

CINEMA E PERCEPÇÃO RELIGIOSA DE MUNDO: O CASO DE *METRÓPOLIS* (1927)

Paulo Nogueira¹

Resumo: Neste artigo argumentamos que o cinema, linguagem da imagem técnica e semioticamente híbrida, imbrica estruturas antropológicas afetivas e conectivas com uma percepção onírico-imagética do mundo. Este processo simbiótico está ligado à concepção mágica e mitopoética do mundo, base do pensamento religioso. Esta sobreposição do cinema com o “cinematógrafo interior”, de ordem onírica, o torna um espaço virtual de criação do religioso e potencializador de um tipo de experiência religiosa técnica e secular. Em outras palavras, cinema não é apenas eventualmente composto de temas religiosos, ele também é capaz, sob certas condições técnicas e psíquicas, de produzir percepções, e eventualmente experiências, que chamariamos de religiosas. Fundamentamos nossa proposta ao apresentar dois aspectos da produção e da experiência cinematográfica que, ao nosso ver, a tornam facilitadora de percepção de mundo religiosa: a) sua complexidade semiótica e sua potência de produção de sentido, e b) a relação da imagem cinematográfica e da experiência de assistir filmes com elementos antropológicos fundamentais. Por fim, explicitamos a proposta comentando o enredo e algumas cenas do filme *Metrópolis*, dirigido por Fritz Lang, de 1927.

Palavras-chave: Metrópolis. Cinema e religião. Semiótica do cinema. Antropologia da imagem. Edgar Morin.

CINEMA AND RELIGIOUS PERCEPTION OF THE WORLD: THE CASE OF *METRÓPOLIS* (1927)

Abstract: In this article, we argue that cinema – a technical and semiotically hybrid language of the image – interweaves affective and connective anthropological structures with an oneiric-imagistic perception of the world. This symbiotic process is bound up with the magical and mythopoetic conception of the world that underlies religious thought. This overlapping of cinema with the oneiric order of the “inner cinematograph” renders it a virtual space for the creation of the religious and a potentiator of a technical and secular form of religious experience. In other words, cinema is not merely, on occasion, composed of religious themes; under certain technical and psychic conditions, it is also capable of producing perceptions – and, at times, experiences – that we would call religious. We ground this proposal by presenting two aspects of cinematic production and experience that, in our view, render it a facilitator of religious world-perception: a) its semiotic complexity and its capacity for meaning-production, and b) the relation between the cinematic image and the experience of film-viewing, on the one hand, and fundamental anthropological elements, on the other. Finally, we substantiate the proposal by discussing the plot and several scenes of the film *Metropolis*, directed by Fritz Lang in 1927.

Keywords: Metropolis. Cinema and religion. Semiotics of cinema. Anthropology of the image. Edgar Morin.

¹ Doutor em Teologia, Universidade de Heidelberg, Alemanha. Docente pesquisador da Pós-Graduação em Ciências da Religião da Pontifícia Universidade Católica de Campinas, bolsista de produtividade do CNPq. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2781-6942> E-mail: pasn777@gmail.com.

Introdução

A relação entre cinema e religião é um campo de estudos consolidado e muito produtivo nos estudos de religião e na Teologia na Europa e na América no Norte. Há uma quantidade considerável de publicações, em diferentes formatos, além de congressos e fóruns especializados na temática. No Brasil também é crescente a produção sobre a relação entre religião e cinema, com a produção de artigos, dossiês e livros dedicados ao tema. Entre nós a origem do estudo da relação da religião com o cinema esteve inserida em um âmbito de pesquisa mais geral sobre a relação entre arte e religião, que teria se iniciado, principalmente, em círculos de estudos de teologia da cultura, no modelo proposto pelo teólogo alemão, Paul Tillich. Esta abordagem permitiu um olhar sistemático para as formas artísticas, incluído o cinema, como formas em que temas religiosos fundamentais eram expressos. Esta abordagem, pioneira, permitiu aos pesquisadores fazer mapeamentos nas artes dos temas religiosos. Esta perspectiva de correlação, que privilegia a abordagem temática da relação entre cinema e religião, é a mais difundida, sendo amplamente praticada, como, por exemplo, em obras relativamente recentes que exploram a presença de temas bíblicos no cinema, como as Exum (2006), Shepherd (2008), Reinhartz (2013) e Burnette-Bletsch (2016).

