



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

MARCIO LUIZ CARVALHO

METRÓPOLIS:
LITERATURA E CINEMA A PARTIR DOS ESTUDOS DE
INTERMIDIALIDADE

Londrina
2023

MARCIO LUIZ CARVALHO

METRÓPOLIS:
LITERATURA E CINEMA A PARTIR DOS ESTUDOS DE
INTERMIDIALIDADE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Barbara Cristina Marques

Londrina
2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

C331m Carvalho, Marcio Luiz Carvalho.
METRÓPOLIS : LITERATURA E CINEMA A PARTIR DOS ESTUDOS DE INTERMIDIALIDADE / Marcio Luiz Carvalho Carvalho. - Londrina, 2023.
118 f. : il.

Orientador: Barbara Cristina Marques Marques.
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2023.
Inclui bibliografia.

1. Metrópolis - Tese. 2. Intermidialidade - Tese. 3. Cinema - Tese. 4. Literatura - Tese. I. Marques, Barbara Cristina Marques. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 82

MARCIO LUIZ CARVALHO

METRÓPOLIS:
LITERATURA E CINEMA A PARTIR DOS ESTUDOS DE
INTERMIDIALIDADE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Estudos Literários.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof^a Dr^a Barbara Cristina Marques
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Almir Aquino Corrêa
(Universidade Estadual de Londrina)

Prof. Dr. Alberto Carlos Augusto Klein
(Universidade Estadual de Londrina)

Londrina, 24 de outubro de 2023.

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, Luiz C. L. Carvalho e Maria A. Carvalho, que nas suas modéstias conduziram-me à dignidade. A minha irmã Andréia Carvalho e seu marido Jamil Moura.

A Leide Aguiar, pelo carinho nas horas difíceis. Pelo apoio em meio às incertezas.

AGRADECIMENTOS

A Prof^a Dr^a Barbara Cristina Marques, o meu reconhecimento pela oportunidade de realizar este trabalho, sobretudo por ter me aceitado como seu orientando.

Aos membros da banca de qualificação e defesa, Prof. Dr. Almir Aquino Corrêa e Prof. Dr. Alberto Carlos Augusto Klein, pelas contribuições que enriqueceram a presente dissertação.

Aos queridos amigos das calorosas discussões, durante as caminhadas semanais ao longo da estrada rural de San Rafael, Eduardo Bacarin, Josy Galvão e Claudia Melatti. E pelo apoio durante os estudos.

A querida amiga Juliana Bello, pelo carinho e inestimável ajuda nas horas difíceis.

Agora mais do que nunca nós temos que conversar uns com os outros, ouvir uns aos outros e entender como vemos o mundo e (o) cinema é o melhor meio de fazer isso.

Martin Scorsese

CARVALHO, Marcio Luiz. *Metrópolis: literatura e cinema a partir dos estudos de Intermidialidade*. 2023. 111 f. (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2023).

RESUMO

Os Estudos Literários têm absorvido, desde o início do século XXI, cada vez mais, pesquisas margeadas pelo conceito de Intermidialidade e pelas relações intermidiáticas entre objetos literários e outras mídias, especialmente aquelas cujo entrecruzamento entre escrita/palavra e imagens técnicas. Desde os Estudos Interartes, o diálogo entre literatura e cinema representa um caminho importante para o alargamento das noções do literário tanto quanto para os fenômenos estéticos que conjugam diferentes mídias em diversos processos. Essa dissertação pretende analisar as obras *Metrópolis* – filme de Fritz Lang (1927) e o livro-roteiro de Thea Von Harbou (1926) – tendo em vista os estudos teóricos em torno do conceito de Intermidialidade e das relações intermidiáticas comportadas no filme de Fritz Lang (1927) e em seu roteiro, publicado como livro por Thea Von Harbou, em 1926. Como agenda epistemológica para o campo das Artes e da Humanidades, as pesquisas sobre as relações intermidiáticas, sob as quais se encontram perspectivas como as Materialidades da comunicação, têm trazido um aporte teórico bastante profícuo à análise de fenômenos literários, filmicos e comunicacionais em virtude de seu caráter transdisciplinar, bem como a relevância com que os *media* e as tecnologias ritualizam os efeitos de sentido em obras e sua recepção. Para além do território das adaptações, a compreensão do entrecruzamento de mídias distintas é sustentada na abrangência da dimensão material das obras (seja na palavra ou na imagem) de modo a propiciar debates mais alargados dos atos hermenêuticos na produção de sentido. Isso pressupõe avaliar de que maneira os aparatos técnicos e as condições materiais dos dispositivos são agenciadores de percepções implicadas diretamente na matéria sensível das obras tanto quanto no corpo do receptor. Embora *Metrópolis* seja um filme fundante para a cinematografia, portanto objeto de inúmeros trabalhos de pesquisa e de crítica, a relação com o roteiro/livro, de Thea Von Harbou, pensada a partir desse escopo teórico, pode representar um interessante estudo no campo das Letras, para o qual, ainda, as teorias acerca da Intermidialidade ocupam um lugar tímido.

Palavras-chave: *Metrópolis*. Intermidialidade. Cinema. Literatura.

CARVALHO, Marcio Luiz. *Metrópolis*: literatura e cinema a partir dos estudos de Intermidialidade. 2023. 111 f. (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2023)

ABSTRACT

Literary Studies has absorbed, since the beginning of the twenty-first century, more and more, research bordered by the concept of Intermidiality and by the intermedial relations between literary objects and other media, especially those whose intersection between writing/word and technical images. Since the Interarts Studies, the dialogue between literature and cinema represents an important way to broaden the notions of the literary as much as for the aesthetic phenomena that conjugate different media in various processes. This dissertation intends to analyze the works *Metropolis* – film by Fritz Lang (1927) and the book-script by Thea Von Harbou (1926) – in view of the theoretical studies around the concept of Intermidiality and the intermedia relations behaved in the film of Fritz Lang (1927) and in his script, published as a book by Thea Von Harbou, in 1926. As an epistemological agenda for the field of Arts and Humanities, research on intermediate relations, under which there are perspectives such as the Materials of communication, has brought a fairly profitable theoretical contribution to the analysis of literary, film and communication phenomena due to their transdisciplinary character, as well as the relevance with which the media and technologies ritualize the effects of meaning in works and their reception. Beyond the territory of the adaptations, the understanding of the intersection of distinct media is sustained in the scope of the material dimension of the works (whether in the word or in the image) in order to provide broader debates of the hermeneutical acts in the production of meaning. This presupposes evaluating how the technical apparatus and the material conditions of the devices are agents of perceptions directly implicated in the sensitive matter of the works as well as in the body of the receiver. Although *Metropolis* is a founding film for cinematography, therefore the object of numerous research and critical works, the relationship with Thea Von Harbou's script/book, thought from this theoretical scope, can represent an interesting study in the field of Letters, for which, still, the theories about Intermidiality occupy a timid place.

Keywords: *Metropolis*. Intermidiality. Cinema. Literature.

LISTA DE IMAGENS

FIGURA 1 - ESTRADA DE SAN RAFAEL.....	1
FIGURA 2 - HEL	23
FIGURA 3 - PERSONAGENS FEMININAS	25
FIGURA 4 - BRIGITTE HELM COMO MARIA E MASCHINENMENCH	29
FIGURA 5 - BRIGITTE HELM COMO MARIA.....	30
FIGURA 6 - MARIA E OS TRABALHADORES.....	31
FIGURA 7 - AS MULHERES NOS JARDINS DOS FILHOS	33
FIGURA 8 - MASCHINENMECH.....	34
FIGURA 9 - MASCHINENMENSCH EM YOSHIWARA	36
FIGURA 10 - MASCHINENMENSCH E OS TRABALHADORES	37
FIGURA 11 - A CASA DA MÃE DE JOH FREDERSEN	39
FIGURA 12 - A CATEDRAL DE METRÓPOLIS	40
FIGURA 13 - A CASA DE ROTWANG	42
FIGURA 14 – MASCHINENMENSCH EM CORES	55
FIGURA 15 - FREDER, O MEDIADOR E 11811.....	58
FIGURA 16 – O OPERÁRIO 11811, GEORGI	59
FIGURA 17 - FREDER	61
FIGURA 18 - MOLOCH.....	63
FIGURA 19 - TRABALHADORES	65
FIGURA 20 - A NOVA TORRE DE BABEL.....	68
FIGURA 21 - TRABALHADORES	70
FIGURA 22 - PÁGINA DA REVISTA SCIENCE & INVENTION DE 1926	71
FIGURA 23 - A NOVA IORQUE DOS ANOS 1920.	73
FIGURA 24 - METRÓPOLIS	74
FIGURA 25 - A INUNDAÇÃO	77
FIGURA 26 - MARIA E MASCHINENMENSCH.....	79

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
Capítulo I	7
<i>METRÓPOLIS</i> À LUZ DOS ESTUDOS DE INTERMIDIALIDADE	7
1.1 <i>Metrópolis</i> adaptado?	14
1.2 Memória da humanidade	20
1.3 Personagens femininas, Hel e a mãe de Joh Fredersen	21
1.4 Algumas dualidades e a cidade	26
1.5 Maria e seu <i>doppelgänger</i>	28
1.6 O antigo na cidade de <i>Metrópolis</i>	38
Capítulo II	45
A TELA COMO PRÓTESE DA PERCEPÇÃO? AS ATMOSFERAS EM <i>METRÓPOLIS</i> , DE FRITZ LANG	45
2.1 O ver cinema	51
2.2 O <i>Stimmung</i> , segundo Gumbrecht	52
2.3 Freder e 11811	56
2.4 A máquina que come gente e os trabalhadores	62
2.5 A cidade de <i>Metrópolis</i> é um ser vivo, orgânico.	67
2.6 A inundação	77
Capítulo III	82
ENTRE PALAVRAS. ENTRE IMAGENS	82
3.1 A busca de Freder por Maria	84
3.2 O cinema entre as artes intermidiáveis	92
CONSIDERAÇÕES	97
OBRAS CITADAS:	104

INTRODUÇÃO

O interesse por esse estudo surge durante a reclusão imposta pela pandemia de 2020, em que uma das formas de distração consistiu em assistir a filmes, enquanto outra envolvia a leitura de livros. No contexto desse período, um grupo de amigos estabeleceu a prática de realizar caminhadas semanais ao longo da estrada rural de San Rafael, na cidade de Rolândia-PR. Nestas ocasiões, marcadas por discussões calorosas, motivadas pelo desejo de interação, nasce o projeto que culmina nesta dissertação.

As expressões artísticas, a prática da leitura e a apreciação de imagens, em particular, sempre estiveram presentes ao longo da trajetória do autor. Desde a adolescência, com o uso de uma antiga máquina fotográfica *Olympus Pen*, a fotografia se tornou uma paixão duradoura. Na faculdade de Letras, o gosto pela leitura foi intensificado. Durante o período de pós-graduação, a oportunidade de combinar essas paixões resultou na elaboração de um artigo de análise semiótica, "O texto visual de *Vidas Passageiras*: uma abordagem semiótica", o qual foi publicado na revista *Discursos Fotográficos 7* (CARVALHO, 2009. p. 202). Esse artigo abordou as imagens produzidas para o livro *Vidas Passageiras* (MIWA, 2006), capturadas pelo fotógrafo e produtor cultural na cidade de Londrina Wilton Mitsuo Miwa, no Terminal Urbano de Londrina.



Figura 1 - Estrada de San Rafael.

Dessa trajetória nasce essa dissertação, cujo foco principal é a pesquisa, a busca de como se dá o diálogo entre as obras fílmica e literária de *Metrópolis* à luz das teorias da intermedialidade e do conceito de *stimmung* segundo Hans Ulrich Gumbrecht. Para isso é necessário embasamento histórico a possibilitar o destaque das ideias que reconhecem o processo da intermedialidade e a forma como as obras dialogam e geram atmosferas diversas no receptor, seja na mídia narrativa ou na audiovisual.

Dentre as mídias audiovisuais, talvez seja o cinema a forma mais poderosa de expressão artística do século XX. Arte que cativou, continua a cativar e influenciar audiências em todo o mundo. Em sua história, dentre as diversas obras que deixaram marcas profundas, *Metrópolis*, filme alemão dirigido por Fritz Lang em 1927 e baseado no não menos significativo livro de mesmo nome da autora Thea Von Harbou, se destaca. Com narrativa ambientada em uma sociedade distópica e opressiva, dividida em castas, onde a elite, que cultiva o ócio e usufrui do luxo e da tecnologia avançada, se contrapõe aos operários, que trabalham submissos nas profundezas da cidade para mantê-la, *Metrópolis* transcendeu seu tempo e continua a ecoar nas mentes dos receptores contemporâneos e a gerar grande quantidade de estudos em diferentes áreas do conhecimento.

Hoje, as obras *Metrópolis* detêm importância que se estende para além da arte em si, sua narrativa toca em temas diversos que permanecem pertinentes à sociedade contemporânea. As obras, mesmo que possuam quase um século, ainda são atuais no que diz respeito aos temas e as críticas à desigualdade social e à industrialização – refletindo o desemprego e a polarização da atualidade –, ao impacto social da tecnologia da automação, ao modo como o futuro será dominado pelas máquinas e inteligências artificiais, à arquitetura e urbanização antecipadas nas obras a privilegiarem os mais abastados, precarizando os menos favorecidos, ao poder político concentrado e ao uso da tecnologia para manobrar as massas, à alienação e ao isolamento da era digital. Estes, entre outros temas, são ressaltados em estudos que abordam as mensagens ecológica, desigualdade social, alienação etc. *Metrópolis* estabeleceu-se como um ponto de referência capital para compressão e interseção entre o cinema e a sociedade.

Esta dissertação reside na exploração da relação entre cinema e literatura, aproveitando o recente lançamento, no Brasil, do livro de Thea von Harbou. Nesse sentido, esta pesquisa está pautada nas teorias em torno das intermedialidades em conjunto com o conceito de *stimmung* introduzido por Hans Gumbrecht, e em analisar como as obras exercem influência e provocam ressonâncias estéticas tanto na produção literária quanto na cinematográfica.

A intermedialidade, campo de estudo que investiga as relações entre diferentes formas de expressões artísticas, tem no cinema mídia que rompe as fronteiras tradicionais entre as artes. Nesse sentido, se mostra como um espaço de convergência onde a literatura, a música, a pintura, o teatro e outras formas de expressões dialogam e se entrelaçam, criando uma tessitura estética rica e complexa. Estes estudos constituem-se como abordagens críticas indispensáveis para a análise de obras como *Metrópolis*, que transcendem os limites de uma única mídia. Ao abordar a interação e a convergência de linguagens, narrativas e estilos artísticos, a intermedialidade permite que se examine os diálogos e as conexões entre literatura e cinema, revelando como tais mídias dialogam e influenciam-se mutuamente. Esses estudos exploram como as relações entre mídias podem criar formas de significados e experiências estéticas únicas.

De acordo com o Dicionário da Comunicação de Ciro Marcondes Filho:

O termo intermedialidade está ligado ao *media turn* das pesquisas em ciências humanas (particularmente a teoria literária e a comunicação) na Alemanha nos anos 1980, quando muitos teóricos abandonaram os paradigmas hermenêuticos e frankfurtianos e se voltaram para os estudos da materialidade da comunicação (Gumbrecht) e da tecnologia (Kittler*, Bolz). Ele supõe, por um lado, o conceito de medialidade e, por outro lado, o conceito linguístico-literário de intertextualidade, tal como desenvolvido por Júlia Kristeva. (MARCONDES FILHO, 2009, p. 331)

Desta forma, essa abordagem busca enfatizar a importância dos meios, formatos e suportes de comunicação em si, bem como as interações entre esses elementos e os conteúdos que carregam. Ela pretende um afastamento das perspectivas puramente interpretativas e hermenêuticas, que se concentram principalmente na decodificação do significado textual ou simbólico. Ao invés disso,

os estudos intermediários examinam como os aspectos físicos e sensoriais dos meios comunicacionais contribuem para a compreensão e construção dos significados.

Esta dissertação está dividida em quatro tópicos e tem seu início no âmbito do conceito de intermedialidade, a partir da pergunta central que guia este estudo. No primeiro capítulo, a abordagem concentra-se na análise das construções narrativas do enredo. A análise de *Metrópolis* sob a perspectiva dos estudos de intermedialidade busca como a adaptação do romance foi intermediado para a tela e como se dá a influência sobre a narrativa, ao passo que diferentes elementos midiáticos convergem na construção da obra. Enquanto o romance de Thea Von Harbou se aprofunda nos pensamentos e emoções dos personagens, a abordagem de Fritz Lang no filme enfatiza a visualidade, utilizando a linguagem cinematográfica para transmitir ideias de maneira mais visual e simbólica. Essa adaptação intermedial resulta em uma atmosfera singular que ultrapassa os limites do texto literário, tirando proveito dos recursos visuais e sonoros para expressar conceitos complexos.

A narrativa do filme é permeada por dualidades e contrastantes, como a divisão entre ricos e pobres, a dualidade entre o céu e o subterrâneo, e a dicotomia entre o humano e a máquina. Essas dualidades intrínsecas refletem não somente as desigualdades sociais, mas também a busca incessante por harmonia e reconciliação. Nesse contexto, a personagem de Freder, atua como mediador entre esses polos opostos a expor a divisão social na cidade futurista. Esta, com suas imponentes edificações e intrincada maquinaria tecnológica, não apenas alude a busca pela modernidade, mas também expõe os perigos inerentes ao desequilíbrio do poder junto à alienação humana. A cidade, de certo modo, serve como metáfora para a tensão constante entre passado e futuro, tradição e inovação, situações expostas no design de seu cenário que transita habilmente entre o gótico e o moderno, refletindo tanto a arquitetura característica da era industrial quanto o estilo visual expressionista que o permeia. Enquanto as grandiosas estruturas e imagens destrutivas evocam o gótico, a maquinaria e a tecnologia emergente representa a promessa da modernidade.

Contida nesta disruptura, no cerne da trama, as personagens femininas Maria e seu duplo desempenham papéis fundamentais. Maria personificando a pureza e a espiritualidade, enquanto seu duplo, a *Maschinenmensch*, o homem máquina, encarna o aspecto artificial da sociedade industrializada. A dualidade é ainda mais acentuada pela presença dessas personagens, culminando na representação do

doppelganger através da duplicação de Maria a simbolizar a coexistência complexa entre o humano e o mecânico.

Dando continuidade no contexto desse trabalho, o conceito de *stimmung*, cunhado por Hanz Gumbrecht, emerge como uma ferramenta teórica importante para a análise da experiência estética proporcionada por *Metrópolis*. Hans Ulrich Gumbrecht, nomeou como *stimmung*, uma ambiência mais acentuada, uma presença concretizada, devido a esses estímulos criados pela *atmosfera* midiática a ativar os sensores cognitivos do receptor (GUMBRECHT, 2011, p.150). Deste modo, *stimmung* representa uma dimensão sensorial e emocional que transcende o mero conteúdo narrativo da obra. Em *Metrópolis*, o uso marcante de elementos visuais, trilha sonora e montagem não apenas contribui para o enredo, mas também criam uma atmosfera única, um *stimmung* hipnotizante que imerge o espectador nas profundezas da cidade futurista e o faz sentir as emoções pulsantes dos personagens e do cenário distópico, uma ambiência que envolve e cativa, que transcendem as fronteiras temporais e culturais.

Destarte, no segundo capítulo, a busca tem o foco voltado para as sensações/percepções geradas pelas obras. Considerando a tela do cinema como uma *prótese da percepção*, conforme sugerida por Buck Morss (BUCK-MORSS, 2009, p. 13), esta desempenhará papel relevante na experiência do "ver cinema", um elo entre literatura e cinema, transcendendo a simples observação visual e permitindo a imersão sensorial no mundo da obra. Nesta configuração, a cidade de *Metrópolis* assume características de um organismo vivo, uma representação visual da relação simbiótica entre a sociedade e a tecnologia. Em vista disso, no audiovisual, o *stimmung* é percebido de maneira mais distinta, como na cena da inundação ou no encontro de Freder e Georgi. A interação de imagens e sons nessas cenas criam experiência sensorial única, transmitindo angústia e tensão de maneira poderosa. *Metrópolis*, sob a lente da teoria da intermedialidade e do conceito de *stimmung*, se torna um estudo profundo da relação entre literatura e cinema, bem como uma exploração das nuances emocionais que podem ser despertadas pela interação de elementos visuais na tela.

As obras *Metrópolis*, como peças primárias no embasamento deste trabalho se deve ao filme se destacar à época do cinema sem som sincronizado e de sua relevância no meio cinematográfico. Mesmo que, sua "trama, sobrecarregada de

maniqueísmos, e a solução dramática ao final, das mais simplórias, não impediram que o filme permanecesse no panteão das grandes obras” (OLIVEIRA, CARLOS, GIMARÃES, 2011, p. 45). No entanto, importante salientar que atualmente *Metrópolis* seja, da era do “cinema mudo”, um dos filmes mais lembrados, pode não representar uma verdade, uma vez que encontra rivais de peso, como os filmes de Chaplin, por exemplo. Também não foi a única superprodução da era sem som sincronizado, no mesmo ano, nos EUA, foi lançado o filme *Asas* (*Wings*, 1927), um drama épico de guerra do diretor Williem A. Weliman, grande sucesso de bilheteria e o primeiro a ganhar o Oscar de melhor filme. Entretanto, o impacto de *Metrópolis* na produção literária e cinematográfica posterior é inegável, sendo objetos de estudos referidos no terceiro capítulo desse trabalho. Por fim, nas considerações, uma digressão nas abordagens dos estudos intermidiáticos.

Desde sua estreia, o filme de Fritz Lang inspirou uma série de outras obras que incorporam elementos estilísticos e temáticos presentes em sua narrativa distópica. A atmosfera sombria e futurista do filme permanece como marca indelével em sua história, ecoando na produção literária e cinematográfica subsequente. Essas obras frequentemente buscam replicar ou reinterpretar a intensidade emocional provocada por *Metrópolis*. Com base nessas premissas, este estudo objetiva investigar a relevância das obras *Metrópolis* na intersecção entre literatura e cinema, bem como seu impacto na construção de *stimmung*, conforme conceituado por Hanz Gumbrecht. Através dessa análise, espera-se lançar luz sobre a importância da intermedialidade e do *stimmung* na apreciação e compreensão das expressões artísticas, enriquecendo o debate sobre a relação entre cinema e literatura, bem como sobre a atemporalidade do impacto estético das obras *Metrópolis*.

Capítulo I

METRÓPOLIS À LUZ DOS ESTUDOS DE INTERMIDIALIDADE

Talvez, a pergunta a se fazer para justificar esta pesquisa, em torno do livro e do filme *Metrópolis* a partir dos *Media Studies*, especificamente nos domínios dos Estudos de Intermidialidade, tenha endereçamento no lugar (enquanto sentido) das artes em um mundo dominado pelas "tecoimagens" (FLUSSER, 2007, p. 149). Isso pressupõe olhar para as produções da literatura e do cinema como um lugar de fronteira. A primeira observação nesse sentido é reconhecer dois problemas: aquilo que tem sido chamado de mídia (*medium*) e, conseqüentemente, a pertinência de uma estética "transdisciplinar".

Claus Clüver, em seus inúmeros artigos nos quais discute a teoria da Intermidialidade, tendo em vista os fenômenos artísticos, literários e comunicacionais na perspectiva do atravessamento dos *media*, enfatiza a necessidade de "se definir mídia (de comunicação), considerando especialmente seus aspectos materiais, no contexto das humanidades" (CLÜVER, 2011/2012, p. 8). No âmbito das materialidades da comunicação, sobre o qual se apresentam teóricos como Hans Ulrich Gumbrecht, Friedrich Kittler e Siegfried Zielinski, o imperativo pela busca de uma definição do conceito mídia, como um campo alargado e complexo no entendimento do meio (*medium*), é fundamental para a compreensão dos estudos midiáticos em diversas áreas das Humanidades.

Nesse sentido, o termo mídia (*medium*) pode se referir a uma variedade de formas de comunicação e expressão e, também, pode ser entendido como um conjunto de meios de comunicação que possibilitam a transmissão e o recebimento de mensagens entre emissor e receptor. Toda essa multiplicidade preconiza "um significado complexo, que precisa de mais de uma frase para defini-lo" (CLÜVER, 2011/2012, p. 9). O termo pode ser visto dentro e fora das artes como um espaço de interlocução, abrangendo categorias diversas em espaços midiáticos que sugerem formas de as artes se encontrarem e se relacionarem criando, assim, novas formas de linguagens midiáticas ou ressignificando-as. Para Clüver, é o "significado de

“mídia” como “mídia de comunicação” que fornece a base de todo discurso sobre mídias e assim também sobre a intermedialidade” (CLÜVER, 2011/2012, p. 9). Nessa perspectiva, a mídia torna-se um campo de interação e estudo entre diferentes linguagens. Essa comunicação pode se dar de diversas formas, como na literatura impressa, no cinema, na televisão, na música, na arte visual e audiovisual, nos meios digitais, entre tantas outras formas. Em vista disso, a estética transdisciplinar se refere à combinação de diferentes formas de artes e mídias a criarem novas formas de expressão e comunicação.

O termo mídia pode, ainda, ser entendido como um dispositivo, ou um conjunto de dispositivos tecnológicos que permitem a produção, armazenamento e distribuição de informações e mensagens através de meios diferentes, tornando-a estética transdisciplinar a envolver a interação entre diferentes formas de arte e expressões culturais. Essa interação se dá através da “miscigenação” intermediática, tendo como resultando uma estética transdisciplinar a transcender as fronteiras entre as diferentes linguagens.

Intermedialidade diz respeito não só àquilo que nós designamos ainda amplamente como “artes” (Música, Literatura, Dança, Pintura e demais Artes Plásticas, Arquitetura, bem como formas mistas, como Ópera, Teatro e Cinema), mas também às “mídias” e seus textos, já costumeiramente assim designadas na maioria das línguas e culturas ocidentais. Portanto, ao lado das mídias impressas, como a Imprensa, figuram (aqui também) o Cinema e, além dele, a Televisão, o Rádio, o Vídeo, bem como as várias mídias eletrônicas e digitais surgidas mais recentemente. Quase todas essas formas de expressão e comunicação estão institucionalizadas isoladamente; as disciplinas a elas dedicadas desenvolveram seus próprios métodos considerando os materiais (e “mídias”, num outro sentido da palavra) dos objetos dos quais elas se ocupam e as funções culturais e sociais; além disso, todas elas têm consciência de sua própria identidade. Enquanto os teóricos das mídias, na sua maioria, concordam que eles trabalham com formas mistas, nas quais elementos verbais, visuais, auditivos, cinéticos e performativos agem conjuntamente, as disciplinas dedicadas às artes tradicionais, frequentemente, têm dado pouca atenção a essas formas mistas que surgem em seu âmbito e não desenvolveram quaisquer métodos adequados que lhes fizessem justiça – até que elas se tornaram um objeto de estudo importante para os Estudos Interartes (CLÜVER, 2006, p. 19).

Os estudos intermediáticos também podem ser vistos como uma resposta às mudanças/avanços tecnológicos e culturais ocorridos na sociedade. O avanço da

tecnologia levou ao surgimento de novas mídias e à transformação de mídias tradicionais. Novos aparatos (*Apparate*) permitem que artistas e criadores explorem, experimentem e criem de maneira a abranger essas mudanças. Outrossim, esta intermedialidade pode ser vista como uma maneira de resistir à especialização excessiva que sucedeu em algumas áreas do conhecimento, nas quais as disciplinas se tornaram cada vez mais isoladas e técnicas. A intermedialidade expressa-se a integração e a interação entre diferentes formas de arte nesse universo de mídias, levando a uma compreensão mais ampla e integrada da cultura e da sociedade.

O leque dos Estudos Interartes parte dos estudos de fontes, passa por questões de periodicidade, problemas de gênero e transformações temáticas, até alcançar todas as formas possíveis de imitação que ocorrem através das fronteiras entre mídias (em formas e técnicas estruturais, tendências estilísticas, e outras mais). Os Estudos Interartes abrangem, além disso, aspectos transmidiáticos como possibilidades e modalidades de representação, expressividade, narratividade, questões de tempo e espaço em representação e recepção, bem como o papel da performance e da recitação. Incluem também conceitos cunhados pela Teoria da Literatura, como os de autor e leitor implícitos [...] (CLÜVER, 2006, p 16).

A interação entre as diferentes formas de arte e suas manifestações é o que caracteriza a estética transdisciplinar da Intermedialidade, a combinação de diferentes

textos, ou gêneros de textos, que “recorrem a dois ou mais sistemas de signos e/ou mídias de uma forma tal que os aspectos visuais e/ou musicais, verbais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis e indissociáveis”. A esse tipo de texto chamamos de texto intermídia [...] (CLÜVER, 2006, p 16).

As fronteiras entre diferentes formas de artes podem ser transpostas, referenciadas ou combinadas, criando novas formas de linguagens e produções culturais. Assim, no campo técnico, o cinema, uma mídia em constante diálogo com outras, pode ser entendido como um conjunto de dispositivos tecnológicos que permitem a produção, armazenamento e distribuição de informações, enquanto, no campo narrativo, pode combinar elementos da literatura, música, fotografia, dança etc. O cinema, que por si só é transmidiático, pode criar uma estética a transcender as

fronteiras da mídia original se utilizando de diferentes linguagens a serem acessadas em aparatos que tenham a capacidade de difundir imagens.

