústria Cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra. 2002, p. 103.

As balconistas⁸ destacadas por Kracauer são aquelas que buscam dar sentido a esse tempo livre. O cinema cumpre parte desse papel, de tentar o distanciamento do trabalho, mas ao mesmo tempo direciona o pensamento do espectador, fazendo com que se encante por uma realidade que não existe, já que a sua realidade é insuportável.

[...] A viagem auxilia a fantasia nos caminhos falsos, encobre as perspectivas com impressões, conduz às maravilhas do mundo para que seus horrores não sejam vistos. (KRACAUER, 2009, p. 321)

[...] Os motivos são claramente selecionados. Toda e qualquer menção às diferenças de classe é evitada, pois a sociedade está excessivamente convencida do seu status de primeira classe, para desejar tomar consciência das reais condições. Evitada é também qualquer menção à classe operária, que por meios políticos tenta escapar da miséria que os diretores apresentam de modo tão comovente. (KRACAUER, 2009, p. 316)

Quando fala em viagem, Kracauer se refere às aventuras, aos filmes que apresentam outros territórios ao espectador, fazendo com que até o espectador de camadas inferiores tenha a sensação de poder conhecer o mundo. A não menção às questões de classe é também uma estratégia para se evitar a tomada de consciência do proletário.

Em uma primeira observação do filme *Metrópolis*, o espectador é apresentado a uma tomada de consciência do operário em relação ao seu papel fundamental no funcionamento da cidade-máquina. Durante boa parte do filme, a sensação de que a revolução finalmente acontecerá é como um grande fantasma na narrativa.

No entanto, a redenção que ocorre é a do Senhor de Metrópolis. Joh Fredersen, com o intermédio do filho Freder, se transforma no patrão que se dispõe a ouvir e, principalmente, a ver os operários.

Os operários saem da revolução violenta para a revolução pacífica, o que na verdade representa a submissão ao patrão, ao sistema.

Adolf Hitler considerava *Metrópolis* um filme extraordinário, que enfatizava o triunfo de uma comunidade mediante o surgimento de um líder messiânico. É mais do que provável que ele se identificasse com o herói do filme, o jovem Fredersen, comparando os objetivos de seu próprio movimento nazista com a pseudolibertação alcançada pelos trabalhadores quando eles voluntariamente se curvaram para aceitar o governo de Fredersen. (PERSON, 2019, p. 447)

⁸ KRACAUER, Siegfried. As pequenas balconistas vão ao cinema. In: *O ornamento da massa: ensaios*. São Paulo: Cosac Naify. 2009, p. 311.

A submissão dos operários ao fim do filme foi o que fez com que Adolf Hitler se identificasse com a história da narrativa. No decorrer da trama, a jovem Maria dialoga com os trabalhadores na tentativa de que aconteça um despertar coletivo para a consciência. O encontro dela com Freder, o filho do Senhor de Metrópolis, é um somatório em sua luta.

Maria é o fio condutor de uma revolução pacífica pautada no diálogo, na conscientização dos operários. Para ela, um intermediário é importante para que a ordem imposta seja quebrada.

- Sejam pacientes, meus irmãos! – continuou ela. – O caminho que seu intermediário deve seguir é longo. Muitos entre vocês estão gritando: Luta! Destruição! Não lutem, meus irmãos, porque isso os tornaria culpados. Acreditem em mim, virá alguém que falará por vocês, que será um intermediário entre vocês, as mãos, e o homem cujo cérebro e cuja vontade está acima de todos. Ele lhes dará algo mais precioso do que tudo que um ser humano poderia lhes dar: a capacidade de tornarem-se livres sem que se tornem culpados. (HARBOU, 2019, p. 116)

Os planos pacíficos de Maria não se concretizam devido à interferência de Rotwang, o cientista e inventor de Metrópolis, que nutre uma rivalidade com Joh Fredersen, o pai de Freder.

Havia uma casa na grande Metrópolis, mais antiga que a própria cidade. Muitos diziam que era mais antiga até mesmo que a catedral [...] (HARBOU, 2019, p. 85)

O nome do homem era Rotwang. Poucos o conheciam. Apenas Joh Fredersen conhecia o homem, e muito bem. Seria mais fácil o Senhor de Metrópolis decidir lutar pela catedral com a seita dos góticos do que com Rotwang pela casa do mago.

Havia muitas pessoas em Metrópolis, nessa cidade de pressa significativa e regularizada, que preferiam fazer um longo desvio a passar pela casa de Rotwang. (HARBOU, 2019, p. 87)

Rotwang é responsável pela criação do androide, e, oportunamente, utiliza o rosto da jovem Maria – humana – em seu projeto, fazendo, então, com que existam duas Marias, a humana e a androide.

Para isso, Rotwang mantém a verdadeira Maria em seu castelo, enquanto sua versão androide toma seu lugar e passa a incitar os operários em atos violentos de revolução, pedindo a destruição da cidade-máquina.