Neste artigo queremos propor a questão das relações entre religião e cinema a partir de outra perspectiva, em sintonia com pesquisadores nacionais e internacionais². Se ao invés de uma relação de correlação temática entre cinema e religião pensássemos na possibilidade de que o cinema seja um operador de percepção religiosa de mundo? Nossa proposta se relaciona com os desafios propostos pela técnica, no caso a técnica de produção e reprodução de imagens como transformadora de nossa percepção do mundo. Fundamentaremos nossa proposta ao apresentar dois aspectos da produção e da experiência cinematográfica que, ao nosso ver, a tornam facilitadora de percepção de mundo religiosa: a) sua complexidade semiótica e sua potência de produção de sentido, e b) a relação da imagem cinematográfica e da experiência de assistir filmes com elementos antropológicos fundamentais. Após apresentar essas duas perspectivas formularemos uma hipótese de trabalho. Por fim, explicitaremos a proposta comentando algumas cenas do filme *Metrópolis*, dirigido por Fritz Lang, de 1927.

² Compartilhamos de forma geral da perspectiva de análise de elementos produtores de religião no cinema, buscando superar a abordagem temática, em sintonia com Brent Plate (2008) e, especialmente, com Walid El Khachab (2006; 2013). No Brasil esta perspectiva, guardadas as diferenças, encontra eco em Frederico Pieper (2015).

Cinema: imagens técnicas e estruturas antropológicas

O semioticista Iuri Lotman, em seu *Estética e Semiótica do Cinema* (1978), insiste no fato de que o cinema é uma arte estruturada em sistemas de signos complexos sobrepostos, apesar da iconicidade do filme que alimenta a ilusão do senso comum de que se relaciona com o real. Neste sentido, o cinema é um arte sintética, que coloca em relação sistemas de signos e suas variadas semioses, promovendo um hibridismo complexo. Um filme é composto de imagens em movimento, mensagens verbais, mensagens musicais, cada uma operando em sua própria complexidade e em tensão com umas com as outras. A narrativa no cinema obedece a leis próprias, distintas da narrativa verbal, e é feita por meio dos recursos que a imagem pode projetar na tela. Os planos, os planos e movimentos da câmera, jogos de luz, sombra, cores, os cortes, a montagem, tudo concorre para essa “realidade” que segue leis próprias, que é apreendida pelo espectador como um jogo de não-realidade, mas com um toque de realidade. Essa complexidade semiótica estrutural do cinema, o fato de que ele é um artefato, fruto de ações técnicas deliberadas, parece contradizer o fato de que, por outro lado, o cinema parece responder a estruturas antropológicas. O cinema não é percebido pelo espectador como produto de manipulações de signos de diversas ordens, mas sim como realidade. Além disso, esta realidade do cinema é uma realidade à qual o ser humano se insere, uma realidade que o toca profundamente. Essa relação entre o cinema e estruturas antropológicas e psicológicas já havia sido observada por Sergei Eisenstein, que entendia que tanto mais profunda a mensagem do cinema, quanto ancorada no que ele chamou de pensamento sensorial, um tipo de estrutura de memória do corpo e dos organismos em suas funções mais elementares. Por isso ele reconheceu que o caráter revolucionário de um filme só podia ser verdadeiramente potencializado na medida em que ele retomasse estas estruturas antropológicas fundamentais (EISENSTEIN, 2002, p. 135-136; ver também CATENACI, NOGUEIRA, 2021, p. 196-199).

O autor que desenvolveu de forma plena esta relação do filme com estruturas antropológicas e psicológicas do espectador, seja na forma como se organiza a imagem cinematográfica, seja na experiência do espectador ao assistir um filme, foi Edgar Morin, em seu *O Cinema ou o Homem Imaginário: Ensaio de Antropologia Sociológica*, de 1956 (2014). Neste livro fascinante e subvalorizado Morin tem como ponto de partida dois fundamentos da experiência humana, a saber, a) a experiência do duplo (*alter ego*), de que o ser humano se reconhece em sombras, em reflexos ou no sonhos; e b) a metamorfose, do fato que formas de

vida se transformam em outras. A partir daí ele formula a questão: por que o cinema, que é técnico, se relaciona com os duplos e com o espetáculo mágico das metamorfoses? (MORIN, 2014, p.12) Ele sugere, de forma semelhante a Eisenstein, que o cinema se relaciona com estruturas arcaicas da psiquê, como as que regem o sonho. A ligação das estruturas antropológicas de caráter onírico, dessa dupla consciência com pretensão de realidade, encontra eco no filme naquilo que Morin chama de fotogenia (MORIN, 2014, p. 31), a saber, o poder que a imagem tem de captar o aspecto poético das coisas e dos seres. Neste ponto técnica e psiquê se encontram. Por isso a imagem tem um caráter animista, devido à sua capacidade de projetar presenças, memórias, realidades. A fotogenia é regida pelo seguinte princípio:

Quanto mais potente for a necessidade subjetiva, mais a imagem à qual ela se fixa tende a se projetar, alienar-se, objetivar-se, alucinar-se, fetichizar-se [...]; mais essa imagem, ainda que aparentemente objetiva, e justamente porque aparentemente objetiva, será rica dessa necessidade, até adquirir um caráter surreal (MORIN, 2014, p. 42).

Guardadas as devidas proporções, nos perguntamos se não é também nesta projeção do homem no duplo, nessa necessidade compulsiva de se projetar na natureza, no cosmo, que se encontra um dos mais potentes impulsos da religião. Isso nos remete ao conceito de Feuerbach, de religião como projeção humana, mas também a estudos cognitivistas mais recentes que enfatizam o caráter antropomórfico da relação do homem com o mundo. Retornando ao argumento de Morin: “Fotogenia é a qualidade complexa e única de sombra, de reflexo, e de duplo, que permite ao poder próprio da imagem mental se fixar na imagem resultante da produção fotográfica” (MORIN, 2014, p. 52).

No cinema esta potência da imagem de se conectar psicologicamente é ampliada devido ao poder da imagem-movimento de manipular o tempo. No tempo presente do filme (o único que lhe é disponível) o tempo pode ser acelerado, retardado, adiantado, fundido, ou seja, há várias temporalidades presentes na temporalidade única da exibição do filme (MORIN, 2014, p. 81).

No que se refere ao espaço a magia se repete com os movimentos e focos da câmera. Os planos ampliam ou comprimem o espaço. Desta forma, o mundo e as coisas são metamorfoseadas. O cinema tem assim o poder de criar um mundo fluído, em que tempo e espaço são incorporados um no outro, com mais fluidez e agilidade que no mundo sensível.

Essa fluidez é o que permite que o homem e o mundo sejam transformados no cinema. O close-up interroga os objetos, expande sua subjetividade, desvela a alma das coisas (MORIN,

2014, p. 89). Desta forma os objetos se tornam personagens, num tipo de animismo (MORIN, 2014, p. 90-91). Da mesma forma as partes do corpo ganham almas localizadas. Num rosto focalizado em close-up o corpo humano ganha qualidade de paisagem. Desta forma o cinema nos propõe uma relação cíclica, que se retroalimenta: o homem ganha uma carga cósmica, o cosmo se torna antropomórfico. No dizer de Morin, “o universo fluído do filme pressupõe transferências recíprocas incessantes entre o homem, microcosmo e o macrocosmo” (MORIN, 2014, p. 93). Essas relações entre corpo humano e cosmo, macro e microcosmo, ativados psicologicamente sob o regime dos duplos, são “características fundamentais de toda a visão mágica do mundo” (MORIN, 2014 p. 95).

Morin sumariza e articula esses conceitos num necessário neologismo: o antropocosmomorfismo, a saber, uma relação fluída que se retroalimenta entre o homem cosmoformizado (um universo em miniatura) e um mundo antropomorfizado (um mundo que fervilha de humanidade). Segundo esta concepção o universo do cinema é mágico: “Este sistema comum é determinado pelo duplo, pelas metamorfoses e pela ubiquidade, a fluidez universal, a analogia recíproca do microcosmo e do macrocosmo, o antropocosmomorfismo” (MORIN, 2014, p. 98).

Isso nos faz retornar à pergunta inicial sobre como uma arte tão técnica como o cinema pode se relacionar com algo tão fundamentalmente humano como a religião. A imagem, objetiva, depende para sua efetivação no sujeito da estrutura imaginária (o duplo, a fantasia, o sonho). Isso nos remete à semelhança entre o universo do filme e o universo do sonho.