A intermedialidade exposta pelos filmes cinematográficos (composta por diferentes elementos a se relacionarem, no intuito de criar um diálogo, uma forma de influência capaz de alterar a forma como se percebe a realidade) pode ser vista, por exemplo, na utilização de técnicas narrativas literárias a influenciar os roteiros dos filmes, na incorporação de elementos da fotografia a corroborar as composições visuais, na utilização da música para intensificar o efeito emocional de uma cena ou na incorporação de elementos de performance teatrais, como a mímica, na interpretação dos atores, por exemplo. Estas relações podem envolver emocionalmente o receptor na narrativa do filme, que, por sua vez, é composta por mídias combinadas.

Em "Intermedialidade, intertextualidade e "remediação": uma perspectiva literária sobre a intermedialidade", Irina O. Rajewsky diz que o "cruzamento das fronteiras entre as mídias e a hibridização; em particular, apontam para uma consciência intensificada da materialidade e midialidade das práticas artísticas e culturais em geral" (RAJEWSKY, 2012a, p. 22), isto é, o cruzamento das fronteiras das expressões artísticas visando à inter-relação entre as artes e seus suportes. O conceito de mídia, nessa pressuposição, torna-se bastante abrangente por não englobar apenas os recursos físicos, mas também qualquer instrumento, suporte ou meio, usual ou não, que possam comportar a expressão artística. Por consequência dos fenômenos entre arte e mídia, os Estudos de Intermedialidade surgem como uma espécie de alargamento urgente dos Estudos Interartes.

Nessa categoria de análise,

[...] a atenção se volta para práticas midiáticas concretas (mas também para alguns gêneros ou correntes artísticas etc.) consideradas em seu contexto histórico, discursivo, social, cultural, político-econômico, epistemológico e midiático específico e, antes de tudo, em sua constituição e sua estética próprias, assim como em seu alcance e seus efeitos potenciais (RAJEWSKY, 2020, p. 73).

O modo como as mídias se inter-relacionam e se conectam de formas variadas tem gerado uma série de termos distintos na compreensão dos fenômenos. Nesse sentido, a [...] "transmedialidade" refere-se à transferência de uma mídia a outra

mídia (mudança de mídias); e “intermedialidade” refere-se à correlação de mídias no sentido de influências mútuas entre as mídias (RAJEWSKY, 2020, p. 74). Embora o termo possa levar a certas ambiguidades, a autora defende que:

Tentando reduzir a um denominador comum o grande número de concepções atuais de intermedialidade e a vasta extensão de assuntos que elas cobrem, somos forçados a apelar para um conceito mais amplo, que não seria limitado nem aos fenômenos ou mídias específicas, nem a objetivos de pesquisa específicos (RAJEWSKY, 2012a, p. 18).

Tais fenômenos intermidiáticos podem ser categorizados, segundo Rajewsky, em três termos: transposição, multiplicidade e referência. A **Transposição Midiática** (*Medienwechsel*) refere-se à mudança de uma mídia para outra. A **Multiplicidade Midiática** (*Medienkombination*) ocorre nas misturas midiáticas e a **Referência Midiática** (*Intermediale Bezüge*) é a superação das fronteiras entre as mídias.

Concomitantemente, o receptor, ao travar contato com o texto midiático, toma consciência de uma ideia implícita à sua organização temática e estrutural. Cabe lembrar aqui do cineasta russo Serguei Eisenstein que ressaltou a importância do cinema como uma síntese fundamental de todas as artes:

[...] o cinema é uma expansão do estilo rigoroso, conseguido pela poesia e pela prosa, a um novo campo, onde a imagem desejada é diretamente materializada em percepções audiovisuais. [...] Apenas no cinema são fundidos em uma unidade real todos os elementos isolados do espetáculo, inseparáveis no alvorecer da cultura, e que o teatro durante séculos lutou em vão para amalgamar novamente. Aqui existe unidade real [...]. É a unidade do homem com o espaço [...] (EISENSTEIN, 2002, p. 165).

É plausível, portanto, que o cinema, a partir dessa síntese de múltiplas mídias a qual Eisenstein se refere, possa representar o que se entende no diálogo interdisciplinar, a reforçar o termo intermídia,

[...] um termo genérico para todos aqueles fenômenos que (como indica o prefixo inter) de alguma maneira acontecem entre as mídias. “Intermidiático”, portanto, designa aquelas configurações que têm a

ver com um cruzamento de fronteiras entre as mídias e que, por isso, podem ser diferenciadas dos fenômenos intramidiáticos assim como dos fenômenos transmidiáticos (RAJEWSKI, 2012a, p. 3).

Não é novidade que o cinema, desde sua aparição no século XIX (guardadas as questões conflitantes a respeito de um cinema inicial), buscou na literatura um modo de estabelecer e criar narrativas. O ato de adaptar e transmidar uma obra literária para uma obra fílmica pressupõe, entre outras coisas, a experiência estético-sensorial do leitor e do espectador.

O leitor de um livro, durante a leitura, usa sua imaginação para criar as imagens propostas pelo autor, de forma extremamente particular. Resguardando que nossa imaginação desempenha um papel fundamental na maneira como processamos e compreendemos o que está ao nosso alcance sensorial. Ao percebermos algo, nosso cérebro faz muito mais do que apenas identificar cores, formas e sons, ele também recorre à nossa capacidade imaginativa para preencher lacunas, conectar informações, e criar narrativas que nos ajudam a dar sentido ao que vemos, ouvimos e sentimos.

Ao se "tornar" espectador e assistir à obra literária adaptada visualmente, fará contato com as imagens imaginadas pelo diretor do filme, que podem gerar, como afirma Lars Elleström, uma dupla esfera, na qual as imagens na obra fílmica podem não corresponder exatamente às imaginadas pelo leitor/espectador:

A coexistência de objetos intracomunicacionais e extracomunicacionais resultam em uma possível dupla visão sobre as esferas virtuais. De um ponto de vista, formam esferas autogovernadas com certo grau de autonomia experimentada; de outro ponto de vista, são sempre fortemente dependentes do domínio extracomunicacional¹ (ELLESTRÖM, 2019, p. 27 – tradução do autor).

Posto isso, vê-se a dificuldade no processo de transmidiação, que demanda pesada carga de trabalho artístico para que essa transformação ocorra. A transferência, do texto literário para imagens em movimento, ocorre em campos

¹ No original: The coexistence of intracomunicational and extracomunicational objects results in a possible double view on virtual spheres. From one point of view, they form self-ruled spheres with a certain degree of experienced autonomy; from another point of view, they are always heavily dependent on the extracomunicational domain.

diversos onde, também, se faz necessário a adição ou subtração de sequências, pois cada suporte apresenta uma forma diferente no modo de contar a história. Desta maneira, como reitera Vanoye e Goliot-Lété, “[...] adaptar é, portanto, não apenas efetuar escolhas de conteúdo, mas também trabalhar, modelar uma narrativa em função das possibilidades ou, ao contrário, das impossibilidades inerentes ao meio” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2002, p. 144).

A história, narrada de forma não-cronológica no livro, pode não fazer sentido no filme; assim, para que a narrativa flua mais palpável ao receptor, é necessário que se façam escolhas na transmediação como, por exemplo, o uso do *voice-over*, adição ou não de personagens, quer estas existam ou não na mídia inicial, mas que farão sentido na coesão da história, na mídia final, ou mesmo na forma da narrativa. A diegese fílmica deverá fluir adequadamente para que possa ser contada num espaço de tempo conivente e apropriada para se tornar um filme e, se possível, atingir bons resultados de crítica, e por que não, comerciais.

No cruzamento dessa fronteira livro/filme encontra-se um mundo imenso que fundamenta sensações extra-sensoriais a saírem do individual e solitário ato da leitura e suas imagens acústicas, criadas sobre o controle do receptor da obra, para um mundo amplo e compartilhado, de sensações múltiplas, visuais e sonoras, no qual está inserido o receptor de um filme. É esse ultrapassar de barreira que recebeu a denominação, por Irina Rajewsky, de “transposição midiática” (RAJEWSKY, 2012a, p. 8). No cinema, essa transposição gera uma “mídia intermediária” que, no jargão cinematográfico, dá-se o nome de roteiro. Este será o caminho a percorrer na transformação de uma história tirada da mídia estática, impressa e silenciosa, cujo tempo, a duração da obra, será definido unicamente pelo seu receptor, para uma mídia móvel, fotográfica e audível em que o fotógrafo/cinegrafista esculpirá as imagens, as modelará com luz e sombras.

Entretanto, esse processo cinematográfico requer estudos e árduo trabalho para que não se perca continuidade dramática, pois suscita coerência. Logo, faz-se necessário a figura do roteirista, ou argumentista, profissional normalmente inserido no início do projeto de desenvolvimento do filme, na pré-produção da obra cinematográfica, mas não raro também durante a produção. Desta forma, o trabalho deste profissional, muitas vezes solitário, de pesquisa e escrita que será responsável pela transmediação (no caso específico deste trabalho) da obra impressa livro em

filme, em produção audiovisual. Durante esse processo o roteirista fundamentará a ideia, definirá os conflitos, poderá ou não criar novos personagens, excluir alguns se necessário e estudará o momento certo para a curva dramática, em suma, definirá a história fílmica. Na continuidade, a obra que, a princípio, passou exclusivamente a ter sua visão, é submetida ao diretor e produtores e, posteriormente, gravadas e montadas, passando, assim, de textos estáticos das páginas escritas para imagens em movimento na grande tela.

Em síntese, é por meio do roteiro que se dá a transmediação da história que sai das páginas do livro e se transforma em imagens em movimento na obra cinematográfica. O roteiro torna-se, dessa forma, a diretriz para as gravações, um documento guia para a filmagem das cenas, em essência, passa a ser o filme escrito.

Diante dessas novas linhas de pesquisa, pode-se aventar que uma adaptação cinematográfica está no campo da transposição midiática, como pretendemos averiguar nessa dissertação enquanto possibilidade de análise do livro *Metrópolis*, de Thea Von Harbou (1926), e o filme de mesmo nome, dirigido por Fritz Lang (1927), ambos escritos/roteirizados por Thea Von Harbou. Obras pioneiras, cuja história fora desenvolvida quase que em simultaneidade, a história literária e a diretriz cinematográfica, o roteiro.

1.1 *Metrópolis* adaptado?

Há quase um século, idealizada em meados dos anos 1920, nascia a obra *Metrópolis*. Romance criado pela escritora germânica Thea Von Harbou e publicado originalmente em 1926, na Alemanha, década de grandes lançamentos literários alemães, contando com nomes como Bertolt Brecht, Franz Kafka, Hermann Hesse, Thomas Mann, entre outros. A obra teve sua primeira edição brasileira publicada pela editora Aleph em 2019, havendo recebido grande atenção da editora e tradução direta do original alemão, impressa em papel pólen soft, formato 23,8 x 15,8cm, com 416 páginas, encadernada em luxuoso volume negro e dourado, com capa dura e belas ilustrações no estilo art *déco* a comporem uma bela edição da obra escrita.

Thea Gabriele Von Harbou, nascida em Döhlau, Alemanha, em 27 de dezembro de 1888, e falecida em Berlim em 01 de julho de 1954, em decorrência

da queda de uma escada dentro de um cinema, teve carreira artística bastante expressiva e de sucesso. Sua obra é composta por 35 livros e 48 roteiros, mais a direção de dois filmes. Descendente de uma família antiga, da qual muitos membros tiveram destaque na sociedade, ainda muito jovem sentiu-se atraída pela arte e pela literatura, e muitos contos, romances e peças vieram desde então. Dentre seus livros, pode-se citar: *Dornenweg einer Fürstin (Caminho de Espinhos de uma Princesa, 1916)*, romance de época que segue a história de uma princesa e seu percurso através das dificuldades da vida. *Joyeria (Joalheria, 1923)*, uma história de suspense e mistério que envolve uma joalheria e um assalto audacioso. *Am Südpol, denkt man, ist es heiß (Na Antártica, pensa-se que é quente, 1938)*, um romance de aventura que se passa na Antártica, explorando os desafios e perigos enfrentados por uma expedição científica. *Der rote Kreis (O Círculo Vermelho, 1949)*, romance policial, conta a história de um círculo secreto de criminosos e suas atividades ilícitas. *Die Sünderin (A Pecadora, 1951)*, um romance que explora os temas da redenção e do perdão cujo enredo centra-se em uma mulher que tenta se afastar de seu passado controverso.

Embora esses romances não tenham sido adaptados para o cinema, eles refletem a versatilidade literária da autora e sua capacidade de criar histórias em diversos gêneros. Seus trabalhos, tanto os que foram adaptados para o cinema quanto os que permaneceram apenas como livros, contribuíram para sua reputação como uma das escritoras mais proeminentes do período entre as duas guerras mundiais na Alemanha.

Harbou, em sua faceta como roteirista, já em seus primeiros roteiros, despertou a atenção de grandes diretores. Sua imaginação e seu conhecimento do cinema da época geraram a produção de filmes lembrados até a atualidade. Suas obras são muito significativas, a exemplo dos filmes: *A morte cansada (Der Müde Tod, 1921)*, dirigido por Fritz Lang. *Fantasma (Phantom, 1922)*, dirigido por F. W. Murnau. *Dr. Mabuse, o jogador (Dr. Mabuse, Der Spieler, 1922)*, dirigido por Fritz Lang. *Metrópolis (Metrópolis, 1927)*, dirigido por Fritz Lang. *M, o vampiro de Dusseldorf (M, 1931)*, dirigido por Fritz Lang. *O testamento do Dr. Mabuse (Das Testament Des Dr. Mabuse, 1933)*. Estas, dentre outras obras roteirizadas para outros diretores dentre os 48 roteiros que criou.

Thea von Harbou foi uma escritora talentosa e roteirista prolífica que contribuiu significativamente para o cinema alemão, especialmente em parceria com o cineasta Fritz Lang. Suas obras continuam a ser lembradas como marcos importantes do cinema expressionista alemão. Apesar disso, sua carreira e legado também foram afetados pelas associações com o regime nazista e pelas circunstâncias políticas turbulentas da época.

Em *Metrópolis*, a autora narra os acontecimentos de uma cidade fictícia, situada no ano de 2026, chamada simplesmente de Metrópolis. Nessa megacidade de cinquenta milhões de habitantes, a população vive segregada por pavimentos, inseridos num sistema de castas futuristas. Nesse universo, a elite dominante reside nas partes mais altas a desfrutar da luz natural em espaços abertos e de todo luxo e prazeres que uma vida saudável, com tempo ao ócio, pode lhes proporcionar. No outro extremo está a classe trabalhadora, o motor que faz a cidade funcionar, a viver nas sombras e a lutar pela sobrevivência. Os trabalhadores ocupam os sombrios subterrâneos da cidade, não possuem prazeres tampouco luxos. Desses lugares insalubres, subterrâneos, surge Maria, uma “agitadora” que incita, de forma pacífica, os trabalhadores a se oporem ao regime tirano no qual vivem.

Seria possível pensar no livro *Metrópolis*, escrito quase simultaneamente ao roteiro do filme, como uma obra multimídia. A trama decorre em ordem cronológica dos acontecimentos, possui narrativa simples, dividida em 25 capítulos narrados em terceira pessoa. A adaptação para o cinema manteve a mesma estrutura e relativa fidelidade à obra original. As adaptações fílmicas já faziam parte do cinema nos anos 1920 e a transposição do livro *Metrópolis* para o cinema veio logo a seguir à sua publicação, coordenada pelas mãos do diretor e, então, marido da autora, Fritz Lang.

Friedrich Christian Anton Lang possui obra fílmica composta por 44 filmes. O início de sua carreira é marcado por sua formação acadêmica em arquitetura e pintura, antes de se dedicar ao cinema. Nascido em Viena, Áustria, em 5 de dezembro de 1890, faleceu na cidade de Los Angeles, em 2 de agosto de 1976. Lang estudou Artes na Escola de Artes e Ofícios de Viena e, posteriormente, na Academia de Belas Artes de Munique. Durante seus estudos, desenvolveu uma paixão por pintura, literatura e filosofia, que mais tarde influenciariam suas obras cinematográficas.

Começou a trabalhar como roteirista e assistente de direção no cinema alemão após a primeira grande guerra. Sua criatividade e talento rapidamente chamou

a atenção, a oportunidade de dirigir seu primeiro filme veio com *Halbblut (Meio-Sangue)*, em 1919. O reconhecimento como diretor veio a seguir, com seus filmes da década de 1920, quando se tornou um dos principais expoentes do cinema expressionista alemão. Em 1922, Fritz Lang dirigiu *Dr. Mabuse, o Jogador (Dr. Mabuse, der Spieler, 1922)*, um thriller psicológico, com 242 minutos, que se tornou um sucesso e estabeleceu sua reputação.

No entanto, foi com *Metrópolis (Metrópolis, 1927)* que Fritz Lang consolidou a fama internacional e se tornou uma figura proeminente no mundo do cinema. A partir de então, Fritz Lang continuou a realizar filmes de grande relevância, abordando uma variedade de temas e gêneros cinematográficos, incluindo dramas sociais, filmes policiais, thrillers e filmes *noir*. Ele se destacou por sua habilidade em criar atmosferas envolventes e complexas, bem como por sua capacidade de explorar temas profundos da condição humana. A exemplo: *Dr. Mabuse, o Jogador (Dr. Mabuse, der Spieler 1922)*, um thriller psicológico sobre um mestre do crime, o Dr. Mabuse, que controla suas vítimas através da hipnose e da manipulação mental. *Metrópolis (Metrópolis, 1927)*, objeto desse trabalho. *M, o Vampiro de Düsseldorf (M, 1931)*: um suspense e thriller psicológico sobre a caçada a um assassino de crianças em uma cidade alemã. *O Testamento do Dr. Mabuse (Das Testament des Dr. Mabuse, 1933)*, sequência de *Dr. Mabuse, der Spieler*, em que o Dr. Mabuse continua suas atividades criminosas, mesmo internado em um asilo. *Fúria, (Fury, 1936)*, drama social, realizado em solo norte americano, que aborda a natureza humana e a justiça, contando a história de um homem injustamente acusado de um crime e a reação violenta da comunidade. *Você Só Vive uma Vez (You Only Live Once, 1937)*, drama policial que segue a jornada de um homem, condenado injustamente, e sua esposa enquanto tentam escapar das garras da lei. *Mulher sem alma (Scarlet Street, 1945)*, filme *noir* sobre um homem comum que se envolve com uma mulher misteriosa e manipuladora, levando-o a uma espiral de eventos sombrios. *Os Corruptos (The Big Heat, 1953)*, outro filme *noir*, desta vez um thriller policial, que explora a corrupção na polícia e na política.

No filme *Metrópolis*, o diretor manteve a estrutura narrativa simples, com divisão em três atos que teve pouca supressão ou adição de fatos e personagens – elementos narrativos necessários para a situação dramática, para a conformação da história ao novo suporte, a narrativa sofrera apenas ligeiras modificações, como será visto no decorrer desse trabalho.

Lançado em Berlim, em 1927, o longa é considerado um dos filmes mais relevantes do cinema alemão, sendo, atualmente, verdadeiro ícone do cinema mundial. Na época de seu lançamento fora considerado muito longo e de narrativa complexa, daí ter sofrido vários cortes e remontagens ao longo das décadas, tanto na Alemanha quanto em outros países. Tantas modificações transformaram o filme em um romance simplista entre o menino rico que se apaixona pela menina pobre, sem o forte contexto sociopolítico da história original.

No entanto, esses cortes e remontagens não diminuíram sua influência nem o obscureceram enquanto filme extremamente relevante para a cinematografia mundial. Cabe salientar, tendo em vista essa série de modificações, que a escolha é por trabalhar com a edição restaurada mais próxima do original, projetada nos cinemas berlinenses em 1927, que, atualmente, conta com 148 minutos (apenas duas cenas faltantes, que são descritas por cartelas), feita pela Fundação Friedrich Wilhelm Murnau, de Berlim, após minucioso trabalho e posteriormente relançado no ano de 2010.

Não obstante esse relativo fracasso diante do público e toda sua imponência, o filme foi acompanhado também por críticos de seu tempo que, “diferentemente de hoje, em que o valor de *Metrópolis* é quase uma unanimidade, o [...] filme foi criticado na época por parte dos intelectuais de esquerda” (PERSON, 2019, p. 16). Esse fracasso de público e crítica, consequentemente financeiro, foi o ponto de partida que levou sua versão original, talvez à frente de seu tempo, a sofrer as mutações, cortes e remontagens.

Embora a projeção de um futuro distópico seja muito acalentada pelo ser humano, até como forma de justificar o herói ou o mito, décadas antes, H. G. Wells publicou *A máquina do tempo* (*The time machine*, 1895) e Júlio Verne trouxe ao público *Da terra a lua* (*De la terre à la lune*, 1865), tendo sido transmediada para o cinema, em 1902, pelo cineasta francês Georges Méliès e seu icônico *Le Voyage Dans la Lune*, que é hoje considerado a primeira obra cinematográfica de ficção científica.

Essas obras, mais voltadas à aventura, gozam de grande aceitação pelo público, quiçá maior que *Metrópolis*. Porém, a trama simples com enfoque mais voltado ao aventureiro difere do ambiente sombrio e inquietante criado por Thea Von Harbou e Fritz Lang, usado como recurso para transformar em ambiente *noir*, perigoso

e claustrofóbico, os cenários onde atuam os trabalhadores, cujo destaque se dá no “coração” da fábrica onde as imagens revelam o desumano ritmo das máquinas a conduzir suas vidas.

A obra transmidiada para o cinema, numa época em que não havia som sincronizado nem cores, comumente chamado de “mudo”, conta com apenas *cartelas* para contextualizar as cenas e falas, fato que acresce inúmeras dificuldades na transmídiação da escrita para o visual. Sob grandes dificuldades técnicas, a despeito de algumas tecnologias criadas especialmente para a execução do filme, a obra foi gravada de forma épica. Tanto o livro de Thea Von Harbou quanto o filme de Fritz Lang mostram o percurso narrativo de uma sociedade distópica, movida por um ritmo alucinante de máquinas que oprimem e ditam o compasso feroz do trabalho/progresso, não por acaso muitas vezes marcados por imagens a sugerir o ritmo de relógios ou até de máquinas que se transformam em monstros. Esse universo idealizado muito antes do *boom* tecnológico da segunda metade do século XX e do avanço célere da tecnologia, a partir da segunda grande guerra, deixam *Metrópolis* envolto a todas as limitações da Alemanha da época. Assim, a obra oferece uma visão de uma sociedade na qual o presente é relativo e tem interfaces múltiplas; as sequências de imagens, algumas vezes não lógicas, revelam a não imutabilidade da realidade e parecem ser um sonho convulsivo dentro desse futuro caótico.

A realidade em *Metrópolis*, em que o tempo é o senhor que escraviza (os homens são governados por dois relógios: um com vinte e quatro horas e outro exclusivo aos trabalhadores a marcar somente o tempo do turno do trabalho, ou seja, dez horas), pontua a figura do patrão ligado ao tempo, ideia defendida nos bojos capitalistas a partir da Revolução Industrial na qual “tempo é dinheiro”. A ideia do relógio, fortemente metaforizada tanto na narrativa fílmica quanto na literária, forma uma alegoria da servidão. Seguir o relógio de dez horas é sujeitar-se à escravização, é estar destinado à ilusão e a conhecer o extremo da exaustão, pois seus ponteiros, como foices, ceifam a vontade de viver dos menos favorecidos.

Em *Metrópolis*, as cenas captadas em preto e branco, limitação que hoje é um recurso *cult* na fotografia e usado para dar maior dramaticidade às imagens por eliminar itens desnecessários e focar a atenção do espectador no essencial, são ricas e expressivas, retratando situações surreais ao mesmo tempo em que sugerem faces ligadas aos sonhos e às experiências oníricas futuristas.

1.2 Memória da humanidade

A relevância do filme *Metrópolis* é indiscutível na cinematografia mundial. Suas influências, em várias áreas da cultura, são enormes e extrapolam a área do cinema, tendo ressonância na música, nas artes plásticas e gráficas etc. *Metrópolis* já recebe, no ano de 1928, o reconhecimento, da National Board of Review, como o melhor filme estrangeiro. Porém, ainda continua a ser reconhecido na atualidade. Enumerando alguns destes mais recentes e significativos, através de consultas em sites especializados em cinema, como o IMDB², encontra-se:

- Vencedor Special Award. For the restoration - 2022.
- Best DVD/Blu-Ray Collection – 2018.
- Vencedor Saturn Award. Best DVD/Blu-Ray Special Edition Release – 2012.
- Indicado Saturn Award. Best International Film – 2011.
- Indicado Saturn Award. Best Music, Gottfried Huppertz, Posthumously - 2011.
- Vencedor Saturn Award. Best DVD Classic Film Release. For "The Complete Metropolis" release - 2011.
- Homenageado por seu impacto duradouro na indústria cinematográfica pelo Legacy of Cinema pela Los Angeles Film Critics Association. – 2002.
- Vencedor Honorary Roger. Kevin Saunders Hayes. For his new score - 2000.
- Vencedor OFTA Film Hall of Fame. Motion Picture - 2000.
- Herança cinematográfica no Deutscher Filmpreis – 1996.
- Exibição no Festival de Veneza em comemoração ao seu 55º aniversário – 1982.

Entretanto, a única premiação citada na página destinada ao filme *Metrópolis* pela F. W. Murnau Stiftung³ é o diploma da UNESCO. Dentre todos os destaques que o filme coleciona, nesse quase um século de existência, talvez esta seja a maior honraria que o filme possua. *Metrópolis* é a primeira obra cinematográfica a fazer parte

² <https://www.imdb.com>

³ <http://www.murnau-stiftung.de>

da memória da humanidade a ser diplomada pela UNESCO, fato ocorrido no ano de 2001. Posteriormente, *Metrópolis* teve seus negativos restaurados, hoje preservados, pela Fundação F. W. Murnau, sediada em Wiesbaden, Alemanha, e faz parte do patrimônio intelectual da humanidade desde então.

Embora *Metrópolis*, enquanto objeto de pesquisa, seja uma obra passível de proposições diversas em muitas áreas das artes e das humanidades, é interessante ponderar sobre os motivos de o filme, ao longo de quase cem anos de sua estreia, ter sofrido tantos cortes e remontagens. Susan Buck-Morss salienta que “a multidão em uma sala de cinema não só experimenta as massas. Ela tem uma experiência “de massa”” (BUCK-MORSS, 2009, p. 25). Assim, supõe-se que o filme não estava no desejo das massas naqueles anos 1920, pois a audiência do cinema não é formada por um único conjunto de espectadores. Esse talvez seja um argumento plausível que possa, talvez, justificar tantas alterações no filme. Fato, como já mencionado, só resolvido no ano de 2010 e que, finalmente, faz jus ao trabalho realizado noventa anos antes. Encerrando definitivamente a era do corte/remontagem mais conhecido durante muitas décadas, o corte americano, que transformara *Metrópolis* num romance trivial. Montagem essa, que levou o diretor Fritz Lang a afirmar durante anos, em entrevistas, que *aquele* não era o seu filme. Logo, mesmo que durante décadas *Metrópolis* tenha sofrido cortes e remontagens que alteraram seu enredo, a história original, criada por Thea Von Harbou e Fritz Lang, prevaleceu. A distopia futurista, mostrando uma sociedade autoritária e dicotômica, com sistema organizacional trabalhista fortemente capitalista, governada por um único oligarca, onde as classes mais abastadas moram nos imensos arranha-céus enquanto a classe trabalhadora habita os subterrâneos e enfrentam rotina de trabalho que beiram a escravidão será, para sempre, lembrada como patrimônio da humanidade.

1.3 Personagens femininas, Hel e a mãe de Joh Fredersen

Independentemente da época a reportar a obra *Metrópolis*, quer seja no ano de sua escrita, 1926, ou aquela da narrativa em 2026, as personagens femininas refletem de forma contundente a mulher na década de 1920. O desenvolvimento das mulheres, bem diferente das personagens masculinas, é nebuloso e se dá de forma

diversa. A despeito da condição social e técnica, a narrativa reporta-se à sugestão de presença das personagens Hel e da mãe de Joh Fredersen, com escrita mais detalhada, podendo levar a uma caracterização das personagens com maior precisão. Embora “a mãe” de Joh Fredersen seja mencionada apenas por essa alcunha e habite somente as páginas do livro, seu verdadeiro nome não é revelado, ela é apresentada como possuidora de muita presença e força marcantes, que se dá pelo respeito de seu filho “o homem mais poderoso de toda *Metrópolis*” (HARBOU, 2019, p. 89), por ela. Contudo, a valia dessa personagem é clara nas passagens em que é mencionada:

Não havia nenhuma pessoa na grande *Metrópolis*, nem em qualquer outro lugar do mundo, que podia se gabar de ter visto Joh Fredersen de cabeça baixa. – Preciso de seu conselho, mãe – disse ele para as pedras do assoalho. O olhar da mãe recaiu sobre os cabelos dele (HARBOU, 2019, p. 246).

Mesmo com essa característica, a personagem participa em apenas algumas páginas e a construção de sua personalidade se dá por meio da descrição de seu entorno, de sua moradia. De forma indireta, a autora deixa claro suas qualidades de mulher simples e prática, porém renitente, com imensa influência junto ao homem mais poderoso da megalópole, ao descrever sua moradia que,

[...] era uma casa de fazenda de apenas um andar, coberta de palha, sob a sombra de uma velha noqueira, e ficava sobre o telhado de um dos gigantes de pedra da cidade, não longe da catedral. Um jardim cheio de lírios e malvas, de ervilhas-de-cheiro, papoulas e capuchinhas se aconchegava ao redor da casa (HARBOU, 2019, p. 245).