Freder consegue o resgate de Maria – humana – e assim, ambos dão fim à violenta revolução dos operários. Cabe a ele assumir o papel de intermediário, de mediador entre a

cabeça, Joh Fredersen, e as mãos, os operários. Pode-se entender que há também aí uma relação intrigante, afinal, Joh Fredersen é o comandante de Metrópolis. É ele quem decide o que acontece, ele é o cérebro da cidade das máquinas. Já os operários são as mãos, pois são eles que manipulam as máquinas, que executam as funções específicas que fazem Metrópolis funcionar. São os operários que colocam as *mãos na massa* e Freder é o intermediário, aquele que consegue a ligação entre quem comanda, seu pai, e os trabalhadores, as mãos da cidade-máquina. Era inevitável que Hitler não enxergasse algo que poderia ser usado a seu favor, considerando o momento de ascensão do nazismo, tanto que ele enxergou em Lang um potencial de desenvolvimento que ajudaria na propaganda nazista, fazendo com que Goebbles convidasse Lang para se tornar chefe da indústria cinematográfica alemã⁹.

Mas, o diretor não só declinou do convite, como também partiu para Paris, separando-se de Harbou, roteirista do filme e sua esposa.

As fontes são divergentes quanto ao verdadeiro motivo de Lang sair da Alemanha e de sua separação de Harbou¹⁰. Mas o que de fato ocorreu é que, após a separação e com a proximidade de ascensão do nazismo, Harbou não só permaneceu na Alemanha como também se filiou ao Partido Nazista em 1932. Depois, os caminhos de Lang e Harbou não voltaram a se cruzar. Ele se mudou para Paris e, posteriormente, para os Estados Unidos. Já ela permaneceu na Alemanha até o fim de sua vida.

RELAÇÕES DE PODER NA CIDADE-MÁQUINA

Terry Eagleton, em *Marxismo e crítica literária*, discorre sobre a forma como a Arte se encontra imersa em ideologia, mas consegue se afastar dessa mesma ideologia de forma a permitir a possibilidade de sentir e observar a sua origem:

[...] Ao fazer isso, a arte não nos permite conhecer a verdade que a ideologia esconde, já que para Althusser o “conhecimento”, no sentido estrito, significa conhecimento científico – o tipo de conhecimento, por exemplo, sobre o capitalismo que nos é proporcionado por *O Capital* de Marx em contraste com *Hard Times* [Tempos Difíceis] de Dickens. A diferença entre a ciência e a arte não é que elas lidam com objetos de estudo diferentes, mas que lidam com os mesmos objetos de modo diferente. (EAGLETON, 2011, p. 39)

⁹ ROTTENSTEINER, Franz. In: *Metrópolis*. São Paulo: Aleph. 2019, p. 438.

¹⁰ PERSON, Marina. In: *Metrópolis*. São Paulo: Aleph. 2019, p.448.

Eagleton diz ainda que a “arte nos proporciona a experiência dessa situação, que é equivalente à ideologia” (2011, p. 39). A experiência visual de *Metrópolis*, assim como outros filmes pertencentes ao expressionismo alemão, proporcionam vivências únicas que permitem um entendimento diferenciado, um ponto de vista a mais sobre determinados conhecimentos.

Daniel Defert¹¹ cita uma fala de Foucault em entrevista do filósofo para uma revista americana de arquitetura em que Foucault fala da relação entre arquitetura e urbanismo, e que tais não constituem um campo passível de isolamento: “Misturam-se com múltiplas práticas e discursos, mas o espaço é o lugar privilegiado de compreensão de como o poder opera.” (2013, p. 52).

O espaço em *Metrópolis* é uma representação dessa relação de poder entre Joh Fredersen, o Senhor de Metrópolis, e os operários, operadores sustentáveis das máquinas. Essa relação é determinada não só pelas questões de classe e opressão, mas também pela delimitação do espaço, que é atuação de poder de Fredersen sobre os operários.

- Você não quer compreender? – perguntou Freder – Por que me encara com olhos tão severos? Quer que eu seja intermediário entre Joh Fredersen e aqueles que você chama de irmãos. Não pode haver intermediário entre céu e inferno que não tenha estado no céu e no inferno. Eu não conhecia o inferno até ontem. E por isso ontem falhei tão miseravelmente, quando falei com meu pai em nome de seus irmãos. Até você surgir diante de mim pela primeira vez, Maria, eu levava a vida de um filho muito amado. Não conhecia nenhuma ânsia, pois tudo era meu. Eu, tão jovem, esgotei a luxúria da terra até as profundezas. Eu tinha um objetivo... Era um jogo com a morte: o voo até as estrelas... E então você veio e me mostrou meus irmãos. [...] (HARBOU, 2019, p. 119)

A cidade apresenta um contraste com os operários que nela trabalham. O local onde os trabalhadores operam as máquinas é um local que ressalta a grandiosidade das máquinas e que faz os trabalhadores parecerem ser inferiores¹². Esse local estabelece inclusive a relação de poder, já que os trabalhadores são tirados do campo de visão, sendo escondidos no subterrâneo, onde sua única função é operar as máquinas e ser engolido pela cidade-máquina.