Sem a pretensão de apresentar todo o complexo e instigante pensamento de Morin sobre o cinema, nos limitaremos a mencionar dois elementos antropológicos que efetivam a potência de ilusão do cinema: as projeções e as identificações. Nas projeções nossos medos e desejos se projetam em objetos e seres. Nas identificações, por sua vez, o sujeito absorve o mundo em si mesmo, incorpora o meio ambiente no ego e o integra afetivamente (MORIN, 2014, p. 110). Nos dois processos o ego se mostra poroso em relação ao mundo. Segundo Morin este mecanismo dinâmico de projeção e identificação está na origem da percepção cinematográfica (MORIN, 2014, p. 116). Como diz o autor sobre o cinema, “sua realidade prática desvalorizada é compensada por uma realidade afetiva eventualmente acrescida, a qual denominamos de encantamento da imagem” (MORIN, 2014, p. 118). Essa realidade afetiva novamente remete ao mundo do sonho, no que Morin chama de “contexto pan-onírico” do filme, seja na escuridão da sala de projeção, com seu elemento hipnótico, na passividade regressiva em que o espectador é entregue a forças que não controla, em que tudo passa facilmente do nível afetivo para o nível

mágico. Uma passividade que engana, pois tudo se passa no espectador, em um processo de simbiose: “um sistema que tende a integrar o espectador no fluxo do filme. Um sistema que tende a integrar o fluxo do filme no fluxo psíquico do espectador” (MORIN, 2014, p. 128). Tudo isso se dá em processos de projeções e identificações ilimitadas. Isso demonstram as identificações afetivas com os astros e até com os objetos dos filmes. Essa participação afetiva do espectador é um “fundamento estrutural do cinema” (MORIN, 2014, p. 133).

Aqui, ao apresentar alguns aspectos centrais do argumento de Morin, chegamos a um ponto nevralgico de nossa proposta. A despeito do cinema ter bases técnicas e ser dotado de complexidade semiótica estrutural, de ser um artefato sintético, no dizer de Lotman, ele tem um potencial ilimitado de criar relações afetivas profundas nos espectadores nos processos de identificação e projeção, em que o homem se projeta no mundo e se percebe perpassado por ele, no processo cunhado de antropocsmogônico, que tem sua base antropológica nos duplos e nas metamorfoses. O cinema, assim entendido, compartilha de elementos estruturantes da percepção de mundo religiosa, deste mundo habitado por mais seres, de objetos e espaços animados, tornados sujeitos, dos duplos, dos mortos presentes, das metamorfoses, da fluidez e porosidade dos seres, de um humano que se recusa a estar só e isolado, mas que se perde nas imagens (ídolos), imaginações (mitos) e manipulações do real (magia). No cinema estes elementos da religião *in status nascendi* estão potencialmente presentes.

Podemos agora formular nossa hipótese de trabalho: o cinema, linguagem da imagem técnica e semioticamente híbrida, imbrica estruturas antropológicas afetivas e conectivas com uma percepção onírico-imagética do mundo. Este processo simbiótico está ligado à concepção mágica e mitopoética do mundo, base do pensamento religioso. Esta sobreposição do cinema com o “cinematógrafo interior”, de ordem onírica, o torna um espaço virtual de criação do religioso e potencializador de um tipo de experiência religiosa técnica e secular. Em outras palavras, cinema não é apenas composto de temas religiosos, ele também é capaz, sob certas condições técnicas e psíquicas, de produzir percepções, e eventualmente experiências, que chamaríamos de religiosas.

Metropolis como mito da contemporaneidade

Quando propomos que cinema é, sob certas circunstâncias, possível artefato técnico produtor de percepção ou mesmo de experiência religiosa, não queremos dizer que necessariamente o faça ou que, quando for o caso, o faça em direção a uma prática devocional.

O cinema produz significado de forma aberta, numa sociedade plural, sem amarras religiosas institucionais necessárias. Nosso conceito de religião é aberto, não limitado em termos institucionais e doutrinários. Sequer está restrito ao conceito acadêmico de religião como saberes e práticas relacionadas a divindades e a realidades transcendentais. Muitos saberes tradicionais que poderíamos classificar como “religiosos” não se referem a deuses e realidades do outro mundo, antes se relacionam com uma comunhão ampla de seres e realidade imanentes, que interferem na vida dos seres humanos na realidade presente e cotidiana (SAHLINS, 2022). Uma realidade encantada, de relações intensificadas entre muitos agentes, não necessariamente humanos, que inclui o que tradicionalmente chamamos de natureza, podem ser classificadas de religiosas. Como esse conceito ampliado de religião é potencializado no filme? Como vimos acima, não é necessário haver referências religiosas canônicas explícitas. As projeções e identificações do ser humano com objetos, paisagens, espaços, animais, e a própria transformação do corpo humano em paisagem, ampliando sua percepção ao colocá-lo em relação porosa com o mundo, caberiam nesta definição ampla e conectiva de religião. A forma como o cinema manipula o tempo, com suas acelerações e desacelerações, retorno às origens, avanço a desfechos utópicos, e sua duplicidade com as temporalidades oníricas, não se assemelha às formas como o mito manipula o tempo?