Linda Hutcheon, em *Uma teoria da adaptação*, ao falar sobre o processo de adaptação intermídia, afirma que na “[...] adaptação do impresso para as mídias performativas, a ênfase geralmente recai sobre o visual, sobre a passagem da imaginação para a percepção ocular real” (HUTCHEON, 2011, p. 70). Dessa forma, quer pela limitação tecnológica da época, ou pela opção de não mostrar o lado mais humano da personagem (Joh Fredersen) em tela ou por *Metrópolis* ser um filme enfaticamente visual, mais voltado a um design da arte *déco*, e a casa “da mãe” destoar dessa premissa estética, por ser descrita como uma construção comum,

dessas que se encontram numa propriedade rural, destoante da cidade, a mudança modal na perda dessa personagem, por mais marcante que seja no suporte livro, não altera os rumos da narrativa filmica.

A segunda personagem feminina a merecer destaque é a mãe de Freder, Hel, ex-esposa de Joh Fredersen que morreu no parto do filho. Esta é mencionada na história somente através de diálogos de outrem. Não obstante, fundamenta a inimizade de duas personagens poderosas, Joh Fredersen e Rotwang. Discórdia esta já embutida na etimologia de seu nome Hel, que possui certa analogia com a mitologia nórdica e com a deusa Hela, a deusa do reino dos mortos, filha de Loki e da gigante Angrboda. Hel, cujas características são mencionadas apenas indiretamente, tem, às 0h39min, parte de sua aparência revelada, quando Joh Fredersen, na casa de Rotwang, desvela a cortina de um nicho e expõe:

A cabeça de pedra de uma mulher repousava sobre um pedestal da largura da parede. Não era obra de um artista, era obra de um homem que lutou com a pedra branca por dias e noites de imensuráveis tormentos, para os quais faltam palavras na linguagem humana... [...] (HARBOU, 2019, p. 89).

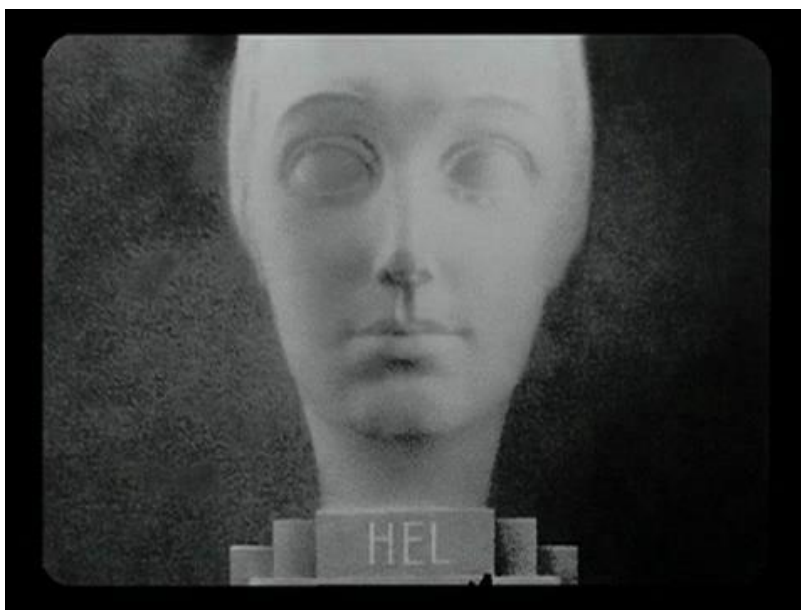


Figura 2 - Hel

A trama de *Metrópolis* tem aqui seu personagem mais emblemático, pois sua presença é dada devido à sua ausência. O vazio deixado pela não presença leva o espectador a imaginar sua trajetória de vida e também formar a imagem de sua aparência física. Técnica usada pela autora e roteirista, em sintonia com Aumont, ao salientar que “[...] a imagem é, pois, tanto do ponto de vista de seu autor quanto de seu espectador, um fenômeno ligado também à imaginação” (AUMONT, 2004, p. 89), necessária, portanto, para compor a sugestão da presença da personagem. Vem à luz, nessa não presença, a faceta de uma mulher que inspirara o amor em dois homens poderosos e que, tendo feito sua escolha, causara mágoa tão profunda no não escolhido que este a carrega até os dias presentes. Assim, “nesse grande amor, nesse grande ódio, a pobre e falecida Hel permaneceu viva para os dois homens” (HARBOU, 2019, p. 89), sentimento com tamanha importância que é o gerador do mote principal para a trama vilanesca da obra.

A contraponto dessas duas personagens serem possuidoras de grande força motora a movimentar a trama, a personagem Hel aparece somente de forma indireta, como mãe de Freder e ex-esposa de Joh Fredersen ou como antigo affair de Rotwang. Curiosamente, sua aparição fora retirada dos cortes e remontagens anteriormente citados, principalmente do corte inglês, o mais difundido deles. Nesse caso, a aproximação de seu nome com o substantivo “inferno”, “*hell*”, palavra que nessa língua possui proximidade inequívoca na pronúncia e também na escrita, gerara alteração no curso da história, no âmbito da ira de Rotwang, que originalmente criara a *Maschinenmensch* como parte de seu plano para a destruição de *Metrópolis*, levado pela dor da perda da pessoa amada. Já a personagem mãe de Joh Fredersen tem curtos períodos de exposição. Assim como Hel, não possui nenhum arco narrativo, embora tenha peso no caráter de seu filho.



Figura 3 - Personagens femininas

As demais personagens femininas, quando aparecem na obra, não são merecedoras de mais que alguns instantes na narrativa, são citadas apenas como a preencher alguma lacuna ou expor o entorno em que se encontram. Por conseguinte, a trama de *Metrópolis* a torna uma cidade masculina, na qual às mulheres é dado tratamento banal e sequer ganham espaço dramático. Seus atos podem ser definidos por analogias e geram a dicotomia enquanto personagens que residem numa megalópole luxuosa e tecnologicamente muito à frente de seu tempo. A história, que é situada um século adiante da sua escrita, tem as mulheres sujeitas às mesmas agruras provincianas da época, da década de 1920. Ou seja, vivem num mundo controlado pelo poder masculino, quer pertençam à elite, quer à classe trabalhadora.

Existe um vazio de poder social para a mulher tipificada em *Metrópolis*. Das personagens femininas citadas, Hel move a trama apenas por citações de outrem, é vista apenas pela cabeça gigante construída por Rotwang e pela ira que se formou neste, devido à rejeição sofrida, que o leva a tramar a destruição da cidade como forma de vingança. A mãe de Joh Fredersen, que molda seu caráter, só é citada na narrativa impressa. A única personagem feminina a possuir um pequeno arco narrativo é Maria e, conseqüentemente, seu *doppelgänger*, *Maschinenmensch*, que serão tema de outro subcapítulo desse trabalho.

1.4 Algumas dualidades e a cidade

A narrativa de *Metrópolis* é, em grande parte, embasada em fatores dicotômicos. A trama, com forte carga simbólica, reforça os traços duplos. O duplo mais evidente concentra-se nas personagens Maria e Machinenmensch – Maria é sincera, honesta, religiosa, empática, e o oposto é sua *doppelgänger*, ser que foi criado para uma mentira.

No entanto, muitos outros duplos podem ser percebidos na trama. O próprio *layout* da cidade megalomaniaca, inspirada na Nova Iorque da época, com seus arranha-céus e tecnologias utópicas, obedecem a premissa ao distinguir as classes sociais de forma prática. Os arranha-céus, lar dos mais abastados, e os subterrâneos, onde residem os operários, remetem à dualidade entre céu e inferno. A cidade vivaz mostrada como ultramoderna, mas que abriga em seu centro uma catedral de aparência gótica, a guardar em seu interior um hall com estátuas onde a figura da morte é rodeada por outras simbolizando os sete pecados capitais, e ainda abriga o monge Desertus, antítese de Joh Fredersen.

A suntuosidade na arquitetura da Nova Torre de Babel, símbolo do poder de Joh Fredersen, contrasta com a casa simples de aparência medieval do cientista Rotwang, seu inimigo. O antigo e gótico contrasta com o novo e tecnológico, formando um contraste não muito sutil, para complementar o jogo das dualidades. Fatores que aludem à evolução tecnológica experimentada pelo homem durante os anos vinte do século passado. As descobertas e invenções fascinavam as pessoas que vislumbravam um futuro mais promissor que a realidade viria a materializar. Dentro desse universo estão as máquinas, embora há um século as questões polêmicas sobre a substituição das pessoas por elas fossem algo pouco provável; o que se via na época eram os aumentos substanciais na produção manufatureira, graças à mecanização.

No universo de *Metrópolis* as máquinas cobram seu preço, deixam de ser peças inanimadas para se transformarem em monstros escravizadores e, em determinado momento, tornam-se seres antropofágicos. Neste viés são vistas como um poder destrutivo e desumano que são operadas por pessoas cansadas, tristes e sujas, que têm seus trajes escuros contrastando com os usados pela elite que é clara

e usam roupas leves, de seda branca, são alegres e têm seu tempo gasto na prática de esportes ou simplesmente se deixando levar pelo ócio.

Os trabalhadores, não sendo possível distinguir se operam as máquinas ou o contrário, pois, diferentemente da elite, seguem um relógio próprio, têm carga de trabalho exaustiva que costumeiramente leva a um cansaço extremo e, no término da jornada, mal sobram forças para retornar a suas casas. Nesse retorno, formam-se blocos e a multidão segue em grupos descendo para as entranhas dos pavimentos mais baixos no subsolo da cidade. Durante essa caminhada, que mais se assemelha à marcha fúnebre, sempre mantêm as cabeças baixas e o visível cansaço gerado pelos esforços da jornada. Com a elite, vê-se um movimento oposto, apresentado com alegria e com movimentos leves, na prática de exercícios no topo dos edifícios, à luz do sol, ao ar livre.

Esses elementos do passado, projetados num cenário futurístico, geram uma contrariedade ao enredo dominante na obra que se mostra progressista dentro de um futuro distópico. Porém, os componentes dicotômicos, o bem versus o mal, o belo versus o feio, o antigo versus o novo, o gótico versus o tecnológico, prenunciam um término apocalíptico que vem a se concretizar nas últimas cenas da obra quando a cidade está parcialmente destruída e toda ação final se dá em torno da catedral, entre suas gárgulas. Assim, o belo da cidade moderna e o grotesco do passado se misturam dentro de um templo cristão, que remete não só à religião, mas a outras eras. É diante desse local que as classes finalmente são envolvidas, a elite e os trabalhadores, a luz e as trevas. Metaforicamente a dicotomia desaparece, à luz da religião e do passado, as duas partes se unem, estado e povo, patrão e empregados, sacralizando um acordo de paz, mediado por Freder.

Essas dualidades expostas criam um facilitador no que se refere à compreensão da obra. De acordo com Elleström, “a fim de realmente atingirem uma pessoa, os dados brutos da (chamada) mensagem transferida devem ser percebidos e interpretados” (ELLESTRÖM, 2017, p. 30). O que se vê em *Metrópolis* é um reforço nessa transferência a facilitar a percepção através do jogo de duplos. Esse poder dado, o da comparação, permite ao espectador assimilar com maior ênfase o proposto, pois desta forma este tem em suas mãos o ponto e o contraponto a facilitar a tarefa.

Todas essas características contribuem para a formação do contexto a atingir o receptor de forma mais eficiente possível. Ao apresentar os pontos e contrapontos, a autora faz com que estes se situem dentro da narrativa, e de forma indireta, prende a atenção devido ao grande número de informações expostas. Assim, o receptor que já traz consigo o discernimento do bem contra o mal, e é capaz de identificar que o local iluminado é mais seguro que a penumbra, cria empatia com os trabalhadores que são obrigados a viverem nas sombras. Conseqüentemente, tomam ciência que a bem-vinda modernidade trazida pela tecnologia, sem um uso saudável, em pró do social, é uma arma a suscitar grande ameaça.

1.5 Maria e seu *doppelgänger*

Ainda que a personagem principal do filme *Metrópolis* seja masculino, Freder, interpretado por Gustav Fröhlich⁴, e a história seja contada a partir de sua perspectiva, vemos na obra *Metrópolis* um arrojado literário/cinematográfico, quando a escritora e roteirista Thea Von Harbour concebe a narrativa com forte protagonismo feminino. Maria e seu *doppelgänger*, personagens que no filme *Metrópolis* são interpretadas pela mesma atriz, Brigitte Helm⁵, possuem facetas opostas representando o bem contraposto ao mal, tendo seus atos a impulsionarem o enredo das obras. No entanto, é também válido aludir que Freder “está” protagonizando como principal pela história ser contada através de seu ponto de vista. Mas é inegável que as personagens que realmente movem a trama são Maria e Maschinenmensch, sua cópia robótica maligna.

⁴ Hanôver, 21 de março de 1902 – Lugano, 22 de dezembro de 1987.

⁵ Berlim, 17 de Março de 1906 – Ascona, 11 de Junho de 1996.



Figura 4 - Brigitte Helm como Maria e Maschinenmensch

No livro, a narrativa aprofunda as referências místicas, sejam elas cristãs ou de outras religiões mais antigas. Logo, Maria é descrita com mais detalhes, quer em sua comparação à Virgem Maria quanto em seu *doppelgänger* com a “Meretriz da Babilônia”. Dessa forma, a personagem passa a receber adjetivos bíblicos voltado à santidade e seus atos são sempre ilibados enquanto seu *doppelgänger* é explorado como a mulher destruidora, rebelde e desobediente, capaz de causar a discórdia entre os homens. No viés cristão, uma legítima “descendente de Eva”.

Maria, desde sua primeira aparição, no portão do Clube dos filhos, quando leva as crianças dos trabalhadores para conhecerem seus “irmãos”, é descrita com ar inocente, uma mulher líder e jovem, com “[...] severo semblante da Virgem. O doce semblante da Mãe. Segurava em cada uma das suas a mão magra de uma criança” (HARBOU, 2019, p. 25). A candura em sua fala é exaltada mesmo quando é crítica: “Vede, estes são vossos irmãos!” (HARBOU, 2019, p. 25), disse ela às crianças maltrapilhas, filhas dos trabalhadores, no momento em que a:

[...] porta dos Jardins Eternos abriu-se e dela veio uma fila de crianças. Estavam todas de mãos dadas. Tinham rostos anões, cinzentos e muito velhos. Eram pequenos esqueletos fantasmagóricos, [...]. Silenciosamente seguiam sua líder (HARBOU, 2019, p. 25).



Figura 5 - Brigitte Helm como Maria

A cena, no filme, ocorre às 0h10min e busca suscitar imediata compaixão do espectador, quer pela candura da personagem, quer pelo abismo social apresentado entre a classe trabalhadora e a elite frequentadora do local. Todavia, o papel da personagem é mais complexo socialmente, pois, aos trabalhadores, fala no mesmo tom, discursando a favor de uma causa pacífica:

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 (HARBOU, 2019, p. 116).

Maria é interpretada pela atriz Brigitte Helm, na época com dezenove anos, uma jovem atriz alemã, filha de militares, com características físicas arianas, branca, cabelos e olhos claros. Sua imagem aduz o ideal branco das santidades ocidentais, que mais à frente viria a ser regra nas telas dos cinemas ao se interpretar obras religiosas. Por consequência, essa imagem também esteve no contexto do ideal ariano como parte da estrutura ideológica do partido nazista da época, que buscava características caucasianas: pele, cabelo e olhos claros, entre outros atributos mais específicos.

Essa tangibilidade presente na personagem Maria, que tem o poder de levar o espectador ao encontro de sensações concretas alusivas à religião cristã, devido às suas características físicas quanto à sua fala e, principalmente, a seus atos, é referenciada na apresentação de Maria como personagem imaculada, seus atos nunca fogem ao controle, ela nunca é vista em ação que gere margem a dúvidas. Maria é, pois, uma personagem unilateral que expira bondade, um ser cativante. Assimilar suas experiências torna-se algo fácil, principalmente para o cristão ocidental, devido à enorme influência gerada por sua aura de bondade e pelo conhecimento dos livros bíblicos.



Figura 6 - Maria e os trabalhadores

Em tela, seus gestos são direcionados de forma a aumentar o impacto de sua sugerida santidade, onde Maria é, por várias vezes, mostrada de braços abertos em cruz. Duas cenas ressaltam esse gesto, sendo a primeira nos portões dos Jardins dos filhos (figura 5), quando rodeada por crianças a mostra-lhes seus “irmãos”. Corrobora, na ênfase dessa cena em específico, a montagem que apresentara anteriormente, durante quatro minutos, os esplendores dos Jardins dos Filhos e a liberdade aos prazeres que são possíveis aos seus abastados frequentadores. A segunda se dá na frente dos trabalhadores, que ouvem seu discurso na penumbra das profundezas, muito abaixo da cidade, nas antigas catacumbas, onde discursava sobre a vinda de um mediador (figuras 6). Estes gestos reforçam, de forma metafórica inversa, a

pureza de Maria, esteja ela na luz, perante a luxúria, ou nas trevas, diante da humildade dos mais fracos.

Caminhando em direção à crítica social, como alude Hutcheon, ao afirmar que, “uma adaptação pode ser claramente utilizada para realizar uma crítica social ou cultural...” (HUTCHEON, 2011, p. 135), *Metrópolis* embasa fortemente essa crítica nas ações de Maria, depositando na personagem aura religiosa, condutas imaculadas e características físicas singulares de forma a permitir Freder a perceber de forma inequívoca:

Ela abriu os olhos e virou para ele o suave milagre de seu azul. Curvando-se sobre ela, Freder viu com espanto piedoso como, em seus ternos olhos de Virgem, se refletia o colorido Reino dos Céus dos santos lendários, vindo dos estreitos e altos vitrais da catedral (HARBOU, 2019, p. 412).

Em contrapartida, simultaneamente, sua imagem é posta como ideal a sensibilizar o receptor por ser apresentada como uma líder salvadora. No entanto, as mulheres desse universo não possuem funções definíveis, sendo reduzidas a alguns estereótipos.

Incapaz de qualquer ato que vá contra os preceitos de bondade, de pensar de forma não coletiva em prol dos trabalhadores, Maria jamais tem sua moral posta em dúvida, é uma mulher “pura”, desprovida de concupiscência. Ao transmidar a personagem, das páginas impressas, onde o diálogo flui e, junto à narrativa, levar o receptor a criar uma imagem idealizada de suas características, para um filme mudo e desprovido de cores, numa época em que as qualidades técnicas ainda eram poucas, os autores roteirizaram uma atriz branca, de gestos contidos, recatada. Aliada a estas características e utilizando técnicas cinematográficas, como cortes de câmeras inteligentes e close-ups, para evidenciar suas qualidades, fazem saltar aos olhos uma Maria que beira a santidade, deixando ao receptor a impossibilidade de não se identificar com a personagem.



Figura 7 - As mulheres nos Jardins dos Filhos

Com precisão, suas características físicas e sociais se mantiveram nas duas obras. A transmutação desta personagem se dá mantendo-a idêntica, a causar empatia no receptor, em contrapartida a demais personagens femininas existentes na obra que são mostradas como displicentes, fúteis. Empatia posta, fará com que se eleve a carga dramática, no último ato da obra, quando a personagem corre risco de morte, para um alívio satisfatório em seu momento de glória quando é salva por seu herói, Freder.

A contrapartida de Maria, seu *doppelgänger*, idealizado inicialmente pelo dono de *Metrópolis*, Joh Fredersen, quando solicita a Rotwang, homens-máquina que substituam os trabalhadores. Porém, Rotwang constrói a *Maschinenmensch* e posteriormente a usa como conformação a sua vingança. Em oposição a analogia vivaz, recatada, cristã e ariana da personagem Maria, *Maschinenmensch* é apresentada em tela como um robô de aparência feminina sensual, um ser que não é vivo, tampouco é morto, de aparência metálica, possuidora de linhas e contornos agradavelmente definidos em formas simétricas e elegantes, de forte apelo visual. Seu design em formas clássicas possui tendências europeias antigas, sua cor básica acobreada brilhante se destaca, embora o filme seja em preto e branco.

A *Maschinenmensch*, mesmo que impedida de executar, em tela, maiores quantidades de movimentos que alguns passos, apresenta grande apelo a sexualidade. Sua aparência icônica ficaria marcada no tempo e influenciaria o design de robôs em muitas outras obras culturais durante as décadas seguintes, até a atualidade. Ganharia, inclusive, um “parceiro” masculino, a qual é clara fonte de inspiração do androide C3PO, no ano de 1977, no filme *Star Wars*, do diretor George Lucas.

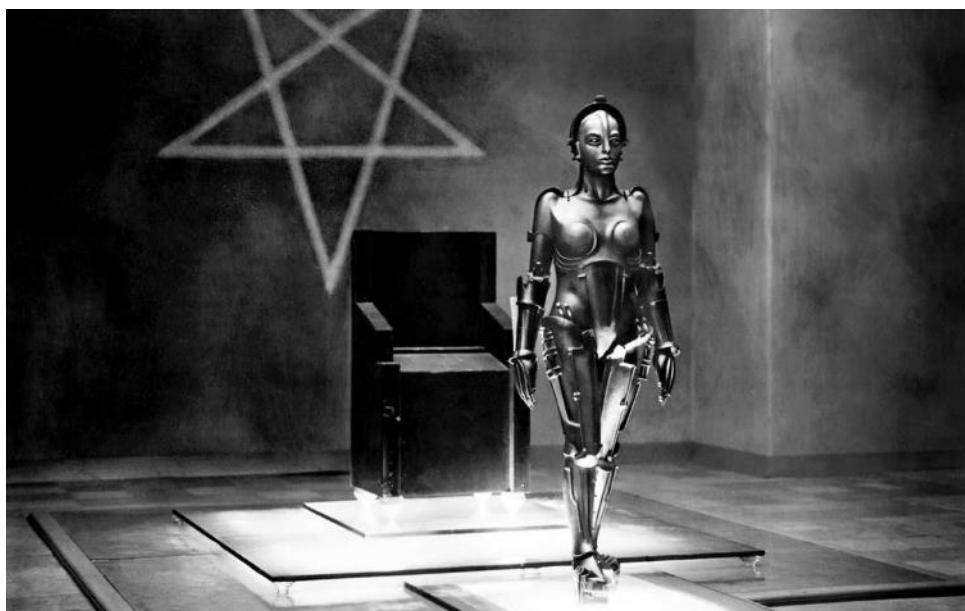


Figura 8 - Maschinenmech

Fato tanto quanto obscuro é Maria possuir características físicas a da mãe de Freder, Hel. Em diálogo dúbio, nas cenas finais, na catedral, quando “estava ao pé da escada que dava na torre do sino. Parecia muito pálida e inexplicavelmente emocionada” (HARBOU, 2019, p. 377), e Rotwang a chama: “Venha para mim, minha Hel... Quanto tempo, quanto tempo tive que viver sem você!” (HARBOU, 2019, p. 377). Esta cena ocorre às 2h17min, fortalecendo outra passagem às 1h28min onde Freder vê seu pai junto a *Maschinenmensch*:

No meio da sala, cheia de brilho cortante, estava Joh Fredersen, segurando uma mulher nos braços. E a mulher era Maria. Ela não resistia. Bem curvada nos braços do homem, ela oferecia a boca, a boca sedutora, aquela risada mortal... (HARBOU, 2019, p. 188)

Ambas as cenas aludem a possibilidade da coincidência, embora seja clara a loucura de Rotwang e a personagem de Joh Fredersen não possui arco dramático desenvolvido o suficiente para substanciar esta suspeita. A reforçar essa não característica, às 0h59min, Joh Fredersen, sorrateiramente escondido, assistindo a palestra de Maria aos trabalhadores, nas profundezas das catacumbas, num dos corredores das cavernas, solicita a Rotwang que dê a forma de Maria a seu homem-máquina, dizendo: “Você queria que eu desse um rosto a Fortuna⁶. Aqui está o modelo” (HARBOU, 2019, p. 377), sem levantar suspeitas desse parecer ou não de Maria com Hel.

Em contraponto à forma visual de *Maschinenmensch* das telas, na narrativa escrita esta é apresentada de forma muito diferente⁷:

O ser era uma mulher, sem dúvida. Na delicada roupa que usava, havia um corpo como o de uma jovem bétula, que cambaleava sobre os pés. Mas, embora fosse mulher, não era humana. O corpo parecia feito de cristal, e os ossos brilhavam prateados. O frio emanava da pele vítrea, que não continha uma gota de sangue. A criatura mantinha as belas mãos apertadas contra o peito, que não se movia, em um gesto de determinação, quase desafiador. Mas a criatura não tinha rosto. A curva nobre do pescoço carregava uma massa casualmente formada. O crânio era liso, apenas laivos de nariz, lábios, têmporas. Com a expressão de uma loucura silenciosa, os olhos, como se pintados sobre pálpebras fechadas, encaravam sem ver [...]. (HARBOU, 2019, p. 92)

Seguindo a transformação de *Maschinenmensch* na imagem de Maria, momento em que esta incorpora literalmente a persona do falso profeta e, sendo possuidora de toda ira de seu criador, inicia o plano de destruição, como “profetizara” Freder durante um sonho, às 1h07min, onde vira uma mulher que:

[...] estava sentada em um animal róseo, que tinha sete cabeças e dez chifres. E a mulher estava vestida de escarlate e cor-de-rosa, banhada em ouro, pedras preciosas e pérolas. Carregava uma taça de

⁶ Fortuna é um dos muitos nomes usados por Rotwang para se referir a sua invenção.

⁷ Na concepção literária, *Maschinenmensch* se assemelha à concepção visual dos seres artificiais do futuro, no filme *Inteligência Artificial* (A.I. Artificial Intelligence, 2001). Obra roteirizada por Stanley Kubrick e dirigida por Steven Spielberg.

ouro na mão. Em sua testa coroadada, misteriosamente estava escrito: Babilônia. (HARBOU, 2019, p. 219)

Em sua trajetória, *Maschinenmensch* usa o Clube Yoshiwara⁸ onde se torna vedete e inicia a manipulação das elites jogando com a luxúria e incitando os sentimentos mais mesquinhos, fazendo-os lutarem entre si, cenas traduzidas para as telas de forma marcante.



Figura 9 - Maschinenmensch em Yoshiwara

Porém, não somente as elites estavam em seus planos. Nas catacumbas, assim como Maria fazia, ele incita os trabalhadores com discursos de ódio, encorajando-os a criar o caos, o que, nos planos de Joh Fredersen, justificaria o uso da força para controlar a agitação. Seu discurso é bem desenvolvido no livro e tem a cena transmidiada para o filme de forma rápida, no entanto, mesmo em sua brevidade, de maneira eficiente, não deixa dúvidas ao receptor quanto ao enorme poder da personagem e toda sua capacidade de persuasão. Na cena em questão os realizadores apresentam, com muita criatividade, múltiplas imagens sobrepostas em que se vê o rosto da oradora em primeiro plano, ao mesmo tempo que a excitação causada por ela nos trabalhadores, que aparecem ao seu redor e em grande número,

⁸ Yoshiwara foi um “distrito de prostituição” criado no Japão em 1617 por ordem do Shogun Tokugawa como forma de restringir a atividade em um único local.

cada qual expressando sensações alienantes diversas. Assim, como na alucinação que envolveu os trabalhadores, o receptor também é levado a experimentar a mesma sensação, e a interpretação se dá instantaneamente envolvendo-o na história, colocando-o lado a lado com os trabalhadores.



Figura 10 - Maschinenmensch e os trabalhadores

Destarte, só se vê na obra *Metropolis* a relevância de personagens femininos no que tange a trajetória de Maria e conseqüentemente seu *doppelgänger*. Elas movem a história, são as verdadeiras protagonistas da obra. Suas histórias culminam com grande destaque no final da narrativa, na conclusão do terceiro ato, que se dá dentro e próximo a uma igreja, enfatizando ainda mais o cunho religioso, até então em segundo plano. Final que, em simultâneo, elevará as qualidades santas da personagem humana e levará seu *doppelgänger* à demonização, tendo seu fim numa fogueira, como uma bruxa na idade média. Maria, que até então protagonizara de forma contundente as causas das ações sociais, consegue fugir da prisão de Rotwang (nem Freder teria conseguido tal feito anteriormente), e salva as crianças da inundação que destruiu a cidade dos trabalhadores. No entanto, ela passa a ser retratada como uma frágil mocinha que precisa ser salva pelo herói no final do filme, e todo seu protagonismo é, desta forma, ofuscado pela masculinidade da cidade.

1.6 O antigo na cidade de *Metrópolis*

Idealizada em meados dos anos 1920, numa época de pensamentos efervescentes, a cidade de *Metrópolis* é apresentada como um ícone de modernidade, velocidade e tecnologia. Não obstante, a contrapondo desse fato e desafiando o poder exercido por Joh Fredersen, o senhor de *Metrópolis*, existem alguns locais específicos na megalópole que afronta sua autoridade, quer por suas construções destoantes, por possuírem arquiteturas desconformes do restante da cidade, ou por sua simplicidade em contraste com o local onde estão, ou ambas.

Essas construções, em discrepância com a cidade moderna, que fora planejada e erigida por Joh Fredersen, geram um descolamento lógico a surpreender o receptor, que anteriormente fora apresentado ao moderno e luxuoso, de formas arquitetônicas harmoniosas, inusitada e subitamente, é surpreendido com um mundo antigo, diverso do anterior, a causar estranheza em comparação inevitável com o restante. Na proposta dos autores, em toda *Metrópolis*, cidade de cinquenta milhões de habitantes, três locais são postos com essas características, sendo: A casa da mãe de Joh Fredersen, a catedral da cidade e a casa de Rotwang.

