

REPRESENTAÇÕES DO FEMININO EM METRÓPOLIS DE FRITZ LANG

*Maristela Bizarro**

Resumo: Metrópolis, dirigido por Fritz Lang, é considerado, ao lado de Nosferatu, de Murnau, como um dos títulos mais emblemáticos da cinematografia alemã e na filmatografia mundial é um dos filmes mais conhecidos da era silenciosa. Lançado em 1927, com forte influência expressionista, o filme de Lang permite pensar a construção de papéis de gênero por meio da relação entre tecnologia e feminilidade. Com base na teoria semiótica desenvolvida por Charles Sanders Peirce desenvolveu-se aqui uma reflexão sobre as representações do feminino, ao se basear no pressuposto de que o conceito de semiose em Peirce permite um olhar que se debruça sobre as representações do feminino (sistema sógnico) e parte em direção ao contexto histórico e social de sua produção (objeto dinâmico), ao mesmo tempo em que permite questionar qual é a mudança que esse feminino engendra na narrativa.

Palavras-chave: Representações do feminino. Semiótica peirceana. Metrópolis.

Female representation in “Metrópolis by Fritz Lang

Abstract: Metrópolis, directed by Fritz Lang, is considered with Nosferatu, by Murnau, one of the most emblematic movies of German cinematography and also one of the most known titles of silent movies. Released in 1927, with a strong influence of expressionist aesthetic, Lang’s movie makes possible to approach gender roles through the femininity and technology relation. Based on Charles Sanders Peirce Semiotics we developed a discussion about female representations at Metrópolis having in mind that the peircian concept of semiosis makes possible to look at female representations (sign system) towards social and historical context of its production (dynamic object), at the same time it makes possible to ask what changes this feminine produces into the narrative.

Keywords: Female representations. Peircean semiotics. Metrópolis.

1 APRESENTAÇÃO DO FILME

Metrópolis, dirigido por Fritz Lang em 1927, é considerado, ao lado de Nosferatu, de Murnau, como um dos títulos mais emblemáticos da cinematografia alemã e na filmatografia mundial é um dos filmes mais conhecidos da era silenciosa. Recentes estudos sobre ficção científica têm destacado o fascínio que Metrópolis continua a exercer sobre as audiências ao representar o medo e a fascinação humanos acerca da tecnologia.

* Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Coordenadora do Cinemulher. E-mail: maristelabizarro@gmail.com.

Com roteiro de Thea Von Harbou,¹ o filme de Lang recebeu críticas sobre uma possível apologia do nazismo, em parte pela filiação de sua roteirista ao Partido Nazista em 1932, um ano após a ascensão de Hitler ao poder.

Metrópolis influenciou boa parte da filmografia de FC que o sucedeu, a exemplo de Blade Runner, de Ridley Scott, e sua discussão sobre o universo eletrônico e, mais recentemente, Matrix, dos irmãos Wachowsky, e sua representação de um mundo informacional. Visões utópicas e distópicas acerca do desenvolvimento tecnológico são comuns nas críticas ao filme. A exemplo disso, Andrea Huyssen, em seu ensaio “The Vamp and the Machine: Technology and Sexuality in Fritz Lang’s Metropolis”, argumenta que o filme aborda duas escolas de arte e literatura na Alemanha de Weimar: a expressionista e seu caráter opositor à tecnologia, e a Nova Objetividade e sua aposta no processo tecnológico e na emergência da máquina.

Abordagens ambíguas acerca da tecnologia são comuns nos filmes de ficção científica em suas formas de representação do humano em sua interação com a máquina, ora ufanizada em seu caráter servil, ora demonizada em sua suposta ameaça à humanidade. Em ambas a instrumentalização da tecnologia não permite aprofundar a discussão sobre o modo como o desenvolvimento tecnológico tem moldado as subjetividades, tema que se acredita ser recorrente em Metrópolis.

Metrópolis começa com um epigrama: “the mediator between head and hands must be the heart”.² Mediação entre o cérebro que comanda e as mãos que obedecem. O coração deve ser o conciliador entre o operariado e o cérebro capitalista.

Depois do epigrama um filme de animação com formas geométricas e linhas que se entrecruzam para formar o nome “Metrópolis”. Fluxo de sombras e movimento ritmado de pistões. Formas geométricas piramidais. Um túnel com corredores paralelos. Em fila indiana, operários uniformizados caminham mecanicamente. Cabeças curvadas para baixo e andar sincrônico. Primeiras décadas do século XX. No período do entre-guerras a circulação é uma função-chave da sociedade moderna e o fluxo humano ordenado assemelha-se à movimentação nas linhas de montagem cujo ritmo se estende a outras esferas da vida cotidiana: o andar do trabalhador que entra na fábrica é semelhante ao andar daquele que sai. O lado obscuro da tecnologia reduz o ser humano à servidão maquínica.