Escolhemos para nossa breve análise um filme icônico na história do cinema, às vésperas de seu centenário: *Metropolis*, dirigido por Fritz Lang, produzido na Alemanha em 1927 (LANG, 2010). O enredo deste filme, baseado no romance homônimo de sua esposa, Thea von Harbou, propõe a primeira grande narrativa de ficção científica, em um tempo em que a produção em massa do capitalismo industrial e o uso indiscriminado na tecnologia apontavam para crises iminentes: poucos anos depois haveria o crash da bolsa de Nova Iorque e seriam implantados os regimes fascistas de Franco, Mussolini e Hitler, conduzindo à Segunda Guerra Mundial. Este filme é, desta forma, profético em dois sentidos. No primeiro, ele aponta para as causas de uma grande crise que se avizinhava, a saber, a alienação do trabalhador e a submissão dos seres humanos ao progresso desumanizador. No segundo, em termos formais, ele cria um gênero, o cinema de ficção, que mais que uma forma fantástica de entretenimento, é uma forma de cinema que joga com as possibilidades de realidades alternativas que permitem avaliar criticamente o presente.

Metropolis é perpassado de ponta a ponta por temas religiosos. O espectador atento observará com facilidade as referências ao jardim do Eden, ao culto de Moloque, ao dilúvio etc. Além, é claro, das citações explícitas ao mito de Babel do livro do Gênesis e à prostituta

Babilônia do livro do Apocalipse. Há outras referências mais ou menos evidentes, como a inversão da narrativa da mulher vestida do sol, de Apocalipse 12, na cena da descida dos trabalhadores na caverna para ouvir Maria, entre luzes de velas. As referências bíblicas no filme são provocativas, às vezes carnavalizadoras, ocupando um lugar central na estrutura narrativa do filme. Neste ponto o leitor poderia apontar para uma incoerência em nosso argumento, afinal, *Metropolis* não é um filme de temas bíblicos? Ele não traz citações explícitas e implícitas? Isso não contradiz a proposta deste artigo, de que religião também pode ser compreendida como uma configuração imagética afetiva, conectiva e solidária da realidade? Neste exercício, mostraremos que também neste caso, de um filme com citações e referências à tradição bíblica judaica e cristã, a sua articulação se encontra em um nível mais profundo, no das imagens que promovem a conexão do homem com o mundo. A escolha do filme é proposital: além de sua inquestionável importância na história do cinema, ele nos permite observar o elemento religioso sendo disposto em vários níveis. O mais profundo deles se refere ao modo como cinema produz um quadro imagético de potencial compreensão religiosa de mundo.

Antes de avançarmos para os níveis de articulação do religioso no filme, apresentaremos seu enredo em seus eixos centrais.

O enredo de *Metropolis*

A abertura

Após uma breve introdução, apresentando de imagens de máquinas, engrenagens, a cidade, um relógio e um apito que marca a troca de turno, o filme se inicia delineando a seus espectadores dois mundos. Um mundo subterrâneo, a “cidade dos trabalhadores”, onde operários caminham de forma mecânica, cansada e padronizada para a troca de turno. Os que saem estão esgotados e se dirigem para suas casas na igualmente subterrânea cidade dos trabalhadores. O mundo superior, o “clubes dos filhos”, é onde os filhos das elites praticam esportes em amplos espaços, cercados de arquitetura monumental. Numa segunda cena Freder, filho do diretor/governante/proprietário da cidade, está num jardim paradisíaco (o “jardim eterno”), com aves e plantas exóticas, um poço ao meio, em jogos eróticos com mulheres deslumbrantes cuja função é entretê-lo.

O encontro e tomada de consciência

Nesta cena se dá o encontro de Freder com uma jovem, Maria, que cuida dos filhos dos trabalhadores. Ela por engano adentra no jardim com as crianças, sendo, portanto, conduzida para fora. Freder fica impactado com ela e passa a buscá-la nas instalações industriais subterrâneas. Nessa busca ele presencia um acidente com trabalhadores, vítimas da explosão de uma grande máquina. Ele tem uma visão em transe na qual essa máquina é transformada numa espécie de pirâmide de Moloque, na qual são realizados sacrifícios humanos, cujas vítimas eram os operários. Aparece em seguida a primeira visão da grande cidade futurística: Metropolis.