A casa da mãe, como esta é apresentada na obra literária, assim como sua residente, não foi transmidiada para o filme. A casa, que está encravada no terraço de um prédio conforme era quando construída no chão, fora transplantada, mantendo suas características simples e sua flora intactas, “era uma casa de fazenda de apenas um andar, coberta de palha, sob a sombra de uma velha noqueira [...]” (HARBOU, 2019, p. 245).

A catedral da cidade, descrita como a “[...] mais sagrada do mundo, ricamente adornada com ornamentação gótica” (HARBOU, 2019, p. 32), disputa as atenções do centro da cidade com a Nova Torre de Babel, quartel-general de Joh Fredersen. Esta é controlada pelo monge Desertus, líder de uma seita de ascetas fanáticos.

A casa de Rotwang é a terceira construção citada que destoa, sendo também a mais misteriosa das três obras, pois alude à existência de magia em seu interior. O local é uma mistura de tecnologia e esoterismo, sua casa é tida como “[...] mais antiga que a própria cidade. Muitos diziam que era mais antiga até mesmo que a catedral” (HARBOU, 2019, p. 85).



Figura 11 - A casa da mãe de Joh Fredersen

O filósofo Immanuel Kant, ao discorrer sobre a beleza, definiu que o “belo é o que sensibiliza o homem de determinado prazer” (KANT, 2012, p. 3), partindo dessa definição, pode-se deduzir que o belo está nos olhos de quem vê e nas sensações por ele sentidas. Assim, o “belo” e o “feio” são definições subjetivas. Logo, a casa da mãe de Joh Fredersen pode contrastar com a beleza da cidade ao seu redor aos olhos de seu filho, mas está em perfeita concordância com a estética do belo de sua proprietária. O belo é um conceito livre e vivo dentro da natureza de cada um, o “ser feio” da casa reflete na simplicidade em contraste com a complexidade da “beleza” da cidade abaixo dela. Todavia, nesse feio/simplicidade ecoa o amor e respeito de Joh Fredersen por sua mãe, que numa alusão poética, elevou sua morada aos céus.

A casa, coberta de palha, denota o belo da simplicidade de quem vive próximo à natureza e a compreende, desprezando assim os supérfluos, os luxos. Sua descrição leva ao aconchego, a naturalidade de uma vida mais contemplativa, o oposto do que acontece em seu entorno, onde o relógio dita as normas e seu funcionar é cruel. A dicotomia que envolve o local, tanto no seu estar quanto em seu ser - estar no terraço de um prédio, nas alturas, e ser um local simples, humilde - remete à resiliência da mãe, mas também ao local de fuga de Joh Fredersen, que nas horas mais difíceis busca amparo na paz e calma de suas origens.

A busca na casa de sua mãe, para se aconselhar, pode ser vista como fuga de sua realidade, constituída de tempo a correr, concreto e aço. A relação com a mãe é uma ligação primordial a gerar acalanto e paz, é uma volta ao passado. A casa de sua mãe lhe proporciona o aconchego de um tempo onde este ainda não era o “senhor” de *Metrópolis*, a cidade mais rica do mundo por ele governada. Esta percepção leva a supor o passado de Joh Fredersen, que este tivera infância humilde e galgou o poder que possui vindo de baixo, de forma fria e solitária. Esta suposição explicaria, talvez, o seu desprezo pelos trabalhadores que mais se assemelham a autômatos, vistos por ele apenas como peças de um tabuleiro no jogo do capitalismo, pessoas que são massa de manobra, impossibilitados de perceberem sua situação, de perceberem que têm outra alternativa. Se assim for, o caráter de Joh Fredersen pode ser aludido, mesmo que cheio de impossibilidades, como o de uma pessoa que chegou ao poder através de muito trabalho e seus próprios esforços, fez-se a si próprio, sendo que, partindo dessa premissa, tem-se um esboço da trajetória de vida da personagem apenas no que diz respeito a ter vindo de baixo, deixando em aberto o como todo esse poder foi alcançado, como se deu essa trajetória desde seu berço até a atualidade.

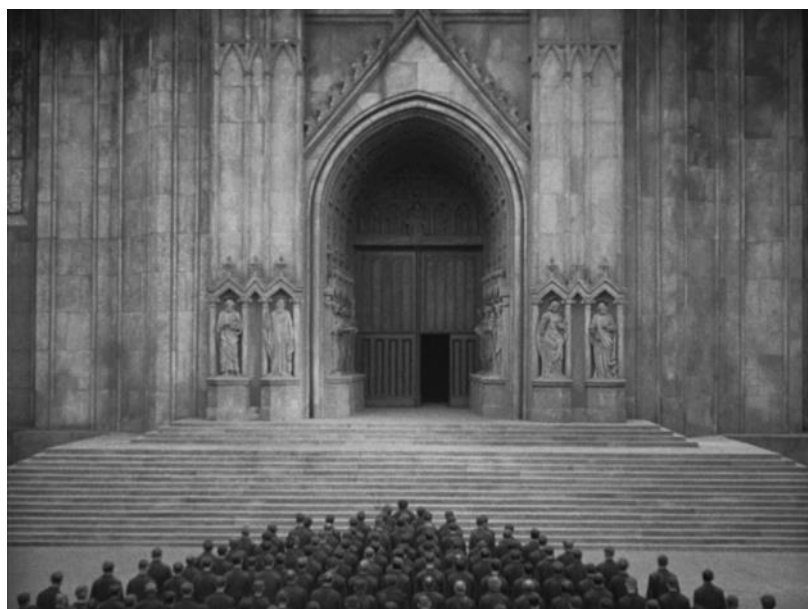


Figura 12 - A Catedral de Metrópolis

A segunda construção destoante, a catedral da cidade, abrigo de uma seita de fanáticos, é descrita como mais antiga que a própria *Metrópolis*. Dentro desta, de

forma incomum, entre imagens sagradas, abriga uma sala emblemática com oito estatuas, tendo em destaque a tenebrosa imagem da morte ocupando o centro, e em seu redor a representação, não menos lúgubre, dos sete pecados capitais. Ao mesmo tempo grotesca e bela, é descrita como construída dentro da estética arquitetônica *déco* e gótica, com torres altas e gárgulas a adornar seu exterior. O templo ocupa lugar de destaque no centro da cidade, destoando do entorno e é tida como inútil aos olhos de Joh Fredersen.

O monge responsável, chamado Desertus, inimigo declarado do senhor de *Metrópolis*, consciente do não apreço que este nutre pelo local, costumeiramente discursa com veemência contra ele, pois tem convicção que,

[...] poderia chegar a hora em que o custo dessa demolição ultrapassaria o da cidade de *Metrópolis* inteira. Os góticos eram ascetas; o Senhor de *Metrópolis* sabia, por experiência própria, que era mais barato comprar um multimilionário do que um asceta. (HARBOU, 2019, p. 34)

Assim, em meio a esse jogo político, a catedral ocupa lugar de destaque na trama, seja por aparecer nos pesadelos de Freder, onde em seu delírio os “sete pecados capitais dançavam atrás da morte, que tocava sua flauta” (HARBOU, 2019, p. 219), ou remetendo para a imagem religiosa do medieval e o medo da morte obscura com seu traje negro a dançar sobre as mazelas da humanidade. Imagens de uma época em que as religiões embutiam, como forma de coação, o medo do além vida em seus fiéis. O local também ocupa espaço como palco da luta do bem contra o mal, no último ato da obra, quando Freder defende a vida da frágil Maria em luta corporal com Rotwang, nos andares superiores do templo, entre as gárgulas e no telhado da igreja. Simbolicamente, o único espaço religioso, posto na obra, é o cenário a mostrar o amor vencendo as trevas, na metáfora da trajetória heroica de Freder, o mediador, o salvador, lutando contra as forças malignas nos telhados da casa sagrada, acima da morte e dos sete pecados capitais, para salvar o belo e puro, a imaculada Maria, que até então esteve à mercê de todas as mazelas a atormentá-la, a atacá-la, porém sem nunca obter êxito.



Figura 13 - A casa de Rotwang

A terceira construção a entrar nesta lista, a casa de Rotwang, o vilão da obra, uma mistura de cientista e mago, possuidor de estreitas relações profissionais com o senhor de *Metrópolis*, é descrita como mais antiga que a própria cidade. Este, embora a mais proeminente mente local, desde o início residiu na casa de aspecto simples. Para ele, sua beleza está envolta nas forças místicas e obscuras existentes na casa, seu interior é lúgubre e apresenta muitos símbolos esotéricos ao mesmo tempo que abriga moderníssima tecnologia, onde fora criado um autômato, um ser artificial, capaz de tomar decisões similar à humana.

A casa, que vista de fora possui aspecto ancestral, sem idade definida, espelha a imagem de seu dono, ambos são misteriosos, antigos e deslocados. Sua origem incerta relata que fora construída diretamente acima da “[...] Cidade dos Túmulos, [...] a milenar metrópole dos mortos milenares” (HARBOU, 2019, p. 100). Em todas às cenas, as quais serviu de cenário, a casa denotou a elas sentimento de desconforto, assombro, melancolia, e foi palco de interesses escusos. Sua parte interna, escura, confusa, tem seu “funcionamento” como que executado por magia, ou quiçá, moderníssima tecnologia. Esse interior, de design improvável, abriga a escultura feita pelo próprio Rotwang, a cabeça gigante de Hel. A casa fora também o local do acidente onde este perdera a mão direita e posteriormente criaria esse membro robótico para si. O mesmo laboratório também foi o palco para a transferência

da aparência de Maria para a inteligência artificial, o homem-máquina, a *Maschinenmensch*.

A imagem da casa de Rotwang reflete a jornada da personagem, que com seu grande intelecto, por algum fato imposto pelo destino, perde a noção do que é a realidade. Suas características, gerariam, ao longo das décadas, inúmeras influências na construção do estereótipo da personalidade cinematográfica do “cientista maluco”; embora este não apresente abertamente essa característica durante a obra, a atuação carregada de expressionismo do ator Friedrich Rudolf Klein-Rogge⁹ é a grande responsável pela construção desse clichê. Sua loucura toma vulto após luta corporal com Joh Fredersen (cena que no filme continua perdida - ocorre às 1h45min) ao final do segundo ato, onde este desmaia e após acordar, já sem lucidez vê em Maria a imagem de Hel.

Essas três construções, belas e grotescas, a princípio apresentadas apenas como locais comuns a qualquer cidade, numa visão pouco mais aprofundada se mostram como representantes de resiliência e longevidade, dando consistência à trama, não somente no aspecto técnico de suas construções, mas principalmente na força demonstrada por seus moradores/ocupantes. A calma e o silêncio existente em seus interiores contrastam com a brutal doutrina do relógio que rege a cidade em seus turnos de dez horas, a robustez do antigo e tradicional se contrapondo ao moderno e novo da cidade a causar dicotomia, enriquecendo a obra.

O antigo em *Metrópolis*, assim, remete não só à tradição, mas a dualidade da vida e morte entremeadas pela busca incessante do viver. Suas existências simbólicas podem ser comparadas com a vida, a busca e a morte ou o ciclo do início, meio e fim. A vida que fora gerada pela mãe se tornara o senhor da cidade, controlando a vida de todos. A incessante busca do conhecimento de Rotwang tem como consequência sua mão direita ser um membro robótico (sem vida) e a morte pregada como redenção final, espiritual, pela religião de Desertus. Como base, nessa tríade de forças místicas, flui a história de *Metrópolis*, cuja trama oculta o grotesco detrás do belo. O destoar da casa simples da mãe de Joh Fredersen, as belas máquinas que fornecem a energia a fazer a vida fluir na cidade e posteriormente se transformam em monstros, que se tornam realidade na criação da *doppelgänger* de

⁹ Colônia, 24 de novembro de 1885 – Graz, 29 de maio de 1955. Foi casado com Thea Von Harbou e participou de vários filmes de Fritz Lang, entre eles foi o Dr. Mabuse no filme homônimo em 1922.

Maria, o ser que não é morto nem vivo, mas transgride as regras sociais do religioso ao exaltar, a manipular as massas e corromper a elite mais abastada com sua luxúria.

A catedral viria ainda a ser o cenário fundamental no final da obra. Como qualquer templo desse porte, possui capacidade de gerar atmosferas que levam a introspecção, dentro de uma visão mais mística e soturna, sendo uma catedral de tradição judaico-cristã, cujo conceito da morte está imposto em sua doutrina e na obra é tida como um dos símbolos, literalmente exposto dessa fé. A catedral viria a tornar-se o único cenário a abrigar a morte de personagens. A primeira quando na praça da igreja, *Maschinenmensch* encontra seu fim, sendo queimada numa grande fogueira, como bruxa, remetendo ao simbolismo medieval da purificação pelo fogo, embora esta como ser artificial não possua vida, uma alusão, talvez, as mulheres da época que também não as possuía pois, muitas vezes, eram tidas como seres inferiores, “propriedade” dos homens. E, na sequência, no encerramento do arco do personagem Freder e sua jornada heroica, cessando o suplício a ele afligido, no final do terceiro ato, na luta corporal com Rotwang, cujo cenário são os campanários, os telhados e o interior do templo. Em sua contenda brutal e varonil para salvar Maria, o embate se estende até que o vilão, num gesto de descuido, cai de um parapeito rumo a sua sentença final. Assim, o herói vence, mas sem “sujar” suas mãos.

Desta forma, a tríade do não-belo em *Metrópolis; A casa da mãe*, a casa de Rotwang e a catedral, carregados de simbolismos, denotam não só ao antigo da cidade, mas sim a lembrança de um passado que ainda é, que reforça a tradição arraigada na sociedade. Essas três obras a remeterem ao divergente no universo de *Metrópolis*, trazem consigo múltiplas formas de se abordar a natureza das coisas, e posteriormente, ao transgredi-las gerando como resultado uma visão mais ampla do que é o belo, do que agrada enquanto destoa e ao mesmo tempo cria harmonia. O antigo a serviço do ressaltar o novo, a parecer promover o catártico nos receptores.

Capítulo II

A TELA COMO PRÓTESE DA PERCEPÇÃO? AS ATMOSFERAS EM *METRÓPOLIS*, DE FRITZ LANG

A efervescência sociocultural a gerar mudanças comportamentais na humanidade tende a influenciar a arte cinematográfica desde seus primórdios. Das pioneiras filmagens de Georges Méliès, como a *Viagem a Lua (Le voyage dans la lune, 1902)* à *Avatar: O caminho da água (Avatar: The way of water, 2022)*, de James Cameron, existe uma lacuna imensa de mudanças sociais, comportamentais e tecnológicas da humanidade acompanhadas pelo cinema não somente nas técnicas como também nas narrativas. O público, naquele final de século XIX e início do XX, procurava ver cenas cotidianas, talvez exóticas, com pouco tempo se afeiçoou a assistir histórias mais elaboradas e até adaptações literárias, conforme a evolução técnica/teórica ocorria, narrativas mais aprimoradas foram surgindo.

A primeira grande mudança no cinema ocidental viria no final dos anos 1920 com a chegada do som sincronizado. Como consequência, após esse evento, houve o rápido surgimento de filmes musicais, nos quais a tecnologia sonora se destacava e, por serem novidade, atraíam mais o público. Não muito depois chega a cor e com ela as grandes produções, que as exibiam em alto contraste, tanto em musicais exuberantes como também em grandes épicos.

Essas mudanças também influenciaram, tanto narrativamente quanto nas interpretações, nas atuações, que continuaram a sofrer alterações no passar dos primeiros anos. Porém, o que no início precisava ser mostrado por meio de interpretações com certo uso de mímica passou, posteriormente, a uma dramatização mais carregada e, atualmente, busca-se uma maior naturalidade dos personagens em tela. Assim como o estilo dos filmes que, no princípio, como já dito, eram cenas cotidianas, evoluíram para narrativas simples que, paulatinamente, foram se tornando mais elaboradas.

No período que vai de 1895 (data das primeiras exposições públicas do cinematógrafo dos Lumière) até meados da primeira década do século seguinte, os filmes que se faziam compreendiam registros dos próprios números de vaudeville, ou então atualidades reconstituídas, gags de comicidade popular, contos de fadas, pornografia e prestidigitação. Os catálogos dos produtores da época classificavam os filmes produzidos como “paisagens”, “notícias”, “tomadas de vaudeville”, “incidentes”, “quadros mágicos”, “teasers” (eufemismo para designar a pornografia) etc. O sistema de representação que podemos identificar como específico desse período deriva não tanto das formas artísticas eruditas (teatro, ópera, literatura) dos séculos XVIII e XIX, mas principalmente das formas populares de cultura provenientes da Idade Média ou de épocas imediatamente posteriores (MACHADO, 2011, p. 49).

Para atrair o público, o cinema sempre teve a capacidade de se adaptar e, talvez, as alterações mais notáveis sejam as da área técnica. O cinema é uma arte cujo suporte midiático é técnico, e a tecnologia evoluiu muito no último século. O cinema acompanhou, a seu tempo, essas novidades. É sabido que, mesmo as cores nas películas, já existindo desde a primeira década do século XX, e o som sincronizado, embora de forma rudimentar, fossem possíveis tempos antes de *O cantor de jazz* (*The jazz singer*, 1929) chegar às telas.

Em abril, [de 1926] a Warner Brothers, com o apoio financeiro da Goldman Sachs, [...] estabelece a Vitaphone Corporation e contrata um novo sistema de som da Western Electric – garantindo por 800 mil dólares, direitos exclusivos sobre ele, saindo na frente dos outros estúdios. Inicialmente não se trata de produzir “filmes falados”, mas apenas de substituir a orquestra por um dispositivo técnico (GUMBRECHT, 1999, p. 84).

Estas novidades só foram apresentadas ao grande público no momento em que alguns visionários perceberam o cinema como era já caminhando para a estagnação, precisava-se de algo novo (e os custos do uso dessas novas tecnologias já se faziam viáveis). Isso posto, pode-se delinear uma analogia, de forma rápida, da evolução cinematográfica com os eventos socioculturais e tecnológicos de seu tempo. A história do cinema, como outras formas de arte,

... é a de um conflito entre a necessidade de ilusão (de reduplicação do mundo), sobrevivência da mentalidade mágica, e a necessidade de

expressão [...]. Essas duas necessidades estavam harmoniosamente acopladas na arte pré-renascentista, mas a invenção da perspectiva, [...] separou-as, atraindo a arte exageradamente para o lado da ilusão (AUMONT, 2012, p, 209).

Essa, então nova, forma de arte a proporcionar uma gama de modos a se criar ilusões, aliada a novas narrativas e à evolução técnica das câmeras trouxe filmes mais elaborados. A chegada do som propiciou amplificar, ainda mais, os efeitos emocionais, possibilitando filmes mais intimistas e trazendo a novidade dos musicais para as telas. As grandes guerras levaram ao aumento dos filmes sobre esse tema, a guerra-fria idem, entre tantos outros exemplos. Na chegada das cores, o cinemascope e as telas em formato *widescreen* (entre outras tecnologias de captura e projeção que se perderam no tempo) proporcionaram a “era de ouro” do cinema e seus grandes épicos. As evoluções tecnológicas possibilitaram filmar mais e melhor em locações à noite, por exemplo, com imagens mais nítidas, entre tantos outros exemplos a mostrarem a evolução do cinema que nasceu procurando acompanhar o gosto do grande público.

Dentro da grande saga, técnica e ilusionista, que a história do cinema está envolta, criou-se junto dessa ebulição criativa, uma sequência de gerações de profissionais cineastas que, cada qual a seu tempo, fizeram parte do crescimento dessa arte. A grande novidade do início fora obra de muita inventividade e exigiu grande carga de trabalho e força criativa de seus executores. Desse período, cineastas como Georges Méliès, Charles Chaplin, D. W. Griffith e Mary Pickford, entre tantos outros, se destacaram e influenciaram outros que vieram posteriormente como Fritz Lang, Alfred Hitchcock, John Ford, Akira Kurosawa etc.

Há muito tempo, a consolidação hegemônica do cinema hollywoodiano influencia o mundo, o que possibilitou o surgimento dos chamados *blockbuster*, filmes milionários patrocinados por grandes estúdios, visando o entretenimento, o cinema mais comercial voltado às massas. Consolida-se, assim, o filme como fenômeno financeiro/cultural. A narrativa passa, muitas vezes, a ser irrelevante, o visual se avulta, a saga do herói é reinventada, o mito passa a ser embutido dentro da narrativa de “pessoas comuns”, o herói comum com roupagem nova a atrair as massas, fenômeno muitas vezes inócuo, a vestir personagens forjando-os no heroísmo, dentro da visão judaico cristã.

O que é percebido na imagem cinematográfica não é um fato psicológico, mas fenomenológico. É "reduzido", ou seja, a realidade é "colocada entre parêntesis". A imagem é sempre uma imagem "de alguma coisa"; é intencional, apontando a realidade além de si mesma; e, no entanto, essa realidade transcendente nunca é "dada" nas próprias imagens do cinema, que "não são ele[a]s próprios os objetos nem contém como ingredientes os objetos". Como consequência, é uma questão de total "irrelevância" - uma "nulidade epistemológica" - se o objeto "dado" à percepção da imagem do cinema realmente existe (BUCK-MORSS, 2009, p. 8).

Atualmente, os mega estúdios ainda tentam se adequar ao público. Isso posto, muitas vezes, deixam de lado as narrativas elaboradas. Tornou-se comum a apresentação de personagens com arquétipo narrativo vazio, que apenas sustentam cenas de ação ou engraçadas, mas sem um mínimo aprofundamento a embasar melhor aquelas aptidões, que aparentam terem surgido "do nada", são implícitos ao personagem por conveniência criada no roteiro. Como exemplo, dentro da esteira dos movimentos feministas atuais, é a tendência de cineastas inserirem personagens femininos a se destacarem em suas obras, porém sem a preocupação que essas tenham uma narrativa que as sustentem como tal.

Não obstante, mesmo dentro desse estilo de se fazer cinema, existem narrativas a contrariar essa forma vazia. Filmes pouco mais antigos, mas não o suficiente para serem desconhecidos (ainda seguindo o exemplo do feminino na cultura POP), possuem heroínas protagonizando de maneira mais sustentada, como a subtenente Ellen Ripley, da franquia *Alien*, o oitavo passageiro (*Alien*, 1979), personagem feminina das mais lembradas e que possui arco narrativo bem definido. Outra personagem, com arco satisfatório, é a Beatrix Kiddo, do filme *Kill Bill* (*Kill Bill 1*, 2003 e *Kill Bill 2*, 2004), entre tantas outras a representarem no cinema mulheres fortes e guerreiras. No entanto, necessário salientar que nem toda mulher forte representada na grande tela seja guerreira no sentido bélico da palavra. Personagens femininas, com trajetórias marcantes, existem em todos os gêneros de filmes, Clarice Starling (*The Silence of the Lambs*, 1991) é um bom exemplo a estrear um filme de suspense. E nessa seara é difícil não mencionar as personagens do cineasta japonês

Hayao Miyazaki, como: Nausicaä¹⁰, Chihiro¹¹, Kiki¹², Capitã Dola¹³, Lady Eboshi e San¹⁴, entre tantas, que embora personagens animadas, representam o feminino bem construído no cinema. Estas, dentro deste universo imenso, são exemplos que mesmo tendendo ao cinema de gosto mais popular, massivo, não necessariamente utilizam de facilidades e subterfúgios narrativos a visarem apenas o visual.

O cinema, das grandes corporações, na atualidade vem mostrando desgaste ou pouca criatividade, ou ainda aversão a riscos financeiros. Poucos são os exemplos a romperem o *status quo* cinematográfico atual, a arriscarem como fez Fritz Lang com *Metrópolis* em 1927. Atualmente os estúdios, pertencentes às grandes corporações, não possuem muita vontade para arriscar em novas linguagens, como acontecia mais corriqueiramente no passado. Hoje, é relativamente constante o reaproveitamento de fórmulas e histórias que deram certo anteriormente, quer sejam criadas diretamente para o cinema ou venham da literatura, aproveitando a facilidade das personagens já prontas, pois como afirma o pesquisador Paulo Emilio Sales Gomes em seu artigo *Persona cinematográfica*:

Se retomarmos as diversas formas de situar a personagem no romance, às quais o Professor Antônio Candido fez referência em suas aulas, verificaremos que são todas válidas para o filme, seja a narração objetiva de acontecimentos, a adoção pelo narrador do ponto de vista de uma ou mais personagens, ou mesmo a narração na primeira pessoa do singular (CANDIDO, ANATOL, PRADO e GOMES, 2009, p. 63).

Entretanto, seja qual for a fórmula usada para o desenvolvimento da narrativa, se esta fizer sucesso posteriormente será transformada em franquia ou inserida em nova roupagem. Diante disso a indústria cinematográfica investe em histórias desgastadas, sobreposições de narrativas e personagens, refazendo filmes onde a experiência já “testada” possui boa aceitação. Uma dessas fórmulas é reciclar o protagonismo que era, seguindo o exemplo já citado, masculino, e o passar para o

¹⁰ Nausicaä do Vale do Vento (風の谷のナウシカ, 1984)

¹¹ A Viagem de Chihiro (千と千尋の神隠し, 2001)

¹² O Serviço de Entregas da Kiki (魔女の宅急便, 1989)

¹³ O Castelo no Céu (天空の城ラピュタ, 1986)

¹⁴ Princesa Mononoke (もののけ姫, 1997)

feminino, mantendo a mesma estrutura fílmica, porém sem os ajustes necessários para tornar essa transição coerente, visando apenas o visual e a ação, caso da saga *Star Wars*, no que diz respeito à similaridade das personagens Ray e Luke Skywalker, ou o filme *Os caça-fantasmas* (*Ghostbuster*, 1984) e seu *rebut* feminino *Ghostbusters: mais além* (*Ghostbusters: Afterlife*, 2021) ou ainda o personagem Sherlock Holmes que recentemente ganhara uma irmã, Enola Holmes, criação da escritora Nancy Springer em 2006 que chegou as telas, de *streaming*, em *Enola Holmes* (*Enola Holmes*, 2020), entre muitos outros fartos potenciais exemplos.

É inegável que o progresso em novas tecnologias digitais facilitou profundamente a consolidação do cinema *blockbuster*, e não só este. Na atualidade, talvez pela atratividade proporcionada pela evolução tecnológica, os criadores de conteúdo sugerem a impressão que para se ter uma experiência cinematográfica, esta tem que estar diretamente ligada ao poder tecnológico da mídia, a exuberância imagética a ser mostrada na grande prótese que é a tela, mesmo em detrimento a narrativa, e o restante é cinema de “nicho”. Em síntese, a busca por gerar grandes sequências visuais nos filmes, em contrapartida, paradoxalmente, quanto melhores forem esses efeitos, mais próximo deixam o filme das animações. Destarte, como afirma Gumbrecht “... é verdade que alguns “efeitos especiais” produzidos hoje pelas tecnologias de comunicação mais avançadas podem revelar-se úteis no re-despertar do desejo de presença (GUMBRECHT, 2010, p. 15). Porém, estes trazem a presença apelando para os sentidos visuais e, nesse caso, constitui exemplo notável, na atualidade, a franquia *Avatar* (*Avatar*, 2009 – *Avatar: The Way of Water*, 2022) onde, praticamente, tudo que se percebe na prótese é tecnologia, é virtual.

Nesses filmes, da franquia *Avatar*, a tecnologia “de ponta” não se destaca apenas como mídia simples e coadjuvante a corroborar na trama narrada na geração dos sentidos. Os personagens criados pela tecnologia de captura de movimentos, são críveis, as locações a cinematografia, criadas virtualmente, são perfeitas e deslumbrantes, porém a narrativa, a acompanhar o soberbo show visual é básica, deixando um gosto agri-doce, a sensação de faltar algo, a omissão de uma diegese que por si só é capaz de envolver o receptor, levando-o a se interessar pelas personagens e se envolver no enredo, indiferente do show visual, que a priori seria apenas o cenário a complementar a estrutura narrativa da história.

2.1 O ver cinema

Anterior à “invenção” das grandes salas exclusivas para a projeção de filmes, os filmes já existiam e estudiosos já pesquisavam maneiras de como se conseguir o processo mais adequado para levar as imagens à grande tela. Nesse início, ainda caótico e tecnologicamente limitado, o estudo desses processos levou ao surgimento de várias escolas ao redor do mundo, com destaque para as escolas americanas e russas. Nesse passado pouco distante, em que *bricoleurs* e acadêmicos pesquisavam técnicas e teorizavam sobre possibilidades de fazer cinema, alguns cineastas-teóricos, como Serguei Eisenstein, visualizavam o cinema como uma expansão natural da literatura, no qual uma mídia não apenas cruzaria, mas reforçaria a outra. Para Eisenstein, o cinema [...] “é uma expansão do estilo rigoroso, conseguido pela poesia e pala prosa, a um novo campo, onde a imagem desejada é diretamente materializada em percepções audiovisuais” (EISENSTEIN, 2002, p. 165).

Naqueles tempos iniciais, essas duas escolas desenvolveram estéticas distintas. A “tela soviética oferecia a experiência protética do poder coletivo, a tela de Hollywood oferecia uma experiência protética do desejo coletivo”, como comenta Susan Buck-Morss (2009, p. 24). Nasceram, assim, obras com peso e importância como o comvente *O Garoto* (*The Kid*, 1921), uma das obras mais lembradas de Charles Chaplin a chegar nas telas em 1921, e *O Encouraçado Potenkim* (*броненосец потёмкин*, 1925), levado às telas, em 1925, por Serguei Eisenstein, na Rússia.