Metrópolis é um filme que narra a história de uma cidade que hierarquiza a relação entre o industrial e a classe trabalhadora. Na superfície, uma profusão de luzes destaca a cidade de arranha-céus, por entre os quais

¹ Thea von Harbou anteriormente havia escrito em 1924 “Os nibelungos – A vingança de Kriemhild” e “Os Nibelungos – A morte de Siegfried”, e posteriormente roteirizou “M – O vampiro de Düsseldorf”, em 1931, e “O testamento do Dr. Mabuse”, em 1933.

² (Metrópolis, 1927).

aviões e helicópteros compõem um mosaico moderno, uma ode à emergência da máquina. No nível mais alto da cidade, os filhos da elite se divertem em um jardim para práticas culturais (Jardins do Éden) e em um estádio para práticas esportivas. Esse complexo denominado Klub der Söhne (clube dos filhos) se opõe aos ambientes frequentados pelos trabalhadores – a fábrica e a cidade residencial.

A dualidade entre o mundo dionisíaco da elite e o mundo racional do operariado é intrínseca à estética moderna e sua nostalgia de um passado passível de ser extinto. No ambiente dionisíaco há o culto ao corpo e a prática esportiva remete ao ideal olímpico. Nele, a construção arquitetônica tem por referência as formas gregas e a pantomima de seus frequentadores reflete o ideal romântico de um mundo onírico em oposição ao mundo racional da cidade operária no subsolo.

Metrópolis é uma mescla de tecnologia, sexualidade, crítica social, espetáculo e melodrama. Essa obra cinematográfica é uma narrativa sobre a revolta dos trabalhadores que acontece a despeito das tentativas infrutíferas de sua contenção por parte de Fredersen, industrial e patriarca da cidade, e Rotwang, cientista que cria um robô, um híbrido mulher-máquina, uma ciborgue, com o objetivo de confundir os operários. A tentativa fracassada de Fredersen tem por objetivo conter a subversão de Maria, líder dos operários que profere sermões nas catacumbas da cidade.

O filme de Lang é uma obra com forte influência expressionista que permite pensar a construção de papéis de gênero por meio da relação entre tecnologia e feminilidade. Essa relação compreende não somente a submissão e a opressão femininas ao poder patriarcal capitalista, como também o seu oposto, o potencial subversivo das personagens femininas na República de Weimar.

A nosso ver o texto “Alice doesn’t” (1982), de Teresa de Lauretis, pode trazer alguma luz para se pensar a narratividade em Metrópolis. Lauretis afirma que o trabalho da narratividade é o engajamento do sujeito em certas posicionalidades de significado e desejo. A autora argumenta que a visão narratológica trans-histórica debruça-se sobre as estruturas narrativas, não evidenciando a narrativa em relação ao sujeito e sua implicação na ordem social. Paradoxicalmente a despeito de uma mudança na análise da estrutura em direção à noção de processo, as análises acabam por não historicizar o sujeito ao universalizar o processo narrativo enquanto tal.

Qual seria então o engajamento das personagens femininas na narrativa de Metrópolis? De que modo é possível historicizar as personagens desta narrativa futurista? Começemos com Maria, a primeira personagem feminina que promove a quebra da ordem de Metrópolis. Rodeada pelos filhos dos operários e por uma simbologia cristã, Maria é o signo da mulher virginal, idealizada na iconografia medieval como personificação do amor e da pureza. Ela adentra os Jardins do Éden e sua incursão faz que os filhos do

operariado se deparem com um universo ao qual não pertencem. De modo similar, Freder, o filho do dono de *Metrópolis*, ao segui-la, desce do “Olimpo” e adentra na sala das máquinas.

A incursão de Freder ao submundo revela uma realidade até então por ele ignorada: o assujeitamento a que são submetidos os operários. Freder se depara com a “Máquina-M”, a máquina principal de *Metrópolis* que gera energia para a cidade. Ocorre que *Metrópolis* está em colapso e Freder presencia uma série de explosões na Máquina-M, a principal da indústria de seu pai, Fredersen. Nós, espectadores, vemos pelos olhos de Freder a máquina transformar-se em Moloch e devorar os operários, agora escravos. Moloch, também conhecido como Moloque ou Malcã, é uma divindade originária das culturas moabita e amonita, que exigia sacrifícios humanos. Nessas culturas era costume sacrificar crianças que eram jogadas em uma cavidade da estátua de Moloch, onde havia fogo que consumia a criança viva. Esse fogo era purificador e ao mesmo tempo destruidor. A aparência de Moloch era a de um corpo humano com cabeça de boi ou leão (NOGUIN, 1960).