Recorrer ao pai

Em desespero, Freder recorre a seu pai, Joh Fredersen, que dirige Metropolis do alto de um edifício imponente no centro da cidade. O filho relata o ocorrido. O pai fica furioso ao não saber disso e ao ser informado de um plano de sedição dos trabalhadores pela boca de seu assistente Josaphat. O pai demite Josaphat, que teria que ir ao mundo subterrâneo, e encarrega um vigia (Der Schmale, “o cara”) de seguir os passos de seu filho.

Retorno às profundezas

Freder quer saber mais sobre o que se passa no mundo subterrâneo dos trabalhadores. Lá ele troca de lugar com o funcionário chamado de 11811 Georgy, e passa a operar em seu lugar a máquina central. 11811, por sua vez, vestido como Freder e passando por ele, pede ao motorista que o leve ao clube noturno das elites, Yoshiwara. O pai de Freder visita um rival, o inventor Rotwang, que lhe relata de seu plano de dar vida novamente à mulher que ele amava, a falecida esposa de Fredersen, que morrerá dando à luz a Freder. Ela reviveria no robô Hel.

Descida de Freder à catacumba

Freder descobre o plano de sedição dos trabalhadores contra seu pai e resolve se juntar aos rebeldes numa reunião que aconteceria numa catacumba, vestido como operário. Essa reunião com os operários é liderada por Maria, aquela que ele conhecera na “cidade dos filhos”. Ela lhes narra a história da Torre de Babel e lhes anuncia a chegada de um Mediador. Fredersen

e Rotwang espiam a cena escondidos. Freder se apresenta a Maria e admite assumir o papel do Mediador. Ambos se apaixonam e prometem se reencontrar. Fredersen, o pai, pede que Rotwang execute seu plano de criar a robô Hel, mas que ela tenha o rosto de Maria, para assim jogar os trabalhadores contra ela.

Perseguição e rapto de Maria

Maria é perseguida numa catacumba e raptada por Rotwang para servir de modelo para Hel. Freder entra numa igreja em que um religioso prega: “O tempo do Apocalipse está próximo!” Ele tem uma primeira visão do livro do Apocalipse, do texto sobre a Grande Babilônia e do rosto de Hel. Freder tenta resgatar Maria em vão. Ela tem seu rosto copiado e transferido a androide Hel. Rotwang então envia Hel imediatamente para Fredersen. Por sua vez, Fredersen quer destruir os trabalhadores e seu movimento com essa falsa Maria.

A manifestação de Hel e sua dança

Freder é colocado sob custódia pelo pai, sob vigilância do Schmale. Ele fica enfermo e tem uma visão em delírio: Hel dança sobre o dragão como a mulher do Apocalipse 17, diante dos olhos dos 100 homens mais importantes do mundo, que a desejam intensamente. Freder tem um delírio e em sonho vê o Schmale como um pregador que em um púlpito levanta uma Bíblia, em que o texto do Apocalipse 17 é mostrado. Em seu sonho também aparece a morte ceifando, andando à frente dos sete pecados capitais.

Conflitos e rebelião

Os 100 homens mais importantes brigam e se matam entre si por Hel, que dança e novamente é identificada com a Grande Prostituta. Freder desce outra vez à catacumba para uma nova reunião dos trabalhadores como Maria. Mas quem os comanda de fato é Hel, que têm a de Maria. Hel lança os trabalhadores contra o Mediador. O duplo de Freder, 11811 Georgy, é assassinado. Incitados por Hel os trabalhadores destroem a Máquina-Coração (a Herz-Machine), mesmo sabendo que isso destruirá a cidade deles.

O resgate das crianças

Com a destruição da máquina a cidade subterrânea começa a ser inundada. Freder e Josaphat descem para a cidade dos trabalhadores. Maria, que foge de Rotwang, se une a eles e lidera o resgate dos filhos dos trabalhadores da enchente. Eles conduzem as crianças para cima por escadas apertadas e íngremes.