Nesse sentido, de acordo com Buck-Morss, se ir ao cinema é um “ato de puro ver” onde a imagem cinemática é percebida de forma fenomenológica, onde por um determinado tempo a realidade é colocada em suspensão “entre parênteses”, por inferência pode-se também salientar que um livro é um ato de puro ler. Porém, nesse caso, um ato solitário cuja formação da imagem do que se lê, a suspensão da descrença e o tempo a decorrer é de total controle do leitor. Isso se deve pelo gênero da mídia livro sugerir um ato solitário enquanto o cinema sugere ato coletivo.

Isto posto, tem-se a construção de um filme que se passa primeiro pela escrita/desenvolvimento de seu roteiro, e se derivado de uma história já existente, como a de um livro, sofrerá a transmídiação que a adaptará para as telas e

posteriormente será transformada na obra cinematográfica propriamente dita. Assim, o conhecimento dessa passará a não ser mais uma experiência solitária onde o receptor absorve com sua percepção no tempo que lhe é pertinente para leitura, mas sim, após a história ser transmediada das páginas do livro para as imagens, o que prevalecerá será a visão dos realizadores do filme a se sobressair à obra escrita, levando-o a ver o que por estes foi imaginado. Nesse interim,

[...] a superfície da tela do cinema funciona como um órgão artificial de cognição. O órgão protético da tela do cinema não só duplica a percepção cognitiva humana, mas também transforma sua natureza. Com relação ao espaço e ao tempo, o efeito das técnicas do cinema é de espreitar a percepção, [...] e mantê-la em suspenso, flutuando em uma sequência de dimensões [...] (BUCK-MORSS, 2009, p. 13 e 14).

O cinema, através de sua tela, assim como pode conceder ao diretor um poder “[...] tal que pode criar a ilusão de ser ele uma espécie de demiurgo” (TARKOVSKI, 1998, p. 212), pode também, como órgão de cognição, ter a capacidade de despertar a percepção do receptor para um mundo mais onírico, onde a crença sofre alterações ao se acreditar crível qualquer imagem apresentada. Por um período, o da exposição do filme, este se “liberta de um mundo mais amplo” (BUCK-MORSS, 2009, p. 14) e se sujeita a uma condensação temporal e espacial, mantendo-se assim como se flutuasse entre dimensões. Esse é o poder das telas, pois estes “eventos só podem ter lugar na superfície protética da tela. Certos fenômenos só podem existir dentro das dimensões da percepção cinematográfica” (BUCK-MORSS, 2009, p. 19).

2.2 O *Stimmung*, segundo Gumbrecht

No âmbito dos estudos intermediáticos, existem muitas maneiras de se pensar a produção de presença na recepção de um determinado filme ou de uma determinada cena do filme pelo espectador. Esses estudos geram termos que nem sempre são facilmente traduzíveis para outra língua, pois a tradução de palavras entre idiomas não raramente se apresenta como tarefa simples e pode requerer trabalho árduo, principalmente quando esta representa uma sensação ou sentimentos, e se encontra em meio a raízes linguísticas diferentes. O conceito social e cultural inserido numa

palavra, em determinada língua, pode não existir em outra de forma sucinta, contida em um único vocábulo. Doravante, dentre os muitos casos existentes, está a palavra de origem alemã *stimmung*, cujo uso, no campo das materialidades da comunicação, fora sugerido pelo pensador alemão Hans Ulrich Gumbrecht.

Na tentativa de compreensão primária desse termo, em língua portuguesa, encontramos, na *web*, uma série de tradutores e dicionários a trazerem significados um tanto distintos da palavra *stimmung*. No Google Tradutor, *stimmung* é traduzido como *humor*. Assim, pode-se discorrer que Gumbrecht associa a sensação inicial que o receptor tem ao se deparar com um texto, escrito ou visual, e a forma como este o afeta por meio de seu sentido de compleição. Já o DeepL Tradutor, a tradução da para o português sugere, como primeiro significado, *estado de espírito*, e outras duas alternativas possíveis: *disposição* e, como retornado pelo Google Tradutor, *humor*. Essa abrangência maior possibilita pensar, utilizando o exemplo anterior, que o texto ao alcançar o receptor, além de afetar seu humor, também o fará atingindo seu estado de espírito e sua disposição. Doravante, se esta pesquisa prosseguir no uso dos tradutores, o Bab.la, retorna à tradução completamente díspar dos outros dois pesquisados anteriormente, este dá o significado da palavra *stimmung* como *atmosfera*, contribuindo, assim, para o aumento no rol de interpretações do termo. Alterando o tipo de sites de busca, passando para uma página mais especializada em língua alemã, o também online Linguee Dicionário retornará um verbete relativamente extenso. Nesta pesquisa, a palavra *stimmung* é tida como um substantivo feminino que se traduz como *espírito*, *ânimo*, e, como opções menos usadas: *atmosfera*, *ambiente*, *humor*, *clima*, *sentimento*, *disposição* e *temperamento*.

Isto posto, fica claro que o termo da língua alemã, *stimmung*, não tem uma tradução precisa para o português. Dessa forma, a única maneira de entender seu significado é tê-la como um conjunto de ideias contidas no campo dos sentimentos, das sensações. Assim, a palavra *stimmung*, segundo a utilização sugerida por Gumbrecht, refere-se às sensações pelas quais o receptor, quando do deciframento dos significados, se depara, mas sem que este tenda a analisar e se envolver, mas entregar-se aos seus sentidos, a “render-se a eles e apontar na direção deles” (GUMBRECHT, 2011, p. 30). Destarte, Gumbrecht se interessa, ao sugerir o uso da palavra, em definir as sensações, tanto as objetivas quanto as psíquicas, ou seja, o humor, o estado de espírito, o ânimo e também as atmosferas, as ambiências, o clima,

os sentimentos, disposições e o temperamento do receptor na presença do texto que venha a tocá-lo “como se de dentro” (GUMBRECHT, 2011, p. 32).

A despeito das acepções trazidas pelos tradutores em ambiente virtual, é preciso considerar, de saída, que a pesquisa de Gumbrecht é bem mais complexa e voltada à compreensão do texto literário, em primeira instância, a partir dos estudos em torno das chamadas materialidades da comunicação. Pesquisador da área de Teoria da Literatura, Gumbrecht, nos anos 80 do século XX, contribui significativamente com as pesquisas teóricas em torno das materialidades da comunicação ao articular, em conjunto com vários outros pesquisadores importantes, vários colóquios, em Dubrovnik, sob a perspectiva da transdisciplinaridade. Os eventos renderam uma compilação de textos fundamentais para a teoria das materialidades, organizada no livro *Materialities of Communication*, editado pela Stanford University Press em 1994 (A obra em inglês é uma tradução do texto em alemão de 1988).

A trajetória dos estudos de Gumbrecht, ainda hoje, constitui uma agenda epistemológica das mais relevantes para a construção de análises do texto literário nas quais o sentido ou a produção de sentido não se efetiva mais (ou somente) por meio do ato interpretativo e hermenêutico. Como um campo de pesquisa, as materialidades da comunicação sugerem, sob um novo paradigma, o acolhimento dos fenômenos artísticos e comunicacionais de modo a considerar os meios técnicos e tecnológicos não apenas como suporte, mas sobretudo, enquanto produtores de sentido.

Nos estudos de Gumbrecht, a noção de *Stimmung* desempenha um papel importante para a análise das materialidades em produções artísticas e o modo como se produz sentido no receptor. Importante salientar que, na perspectiva de Gumbrecht, a dimensão material de obras, para qual o ato hermenêutico se esgota, tem relação direta com a noção de presença, isto é, a cultura contemporânea estaria sob a égide da "cultura da presença" em clara oposição à "cultura do sentido". Isso aponta para um deslocamento dos fenômenos estéticos e comunicacionais em direção a uma presença fundamental dos meios e suas dimensões materiais como agenciadores de sentidos. Seria a "latência" de um corporalidade da experiência midiática incidindo diretamente no modo como o sujeito percebe, sente e apreende os objetos.

Nesse sentido, podemos pensar no *Stimmung* tal qual uma sensação gerada pela “imersão” na atmosfera emocional da obra. Desta forma, nesse capítulo discutiremos a obra *Metrópolis* utilizando-se também desses pressupostos, o *stimmung* gerado pelo órgão protético da tela para fomentar a compreensão e a argumentação dos autores das obras. Para Gumbrecht,

[...] questão de saber como os diferentes meios – as diferentes ‘materialidades’ – de comunicação afetariam o sentido que transportavam. [...] que um complexo de sentido pudesse estar separado da sua materialidade, isto é, da diferença de aspecto entre uma página impressa, a tela de um computador e a mensagem eletrônica (GUMBRECHT, 2011, p. 31).

O modo como se dá a interação de um receptor hoje, diante de tantas mídias, seja ela literária ou cinematográfica, se diferencia enormemente das existentes nos dias em que *Metrópolis* chegou às livrarias e telas, nos anos de 1920. Os modos que possibilitam interação com a obra, que tem acesso o receptor moderno, os diversos meios ao quais este pode acessar *Metrópolis*, levam a indagações, entre elas está a questão dessa rede complexa de elementos que geraram o *stimmung*. Desta forma, torna-se presumível que o *stimmung* percebido na atualidade pode, e possivelmente seja, diferente ao de um século atrás.



Figura 14 – Maschinenmensch em cores

Os meios de projeções atuais, possibilitam imagens mais nítidas e conseqüentemente melhor contraste entre os tons, aliados às filmagens que evoluíram das películas de acetato para o digital, a própria digitalização e remasterização via inteligências artificiais das obras antigas (figura 14), a colorização, etc., alteraram a experiência de ver um filme. A atmosfera sentida hoje, um século depois, alterara a visão do receptor sobre a obra cinematográfica.

A ambiência gerada nos anos 1920 não é a mesma da atual, o receptor hoje está acostumado à tecnologia e às facilidades no que tange ao acesso fácil à informação. A leitura de uma obra literária hoje pode ser realizada em vários suportes midiáticos, assim como, para se ver um filme existem várias opções para a tarefa, que pode ser executada em casa ou em uma sala de cinema. O *stimmung* gerado pela leitura de uma obra literária num *e-reader* pode se diferir da leitura desta na mídia impressa, no que tange o simples folhar das páginas de um livro físico. No cinema, assistir um filme em formato de tela 4:3, sem som sincronizado e em preto e branco, está longe de ser o padrão desses tempos tecnológicos, das coloridas telas retangulares. A atualidade trouxe a experiência das imagens ultra nítidas e sons projetados que beiram à perfeição, itens que podem vir a alterar a sensação de *stimmung* do receptor, criando ambiências diversas, de acordo com seu nível de nostalgia e interesse na compreensão da obra.

Porém, é necessário salientar que a ênfase deste trabalho se dá, no que diz respeito à busca desse aglomerado de sentidos, que são representados pela palavra *stimmung*, em um receptor cuja experiência se dá dentro da sala de projeção do cinema e a leitura da mídia livro impresso.

2.3 Freder e 11811

A Alemanha dos anos 1920 possuía, historicamente, condições humanas difíceis para se viver, para quem era proletário. Na época existiu uma linha política de direita positivista fortíssima, criada após o país sair derrotado de uma guerra que o arrasou. O povo vivia à margem social, na sombra negra da fome, desemprego e inflação absurda, devido, também, às enormes sanções impostas ao país pelos

vencedores daquela guerra. A Alemanha estava humilhada. Nesse período, que vira o nascimento do partido nazista, o país também presenciou uma enorme efervescência cultural acometer não apenas em terras alemãs.

O cinema, como mídia de entretenimento escapista, pode ser visto como um antagonista da realidade social ao gerar elementos sensoriais e emocionais contrários aos vividos, a despertarem a atenção pelo *stimmung*, o clima emocional criado durante a experiência estética. Um receptor com rotina diária pesada tenderá a buscar a leveza, o absurdo, como forma de expurgar as mazelas de seu dia a dia e os cineastas estavam a par dessa realidade. É nesse cenário que surge o cinema expressionista alemão, vertente cinematográfica amplamente discutida na área da cinefilia. Dentre essas discussões está a de *Metrópolis* fazer ou não parte desse movimento. Debate que, numa análise simplista, pode ressaltar as características mais aparentes do gênero, como o uso de cenários escuros e contrastados, sempre sombrios, construídos de formas distorcidas e fantasiosas, entre outros recursos. Tendo suas tramas geralmente ocorrendo em espaços urbanos, com os atores usando maquiagem carregadas e atuando de forma exagerada e melancólica. Não obstante, esta corrente cinematográfica, possui características mais complexas onde,

[...], delimitar a cinematografia “expressionista” se torna uma tarefa complexa, pois não se trata de uma definição baseada em padrões estéticos rigorosos, e sim de título apropriado pelos produtores alemães usando a credibilidade de sua vanguarda artística mais popular (CANEPA, 2006, p. 86).

Agrava-se, ainda, a duração relativamente curta do gênero em âmbito cinematográfico, que ocorreu entre o final dos anos 1910 e início dos anos 1920. Distanciamento temporal a contribuir ainda mais para a polêmica e discussões entre críticos sobre o filme *Metrópolis* compor a vertente expressionista alemã. Doravante, essa especificidade temática não será abordada neste trabalho, que aloca a obra *Metrópolis* simplesmente como ficção científica, no contexto classificatório amplo, e também, por ser base influenciadora para grande quantidade de obras modernas dentro desse (e outros) gêneros.

Hoje, passado quase um século, o filme *Metrópolis* tem importância ímpar na cinematografia mundial como obra de ficção científica, encaixando-se na subcategoria

estética *proto-cyberpunk*. Suas influências sobre outras obras, quer pelo seu visual, pela tecnologia inovadora desenvolvida por trás das câmeras ou pela direção e adaptação eficiente de seus autores, Thea Von Harbou como roteirista e Fritz Lang como diretor, ou ainda por sua abordagem sóciopolítica, é a estética prevalente até os dias atuais, e o transformaram em um ícone do cinema mundial.



Figura 15 - Freder, o mediador e 11811.

Nesse interim, nos anos de 1920, longe do campo das artes, o povo alemão, diante do desespero de uma hiperinflação e condições de vida péssimas, criavam uma consciência social a clamar por um salvador miraculoso, na esperança deste pôr fim a miséria e dar uma vida melhor a todos, a população ansiava por um “mediador” com a classe dominante. Todavia, enquanto no mundo real essa figura costuma surgir dentro da classe política, como na Itália na época que o fascismo subira ao poder tendo Mussolini como esse “mediador”, a autora cria um personagem de características simples, Freder, um jovem, filho único de Joh Fredersen senhor de *Metrópolis*. Este posicionamento, aludindo a monarquia, aproximara o receptor (principalmente o europeu) do enredo da obra ao expor a política autoritária da cidade de *Metrópolis*, uma cidade-estado, que não só possui um (rei) dono, mas também uma distribuição social a se aproxima da constituída na idade média, a não diferir muito da realidade da população alemã da época.

Doravante, no desenrolar inicial da trama, Freder, levado pelos sentimentos mais nobres, busca por Maria na cidade dos trabalhadores e, ao descobrir toda a angústia existente nos andares mais baixos da cidade, luta por maior igualdade e torna-se assim a figura do salvador, o mediador. Neste intervalo, talvez na mais onírica e enigmática entre todas as cenas do filme, Freder em sua insólita jornada, encontra 11811, o operário Georgi.



Figura 16 – O operário 11811, Georgi

A cena ocorre quando, entrando numa sala de máquinas, no fundo desta Freder vê uma figura humana lutando com algo parecido a um relógio. As imagens da cena são possuidoras de plasticidade ímpar, posto não se explicarem e quiçá possuem explicação. A máquina apresentada no livro “[...] como Ganesha, o deus com cabeça de elefante” (HARBOU, 2019, p. 65) tem como função controlar o *Paternoster*, os elevadores “infinitos” da Nova Torre de Babel. No filme sua aparência toma forma de um relógio cujos ponteiros devem ser operados por um homem, como que este a tentar, sempre sem sucesso, controlar o tempo, tão cruel a si. Embora breve, a cena contém imagens marcantes a mostrarem Georgi e posteriormente Freder na “máquina relógio”, cujo funcionamento é improvável.

A priori, as imagens só existem para serem contempladas em toda sua beleza e plasticidade, doravante, levam o receptor da contemplação do belo, a perscrutar o grotesco. Pois, com o decorrer da cena, este se depara com a realidade vivida aos

pés dessa bizarra máquina, toma conhecimento do exposto ostentado por detrás do belo, o aterrador e surreal. As cenas se iniciam com Freder chegando nas entranhas da sala das máquinas, entre vapores e homens trabalhando, que mais se parecem a zumbis e vê ao fundo uma estranha máquina. Ao se aproximar, percebe o homem a operá-la à beira da exaustão extrema e quando este, o operário 11811 cai, Freder toma seu lugar. Assim, como na obra de Mark Twain, O príncipe e o mendigo (*The Prince and the Pauper*, 1881), onde um príncipe troca de lugar com um menino pobre, o “príncipe” de *Metrópolis* troca de lugar com o operário 11811, Georgi.

Freder segurou-o com força. Olhou em volta. Ninguém prestava atenção nele e nos outros. [...] Olhos opacos miraram-no. O rosto a quem eles pertenciam era quase o de um menino.

– Qual é o seu nome? – perguntou Freder.

– 11811.

– Quero saber do que sua mãe lhe chamou.

– Georgi.

[...]

– A máquina! – Ele saltou de pé. – Minha máquina!

– Deixe-a, Georgi, e me escute.

– Precisa haver alguém na máquina!

– Vai haver alguém na máquina, mas não você.

– Quem, se não eu?

– Eu.

– Eu – repetiu Freder [...] (HARBOU, 2019, p. 67).

A cena, no filme, se desenvolve desde o início sendo intercalada com rápidos cortes a mostrarem Joh Fredersen e Rotwang tramando contra os trabalhadores, tem seu clímax às 0h47min quando Freder, como numa alusão a Cristo na cruz, já delirante pelo cansaço chama por seu pai, “[...] Dez horas nunca... elas nunca terão fim?” (HARBOU, 2019, p. 110).

É inerente a todos que vêem um filme se sensibilizar com a atmosfera das imagens postas, assim como Edgar Morin em seu artigo “A alma do cinema” comenta, “na medida em que identificamos as imagens da tela com a vida real, pomos as nossas projeções-identificações referentes à vida real em movimento” (MORIN, 1958, p. 143). Destarte, o receptor é levado a uma atmosfera soturna ao sentir a carga do trabalho gerado no manutenção da máquina e quando Freder diz a Georgi “– Vamos trocar de vida agora, Georgi. Você pega a minha, eu, a sua” (HARBOU, 2019, p. 68), o clímax dramático da cena gera *stimmung* a sensibilizar diante da condição desumana

imposta a Georgi, trabalhador que só conhece as agruras impostas por turnos intermináveis de um trabalho que beira a escravidão. Condições estas a nunca permitirem a Georgi se desviar de seu trajeto trabalho/casa – casa/trabalho. Fatos que, conseqüentemente, enfatizam o ato de bondade de Freder na troca de lugar com ele.

O trabalhador número 11811, o homem que morava em uma casa parecida com uma cela de prisão sob os trilhos subterrâneos de *Metrópolis*, não conhecia nenhum caminho senão aquele que saía do buraco de dormir onde morava e ia até a máquina, para depois sair da máquina e voltar ao buraco de dormir (HARBOU, 2019, p. 74).

A transcrição da cena, que no livro tem sua carga dramática focada nos diálogos, é transmediada para o visual enfatizando o onirismo. As cenas, ao serem vistas em tela, criam uma ambiência a incomodar pelo seu visual gótico. *Metrópolis* foi produzido ainda na era do cinema mudo, que tinha como necessidade a produção de imagens autoexplicativas, porém mesmo diante dessas limitações, e outras impostas pela época, os produtores, num rompante imaginativo, criaram cenas belas e fortes, a abrirem margem ao receptor conjeturar.



Figura 17 - Freder

Mesmo a cena original do livro sendo curta e os produtores propondo, na transmediação, redução ainda maior, mantendo apenas o essencial, entrando em consonância com a escola estruturalista russa e a (na época) moderna teoria de Vsevolod Illarionovich Pudovkin, onde este diz que o

[...] cinema é excepcionalmente econômico e preciso. Nele não há, e não deve haver, nenhum elemento supérfluo. Não existe tal coisa como um pano de fundo neutro; todos os elementos devem ser acumulados e dirigidos com o objetivo único de resolver os problemas dados. Pois cada ação, na medida em que acontece no mundo real, está sempre envolta em condições gerais – esta é a natureza da atmosfera (PUDOVKIN, 2018, apud XAVIER, p. 72).

Atmosfera essa que, enquanto no livro se ocupa de longos diálogos para cooptar o receptor, o mesmo não ocorre na transmediação, onde é exposta a essência da cena, onde a ausência de diálogos é substituída por imagens que são “um fenômeno ligado [...] a imaginação” (AUMONT, 2012, p. 89), e longe de gerarem um vazio, geram uma ambiência dramática ao expor as agruras das personagens, e assim um *stimmung* de pesar, sugerindo o sentir de toda carga extenuante do longo expediente de trabalho, cujo turno dura dez horas.

2.4 A máquina que come gente e os trabalhadores

Realizado numa época em que a produção fabril sistematizada já se encontrava em voga, *Metrópolis* traz as telas imagens do trabalho sincronizado e eficiente, como no então recém inventado método fabril, nos EUA por Henry Ford, a linha de produção, gerando o termo “fordismo” e sua eficiente produtividade em massa. Posto que, produzir mais e mais barato sempre foi a busca deste mercado. Nessa busca desenfreada pelo lucro, os burocratas nunca se importaram em desumanizar ou não a classe operária, impondo cargas horárias extenuantes e sempre ansiando por invenções de máquinas cada vez mais produtivas. Nos anos vinte do século passado, era de grandes descobertas, as máquinas foram vistas como o caminho para o futuro, a modernidade, o rumo a ser seguido.



Figura 18 - Moloch

Essa gestão fordista, onde a cultura dos “automóveis sintetizam uma nova sensibilidade, que valoriza o factual e o cotidiano” (GUMBRECHT, 1999, p. 50), como alude Gumbrecht, aliada ao capitalismo desenfreado, e a alusão às possíveis consequências do uso descontrolado da tecnologia na indústria manufatureira, desde o início, fora assunto a interessar cineastas, como Charles Chaplin, ao criar a obra *Tempos Modernos* (*Modern times*, 1936), onde este destila todo seu humor ácido e irreverente a cerca dessa forma de produção. Todavia, quase uma década antes, o assunto já estava inerente no roteiro de *Metrópolis* de forma trágica e melancólica, sendo visionário. Essa corrida capitalista, inserida dentro do onírico, porém num retrato da expressão do real, a revelar a modernidade e as crises que essas condições de trabalho ainda proporcionam, alavancam o enredo da obra a fazer, já na década de vinte, previsões de um futuro fascinante e ao mesmo tempo aterrorizante ao apresentar seu universo perverso, onde a tecnologia ao invés de confortar, massacra. Em *Metrópolis* o social e o humanismo não estão disponíveis para a classe operária, nesse universo, para que haja ricos devem existir pobres.

Na realidade de *Metrópolis*, é impossível discernir se os homens estão a operar as máquinas ou essas os controlam, nesse universo, os operários se “encaixam” nas máquinas e são impedidos de serem orgânicos (figura 19). Suas naturezas originais desaparecem como que absorvidas pelos mecanismos, mote que

anos mais tarde também seria usado por Chaplin. A desumanização dessa classe é sistêmica e obscura, pois os mais abastados, que habitam os andares superiores, embora sejam dependentes desse trabalho, desprezam as agruras pelas quais os trabalhadores são expostos, e estes, desconhecem outro tipo de vida, pois:

Não têm nada para fazer além de uma e mesma coisa, cada um em seu lugar, cada um em sua máquina. Medido em segundos breves, sempre o mesmo aperto no mesmo segundo, no mesmo segundo. Eles têm olhos, mas são cegos, exceto para uma coisa: as escalas dos manômetros. Têm ouvidos, mas estão surdos, exceto para uma coisa: o som de sua máquina. Observam, observam e não pensam, tendo apenas uma única coisa em mente: quando sua vigilância diminui, a máquina desperta do falso sono e começa a se enfurecer e se enfurece paulatinamente. E a máquina, que não tem cabeça nem cérebro, suga e suga com a tensão da vigilância, da eterna vigilância, o cérebro do vigilante, retirando-o do crânio paralisado, e não larga e suga e não larga até restar apenas um ser de crânio exaurido; nem humano mais, e nem máquina, esgotado, esvaziado, gasto (HARBOU, 2019, p. 52).

Ao final dos turnos, os trabalhadores cabisbaixos, ao retornarem ao subsolo onde residem, após a extenuante jornada, devido a seus expedientes serem divididos em duas etapas de dez horas, com o agravante de seus dias só contarem com vinte horas e a luz do sol ser um privilégio que lhes é negado, são condenados a sobreviverem nas trevas.

E todos tinham o mesmo rosto. E todos pareciam ter dez mil anos de idade. Andavam com os punhos caídos, andavam com as cabeças pendidas. Não, eles pisavam, mas não caminhavam. Os portões abertos da Nova Torre de Babel, o centro de máquinas de *Metrópolis*, vomitavam as massas da mesma forma que as engoliam (HARBOU, 2019, p. 32).

Essa é a realidade encontrada por Freder em sua jornada, na busca por Maria. A cena no livro se desenvolve num grande parágrafo, no filme é movida temporalmente e separada em duas partes, a primeira ocorrendo às 0h13min e a segunda às 0h33min, como forma a enfatizar/chocar o receptor da dureza e desumanidade sofrida por aquela classe social trabalhadora. Neste artifício, o diretor reflete o conceito onde a “montagem não é apenas um método para juntar as cenas

ou os planos separados, e sim um método que controla a “direção psicológica” do espectador” (PUDOVKIN, 2018, apud XAVIER, p. 63). Na busca por Maria, Freder desce até o centro das máquinas e se depara com a maior de todas, a levá-lo posteriormente, dentro do seu delírio gerado pela crueza da atmosfera gerada pela cena que vê, a comparar ao deus Moloch, no abrir de sua boca para engolir os homens, os operários, que são jogados para dentro de suas entranhas, como se esta fosse a boca do inferno a engolir os pecadores.

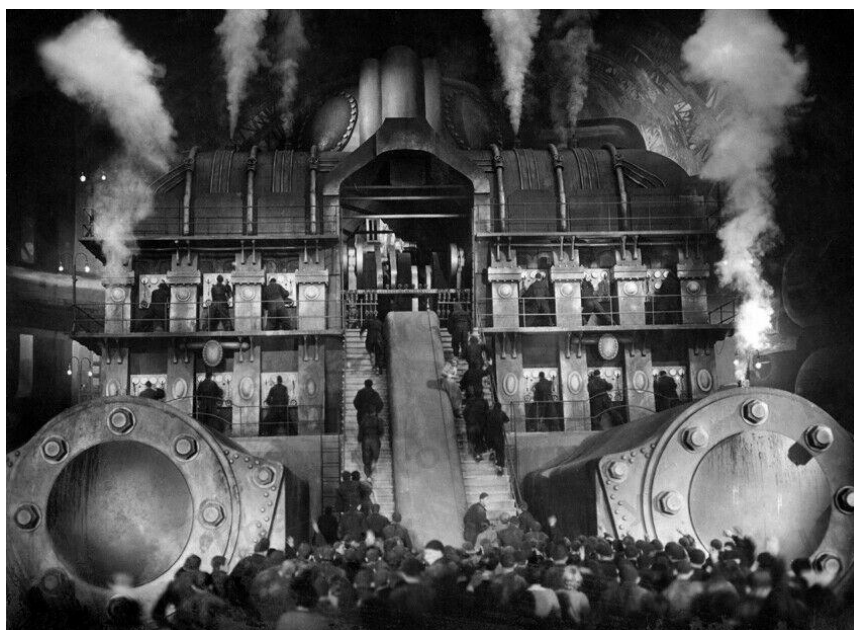


Figura 19 - Trabalhadores

E a máquina que sorveu e devorou a medula e o cérebro do homem, que limpou sua cavidade craniana com a língua comprida e macia em seu longo e suave sibilar, essa máquina reluz em seu brilho aveludado de prata, coberta com óleo de unção, bela e infalível; Baal e Moloch, Huitzilopochtli e Durga. E você, pai, pousa o dedo na pequena placa de metal azul ao lado de sua mão direita, e sua grande, gloriosa e pavorosa cidade de *Metrópolis* ruge e anuncia que está com fome de medula humana e cérebro humano, e a comida viva estende-se como uma corrente nas salas de máquinas que se assemelham a templos, e os consumidos são cuspidos... (HARBOU, 2019, p. 52)

A jornada de Freder, que sempre viveu na luz, começa com uma descida as trevas, uma visita aos infernos como um Dante moderno, porém ao invés dos nove círculos citados na Divina Comédia (*La Divina Commedia*, 1321), este encontra diretamente o demônio a se alimentar dos trabalhadores, como se a existência destes

fora determinada apenas a saciá-lo. Destarte, na atualidade o filme *Metrópolis*, mesmo com o peso de quase um século, ainda se mantém atual no que tange o traçar nefasto de um futuro onde a cada dia a realidade gera um abismo social, a ficar cada vez maior entre as classes. Como agravante, o avanço tecnológico e o domínio das máquinas nos processos fabris, como a realizarem o desejo inicial de Joh Fredersen, se automatizaram a tal ponto que muitas já não precisam do homem para comandá-las.