Já o Clube dos Filhos, apresentado logo no início do filme, tem um visual mais limpo, com figurinos mais sutis. É um local com vida e movimento, onde Freder aparece se

¹¹ DEFERT, Daniel. *O corpo utópico; As heterotopias* / Michel Foucault; posfácio de Daniel Defert. São Paulo: n-1 Edições. 2013, p. 52.

¹² MELLO, Sérgio Carvalho Benício de, et. al. Os Sentidos do Trabalho Precarizado na *Metrópolis*: fato e ficção! O&S – Salvador, v.16 – n. 49, p. 307-323. Abril/Junho – 2009. p. 316.

divertindo com os amigos e praticando exercícios. Ali, no Clube dos Filhos, os privilegiados conseguem ter acesso até mesmo ao tempo livre¹³. O lazer é praticado naquele ambiente, mas somente para os que possuem tal privilégio.

A grandiosidade e importância do filme inspirou diversas produções no campo da ficção científica¹⁴. É inegável sua contribuição para o conteúdo audiovisual e literário que se seguiria nos anos subsequentes, já que foi uma das obras mais importantes do expressionismo alemão. *Metrópolis* propôs uma experiência única e atemporal, e mesmo que se tenha passado quase um século de sua filmagem, sua crítica continua ávida e frutífera. O filme é um dos precursores da ficção científica como a conhecemos. É também uma das primeiras obras audiovisuais a representar tão bem a mecanização/robotização, alçando-a ao nível destrutivo, provavelmente como forma de alerta. Além disso, apresenta a relação opressora entre o patrão e o empregado. E justamente dessa relação é que podemos observar o processo de desumanização e a submissão do operário.

De alguma forma, *Metrópolis* propôs uma espécie de alívio às tensões da época, com sua proposta de redenção ao final. A revolução destituída e o processo de aceitação, características muito presentes nas narrativas de ficção científica e distopia, são apresentadas de forma natural, como consequência de um processo. O filme apresenta uma visão apaziguadora das questões que emergiam, principalmente no campo da organização do trabalho, sem esquecer da relação trabalhador/operário e a industrialização, as máquinas. Afinal, mesmo com a presença das máquinas, são os trabalhadores/operários que as manipulam, a cidade-máquina *precisa* da mão humana para permanecer funcionando.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **O curioso realista**. Novos Estudos. São Paulo: CEBRAP, v.85, pp 5- 22, nov. 2009.

_____. **Indústria Cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ANDRADE, Icaro Yure Freire de. **Siegfried Kracauer: cinema e método**. INTER-LEGERE. Vol. 2, n.25/2019: c18175.

CODATO, Henrique. **Cinema e representações sociais: alguns diálogos possíveis**. Verso e Reverso, vol. XXIV, n. 55, janeiro-abril 2010.

¹³ Idem Ref. 9.

¹⁴ PERSON, Marina. In: *Metrópolis*. São Paulo: Aleph. 2019, p, 445-446.

- EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico; As heterotopias**; posfácio Daniel Defert [tradução Salma Tannus Muchail]. São Paulo: n-1 Edições, 2013.
- HARBOU, Thea Von. **Metrópolis**. Tradução: Petê Rissatti. São Paulo: Aleph, 2019.
- KOCH, Gertrude. [**Kracauer zur Einführung. English**] **Siegfried Kracauer: an introduction / Gertrude Koch**; translated by Jeremy Gaines. Princeton University Press, 2000.
- KRACAUER, Siegfried. **Os Empregados**. Tradução: Manuela Gomes. Antígona para Portugal, 2015.
- _____. **O ornamento da massa: ensaios**. Tradução: Carlos Jordão Machado; Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto do Partido Comunista**. Tradução: Edmilson Costa. São Paulo: Edipro, 2015.
- MELLO, Sérgio Carvalho Benício de; MARÇAL, Maria Christianni Coutinho; FONSÊCA, Francisco Ricardo Bezerra. “Os Sentidos do Trabalho Precarizado na *Metrópolis*: fato e ficção!”. In: *O&S* – Salvador, v. 16 – n. 49, p. 307-323. Abril/Junho – 2009.
- Metrópolis**. Direção: Fritz Lang. Alemanha. 1927. Acesso em: 15/01/2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Vnp_TAb52AI
- ORWELL, George. **1984**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- SANTOS, Jaqueline Oliveira dos. “Cinema e o Ensino de História”. In: **LABEDUC/LABCH**, São Paulo, Maio de 2016; p. 1-7.
- ZAMIÁTIN, Ievguêni. **Nós**. São Paulo: Aleph, 2017.