A cena final

Após os operários se darem conta de que seus filhos estavam em perigo, buscam a culpada por tudo, aquela que os incitou à destruição da Máquina. Eles queimam Hel, e só então eles descobrem tratar-se de um androide. Rotwang persegue Maria até o telhado da catedral. Freder luta contra Rotwang e o vence. O povo marcha até a porta da catedral. O líder dos trabalhadores e Fredersen relutam em estenderem as mãos e selarem a paz. Freder, no papel do Mediador, os encoraja e os faz se cumprimentarem. Maria repete o refrão do filme: “Cérebro e mãos querem se encontrar, mas lhes falta o coração para isso. Mediador, tu, mostra-lhes o caminho de um ao outro”.

A hierarquia dos níveis em Metropolis

A seguir apresentaremos os níveis imagéticos e simbólicos com que o filme articula seus temas. Nossa proposta é que ele vai dos temas da realidade que se propõe a analisar criticamente, passando pelas referências míticas de sua tradição, até os eixos fundamentais imagéticos de fundo.

O primeiro nível é o dos temas críticos da sociedade que serão tratados na narrativa do filme. Metropolis se posiciona contra a massificação, a urbanização sufocante, a industrialização que oprime os trabalhadores e a tecnologia que se propõe a substituir o ser humano por meio de máquinas e andróides. Este nível é o que confere ao filme atualidade em sua época, os anos 20 na Europa industrializada (e que curiosamente segue muito atuais, 100 anos depois). Apesar da pertinência da crítica à sociedade no filme, ela só pode ser efetiva devido à sua dinâmica imagética originada do mundo do mito. Para entender essa efetividade temos que recorrer ao segundo nível.

O segundo nível, que faz no filme a mediação entre a realidade e as estruturas profundas, é operacionalizado por meio da estruturação da narrativa fílmica em torno das narrativas

bíblicas. Não quero aqui dizer que apenas as narrativas bíblicas tenham esta função. Mas a referência a complexos narrativos de referência de uma cultura faz a mediação entre os temas urgentes, os do primeiro nível, com aquelas imagens que as fundamentam, as do terceiro nível. Importante observar que as referências aos complexos mitopoéticos da cultura e sua disposição na narrativa fílmica de Metropolis não é aleatória. As referências bíblicas vêm de dois âmbitos fundamentais da organização canônica: a relação entre os textos bíblicos fundamentais, a saber o Gênesis e o Apocalipse. Na pesquisa bíblica esta relação entre os dois textos foi apresentada como Urzeit e Endzeit, ou seja, entre tempo primordial e tempo escatológico. Na Escritura estes textos fazem espelho um para o outro: os problemas lançados em um são abordados em outro na perspectiva de uma solução, o que é resolvido em um é abordado como resposta ao anterior. Na última imagem do Apocalipse propõe-se um retorno ao jardim, ao estado paradisíaco. Paraíso, sacrifícios a Moloque, a torre de Babel, o dilúvio, a visão da mulher iluminada por velas (Maria discursando aos trabalhadores na caverna), a descida ao mundo dos mortos (a cena da catacumba), o dilúvio, a dança de Babel sobre o dragão, desejada pelos poderosos, mediada pelo *dies irae* e pela morte ceifadora, todas essas referências simbólicas e míticas da cultura emprestam potência e – o que é surpreendente – atualidade ao filme.

Por fim, chegamos ao terceiro e último nível, aquele que outorga potência aos dois que estão acima dele, a saber, o nível das estruturas básicas espaço-temporais, das imagens corporais e sensíveis, aqueles que permitem ao espectador identificar-se e projetar-se, fazendo com que se insira afetivamente na narrativa. Entre elas podemos listar as seguintes: a) os movimentos de ascensão e de descenso que marcam toda a espacialidade vertical do filme, b) as partes do corpo (ênfases em rostos e mãos) em contraste com máquinas e relógios de ponteiros enormes, c) as metamorfoses entre homens e máquinas (Maria e Hell) e entre encarregados da fábrica e sacerdotes de Moloque, d) a presença dos duplos (Maria e Hell, Frederesen e 11811 Georgy), e) as pulsões eróticas (nos olhares dos 100 homens mais poderosos do mundo desejando Hel), f) a violência disruptiva, na autodestruição e nos sacrifícios humanos (na submersão da cidade dos trabalhadores e de suas crianças), e g) na reconciliação marcada por gestos humanos na cena final. O filme também nos envolve afetivamente ao refletir estados da alma, como os delírios, as visões e os sonhos. Estes estados da alma são aqueles que nos permitem ver o que está além, as profundidades, o oculto. O filme também trata das fronteiras últimas, como a morte, a dissolução no fogo e na água, e a incorporação final nas máquinas. Por fim, o filme nos propõe reconciliações salvadoras por meio de gestos afetivos, pelas mãos de Freder que são abraçadas afetivamente por Maria na caverna, pelo olhar meigo de Maria

(contrastando com o olhar malicioso de seu duplo, Hel), e na cena final por meio do gesto relutante, mas reconciliador, da mão do representante dos trabalhadores que cumprimenta a mão de Frederesen, mediados por Freder, cumprindo a proposta do filme de que cérebro e coração se aliem.