Assim, de forma enfática e realista, o receptor é exposto já no primeiro ato do filme, a uma atmosfera que o remete a realidade, pois fora da sala de cinema, este possui uma forma de sustento e está sujeito as regras comerciais inerentes a este labor, onde costumeiramente despenderá a maior parte de seu tempo. A dura realidade fabril mostrada em *Metrópolis* ainda permanece na era industrial moderna, tornando o filme centenário uma obra visionária. O trabalhador na atualidade ainda vive para a subsistência, continua a existir como um ser genérico e alienado pelas doutrinas capitalistas. O trabalho operário hoje ainda é apenas um meio a manter o sistema: “Ninguém pode ajudá-las. Estão onde têm que estar. São o que têm que ser. São ineptas para ser qualquer outra coisa ou para ser mais” (HARBOU, 2019, p. 51).

Destarte, a cidade de *Metrópolis*, como uma personagem viva, usa de subterfúgio cruel para manter sua aparência exterior, “a velocidade, a natureza e a tecnologia autenticam a seriedade da sua confrontação com a morte...” (GUMBRECHT, 1999, p. 31) a consumir em suas entranhas a força daqueles que labutam para sobreviver. Dissimula às escondidas, em cavernas, no ponto mais baixo e profundo, o grotesco que a mantém bela. Situação que leva a obra conversar com H. G. Wells e sua *A Máquina do Tempo* (*The Time Machine*, 1865), onde os Morlocks, são fadados a viverem nos subterrâneos, na escuridão, enquanto os Elois desfrutam da luz, na superfície. Em *Metrópolis*, os operários, como os Morlocks, com fisionomia de criaturas, feios, cinzas e melancólicos, aparentando milhares de anos, moram nos subterrâneos e mantêm o atraente e luxuoso na superfície.

Deste modo, de forma bastante realista, a obra reflete a grande diferença social existente em sua época, os anos conhecidos na Alemanha como República de Weimar, onde os menos abastados, sem trabalho, passavam fome. Essa ambientação narrativa, que possui um sem-número de interpretações, é capaz de criar um *stimmung* de melancolia pela sobriedade com que é exposta. As comparações surgem

aos montes, com a realidade do receptor onde, infelizmente, muito do belo existente (edifícios, calçados, móveis, roupas, comidas sofisticadas, etc.) está ancorado, embasado, no grotesco e desumano da quase escravidão ou da suspeita desta. Deste modo, as atmosferas do filme geram este *stimmung* extra comunicacionalmente. Traz consigo uma realidade carregada de atrocidades diárias invocadas no receptor, tornando a obra *Metrópolis*, nesse aspecto, tão atual quanto foi em sua época.

2.5 A cidade de *Metrópolis* é um ser vivo, orgânico.

O conceito mais comum a definir uma metrópole é a de uma cidade que agrega maior número de atividades econômicas, exercendo influência regional, nacional ou internacional. A ideia de uma metrópole gira comumente no entorno da definição do que é uma grande cidade, ou seja, uma notável e extensa área urbana densamente povoada, que funciona como um centro econômico, cultural, político e social de um povo. No entanto, outras nuances fazem parte dessa definição, a densidade populacional é apenas uma das características mais distintivas das metrópoles. Porém, ter uma infraestrutura desenvolvida e atividades econômicas diversificadas são fatores presentes nessas grandes cidades que dependem de atividades econômicas diversificadas, incluindo indústrias, comércio, finanças, tecnologia e serviços. Para que haja fluência desse capital uma metrópole geralmente possui infraestrutura avançada, incluindo sistemas de transporte eficientes, redes de comunicação moderna, instalações de saúde e educação, entre outros.

Destarte, a diversidade étnica e cultural costuma ser característica nas metrópoles devido à migração de pessoas de diferentes origens em busca de oportunidades. Essa diversidade contribui para um ambiente multicultural enriquecedor a gerar complexidade social diversa, tema que gera debate e discussões filosóficas complexas. Por fim, uma metrópole costuma ser um centro de poder político e tomada de decisões por abrigar órgãos governamentais, embaixadas, organizações internacionais e instituições que influenciam as decisões políticas e econômicas.

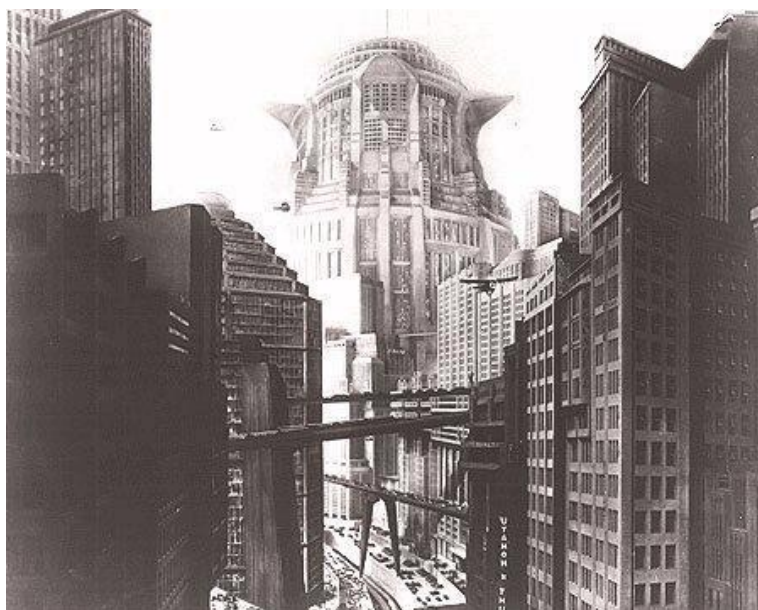


Figura 20 - A Nova Torre de Babel

Essa breve introdução contextualiza a cidade fictícia de *Metrópolis* como uma megalópole cujo desenho futurista, concebido a partir da estética *déco*, caracterizada por linhas elegantes, geometrias ousadas, formas aerodinâmicas e simétricas com ênfase no luxo e no glamour, cujas maquetes foram idealizadas por Walter Schultze Mittendorf, é o primeiro elemento a chamar a atenção no filme. Apresentada como cidade moderna, bela, pulsante de vida e cor, a urbe é um personagem da obra, uma protagonista inanimada possuidora de espaços segregadores, divididos em níveis hierárquicos que distribui as classes sociais verticalmente, permitindo o privilégio ao sol, aos espaços abertos, somente as elites. A base dessa pirâmide é sustentada pelos operários, restando para estes o submundo, o cinza, a penumbra, as habitações nas profundezas, próximas a antigas catacumbas. Eles formam a classe menos abastada, sem acesso aos aparatos tecnológicos que fazem de *Metrópolis* a monumental cidade que é, com toda sua tecnologia, seus grandes espaços, jardins paradisíacos e locais de diversão hedônicas. Distantes de toda luz e espaço suficientes para se ter carros trafegando em pistas que se sobrepõe nas alturas e aeronaves voando entre as torres, os trabalhadores ao saírem das fabricas seguem uma única direção, o subsolo, onde melancolicamente se espremem em corredores e elevadores escuros que só os levam para baixo.

Dentre todos os gigantes edifícios da cidade vertical, nenhum é tão grande ou se destaca mais que a residência e sala de trabalho de Joh Fredersen, a Nova Torre de Babel, o centro nervoso da cidade, o núcleo de comando do dono da cidade, seu quartel-general. Local onde ele, próximo ao céu, tiranicamente tudo vê, tudo controla, local de onde mantém a cidade funcionando e o rígido regime de trabalho de dez horas diárias dos operários nos níveis inferiores, nas fabricas, assegurando pela força do trabalho, que beira a escravidão, que a cidade continue viva e flua toda riqueza, luxo e distrações permitidos somente as classes que transitam pelos andares mais elevados.

Inserido nesse contexto, quer na narrativa escrita ou visual, o receptor da obra tenta, ou imagina tentar, se situar nessa hierarquia dicotômica. A priori a imaginação é levada a fluir para os Jardins Eternos e sua opulência em prol do ócio e dos prazeres, as belezas do local atraem pela leveza e frugalidade da vida desfrutada ali. Doravante, esse mundo apresentado não se faz similar ou real para a grande maioria, cuja realidade não é a vida fáustica. Assim, quando da apresentação do contexto proletário, o choque se torna impactante, a comparação inevitável é desagradável e nesse interim a percepção do receptor assimila as cenas e a interpreta com suas vivencias e seus sentimentos, como apontou Elleström ao dizer que,

[...] em contraste com o domínio extracomunicacional, o domínio intracomunicacional é a área de primeiro plano na mente do receptor dos produtos de mídia. Ela é formada pela percepção e interpretação dos produtos de mídia presentes no ato das interações comunicativas. Baseia-se tanto em objetos extracomunicacionais [...] quanto em objetos intracomunicacionais [...] que, juntos, resultam em interpretantes que constituem o valor cognitivo na mente do receptor (ELLESTRÖM, 2019, p.9).

Dentro desse contexto, ainda nos tempos atuais, as imagens formadas pelos operários caminhando lentamente, em blocos, taciturnos e cabisbaixos, possuem força a incomodar, geram ambiência a comover o receptor, mesmo sem este nunca ter entrado numa unidade fabril, ou sequer conheça uma linha de produção. Porém, torna-se trabalho árduo imaginar o impacto e a atmosfera causada por tais cenas

apresentadas a quase um século, durante a República de Weimar, nos anos 1920, na Alemanha. Tarefa esta a demandar grande carga de imaginação e trabalho.

A técnica para apresentar de forma impactante a vida dos trabalhadores e suas mazelas é bastante simples, cortes bruscos alternando os universos da cidade, onde antes via-se luz e alegria, a vida sendo vivida com leveza e despreocupação, repentinamente dá lugar ao mundo sombrio, cinza e cansativo dos trabalhadores a marcharem em blocos. Isso posto, o extracomunicacional da realidade fictícia dos operários entra nos domínios intracomunicacionais do receptor o fazendo imediatamente se solidarizar a essas personagens. O valor cognitivo das imagens, quer elas acústicas geradas pela leitura do livro, ou visuais, mostradas no filme são potentes a ponto de criarem ambiência a gerar comoção e empatia quase de forma instantânea. Apresentadas estrategicamente no início da obra, essas imagens rapidamente cumprem suas funções ao envolver o receptor na história e induzir sua empatia para com os protagonistas, o *stimmung* gerado captura suas sensações e o conduz durante o decorrer da obra.



Figura 21 - Trabalhadores

Mesmo a narrativa estando situada no, então distante século XXI, a obra permite leitura a aproximar tanto com o sócio-político de sua época, os anos 1920, quanto a era medieval europeia, por aludir a hierarquia entre as classes da época, ou seja, dos reis, vassalos e plebe. Atualmente, após quase cem anos de seu

lançamento, *Metrópolis* continua sem perder a atualidade no que diz respeito às lutas de classes, dos confrontos ideológicos e dos conflitos sociais. Se justapondo com a similaridade medieval, onde as elites moravam em castelos e eram vassallos de um rei, em *Metrópolis*, expõe-se na figura de Joh Fredersen, o rei de *Metrópolis*, rodeado por seus súditos, as elites de engenheiros e burocratas submissos. Adequando-se ainda mais ao estereótipo, a narrativa traz um cientista, como um mago a representar a classe clerical, no caso o vilão Rotwang. Mais abaixo, na base, a plebe, a classe trabalhadora, oprimida e pobre se abrigando na terra, ou abaixo dela, como as raízes da cidade, tirando seu sustento como podem. Ainda atual, uma metáfora muito potente a discorrer sobre a metropolização desordenada e a mecanização fabril a trazer, conseqüentemente, a desumanização em tempos onde o ressurgimento do autoritarismo paira no ar, modelo político para o qual as vidas valem muito pouco ou quase nada.

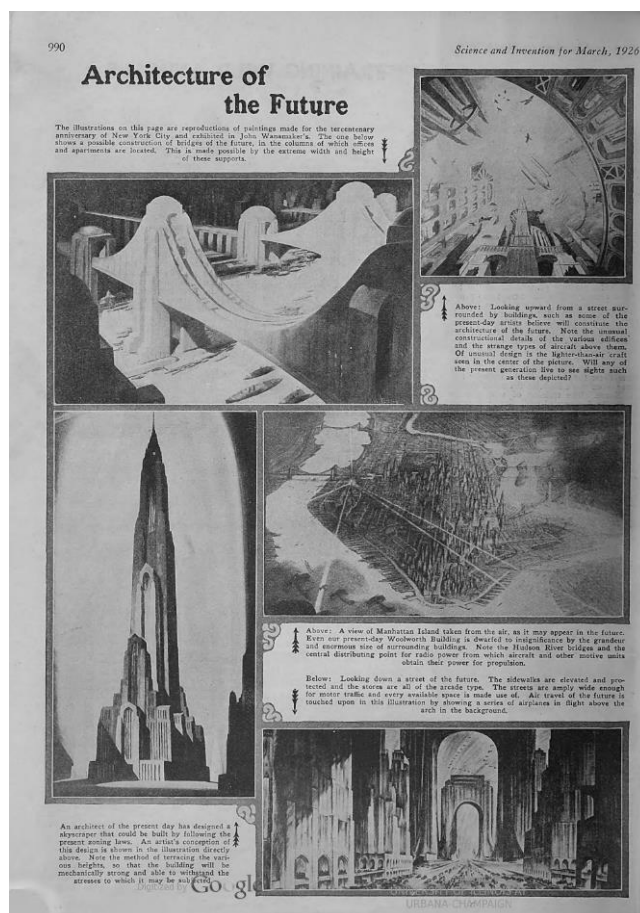


Figura 22 - Página da revista *Science & Invention* de 1926

A cidade, que tem a estética citada por todo o livro, em passagens com pequenas descrições, como por exemplo quando Georgi a vê pela primeira vez:

Georgi olhou para a cidade que nunca tinha visto antes. Ah, o inebriamento da luz: êxtase da santidade! Ah, grande cidade de *Metrópolis* com seus mil membros, construída com blocos de luz! Torres de Feixe! Montanhas íngremes de esplendor! (HARBOU, 2019, p. 73)

Metrópolis, possui design que possivelmente causara espanto nos receptores, ao chegarem no cinema de Berlin na noite de 10 de janeiro de 1927, para assistir ao filme em sua *avant première*. Já nos primeiros minutos de projeção as cenas possivelmente geraram *stimmung* que os deixariam estupefatos. Embora os filmes da época não possuíssem cor ou sequer falas sincronizadas, o som ouvido, as composições do músico Gottfried Huppertz, inspirada em Richard Wagner e Richard Strauss, tocadas pela orquestra presente no cinema, preencheriam a sala com música de característica modernista a complementar as imagens de um suposto futuro, o ano de 2026. Simultaneamente a música, na tela, eram projetadas cenas rápidas de holofotes iluminando gigantescos arranha-céus e máquinas enormes com suas engrenagens e pistões se movimentando em ritmo alucinado, pontuados por dois relógios, sendo que um, surpreendentemente, a marcar apenas dez horas. Essa introdução dura apenas um minuto e em seguida sofre corte brusco e passa a exibir os trabalhadores, cabisbaixos, a caminharem em blocos.

Esse exórdio, com pouco mais de três minutos, deixa claro o que será exibido no decorrer do filme. Difícil mensurar o assombro causado ao receptor dos anos 1920 ao ver a primeira cena de *Metrópolis*, onde a cidade é apresentada em toda sua magnificência, uma megacidade com cinquenta milhões de habitantes, arranha-céus altíssimos, estradas suspensas e máquinas voadoras. A contraponto do receptor/leitor que teve acesso a obra literária, que não possui descrição específica de sua estrutura, sendo que até então nada parecido fora imaginado, nem em revistas especializadas.

Comumente, os anos 1920 são chamados de “loucos” por sua grande efervescência cultural. Berço de vários movimentos artísticos, também foi prolífero nas ciências, mecânica, arquitetura, etc. Essa década é marcada pela busca da modernidade, frequentemente postulando para o futuro uma vida mais confortável e

luxuosa, devido as grandes invenções que não paravam de aparecer. Se apropriando de muitos desses conhecimentos e após viagem em 1924, onde conhecera a cidade de Nova Iorque, nos EUA, na época já possuindo aproximadamente seis milhões de habitantes e muitos prédios altos, sendo o maior o Edifício Woolworth, atingindo 240 metros. Fritz Lang concebeu a ideia para o design de uma cidade muito além de seu tempo, porém à limitação imaginativa da época.



Figura 23 - A Nova Iorque dos anos 1920.

Contudo, a ambiência estética de *Metrópolis* criaria efeitos marcantes ao ponto de gerar, ao longo do século XX e posteriormente, influências diversas em vários ramos da arte. Seu legado foi continuado, extrapolando a imaginação no que diz respeito a megacidades futuristas, quer sejam essas utópicas ou distópicas, elas proliferaram, expressando tecnologias, riquezas, anseios e medos. Se tornaram coprotagonistas nas obras onde desempenham papel fundamental ao situar as tramas.

Nesse ínterim, no campo da ficção, *Metrópolis* inspirou o surgimento de inúmeras outras megacidades, como por exemplo: A Los Angeles em ruínas de *Blade Runner* (1982), filme baseado na obra de Philip K. Dick, *Androides sonham com ovelhas elétricas* (*Do androids dream of electric sheep?*, 1968). *Gotham City*, sede do herói Batman criado por Bob Kane em 1939, a Neo-Toquio do mangá *Akira* (*Akira*, 1982) de Katsuhiro Otomo, ou a “volta as origens” na Nova Iorque de 2263, imaginada

pelo diretor francês Luc Besson em seu filme *O Quinto Elemento* (*Le cinquième élément*, 1997), onde não foram poupados os carros voadores a trafegarem entre os arranha-céus. E quando estas não mais couberam na terra, foram para o espaço em tempos longínquos, orbitando planetas, como Zion do romance *Neuromancer* (*Neuromancer*, 1984) de William Gibson, obra que estreia o gênero cyberpunk e viria a influenciar o filme *Matrix* (*The matrix*, 1999) criado e dirigido pelas irmãs Wachowski. Indo mais além, o escritor Isaac Asimov, na série *Fundação* (*Foundation*, 1942-1993) criou Trantor, a capital do império galáctico, cidade-planeta a ocupar todo o globo, porém, no subterrâneo, restando apenas o palácio do imperador a se situar na superfície. Trantor inspiraria George Lucas a criar Coruscant, capital da República Galáctica e depois do Império Galáctico, para sua saga *Guerra nas estrelas* (*Star Wars*, 1977 – atual.), também a ocupar todo um planeta. Mas talvez, o caso mais curioso de inspiração causado pela obra de Fritz Lang seja o mangá criado em 1948 por Osamu Tezuka, com o título de *Metrópolis*¹⁵ (メトロポリス, *Metoropolisu*, 1948) o mangaká teria se inspirando apenas no cartaz do filme de Fritz Lang para criar sua obra, uma trama dentro do ambiente da cidade futurista, como ele a imaginara.

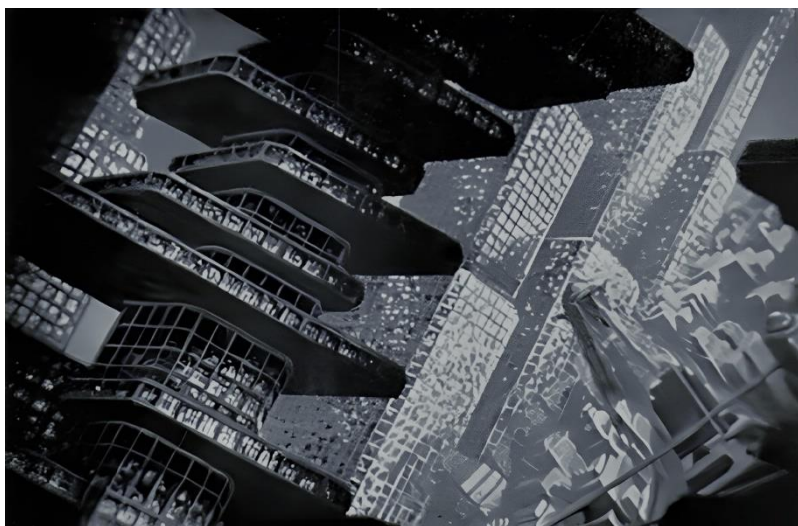


Figura 24 - Metrópolis

Toda essa epifania futurista gerada pelo filme, mais recentemente sairia da literatura por obra de urbanistas que pensam em megacidades como meio de morada

¹⁵ Em 2001, Katsushiro Otomo levou para as telas uma super-produção em animê baseado na obra de Osamu Tezuka.

para o futuro da humanidade. Na década de 1960, fora apresentado o projeto florentino da Superstudio, o utópico *Monumento Continuo*, uma cidade tecnológica e moderna construída em blocos que poderia (até) dar a volta no globo. O projeto fora lançado no ano de 1969. Atualmente, na Arábia Saudita, o projeto chamado *The Line* prevê a construção de uma megacidade futurista com pretensão de atingir 170km de extensão, entre dois arranha-céus paralelos, com quinhentos metros de altura, separados entre si por duzentos metros. Esta megacidade já tem suas bases inicialmente construídas, próxima ao Mar Vermelho.

Porém, no campo demográfico e social, há exemplos reais mais próximos ao idealizado por Harbou e Lang. A cidade de Tóquio (onde existe o bairro de Yoshiwara), cuja área metropolitana está próxima a abrigar quarenta milhões de habitantes ou as cidades capitais dos Emirados Árabes, luxuosas, tecnológicas e ricas cujos trabalhadores não podem nelas residir, sendo forçados a viverem em distritos afastados, as chamadas zonas industriais. Estas cidades expõe a relevância premonitória da estética apresentada em *Metrópolis* na visão de futuro por ela proposto, sendo a primeira cidade a ser imaginada em proporções megalomaniacas, trouxe para o cinema um vislumbre, ainda atual, da beleza a esconder as condições sociais a qual a classe mais baixa estaria sujeita.

Destarte, todo esplendor da arquitetura da cidade de *Metrópolis*, exibidas em cenas abertas, a mostrarem uma cidade moderna com seus carros voadores, posteriormente alternado para cenas fechadas a exporem corredores apertados onde os trabalhadores caminham em blocos, geram atmosfera soturna e deprimente, sentimento a reafirmar Aumont, quando este diz que, “se a imagem faz sentido, este tem de ser “lido” por seu destinatário, por seu espectador” (AUMONT, 2012, p. 261). E é no fazer esta leitura que o receptor, já no início do filme se expõe ao *stimmung* melancólico propositadamente posto em tela. A angústia é gerada de imediato pela claustrofobia das galerias apertadas e simétricas, os trabalhadores marchando em blocos, a contraponto de todo esplendor anteriormente mostrado.

A luz, o espaço aberto e as alturas colossais, num corte brusco, dão lugar ao reduzido, ao cinza e ao lento marchar das pessoas cabisbaixas e taciturnas, causam um clima desconfortável no receptor ainda digerir a grandiosidade da megalópole. A visão da cidade dos trabalhadores, encrustada em cavernas, desprovida de luz natural, a abrigar as moradias da massa menos favorecida, subalternos e sem

identidade além de números em seus uniformes azuis, pessoas cinzas, que compõe blocos simétricos a marcharem de forma síncrona e cansada, que residem abaixo de toda a deslumbrante cidade de arranha-céus imponentes. Num viés premonitório macabro, onde a vida imita a arte, *Metrópolis* remete a cidade de Sonapur, em Dubai, o distrito industrial onde residem os trabalhadores desta cidade estado. Enquanto em *Metrópolis*:

Aqueles que são condenados a trajá-lo [o uniforme azul] por toda a vida vivem em uma cidade subterrânea, considerada em todos os cinco continentes da Terra como uma maravilha do mundo. É uma maravilha da arquitetura, isso é verdade! É limpa, brilhante e um exemplo de ordem. Nada lhe falta além do sol... e da chuva e da lua na noite, nada além do céu. Por isso as crianças que nascem ali têm rosto de duende. (HARBOU, 2019, p. 118)

E assim, essas pessoas que possuem feições semelhantes a duendes, vivem como formigas obreiras, nos subterrâneos, em construções simples e padronizadas, fadados a fazerem sempre o mesmo como forma de subsistência, a contraponto dos habitantes das alturas com seus jardins, locais para prática de esportes e clubes noturnos. A visão dessas elites faz *Metrópolis* causar, inicialmente, uma atmosfera deslumbramento no receptor ao expor toda sua beleza e modernidade, para posteriormente assombrar no expor o custo dessa beleza e como ela é mantida, pautada no rigor da desigualdade exagerada, tão profunda e inversamente proporcional à altura dos prédios. Nesse interim, dentro do sistema social de *Metrópolis*, os trabalhadores “estão onde têm que estar. São o que têm que ser. São ineptas para ser qualquer outra coisa ou para ser mais” (HARBOU, 2019, p. 51), o exemplo máximo de um conceito a rondar os dias atuais, o necrocapitalismo.

Esse assombro, a causar desconforto no receptor, no comparar essas duas realidades, onde máquinas podem ser vistas como demônios e que, literalmente, devoram os trabalhadores, corroboram a esse clima lúgubre. A crítica a esse modelo de modernismo acentuado é exposta assim na dicotomia do próprio funcionamento da cidade onde o belo e confortável é mantido pelo grotesco e sujo, o trabalho análogo a escravidão a qual os trabalhadores são sujeitos. Essas cenas propositalmente criadas para causarem o desconforto, que geram este *stimmung*, são o princípio básico do artefato de *Metrópolis*, a mostrar de forma lúdica, mas palpável, o quão

perigoso é a beleza e a tecnologia sem o sentimento humano mais básico, a compaixão.

Encontra-se assim, na obra, através das imagens a retratar a grandiosidade da cidade em contraponto a rotina dos trabalhadores, um apelo visual eficiente a trabalho da percepção/comoção do receptor para com a classe operária. A ambiência causada pelo visual é mais rápida que na obra literária, voltada as áreas internas, utilizando-se de narrativas psicológicas, para cooptar a atenção, com o narrar se desenvolvendo com foco maior no psicológico, no interior das personagens, em seus sentimentos. O filme carrega sua carga dramática no visual, como não poderia deixar de ser, consegue maior efeito no cooptar a percepção do receptor, a gerar *stimmung* desconfortável, forte e rápido devido ao uso de imagens surreais e marcantes a mostrarem um mundo amplo e cheio de detalhes, porém em ambas as mídias a tarefa do cooptar tende a ser efetiva já no início da obra.

2.6 A inundação



Figura 25 - A inundação

As cenas da inundação, são talvez as que geram atmosferas de maior urgência na obra devido a sua dramaticidade. Ocorrem quando, no terceiro ato, uma

colossal inundação destrói a cidade dos trabalhadores, com início às 1h55min, após os operários revoltosos serem ludibriados e partem para rebelião liderada pela *Maschinenmensch*. Estes, destroem as máquinas na superfície, que entrando em colapso, ao explodirem, danificam o sistema de abastecimento de água da cidade, que fora construído abaixo dos trilhos do metrô, porém acima da cidade dos trabalhadores.

Como em toda cidade, a necessidade do abastecimento de água é vital, e esse abastecimento comumente vem de rios ou de fontes subterrâneas. Quer seja pela questão estética do gerar cenas de grande beleza plástica ou para enfatizar o cunho social na obra, em *Metrópolis* um rio subterrâneo cumpre a função de abastecer a cidade com água, tendo gigantescas máquinas o trabalho de bombear a água para [...] um enorme reservatório, no qual cabia uma cidade de tamanho médio” (HARBOU, 2019, p. 321). Maria é a primeira a perceber a inundação, logo após sua fuga da casa de Rotwang. Na obra literária a cena se dá no capítulo XVII, e ocupa cinco páginas a narrarem os esforços de Maria, solitária, a salvar todas as crianças dos trabalhadores, que anteriormente as deixaram em casa para participarem da revolta. A cena descreve sua tentativa de soar o alarme, mas sem força suficiente para acioná-lo. Assim, aos brados, percorre os corredores da cidade a chamar por todas as crianças e inicia uma longa jornada à superfície, através das escadarias, pois os elevadores foram anteriormente destruídos pelos trabalhadores revoltosos. Essa longa subida (não é possível definir a altura, mas analisando as imagens pode-se chegar a conjectura que a cidade dos trabalhadores possivelmente teria a altura de um prédio com dez pavimentos) termina num enorme salão abaixo dos trilhos do metrô, com sua saída bloqueada por escombros de acidente com alguns vagões do metrô da cidade.

[...] então, finalmente, um patamar mais amplo. Luz cinzenta vinha de cima. Estavam em uma sala de tijolos; ainda não era o mundo superior, mas o pátio de entrada para ele. Havia uma escada curta e reta, e um filete de luz caía sobre ela. A luz vinha da boca de um alçapão cuja porta tinha sido amassada e empurrada para dentro. Havia uma fresta entre a porta e a parede, tão estreita quanto o corpo de um gato. (HARBOU, 2019, p. 327)

Maria tenta abrir o alçapão, mas este estava obstruído pelo lado de fora e ela não consegue, então se senta nas escadarias e para acalmar as crianças narra a elas

uma fábula. Nesse interim a água sobe muito rapidamente. No último momento Freder a encontra, e tomando conhecimento da situação, busca ajuda de Grot (trabalhador responsável pelo funcionamento da Máquina Coração), eles explodem a porta e retiram as crianças. Durante a cena é narrada a morte de uma menina. Maria mescla sua história com a da fábula para acalmar seu irmãozinho e as demais crianças.