A transformação da máquina reflete uma instrumentalização da tecnologia e, se por meio do fogo os operários são sacrificados na engenhoca capitalista, no final da narrativa, o fogo será a solução diegética para conter a rebeldia feminina, que começa com a personagem Maria e culmina com a construção de um híbrido mulher-máquina. Na sequência das explosões o enquadramento fixo e a simetria na composição dos planos são alterados quando um operário é atingido por um jato de vapor. Lang adota um enquadramento diferenciado, como se as explosões tivessem afetado o posicionamento da câmera de modo a desorganizar os elementos que até então compunham o quadro fílmico, uma metonímia da desordem que acometeria *Metrópolis*.

Maria é a enunciadora da estrutura hierárquica de *Metrópolis*: uma construção vertical que proclama o triunfo técnico da humanidade. Embora personifique paciência e conciliação, Maria é também aquela que subverte a ordem masculina estabelecida, permitindo-nos questionar qual seria o grau de liberdade desta personagem em sua relação com os eixos de poder na diegese do filme. A discussão pode ser ampliada ao questionarmos a concepção de gênero que permeia o filme. Nesse sentido, para pensarmos a construção das personagens femininas em *Metrópolis* é necessário nos remetermos a um contexto cultural mais amplo, buscando de que modo a emergência de um mundo mecanizado implica novas tecnologias sociais e trocas simbólicas no processo de modernização da República de Weimar. A nosso ver, a teoria semiótica de Peirce pode contribuir para esta reflexão.

2 SEMIOSE NA METRÓPOLIS MODERNA

A semiose em Peirce é processo que compreende fluxo de tempo e representações cada vez mais complexas. Em uma análise fílmica, a teoria semiótica permite analisar o objeto fílmico (signo) e relacioná-lo ao contexto que o mesmo representa (objeto dinâmico).

Para entender o processo de semiose, primeiramente é necessário debruçar-se sobre o estudo da experiência. Para Peirce todo pensamento se dá em signos, sendo, portanto, passível de interpretação. Esse pensamento, no entanto, pode engendrar reações e moldar condutas. Trata-se desse modo de uma abordagem pragmaticista, que concebe o efeito no real como parte de um processo sógnico, no qual a representação não está dissociada de uma ação, de uma consequência prática.

Todo o pensamento filosófico de Peirce tem como base a fenomenologia, o modo como a realidade é experienciada, independente do que se vê corresponder à realidade ou não. Para pôr à prova as descobertas, três faculdades mentais são requeridas: “ver, atentar para e generalizar” (CP.184).⁴ No entanto, a generalização aqui é compreendida como o despir a observação de recursos especiais de cunho meditativo (IBRI, 1992).

Quando se vê algo sem qualquer tipo de julgamento, a primeira faculdade que predomina é uma Qualidade de Sentimento, sem fluxo de tempo e consciência do outro. Peirce demonima essa categoria de Primeiridade, o modo de ser daquilo que é tal como ele é, sem referência a qualquer outra coisa.

A segunda qualidade – Secundidade – compreende a existência de um outro. A faculdade de perceber aquilo que objetiva, quando se pode tomar consciência do “eu” por meio de uma experiência com um “outro”.

Por último, a terceira faculdade – Terceiridade – diz respeito à capacidade da mente de realizar uma generalização. Essa categoria é a da inteligência, da percepção, do fluxo de tempo. Nela, ocorrem mediação e aprendizado e conceitos são gerados. Entretanto como trata-se de um processo dinâmico, uma vez que o pensamento se dá em signos, os conceitos podem ser revistos e modificados no futuro.

No estudo do processo de representação, Peirce estabeleceu que o signo é o modo pelo qual a mente entra em contato com o mundo. Signo é mediação e está no lugar de seu objeto (dinâmico) para uma mente.

Nas diversas definições de signo desenvolvidas por Peirce, há propriedades formais para que o signo funcione como tal, que pode ser da natureza de uma qualidade, da natureza de um existente ou ainda da natureza de uma lei. Essas três divisões correspondem ao quali-signo, sin-signo e legi-signo e

⁴ O número das citações referem-se respectivamente aos volumes e parágrafos dos *Collected Papers* (CP). Ed eletrônica. Tradução nossa.

se referem respectivamente às três categorias mencionadas anteriormente. A análise do fundamento do signo compreende, então, três momentos: qualitativo, observacional e o que visa uma generalização.

A análise sónica constitui-se de diversos olhares. O primeiro olhar é o contemplativo. Nele as qualidades são apreendidas ainda que não seja possível nomeá-las. Tem-se, então, o quali-signo, uma possibilidade no seu caráter de imediaticidade qualitativa.