Conclusão

As imagens potentes que Metropolis organiza por meio de sua narrativa ancorada nos mitos bíblicos permitem que o espectador se identifique e se projete em imagens do corpo e do mundo, com seus dramas, conflitos e esperanças. Com o protagonista, Freder, em delírio (sonhando), vendo além ou por trás da realidade, o espectador é conduzido a fazer seus experimentos de desvelamento. Segundo nossa proposta, as imagens do filme estão organizadas em três níveis: a) o dos temas críticos da realidade; b) as referências às mitologias de referência, que neste caso são bíblicas, mas que poderiam ser de qualquer outra tradição mítico-religiosa de referência para uma sociedade; e c) as imagens do mundo e do corpo que permitem ao espectador se associar psicologicamente à narrativa fílmica, “vendo” com ele profundamente o mundo, em desvelamento quase onírico.

É importante, no entanto, explicitar como os três níveis cooperam uns com os outros para produzir sentido, às vezes em tensão e fricção entre si. O primeiro nível, de superfície (dos temas críticos da sociedade) só pode impactar plenamente na junção da memória cultural (o nível 2, o das referências míticas da sociedade) com as imagens fundamentais da composição dos elementos mitopoéticos (o nível 3). O papel das imagens bíblicas nesse filme (o elemento temático que prevaleceria em análises que as privilegiam), que acessam a memória cultural de uma sociedade, é traduzir o real (os conflitos de uma sociedade) por meio de imagens que articulam a experiência de identificação e projeção do espectador por meio de um olhar imersivo, onírico e conectivo. Neste caso, o religioso sobrevive de duas formas, seja como conjunto de temas da memória cultural que facilitam as conexões imagéticas de base, seja como esse conjunto de imagens do corpo, do mundo, dos seus objetos e das referências a formas de sua percepção, que promovem no espectador uma visão ampliada e conectiva do mundo. Na primeira experiência religião se apresenta como um tema, na segunda como um modo de percepção e de experiência.

Referências

BURNETTE-BLETSCH, Rhonda (Ed.). *The Bible in Motion. A Handbook of the Bible and Its Reception in Film. Part I*. Berlin: Walter de Gruyter, 2016.

CATENACI, Giovanni Felipe; NOGUEIRA, Paulo Augusto Sousa. Cinema e religião: teorias de processos recursivos e de transformações, *Estudos de Religião*, v. 35, n. 2, p. 181-219, maio-ago. 2021.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

EXUM, Jo Cheryl (Ed.). *The Bible in Film. The Bible and Film*. Leiden: Brill, 2006.

EL KHACHAB, Walid. Face of the Human and Surface of the World. Reflections on Cinematic Pantheism, *Intermédialités*, n. 8, automne, 2006, p. 121-134.

EL KHACHAB, Walid. Cinema as a Sacred Surface: ritual remembrance of transcendence, *Kinephanos*, v. 4, n. 1, August 2013, p. 32-48.

LANG, Fritz, dir. *Metropolis*. 1927; restored version, Berlin: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, 2010.

LOTMAN, Yuri. *Estética e semiótica do cinema*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário. Ensaio de antropologia sociológica*. São Paulo: É Realizações, 2014.

PIEPER, Frederico. *Religião e cinema*. São Paulo: Fonte Editorial, 2015.

PLATE, Brent S. *Religion and Film. Cinema and the Re-creation of the World*. London/New York: Wallflower Press, 2008.

REINHARDT, Adele (ed.). *Bible and Cinema: Fifty Key Films*. London: Routledge, 2013.

SAHLINS, Marshall. *The New Science of the Enchanted Universe. An Anthropology of Most of Humanity*. Princeton: Princeton University Press, 2022.

SHEPHERD, David. (ed.). *Images of the World: Hollywood's Bible and Beyond* (SBL Semeia Studies, vol. 54). Leiden: Brill, 2008.

Recebido em: 10/07/2026.

Aceito em: 20/07/2026.