Embora a narrativa, aqui citada brevemente, seja comovente a ponto de gerar forte *stimmung* e reforce a perseverança e candura a qual a personagem é imbuída, as imagens aos serem transmidiadas para o filme ganham maior carga dramática. A força imagética a cooptar o receptor para o drama vivido por Maria e as crianças é mais efetivo na geração da ambiência da urgência na salvação das crianças. As cenas possuem maior dramaticidade e exigem das personagens mais energia para escaparem das situações de risco.



Figura 26 - Maria e Maschinenmensch

No filme, Maria após sua fuga presencia o colapso dos elevadores que caem da superfície e explodem no chão, logo após percebe, prematuramente, a enchente iniciando num pequeno vazamento de água, a escoar por uma rachadura que rapidamente se rompe, passando a sair água em profusão, não só de baixo, como das laterais e também do teto, destruindo tudo que se opõe a seu caminho, inclusive as construções, lar dos trabalhadores. Nesse instante, com enorme esforço, em cena com a mesma estética usada para exaltar *Maschinenmensch* em Yoshiwara, só que agora ao invés da incitação a luxúria nas elites, tem-se a esperança da salvação das crianças (a cena ocorre às 1h58min), Maria com enorme esforço faz soar o alarme que atrai todas para uma praça. Nesse interim as águas, com grande velocidade e

quantidade, começam a destruir a cidade dos trabalhadores (em festa na superfície por terem destruído as máquinas). Levados pelo som do alarme, Freder e Josafá, que anteriormente partiram em busca por Maria, a encontram e juntos iniciam a dramática jornada escadaria acima para salvar as crianças.

Aumont, ao dizer que uma foto possui “poder irracional que arrebatava nossa crença” (AUMONT, 2004, p. 208), atesta o ditado popular que simplifica sua fala ao dizer que “uma imagem vale mais que mil palavras”. As imagens mostradas no filme, com os elevadores caindo e explodindo, as águas a destruírem com grande velocidade a cidade dos trabalhadores, o ver as paredes das construções a ruírem e rapidamente subirem a altura da cintura das crianças, cria um clima tenso e aflitivo, tamanho o perigo exposto em tela. Esta ambiência posta, quer seja para o receptor despretenso ao assistir uma obra com os olhos apenas na história contada, pois estes veem de forma estética, enfática e convincente o teor do perigo e a imediatez com qual as crianças têm e devem ser salvas. Quer seja para o receptor mais atento, que vê além do cunho social exposto, o também, suplício a qual foram expostos tantos personagens/atores, quanto coadjuvantes, em especial crianças, no decorrer do tempo em que levaram estas cenas para serem gravadas, como narrado pela própria autora da obra, Thea Von Harbou que em entrevista disse:

Para ser bem honesta, eu estava com medo de filmar as cenas das crianças. Apenas a catástrofe da inundação, na cidade dos operários, já era acompanhada por imensas dificuldades técnicas. Com centenas de criancinhas sem nenhuma ideia do que significava tirar uma foto, qualquer circunstância imprevista com uma delas já seria o suficiente para destruir todo o árduo trabalho. [...] Devemos nosso obrigado aos pequeninos por sua esplêndida ajuda na produção de *Metrópolis*, e eu lhes agradeço do fundo do meu coração pelo que fizeram. (HARBOU, 2019, p. 467)

A dramaticidade apresentada em tela supera de forma contundente o *stimmung* gerado pelo texto escrito devido a ambiência a gerar imediatez criada pelas imagens. Mesmo que na transmediação o melodrama do ato heroico deixe de ser solitário e passe a ser dividido com dois outros personagens, Freder e Josafá. A imagem acústica criada sobre o desespero de Maria, a chamar pelas crianças nas ruas da cidade dos trabalhadores, enquanto vê as águas subindo, a condução delas escadarias acima, para ficar trancada num salão e ter que as alentar na hora difícil da

espera, necessita ser gerada por receptor muito criativo para alcançar as imagens coletivamente compostas no filme. Mesmo que em tela não seja mostrado nenhuma criança a sucumbir, as cenas visuais presentes na obra fílmica conseguem passar de forma incisiva o clima aterrador da situação. A narrativa literária não fornece o detalhamento visual necessário, para gerar imagens com tamanha força de destruição e de sentido de urgência como as criadas e mostradas em tela. Ver em imagens as paredes a ruir, a impressionante quantidade de água¹⁶ a jorrar por corredores, permanecendo sempre no encalço das personagens, geram atmosferas diversas no receptor, quer pela ambiência claustrofóbica da cidade subterrânea sendo inundada ou pela acrofobia da subida pelas escadas sob, literalmente, uma cachoeira gerada pela inundação. Pontos que corroboram no reforço desse aparato como prótese de percepção a gerar *stimmung*.

As cenas transmidiadas se destacam por realçarem a urgência no mostrar os adultos a carregarem crianças nos braços, enquanto muitas choram, a retratar o risco real no escalar as escadas molhadas e estreitas. No expor as personagens a essas agruras e esses sofrerem todos os perigos de uma grande catástrofe que é uma enchente. Por fim, as cenas postas, já geram forte *stimmung* no receptor, culminam por arrebatá-lo da estagnação, com a urgência da salvação, na metáfora das crianças, seres puros, que não merecem morrer.

¹⁶ Foram usados quatro reservatórios, cada um contendo o volume de 1600m³ de água.

Capítulo III

ENTRE PALAVRAS. ENTRE IMAGENS.

Literatura e cinema, enquanto fenômenos estético-políticos e culturais, compartilham a vida comum há muitos séculos, embora, em âmbito teórico-crítico sejam demarcados e datados em contextos históricos distintos e afastados. Na contemporaneidade, podemos pensar as produções literárias e fílmicas como manifestações que coadunam meios midiáticos técnicos e tecnológicos. Nesse sentido, observamos diversas interações, entre palavras e imagens, descortinadas em um universo de multiplicidades intermidiáticas. A obra *Metrópolis* compartilha dessa premissa tanto em sua forma literária, escrita por Thea Von Harbou (1926) quanto pelo filme homônimo dirigido por Fritz Lang (1927).

Metrópolis compartilha importante interação entre mídias, resultando em experiências estéticas singulares, sugerindo que as obras de arte não se limitam a uma única forma de mídia, mas são produtos de um diálogo complexo entre diferentes meios. *Metrópolis*, enquanto fenômeno artístico intermidiático, envolve a interação entre literatura e cinema de forma pioneira ao ter seu roteiro desenvolvido quase que em simultaneidade com o livro. Em termos narrativos, a obra ainda apresenta uma metáfora distópica da sociedade moderna, explorando questões sociais, políticas e filosóficas muito além de seu tempo. Narrativa que, ao ser transmidiada para as formas visuais, fora concebida com maestria e criatividade a ponto de se tornarem referências cinematográficas ao longo dos anos. Como nos exemplos da representação da própria cidade e seus subterrâneos, a imagem da *Maschinenmensch*, o funcionamento das máquinas etc. Essas imagens se tornaram parte do imaginário cultural e são referenciadas em diversas obras posteriores, em diferentes mídias.

A obra *Metrópolis*, tanto o filme de Fritz Lang quanto o livro de Thea Von Harbou, é campo vasto para os estudos intermidiáticos na busca por compreender as relações e interações entre diferentes mídias. Analisadas à luz desta teoria evidenciam a pluralidade de formas de expressão midiáticas e a interconexão entre os diferentes meios e a compreensão das mídias, em especial literatura e cinema,

como sistemas complexos e interconectados, que influenciam e são influenciados pela sociedade.

A intermedialidade tem na arte cinematográfica um grande expoente, já que este, por si só, é um veículo multimídia que sugere coletividade, desde sua concepção até sua exposição/projeção. Esta coletividade sugerida é uma das mais marcantes características cinemáticas, pois a experiência de assistir a um filme em uma sala ampla, onde todos compartilham um espaço físico e emocional, cria sensações de coletividade, ainda que efêmeras, e gera imersão através do *stimmung* do receptor com a obra na tela.

Deste modo, assim como o surgimento da fotografia gerou grande impacto na pintura – pois com a invenção da fotografia a pintura não precisava mais se preocupar em reproduzir a realidade de forma exata, já que a fotografia satisfazia esse desejo de ilusão de forma mecânica e objetiva –, o cinema, num primeiro momento, gerou enorme impacto nos palcos dos vaudevilles e seus shows populares, primeiramente os absorvendo e posteriormente os substituindo e com o passar do tempo e a chegada de inovações tecnológicas, também absorveu outras formas de arte até se encontrar nas características atuais.

Não é novo sugerir que o cinema é uma forma de arte que combina elementos da linguagem verbal e visual para criar uma nova experiência. Esse combinar elementos da literatura, como enredo, personagens e diálogo, com elementos da arte visual, como composição, cor e movimento, para criar uma experiência narrativa e emocional é a essência do filme. O cinema é uma forma de arte que transcende a divisão entre linguagem verbal e visual, pois, ao combiná-las, cria experiências emocionais e narrativas únicas. Diferentemente da literatura, em que as narrativas escritas levam à produção de presença por meio das imagens acústicas formadas pelo receptor, o cinema é audiovisual, forma de arte que excede a divisão do verbal com o visual, reforçando o *stimmung* capaz de arrebatá-lo para outro lugar. Nesse sentido, tendo na obra *Metrópolis* a intermediação entre o cinema e a literatura à luz dos estudos da Intermedialidade, na busca por entender como estas diferentes mídias se influenciam mutuamente e como suas linguagens se interconectam, se relacionam, gerara este estudo que implica na busca dos conceitos e categorias que estabeleceram as fronteiras entre esses meios.

3.1 A busca de Freder por Maria.

Repousando sobre o paradoxo da existência, a personagem fictícia de um romance é um “ser” de suma importância na construção do enredo, que vaga entre dois mundos. Isso significa que, apesar de ser uma criação da fantasia, a personagem deve parecer real, capaz de despertar emoções e reflexões no receptor, pois é através dela que a história é contada, como alude Antônio Candido em seu texto, *Personagem do Romance*: “... o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial” (CANDIDO, 2009, p. 32). A personagem é responsável por conduzir o enredo, estabelecer a lógica da narrativa e criar um senso de identificação.

O escritor, ao estabelecer a linha de coerência para a personagem, delimita a curva da sua existência e a natureza do seu modo de existir. Dessa forma, mesmo que o receptor possa variar relativamente a sua interpretação da personagem, essa variação está sempre dentro dos limites estabelecidos pela lógica criada pelo escritor. Esse aspecto lógico é fundamental para o sucesso do romance, pois é através dessa coerência que o receptor estabelece uma relação de empatia e envolvimento com a personagem. Destarte, é através dessa coerência que o autor explora e apresenta questões, quer sejam universais ou complexas, utilizando a personagem como um instrumento para a reflexão.

Na atualidade é possível observar, dentro dos estudos literários, o desenvolvimento dessa mídia, e dessas personagens, ao longo do tempo, em sua evolução em termos de técnica e temática. O romance moderno, por exemplo, busca cada vez mais retratar personagens complexas e profundas, que muitas vezes apresentam conflitos internos e contradições. Nesse sentido, a literatura tornou-se mais realista, buscando retratar a complexidade da condição humana e os desafios enfrentados pelos indivíduos em suas vidas. No romance ficcional, posta a criação da personagem, esta visará a relação entre o ser vivo e o ser fictício, característica fundamental para o romance, sendo a personagem a concretização dessa relação. Desta forma, esta torna-se a representação da vida humana na ficção literária, através da qual o autor explora e apresenta questões universais e complexas. Destarte, a personagem é a essência do romance, pois é através dela que o autor cria um

universo verossímil. Porém, a verossimilhança da personagem depende da habilidade do autor em criá-la convincente e emocionalmente envolvente, que possa ser identificada e compreendida pelo receptor. A personagem deve ser capaz de transmitir uma verdade existencial que possa ser reconhecida, apesar de ser uma criação da fantasia a qual está atrelada “[...] às condições do momento histórico e ao efeito das vanguardas artísticas, que por motivos diferentes favoreceram um movimento duplo de negação e superação” (CANDIDO, 1987, p. 212).

Candido também é o responsável por dizer que “a ditadura militar [...] certamente aguçou por contragolpe, nos intelectuais e artistas, o sentimento de oposição, sem com isto permitir a sua manifestação clara (CANDIDO, 1987, p. 212). Embora este texto, em sua colocação original, faça alusão a ditadura militar brasileira, transportá-lo para a década de 1920, durante a República de Weimar na Alemanha é bastante plausível. Esse período foi de grande instabilidade política e com o governo alemão frequentemente recorrendo à violência para lidar com greves e protestos. Teve a hiperinflação atingindo seu ponto mais alto, trazendo dificuldades e até a fome para os alemães, razões que se agravaram com a crise econômica global de 1929 e a *Grande Depressão* que se seguiu, com grande impacto no país. Fatores corroborantes a subida ao poder do *Partido Nacional-Socialista Alemão dos Trabalhadores*. Paradoxalmente a essa crise, esse também foi um momento de grande efervescência cultural, nomes de peso publicaram romances de alcance mundial, reconhecidos como grandes clássicos atualmente, como *A montanha mágica* (1924) de Thomas Mann, *O processo* (1925) de Franz Kafka, *O lobo da estepe* (1927) de Hermann Hesse e *Metrópolis* (1926) de Thea Von Harbou, entre tantos outros.

Este trabalho, cuja proposta é falar sobre as obras *Metrópolis*, criação que, em termos históricos, possui narrativa que reflete as tensões e as mudanças na Alemanha na década de 1920 onde existe a exploração de questões sociais, políticas e tecnológicas, refletindo os avanços técnicos da época, mas também as desigualdades sociais e econômicas que se intensificaram durante a República de Weimar. Questões estas inseridas na obra e apresentadas ao receptor através dos “olhos”, das ações, sofridas pela personagem principal, Freder, filho de um empresário que ao se apaixonar por Maria, uma líder dos trabalhadores, questiona a sua posição privilegiada na sociedade e se volta contra a opressão e a exploração dos trabalhadores. Dentro desse contexto, a narrativa posta na obra escrita por Thea Von

Harbou (autora que viria se mostrar com viés político de direita), descreve em seu romance a problemática enfrentada por um homem de classe alta, vivendo todas as benesses e volúpias que essa condição lhe proporcionara. Ainda assim, em leitura atual, a história se mostra relevante e permanece conectada ao cotidiano moderno, mesmo tendo-se passado quase um século. *Metrópolis* ainda se mostra expressiva e contemporânea.

Em síntese, a obra narra a busca da personagem Freder pelo amor de Maria, que em seu caminho tomou conhecimento das mazelas a qual viviam o proletariado. Independente ao fator romântico, o livro é apresentado com uma narrativa a promover um recorte social e moral, mas sobretudo apresenta uma personagem que, de alguma maneira, paradoxalmente, consegue se solidarizar com a realidade descoberta e luta pela conciliação entre as classes e o manutenção das relações familiares. Mesmo que para isso, numa análise política mais aprofundada (que não é o intuito do presente trabalho) o ato da personagem sugira o fascismo.

Contido dentro do mote principal, a busca desesperada de Freder por Maria, *Metrópolis* apresenta a personagem envolta a uma sucessão caótica de sensações duais como desespero e ansiedade, delírios e medos, sentimentos de inutilidade e arrojo, etc. Freder, já nas primeiras páginas é descrito como homem sensível, e como tal fica moralmente abalado pela visão de Maria e seu ar de mistério, que o leva a se apaixonar instantaneamente. Literalmente caindo em desespero, inicia busca por essa mulher enigmática e desse ato toma ciência das mazelas necessárias para o manutenção de sua vida farta e ociosa. Assim, a obra tece forte crítica à situação sócio-política da época ao mostrar uma sociedade podre e moralmente falida, que submete o trabalhador às agruras de uma vida limitada sujeita ao jugo dos mais abastados. Nesse ponto, é pertinente ressaltar Antônio Candido, na qual esse alude que:

Em história literária, convém sempre indagar qual o tipo, ou tipos ideais de homem invocado, explícita ou implicitamente, nas obras dos escritores, porque ele nos dá quase sempre a chave para compreender a correlação da literatura ao momento, ideológico e histórico. (CANDIDO, 2000, p.56).

Em *Metrópolis*, Freder é personagem modelado por seu meio. Neste ponto, é importante recuperar *A teoria do romance*, publicada em 1916, de Georg Lukács, pois para o estudioso o romance é um gênero problemático por ser diferente da epopeia clássica, por haver maior complexidade na representação da vida, devido ao surgimento da sociedade burguesa e à libertação e à emancipação do homem. Pensamento presente no romance, na aventura sofrida por Freder e sua problemática, quando este se opõe ao seu próprio mundo, torna-se individual e partindo na busca do amor, levado pelos sentimentos de seu coração. Toda narrativa, girando em torno dessa busca, culmina no final do romance, uma vez que, mesmo para o indivíduo inserido em condições de uma sociedade burguesa, este abdica de seu passado e encontra possibilidade de reconciliação moral, ou seja, seus sentimentos com os objetivos de sua família (herdeiro de seu pai Joh Fredersen, o senhor de *Metrópolis*), e mesmo que de forma simplista, acaba com a dissonância social entre classes.

Com efeito, Ferenc Fehér, em *O romance está morrendo?*, obra publicada em 1972, discorre que o romance traz a representação da capacidade produtiva humana, a representação das instituições e do indivíduo. Segundo Fehér, o romance não é problemático, mas ambivalente. Ele argumenta que o gênero do romance passa por um processo de enriquecimento contínuo, incorporando uma diversidade crescente de elementos produzidos por uma civilização cada vez mais complexa. A ambivalência presente no romance decorre do fato dele ter origem na sociedade burguesa, ao mesmo tempo em que reage contra ela. Para Fehér, o romance reflete uma crise de representação. Em outras palavras, o gênero literário do romance fortalece a consciência do leitor de que ele é produto da sociedade e suas relações sociais. Através de suas narrativas, o romance apresenta ao leitor um amplo espectro de possibilidades de humanização que a sociedade é capaz de oferecer, contrapondo-se ao fetichismo presente na vida cotidiana.

Fehér discorre que, como forma literária, o romance estabelece os limites nos quais a humanização pode se desenvolver dentro dessa sociedade específica. Ele fornece ao leitor uma "catarse" saudável, permitindo-lhe compreender até onde a humanidade pode florescer dentro desses limites. Neste sentido, o romance sobrevive, mas ambivalente, pois tem a capacidade de comportar as transformações sociais, uma vez que provém da sociedade burguesa e reage contra ela, para bem ou

para mal. Então, para Fehér o romance é uma crise de representação, mas não a morte deste, assim,

[...] o romance reforça, no leitor, a consciência de ser o filho da sociedade social; graças a todos os seus espécimes não-fetichistas, o romance leva ao conhecimento de seu leitor o máximo de possibilidades de humanização de que esta sociedade é capaz; como forma, o romance traça perfeitamente os limites até onde a humanização poderá crescer no seio desta sociedade e, para o leitor, esta é a mais salutar das “catharsis” (FEHÉR, 1972, p.83).

Destarte, a narrativa de *Metrópolis*, ao seguir a aventura da personagem Freder nas várias tentativas de encontrar Maria, na humanização imposta na personagem como forma de aproximá-lo ao receptor, no tocante a moral social, por várias vezes leva-o a trafegar às voltas com a alienação. Assunto abordado pelo sociólogo Theodor W. Adorno em *Notas sobre a literatura I*, publicada em 1958, onde este diz que a alienação pode tornar-se um meio estético num romance, tanto a alienação individual quanto a coletiva.

Nesse processo a própria alienação torna-se um meio estético para o romance. Pois quanto mais se alienam uns dos outros os homens, os indivíduos e as coletividades, tanto mais enigmáticos eles se tornam uns dos outros. O impulso característico do romance, a tentativa de decifrar esse enigma da vida exterior, converte-se no esforço de captar a essência (ADORNO, 2003, p.58).

Adorno discute, nesse texto, a criação de personagens para um romance, abordando a relação entre alienação e estética, que reflete ao desencantamento do mundo. Segundo Adorno, a alienação desempenha um papel fundamental no processo criativo, pois quanto mais as pessoas, indivíduos e comunidades se alienam uns dos outros, mais enigmáticas elas se tornam. A construção da personagem Freder destacando essa característica a associa ao exterior, ou seja, a sociedade moderna, que é um fenômeno generalizado, resultado das estruturas sociais, econômicas e culturais que fragmentam e distanciam os indivíduos uns dos outros. Essa alienação, que cria uma barreira entre as pessoas, tornando-as estranhas e misteriosas umas

para as outras, no contexto da criação literária, se torna um meio estético, a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior.

Os escritores buscam capturar a essência oculta das pessoas e das relações humanas, revelando o que está além das aparências superficiais. Através da construção de personagens complexos e do desenvolvimento de tramas intrincadas, estes exploram a natureza enigmática da vida em sociedade, “onde os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos” (ADORNO, 2003, p.58). Adorno sugere que a literatura desempenha um papel crítico ao revelar as contradições e os problemas da sociedade moderna, expondo a alienação e questionando as estruturas que a perpetuam. Ao expor a essência da personagem Freder, Thea Von Harbou revela as camadas mais profundas da realidade social de *Metrópolis*, tornando o romance uma forma de resistência e uma ferramenta para a compreensão da condição humana.

No entanto, é importante ressaltar que Adorno também aborda a complexidade e a dificuldade desse esforço. A alienação e o enigma da vida exterior não podem ser facilmente decifrados ou capturados em sua totalidade. A tentativa de compreendê-los requer um esforço contínuo e um olhar crítico sobre a sociedade e seus mecanismos de opressão. Através da literatura, pode-se expor as contradições sociais, capturar a essência oculta dos indivíduos e questionar as estruturas que perpetuam a alienação. No entanto, essa tarefa é desafiadora e exige um olhar crítico e uma busca contínua pela compreensão da condição humana. Em *Metrópolis*, essa forma de estética é usada em várias passagens, tanto coletiva em cenas postas nas dependências do clube Yoshiwara onde *Maschinenmensch* incita as classes mais abastadas:

Segue uma música que faria com que um homem que matou e roubou dez vezes soluçasse e que seus juízes o perdoassem do cadafalso, uma música que faria inimigos jurados se beijarem, com a qual mendigos acreditam ser reis, com a qual os famintos esquecem que estão com fome; seguindo essa música, a concha gira em torno de seu eixo, até que parece se soltar do chão e girar em torno de si mesma. As pessoas gritam – não alto, não, não –, gritam como pássaros que se banham no mar. As mãos retorcidas se fecham em punhos. Os corpos balançam em um ritmo (HARBOU, 2019, p. 138).

Quanto no individual, quando Freder, que embora não se encaixe no estereótipo da personagem “vítima social”, pois não é um oprimido, pertence a alta sociedade, mesmo assim se impôs esta característica e entendendo que lhe cabia reagir, mesmo que estas escolhas o levassem a discórdia familiar, agiu.

Nada o ajudava – nada! Em toda aquela onipresença cheia de agonia e glória, havia algo diante de sua visão – um semblante: o severo semblante da Virgem, o doce semblante da Mãe.

Uma voz dizia: “Vede, estes são vossos irmãos! ”. (HARBOU, 2019, p. 29)

[...]

Isso não era estar louco?

– Alucinação, sr. Freder. (*Responde Josafá*)

– Alucinação? Quero lhe contar mais sobre alucinações, Josafá, e não pense que estou falando sob efeito de uma febre qualquer, ou que meus pensamentos não estão fortes nesse momento. Quis matar meu pai. Não foi minha culpa que o parricídio tenha falhado. Mas, desde então, Josafá, não sou mais humano. Sou uma criatura que não tem pés, nem mãos, e quase não tem cabeça. E essa cabeça está aqui apenas para pensar eternamente no seguinte: eu quis matar meu pai. Acha que vou me livrar desse inferno? Nunca, Josafá. Nunca, para toda a eternidade, nunca. Eu me deitava à noite ouvindo meu pai andar de um lado para o outro no quarto vizinho ao meu. Me deitava nas profundezas de um poço negro, mas meus pensamentos corriam como se acorrentados nos tornozelos de meu pai, atrás de seus passos. Que horror veio ao mundo para que algo assim pudesse acontecer? Há agora um cometa no céu que deixa a humanidade maluca? Uma nova praga, ou o anticristo? O fim do mundo? (HARBOU, 2019, p. 214)

Consequentemente, é possível inferir que a obra *Metrópolis* traz essa personagem vitimada. Na narrativa, Freder é o retrato de um indivíduo castigado pela moral social, em virtude do próprio meio ao qual pertence, e na tentativa de aplacar o sentimento de culpa, condiciona-se a lutar pela classe menos favorecida. Ou seja, concilia-se com os oprimidos, a sociedade proletária. Conforme enfatiza Regina Zilberman ao dizer que:

[...] a arte reflete a sociedade, de que decorre seu caráter fundamentalmente realista e, por sua vez, o artista pode transcender sua posição de classe e tornar-se um crítico do meio de que faz parte, mas de todo modo, para entender uma obra e o que ela diz sobre o

grupo social e sua época, é preciso conhecer o contexto a que ela se refere (ZILBERMAN 2012, p.146).

Nesse sentido, o romance é capaz de humanizar a personagem ao espelhar não apenas as crises individuais, mais ainda, ou infelizmente, ao aludir as mazelas imposta aquela sociedade alemã de então, como se um único homem, de bom coração, pudesse salvar toda a nação. Compreender Freder é tarefa ambígua pois a personagem supostamente, ao mesmo tempo que apresenta completude dentro de sua esfera social, é consumido pelo ócio que essa condição lhe permite. Sua visão de mundo somente sofre guinada após seu vislumbre de Maria e as crianças nos portões dos Jardins dos Filhos. Destarte, Freder assume a tarefa de encontrá-la e no caminho se transforma. Indiferente a realidade por ele experimentada, Freder se dispõe a correr qualquer risco para reencontrá-la. Ademais, conforme Fehér, para além da ideia individual do homem “problemático”, entre o Eu e o Mundo externo, “[...] é preciso lutar para chegar ao conhecimento substancial; em mais de um caso, a ação nada mais é do que o esforço recíproco que leva os homens um para o outro, numa caminhada às cegas, entre os obstáculos do incógnito” (FEHÉR, 1972, p.69).

Leandro Konder (no prefácio da obra de Fehér) afirma que o romance, em determinado nível, expressa a sociedade burguesa, com o qual nasceu e se desenvolveu, pois “em outro nível mais profundo, entretanto, o romance é o gênero que expressa a sociedade ‘puramente social’, a separação das barreiras naturais e dos ‘laços de sangue’, a radical sociabilização da vida [...]” (KONDER, 2003, p. 26). Deste modo, a obra *Metrópolis*, na figura de sua personagem principal, Freder, um sujeito sonhador, de vida edílica e burguesa, espelha a desigualdade social da Alemanha de cem anos atrás. Assim, tendo como tropo a divergência social que aparentemente imperava de forma contundente na autora, esta a inseriu dentro do universo de *Metrópolis*, embutindo em sua personagem uma maneira ímpar de reagir contra tudo, levado pela força passional, por mais simplista que possa ser essa forma de mote. Deixando como final o exemplo a se seguir, mesmo que existam discordâncias, que estas sejam contra laços sanguíneos, ou ainda que se coloque a herança em risco, tudo vale, toda luta será compensada no final se esta for guiada pelos sentimentos nobres do coração.

3.2 O cinema entre as artes intermediáveis

A intermedialidade, entre diferentes formas de expressões artísticas, como as artes plásticas, jogos, HQs, literatura etc., culminado na mídia cinema, tem sido uma tendência marcante na contemporaneidade. Essa convergência criativa resulta num cinema de novos formatos que vão além dos limites tradicionais das mídias individuais, proporcionando experiências de imersão, climas e atmosferas estimulantes. Abrindo portas para solidariedades inusitadas e conexões além das fronteiras previsíveis, esse cinema, impulsionado pelos avanços tecnológicos, conforme já observava o pesquisador canadense Marshall McLuhan, em *Os meios de comunicação como extensões do homem*.

As tecnologias e seus ambientes consequentes se sucedem com tal rapidez que um ambiente já nos prepara para o próximo. As tecnologias começam a desempenhar a função da arte, tornando-nos conscientes das consequências psíquicas e sociais da tecnologia (MCLUHAN, 1964, p.11).

Destarte, entender as relações entre cinema e tecnologia é essencial para a compreensão deste. A tecnologia de armazenamento e projeção, junto à integração e interação entre diferentes meios, como por exemplo, a realidade virtual e aumentada, que possibilita a criação de experiências imersivas e interativas a combinarem elementos visuais, sonoros e narrativos de maneiras inovadoras¹⁷, gerando uma fusão de mídias a permitir aos receptores se envolverem ativamente na obra, tornando-se participantes ativos e coautores da narrativa. A exemplo, um *Vj* (vídeo-jockey) pode selecionar, combinar, modificar e projetar imagens em sequências ao vivo, de acordo com o ritmo da música e vibração de seu público, ou como no filme da série *Black Mirror: Bandersnatch* (*Black Mirror: Bandersnatch*, 2018), primeiro filme interativo do canal de *streaming* NETFLIX, a permitir múltiplos finais. Esta, entre outras obras existentes, já há muito são exploradas nos meios midiáticos. Vale lembrar que nos anos 1990 a série da Rede Globo, "Você Decide" (1992 a 2000), apresentava

¹⁷ Hoje é possível através dos canais de streaming ou apresentações audiovisuais ao vivo.

desfechos distintos para serem escolhidos pelos telespectadores por meio de votações via telefone.

Fazer cinema é uma arte/ofício coletiva que, supostamente, visa levar ao público o que lhe é atraente. A intermedialidade proposta pelo cinema junto às artes plásticas, jogos e literatura, entre outros, representa uma mudança no desafio em reconhecer a complexidade do mundo, valorizar múltiplas perspectivas e considerar a interdependência entre mídias. Porém, levar um filme para a grande tela é arte cara e, nesse contexto, encher as salas de projeção é necessidade contínua. Nesse interim, a busca por “baratear custo” e “facilitar” as filmagens é constante e está implícita na demanda de sua sobrevivência. Essa talvez seja uma das razões do alto investimento em novas tecnologia (embora cinema seja uma mídia por si só tecnológica), tanto no que diz respeito à captação, quanto à edição, efeitos digitais e projeção de imagens (e quiçá na criação de roteiros). Entretanto, seu uso massivo sugere desgaste pelo excesso. No entanto, a incessante busca por novos artifícios tem seu lado positivo. A constante evolução dentro do universo das imagens gráficas computadorizadas (CGI), já deixa técnicas como o *chroma key*, cujo uso é generalizado, a mostrar certo declínio. Neste caso, a substituição pelas gigantes telas de *LED* semicirculares ultrarrealistas, que sugerem alterações no modo de uso da tecnologia a privilegiar a volta de uma melhor narrativa, sendo elogiadas pelos atores que passam a (novamente) ver o cenário.

Todavia, as dificuldades atuais para atrair os receptores às salas de projeção são grandes. Talvez pela distância a percorrer para se chegar a uma sala de cinema, que atualmente estão concentradas, em sua grande maioria, todas num único lugar, os *shopping centers* ou o alto valor das entradas desanime esse possível receptor. Destarte, a questão de como tornar um filme relevante para ser visto nas salas de cinema em suas grandes próteses da percepção, ressoa com viés de urgência. Muito se investe para atrair o público, seja no conforto das poltronas ou na climatização das salas, na tecnologia empregada não só na captação, mas também na projeção das imagens e no som a proporcionarem/simularem *stimmung* a envolver o receptor na melhor e mais real experiência possível. As salas de projeção têm evoluído sistematicamente desde que deixaram de dividir os palcos dos *Vaudevilles* com outras atrações. Na atualidade, termos como *realidade virtual* ou *augmentada* e siglas como

3D, 4k, 8k, IMAX, THX, etc. são triviais no meio, e não só no que diz respeito a grande tela, e sim também no uso doméstico, fora do eixo profissional da área.

Nesse transcender das fronteiras tradicionais, o cinema, junto a outras formas de expressão artística, abre espaço para a criação de redes desprendidas de teleologia ou propósitos predeterminados. Ao invés de seguir uma narrativa linear ou uma estrutura previsível, os receptores têm a liberdade de explorar diferentes caminhos, criar suas próprias histórias e estabelecer conexões com outros envolvidos na experiência artística. À medida que os participantes compartilham a experiência e interagem entre si, surgem laços e conexões emocionais que transcendem as barreiras geográficas, culturais e temporais. Essas novas solidariedades são moldadas pela experiência comum, pelo compartilhamento de perspectivas e pela colaboração na construção de significados. Elas desafiam as fronteiras e hierarquias estabelecidas, promovendo um senso de comunidade e pertencimento que vai além das estruturas convencionais.

Paradoxalmente, toda essa evolução é prontamente absorvida pelo maior concorrente das salas de cinema, os canais de *streaming*. Indústria esta que lembra os primórdios da distribuição das obras cinematográficas, pois como um retorno ao passado, onde os grandes estúdios detinham monopólios sobre os filmes, ou seja, eram os responsáveis pela criação, distribuição e projeção dos mesmos, os canais de *streaming* também criam seus próprios filmes (utilizando esses mesmos estúdios), e os exibem como conteúdo exclusivo em sua plataforma. Em suma, a mesma indústria que faz filmes para se ver nas grandes telas, os faz também para os canais de *streaming*, para serem vistos no *home cinema*. Dentro dessa concorrência paradoxal, ambos os lados investem para atrair o público. O advento da internet, cada vez com mais capacidade de tráfego de dados, que proporcionou as salas de projeção a não necessidade de se transportar as “latas de filmes”, proporcionando a possibilidade de mais salas projetarem o mesmo filme, também é o mesmo advento que possibilitou os canais de *streaming* transmitirem seus filmes com mais qualidade a qualquer parte do mundo que tiver uma conexão com a grande rede. E, nessa constante evolução cibernética, recentemente mais um item tecnológico fora adicionado a esta mídia: alguns canais de *streaming* passaram a contar com tecnologias como a *watch party*, que permite a vários receptores assistirem o mesmo filme, interagindo sem estar

fisicamente presente. Forma a aproximar, um pouco mais esses canais, da experiência coletiva da sala de projeção.

Isso posto, pode-se sugerir o futuro do cinema, como experiência coletiva, dentro de uma grande sala, com tela imensa, apenas por conjecturas, porém, estas com viés adverso. Todavia, é fato que a mais de um século as salas de projeção sobrevivem e continuam a ser um meio de entretenimento a atrair o público de maneira suficiente a se manter. Em contrapartida, o fazer filme para o cinema, a concepção fílmica, tem se reinventado sucessivamente e se adaptado a uma infinidade de mídias tal qual estas possam exibi-lo, a prótese da percepção, sugerida por Buck Morss, deixa de ser exclusividade da grande tela para ser uma infinidade de telas, em qualquer lugar, a qualquer hora, de qualquer tamanho, como até a dos *smartphones*, tão comuns atualmente. A mídia cinema vem se adaptando através dos tempos, independente do suporte. O cinema, mostrando a pujança dessa arte, quer seja o mais popular, com sua forma de entretenimento escapista e lucrativa, ou a mais erudita, a agradar críticos e acadêmicos, quer seja visto na sala de projeção ou numa tela de *home cinema*, quiçá na de um computador ou *smartfone*, ou em qualquer outro suporte existente ou que será inventado, por seu viés histórico de mais de um século, se adequará a sua audiência e tenderá a manter o viés opinativo do receptor.

Na atualidade, mantendo o ponto de vista desse receptor opinativo, a obra fílmica se faz capaz de gerar pluralidades ímpares que pode elevar a análise de um filme ao patamar de tarefa interminável. Seja qual for o grau de precisão e extensão ambicionado, sempre sobrar algo de analisável por se tratar de arte a englobar ampla gama de estilos, gêneros, abordagens criativas, técnicas etc. Não existe um método universal para se analisar as obras cinematográficas, pois estas estão contidas na área da subjetividade e conseqüentemente sofrerão variações interpretativas cujos fundamentos residem nas próprias perspectivas e opiniões de quem analisa.

A experiência cinematográfica gera *stimmung* multifacetado, compreendido de formas e maneiras diversas pelo receptor. Uma dessas maneiras de se interagir, de se compreender o cinema, é como arte viva, por este ser resultado da criatividade e expressão artística de uma coletividade cineasta. Estas interações se dão através do uso de elementos visuais, sonoros, narrativos, temáticos, estilísticos, etc., componentes que conferem aos filmes o poder de evocar emoções, rememorar contextos históricos, sociais e culturais, transmitir múltiplas mensagens e provocar

reflexões diversas geradas por atmosferas distintas que beiram ao infinito. Do mesmo modo, pode-se supor que as variações interpretativas que fazem parte do diálogo crítico e da apreciação desta arte, é também viva e podem resultar das experiências, perspectivas e abordagens críticas individuais de cada receptor envolvido na análise da obra.

Destarte, é importante ressaltar que, embora as narrativas cinematográficas possam ser narradas de múltiplas maneiras, a eficácia dessas narrações depende do talento e habilidades dos cineastas em transmitir suas visões e se conectar com o receptor. A diversidade de abordagens e estilos na arte cinematográfica é o que torna o cinema tão rico e complexo, em contrapartida permite apreciações e análises multifacetadas. A arte cinematográfica é o resultado da incessante busca pelo saber, que é uma das bases da evolução. A curiosidade humana, desde os primórdios, quando o homem pintava seu cotidiano nas cavernas evoluiu, nos temas e nas técnicas, até a chegada da fotografia, no início do século XIX. Desse ponto em diante, a história imagética se acelera e pouco depois ganha movimento¹⁸ e menos de duas décadas depois, com a chegada do cinema, trouxe possibilidades intermédias diversas e a absorção de variadas formas de artes. Na atualidade, o cinema é entendido como uma arte que cruza as fronteiras entre diversos meios, diversas mídias. O que o torna mídia prolifera para os estudos das relações entre as artes, conceito novo e abrangente proposto neste trabalho para análise das obras *Metrópolis*.

¹⁸ Em 1878, Eadweard Muybridge, usando 24 câmeras produziu uma série de imagens estereoscópicas de um cavalo a galope.

CONSIDERAÇÕES

A opção pela escolha de *Metrópolis* para esta dissertação, frente aos estudos da intermedialidade, se resume ao apreço pela obra e a diligência pela constituição dessa “tradução” intermediária. Isto posto, frente a um cinema que hoje se apropria, não só da mídia literatura mais elaborada, mas também das (antes) “excluídas”, como a literatura *pulp* de mistério, horror ou ficção científica ou, em fenômeno mais recente, o uso das HQs, entre tantas. Destarte, a luz da modernidade induz à abdicção de modelos teóricos e representativos que se fiem exclusivamente no código cartesiano, mas convida a adotar abordagens mais intermediárias, interdisciplinares, inclusivas e contextualizadas. Essas mudanças desafiam o reconhecimento da complexidade do mundo, valorizam múltiplas perspectivas e consideram a interdependência entre os seres humanos e seus meios geradores de ambiências. Ao fazer isso, abre-se caminhos para uma compreensão mais ampla, crítica e reflexiva da realidade cercana.

A obra *Metrópolis*, criada numa Alemanha ainda devastada, sob a sombra de um regime autoritário a discorrer sobre uma rebelião de trabalhadores, não obteve grande reconhecimento quando de sua estreia, o que se leva a conjecturar que estava deslocada de seu tempo. Alguns críticos e espectadores da época desaprovaram o filme por acharem sua história complexa, com muitos simbolismos, excessivamente intelectual, com ênfase acentuada em efeitos visuais e até possuidora de ritmo lento. Fatores a motivarem os vários cortes que mutilaram a narrativa original. Narrativa esta que só voltaria a ser remontada, com maior aproximação a idealizada por Fritz Lang e projetada na Berlin de 1927, no ano de 2010.

Destarte a toda epopeia, pela qual passou a obra, essa sobreviveu ao tempo graças a competência da narrativa fílmica contida, principalmente, na sua grandiosidade visual e direção de arte que tiveram um impacto significativo na cultura e na história do cinema, influenciando gerações posteriores de cineastas e estabelecendo padrões para o gênero da ficção científica. A mídia livro, que fora

concebida pela mesma autora do roteiro do filme e foi lançado quase que em simultaneidade com este, nos dias de hoje, muitas vezes é visto como uma obra que complementa e acompanha a experiência fílmica, ao invés de ser vista uma obra autônoma. Nesse sentido, pode-se supor o filme, a narrativa audiovisual, como a forma mais completa e impactante de *Metrópolis*.

A mídia filme por si só é uma experiência visual e sonora, sendo que *Metrópolis* possui direção de arte expressiva e trilha sonora pujante. Isto, junto a riqueza de detalhes em cena, corroboram na imersão, na atmosfera, proporcionadas pela mídia filme. Estes, são fatores que talvez sejam a razão pelas quais a mídia livro, embora tenha grande valor como peça de literatura, não obteve o mesmo impacto cultural e histórico. Destarte, é importante destacar que essas diferenças não diminuem o valor de *Metrópolis* de Thea von Harbou, pois a mídia livro pode ser apreciada como uma exploração mais detalhada da história e das personagens, oferecendo uma perspectiva adicional para os fãs da obra. No entanto, a mídia filme de Fritz Lang obteve, durante o século XX, tamanho destaque e prestígio cinematográfico, cuja influência, sobrepujando a narrativa escrita, o fez obter uma longevidade ímpar dentro do universo da sétima arte. Destarte, como mídias distintas, ambas merecem apreciação, pois cada qual possui características próprias. Na transmídiação, a mudança exigida para se ter uma obra audiovisual tende a ser aumentada, como aborda o pesquisador Lars Elleström ao dizer que:

No entanto, livro e tela do cinema [...] são mídias técnicas completamente diferentes, então, a transmídiação envolve necessariamente várias mudanças modais: o áudio é adicionado, a sequencialidade convencional do romance é transformada na materialidade temporal do filme, o grau de iconicidade da superfície visual aumentada dramaticamente e assim por diante. (ELLESTRÖM, 2017, p. 243 e 244)

Destarte, apesar dessas mudanças, alguns aspectos formais e narrativos vitais conseguem sobreviver à transmídiação da sequencialidade convencional para a temporalidade material. As microestruturas verbais podem ser facilmente transferidas do meio visual para o meio sonoro, mantendo sua eficácia. Além disso, características dos personagens presentes no livro podem ser expressas no filme, aproveitando a

sobreposição entre a linguagem verbal e as imagens. Como disse Paulo Emilio Sales Gomes em seu artigo A personagem cinematográfica:

Se retomarmos as diversas formas de situar a personagem no romance, [...] verificaremos que são todas válidas para o filme, seja a narração objetiva de acontecimentos, a adoção pelo narrador do ponto de vista de uma ou mais personagens, ou mesmo a narração na primeira pessoa do singular. (CANDIDO, ANATOL, PRADO e GOMES, 2009, p. 63)

Essa sobreposição destaca a capacidade, de ambos os meios, de representar e transmitir informações de maneiras semelhantes, mesmo com suas diferenças técnicas. Essa resiliência de certos aspectos formais e narrativos demonstra a possibilidade de adaptação e tradução entre diferentes formas de mídia, permitindo que elementos essenciais sejam preservados mesmo em meio a transformações modais como aventa Lars Elleström. Assim, na transmídiação entre a mídia livro e a mídia cinema, embora as mudanças significativas, é possível preservar aspectos formais e narrativos vitais como a transferência de microestruturas verbais para o visual, a expressão de características dos personagens são exemplos disso. A sobreposição entre linguagem verbal e imagética possibilita a representação de informações de maneiras semelhantes em ambas as mídias, destacando a adaptabilidade da transmídiação e a capacidade de preservar elementos essenciais durante o processo.

A transformação da sequencialidade convencional da mídia literatura para a materialidade temporal da mídia filme, gera impacto na forma como a narrativa é apresentada e percebida, pois criam atmosferas diversas. O receptor é afetado pela montagem, edição e estrutura temporal fílmica de forma a gerar compreensão da trama de maneiras distintas nas duas mídias, a mudança na iconicidade da superfície visual tem papel significativo na criação das atmosferas e interpretação da obra. Como expõe Gumbrecht:

Atmosferas e ambientes, como vimos, são disposições e estados de espírito que não estão sujeitos ao controle por parte do indivíduo que afetam. A linguagem do dia a dia, assim como a linguagem literária, associa-nos - de modo quase obsessivo - com as mudanças no clima meteorológico ou com a variação dos sons da música. *Stimmung* é a

dimensão mais concreta - e, por isso mesmo, talvez a mais “literária” (GUMBRECHT, 2011, p. 98).

A combinação única desses elementos se unem a mídia cinematográfica a expandir as fronteiras da representação visual, elevando o patamar da experiência narrativa por meio da sucessão de imagens em movimento. Imagens que herdaram uma hereditariedade midiática como sendo evolução da mídia fotografia que por sua vez, como pensou o pesquisador Jacques Aumont, em seu livro *A Imagem*, é uma evolução da pintura, na forma que esta se libertou da necessidade da semelhança para trilhar novos caminhos. Segundo as palavras do pesquisador:

A fotografia fez com que a pintura se libertasse da semelhança, na medida em que satisfaz mecanicamente o desejo de ilusão: a foto é essencialmente, ontologicamente, objetiva – logo, mais crível do que a pintura. (AUMONT, 2012, p. 208)

Seguindo essa analogia é possível aventar que, de certa forma as imagens em movimento, o cinema, é a evolução da fotografia¹⁹, pois a primeira é uma forma poderosa de capturar o momento único e o cinema expande essa capacidade, possibilitando a criação de histórias complexas por meio da ilusão da mobilidade das imagens. Trazendo esta premissa para a obra *Metrópolis*, uma breve análise em seus fotogramas já será suficiente para revelar uma grade de possibilidades, até então impensadas, no que diz respeito a gerar atmosferas de ilusão na grande tela.

A título comparativo, no mesmo ano, a indústria *Hollywoodiana* lançou o filme *Asas* (*Wings*, 1927), um drama de guerra notável dirigido por Williem A. Weliman, que levaria o prêmio da academia por “melhores efeitos de engenharia” devido a sua inovação em filmagens de ações aéreas. Destarte, as imagens de *Asas* captadas com um arrojado capaz de impressionar ainda nos dias atuais, não são mais capazes de gerarem o clima de assombro que é característico ao receptor que veem as imagens captadas por Fritz Lang. Essas consistem em imagens oníricas compostas por planos simétricos e cenários grandiosos de uma megacidade que só existe no filme. Imagens criadas por tecnologia que viria a ser chamada de “efeitos práticos” até então

¹⁹ Fotografia no seu sentido original, a captura de um único momento do tempo, quer analógica ou digitalmente. Não considerando o termo “foto” amplamente utilizado em redes sociais, que englobam arquivos digitais com “loops” de imagens como os arquivos “.gif”, “efeito boomerang” entre outros.

desconhecidos, pois foram inventadas para o filme (efeito *Schufftan*) e revelam a habilidade e criatividade do diretor e sua equipe ao alcançarem resultados positivos no seu uso. Junto a essa nova técnica, aliada ao controle das sombras, na iluminação contrastante, nos figurinos elaborados, etc., e todo o arrojo levado a tela, com os recursos escassos disponíveis na época, tornam *Metrópolis* um testemunho de talento e inovação que viria a mudar a maneira de se fazer cinema. Essa inovação, referente aos efeitos práticos - na criação de imagens oníricas e futuristas - viriam talvez, a sofrerem novo importante salto evolutivo somente em 1968, com o Filme *2001: uma odisseia no espaço* (2001: A Space Odyssey) de Stanley Kubrick, 41 anos depois.

No entanto, se no âmbito imagético *Metrópolis* foi(é) um filme revolucionário pela estética visual de seus elaborados cenários e efeitos especiais a serviço de retratar uma cidade futurista distópica que enriquece a trama, em termos de estrutura narrativa segue um arco convencional. A história é apresentada de forma relativamente linear e não apresenta técnicas narrativas experimentais ou fora do comum, embora dentro dessas características seja uma obra de grande relevância. À vista disso, é principalmente nas imagens, na criação do mundo visual e na atmosfera geradas pela mídia filme que *Metrópolis* se destaca.

Nos dias atuais, *Metrópolis* pode ser lida como alegorias diversas e paradoxais, como por exemplo, a interpretação de uma história romântica (como no corte americano), uma obra política que prega a revolução proletária ou até mesmo como panfletagem da extrema direita fascista (a autora era admiradora de Mussolini). O filme pode também ser considerado gerador de outras atmosferas e ambiências mais pontuais, como as analisadas nos capítulos anteriores. Desta forma, assim como Freder, que ao descobrir o mundo até então por ele desconhecido, fora de tal modo desperto por seus sentidos que estes o tomaram completamente, como que por um contágio epidêmico, impossibilitado de ser dono de si mesmo, o receptor ao ser exposto a *Metrópolis* se expõe a *stimmung*, que concomitantes aos de Freder, geram atmosferas diversas como de pesar, desconforto, apreensão, compaixão, raiva, deslumbramento, catarse, etc. levados pela narrativa audiovisual da obra.

A relevância dessas características geradoras de *stimmung* sensoriais e emocionais, presentes tanto no romance quanto, mais acentuadas, no filme, ainda são poderosas nos dias atuais, em especial para o receptor cinéfilo mais atento e contextualizado historicamente, que terá a possibilidade de realizar uma análise crítica

aprofundada, ampliando sua experiência que permitirá uma compreensão mais abrangente. Complementando, as narrativas de *Metrópolis* possuem cenas, como a de Freder e Georgi por exemplo, capazes de gerarem atmosferas e ambiências diversas, sendo que tais elementos são disposições e estados de espírito que não estão sujeitos ao controle por parte do indivíduo, mas o afetam.

A intermedialidade entre diferentes formas de expressões artísticas, como as artes plásticas, jogos, HQs, literatura, etc., culminado na mídia cinema, tem sido uma tendência marcante na contemporaneidade. Essa convergência criativa resulta num cinema de novos formatos, que vão além dos limites tradicionais das mídias individuais, proporcionando experiências de imersão, climas e atmosferas estimulantes. Abrindo portas para solidariedades inusitadas e conexões além das fronteiras previsíveis. Esse cinema, impulsionado pelos avanços tecnológicos, que permitem a integração e até a interação entre diferentes meios, como por exemplo, a realidade virtual e aumentada possibilitando a criação de experiências imersivas e interativas que combinam elementos visuais, sonoros e narrativos de maneiras inovadoras²⁰. Essa fusão de mídias a permitir que os receptores se envolvam ativamente na obra, tornando-se participantes ativos e coautores da narrativa.

Ao transcender as fronteiras tradicionais, o cinema, junto a essas formas de expressão artística, abre espaço para a criação de redes desprendidas de teleologia ou propósitos predeterminados, ao invés de seguir uma narrativa linear ou uma estrutura previsível, os receptores têm a liberdade de explorar diferentes caminhos, criar suas próprias histórias e estabelecer conexões com outros envolvidos na experiência artística. À medida que os participantes compartilham a experiência e interagem entre si, surgem laços e conexões emocionais que transcendem as barreiras geográficas, culturais e temporais. Essas novas solidariedades são moldadas pela experiência comum, pelo compartilhamento de perspectivas e pela colaboração na construção de significados. Elas desafiam as fronteiras e hierarquias estabelecidas, promovendo um senso de comunidade e pertencimento que vai além das estruturas convencionais.

Em suma, a intermedialidade proposta pelo cinema junto as artes plásticas, jogos e literatura, entre outros, representa uma mudança no desafiar a reconhecer a

²⁰ Hoje possível somente através dos canais de streaming.

complexidade do mundo, valorizar múltiplas perspectivas e considerar a interdependência entre mídias. Ao se fazer isso, abre-se caminho para uma compreensão mais ampla, crítica e reflexiva da realidade.

OBRAS CITADAS:

ADORNO, Theodor W. Notas de literatura I. Duas Cidades. São Paulo, 2003.

AUMONT, Jacques. MARIE, Michel. A análise do filme. Edições Texto & Grafia. Lisboa, Portugal, 2004.

AUMONT, Jacques. A imagem. Campinas, SP. Papirus Editora, 2012.

AUMONT, Jacques. A estética do filme. Campinas, SP. Papirus Editora, 2017.

BUCK-MORSS, Susan. A tela do cinema como prótese de percepção. Florianópolis, SC. Ed. Cultura e Barbárie, 2009.

CARVALHO, Marcio. O texto visual de vidas passageiras, um olhar semiótico. Discursos fotográficos, Londrina, v. 7, p. 202-224, 2009.

CANDIDO, Antonio. A revolução de 1930 e a cultura. In: A educação pela noite e outros ensaios. São Paulo: Ática, 1987, p.181-198.

CANDIDO, Antonio. Formação da literatura brasileira: momentos decisivos. Belo Horizonte. Itatiaia, 2000.

CANDIDO, Antônio. ANATOL, Rosenfeld. PRADO, Décio de Almeida. GOMES, Paulo Emílio Salles. A personagem de ficção. São Paulo. Ed. Perspectiva, 2009.

CÁNEPA, Laura Loguercio. MASCARELLO, Fernando (org). História do cinema mundial. Campinas - SP. Papirus Editora, 2006.

CLÜVER, C. Inter textus / inter artes / inter media. Aletria: Revista de Estudos de Literatura, [S. l.], v. 14, n. 2, p. 10–41, 2006. DOI: 10.17851/2317-2096.14.2.10-41. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18067>. Acesso em: 27 mar. 2023.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, [S. l.], p. 8–23, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15413>. Acesso em: 27 mar. 2023.

EISENSTEIN, Sergei. A Forma do Filme. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Ed 2002.

ELLESTRÖM, Lars. Coerência e veracidade na comunicação: Indicialidade intracomunicacional e extracomunicacional. Famecos. 2019, v. 26, n. 3, dez 2019. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2019.3.35617>.

ELLESTRÖM, Lars. Midialidade ensaios sobre comunicação, semiótica e intermidialidade. Porto Alegre. Edipucrs, 2017.

ELLESTRÖM, Lars. Transmedial Narration, narratives and series in different media. Vaxo, Sweden. Palgrave Macmillan, 2019.

FEHÉR, Ferenc. O romance está morrendo? (Contribuição à Teoria do Romance). Tradução de Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

FLUSSER, Vilém. O mundo codificado, por uma filosofia do design e da comunicação. Cosac Naify, 2007. São Paulo, SP.

GHIRARDI, Ana Luiza, RAJEWSKY, Irina. DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Intermedialidade e referências intermediárias: uma introdução. Revista Letras Raras, Campina Grande, v. 9, n. 3, p. 11-23, 2020. Disponível em: <http://revistas.ufcg.edu.br/ch/index.php/RLR/article/view/1902>

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Em 1926: vivendo no limite do tempo. Rio de Janeiro, RJ. Ed. Record, 1999.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung*: sobre um potencial oculto da literatura. PUC Rio, Rio de Janeiro, RJ. 2011.

GUMBRECHT, Hans Ulrich *Produção de presença*: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro. PUC Rio, 2010.

HARBOU, Thea Von. Metropolis. 1 ed. São Paulo: Aleph, 2019.

HUTCHEON, Linda. Uma teoria da adaptação. UFSC, Florianópolis, 2011.

KANT, Immanuel. Observações sobre o sentimento do belo, Ensaio sobre as doenças mentais. Edições 70. Coimbra. 2012.

LUKÁCS, Georg. A teoria do romance. Tradução de José Marcos M. Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

MACHADO, Arlindo. Pré-Cinemas & Pós-Cinemas. 6ª ed. Campinas: Papiro, 2011.

MARCONDES FILHO, Ciro (org.). Dicionário da comunicação. São Paulo, Paulus, 2009. MEKAS, Jonas. O filme-diário. In: MOURÃO, Patrícia (Org.). Jonas Mekas. São Paulo: Centro Cultural do Banco do Brasil; Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária/USP, 2009.

MCLUHAN, Marshall. Os meios de comunicação como extensões do homem. Rio de Janeiro: Cultrix, 1964.

MIWA, Wilton Mitsuo. Vidas passageiras, terminal urbano de transporte coletivo de Londrina. Londrina-PR: Secretaria Municipal de cultura - PROMIC, 2006.

MORIN, Edgar, A alma do cinema. Org. Xavier, Ismail (org). A experiência do cinema. Rio de Janeiro / São Paulo. Paz & Terra, 2018.

OLIVEIRA, Luiz Carlos, CARLOS, Cassio Starling, GIMARÃES, Pedro Maciel. Fritz Lang: Metrópolis. São Paulo. Modera, 2011.

PERSON, Marina. O legado de Thea Von Harbour. Metropolis. Harbour, Thea Von. São Paulo. Aleph, 2019.

PUDOVKIN, Vsevolod, Métodos de tratamento do material (montagem estrutural). Org. XAVIER, Ismail (org.). A experiência do cinema. Rio de Janeiro / São Paulo. Paz & Terra, 2018.

RAJEWSKI, Irina O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (org.). Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012a.

RAJEWSKI, Irina O. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (org.). Intermedialidade e estudos interartes – desafios da arte contemporânea II. Belo Horizonte: UFMG, 2012b, p. 51-74.

RAJEWSKI, Irina. A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea. Santa Maria. RS. UFSM, 2020.

STIMMUNG. In: Bab.la tradutor. Disponível em: <https://pt.bab.la/tradutor/>. Acesso em: 23 dez. 2022.

STIMMUNG. In: DeepL tradutor. Disponível em: <https://www.deepl.com/pt-BR/translator#de/pt/stimmung>. Acesso em: 23 dez. 2022.

STIMMUNG. In: Google tradutor. Disponível em: <https://translate.google.com.br/?hl=pt-BR&sl=auto&tl=pt&text=stimmung%0A&op=translate>. Acesso em: 23 dez. 2022.

STIMMUNG. In: Linguee dicionário. Disponível em: <https://www.linguee.com.br/alemao-portugues/traducao/Stimmung.html>. Acesso em: 23 dez. 2022.

TARKOVKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. Ensaio sobre a análise fílmica. Tradução de Marina Appenzeller. 2ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2002.

ZILBERMAN, Regina. Teoria da literatura I. Curitiba: IESDE Brasil, 2012.

Filmografia:

A RESTAURAÇÃO. Direção: Arten Demenok. Produção de Friedrich-Wilhelm Murnau Stiftung. Alemanha, Wiesbaden: TF Films, 2010. 1 BLUE-RAY.

METRÓPOLIS. Direção: Fritz Lang. Produção de UFA-Palast am Zoo. Alemanha, Berlim: UFA, 1927. 1 BLUE-RAY.

METRÓPOLIS refeita. Direção: Evangelina Loguercio, Diego Panich, Laura Tusi e Sebastian Yablon. Produção de Refound Films. Argentina, Buenos Aires: Refound Films, 2010. 1 BLUE RAY.

VIAGEM à metrópolis. Direção: Christian Ehrharrdt. Produção de Friedrich-Wilhelm Murnau Stiftung. Alemanha, Wiesbaden: TF Films, 2011. 1 BLUE-RAY.