Compreender a apreensão dos quali-signos é importante para se passar a um outro estágio, mais avançado do funcionamento de um signo: seu caráter existencial. Essa incursão ocorre porque a percepção das qualidades sem referência a qualquer outra coisa é um estado fugidivo. A mente humana tende a comparar as qualidades. Percebe-se as qualidades quando as mesmas ocorrem no tempo e no espaço, ou seja, quando há existência de um sin-signo:

Um sin-signo é um signo considerado especialmente no que diz respeito a uma relação diádica na qual ele se situa – sua ocorrência ou existência atual (seu ocorrer ou existir: uma propriedade segunda) – apenas na medida que isso é constitutivo de uma identidade sónica que ele carrega. (RANSDELL, 1983, apud SANTAELLA, 2000, p. 100)

A percepção dos sin-signos permite que sejam estabelecidas que características são essenciais, ou seja, aquilo que torna o signo um singular (sin), irrepetível, conforme observa Merrel (1995, p. 48): “ver como, em termos peirceanos, é a força (Secundidade) do mundo “real”, “lá fora” no sentido de algo. Ver como é separar algo e identificá-lo, e a identificação é o produto de eventos passados armazenados na memória.”

Começar-se-á a nossa análise de Metrópolis no seu aspecto qualitativo em direção aos demais aspectos, observacional e analítico, de modo a aprofundar a relação entre a estética moderna e expressionista e a construção das personagens femininas.

Em Metrópolis a qualidade de contrastes entre sombras profundas e luzes intensas, claro e escuro, confere ao filme uma atmosfera sombria que é apreendida mesmo que o espectador não possa nomeá-los em um primeiro contato. A iluminação também permite que se perceba o relevo e a superfície dos elementos que compõem o quadro fílmico. Há profundidade de campo e predomínio de linhas retas, verticais e diagonais.

Lotte Eisner, em seu livro “A tela demoníaca: as influências de Max Reinhardt e do Expressionismo”, salienta que a produção cinematográfica expressionista é marcada pela subjetividade, resultado de um processo no qual a adoção de uma postura contra o naturalismo e o antimimetismo.

O pendor para contrastes violentos, que a literatura expressionista transpôs para fórmulas feitas a machado, bem como a nostalgia do claro e escuro e das sombras, inata dos alemães, evidentemente encontraram na arte cinematográfica, um modo de de

expressão ideal. As visões alimentadas por um estado de espírito vago e confuso não podiam encontrar modo de evocação mais adequado, ao mesmo tempo concreto e irreal. (EISNER, 1985, p. 19).

A predominância de planos fixos e a simetria na composição dos mesmos estendem-se aos intertítulos em alguns momentos. Se os planos fixos se devem à impossibilidade de movimentação do pesado maquinário da época (exceto na sequência da explosão, na qual Lang experimenta um modelo de câmera mais leve), a predominância da simetria dialoga com a racionalidade moderna.

No que diz respeito aos sin-signos do filme, pode-se pensar que o próprio filme é a concretização de algumas qualidades: do cinema mudo, da estética expressionista e até mesmo do estilo autoral de Lang. Na análise dos sin-signos que compõem o filme, é preciso passar para a representação de Maria, signo das transformações culturais que se relacionam ao surgimento das vanguardas artísticas no início do século XX, em especial o expressionismo, porta-vozes de um modelo de máquina que partia da organização do corpo humano em direção à organização do processo social.

A estética expressionista tinha como seu objeto dinâmico a representação de todo um contexto político e social sob a emergência de um mundo cada vez mais mecânico e racionalista. A máquina se converte em valor cultural fundamental e em um princípio espiritual de signo de transcendência. A exemplo disso, o arquiteto expressionista Erich Mendelson concebia o maquinismo como princípio espiritual e fator constituinte da cultura que influenciou fundamentalmente o desenvolvimento da cultura moderna.

Ocorre que o signo não representa totalmente seu objeto. Ele atualiza uma série de eventos, que pode ser um existente real, mas também uma criação para a qual a cognição se dirige. O sistema sócnico Metrópolis, além da representação de uma sociedade mecanizada, representa também o contexto político e social da sociedade alemã pós 1ª Guerra Mundial.

Vários trabalhos foram realizados tendo como tema principal a sociedade alemã, que nesse período se encontrava em forte recessão. Com a assinatura do Tratado de Versailes, a economia alemã tornou-se frágil devido ao pagamento de indenizações de guerra. “Foi o momento em que a Alemanha abdicou de um regime imperial monarquista em favor de um regime republicano, buscando contornar a crise gerada pela sua participação na I Guerra.” (DUTRA, 1999, p. 43).

Além das altas taxas pagas pelo governo alemão, outro problema agravou ainda mais a economia alemã: o desemprego dos soldados que voltavam das frentes de batalha. Boa parte deles estava sem condições de trabalhar e os poucos postos de trabalho exigiam uma qualificação que os ex-combatentes não tinham em uma sociedade em acelerado processo de industrialização.

As consequências da 1ª Guerra mundial influenciaram toda uma geração de escritores de ficção científica. Obras que tinham como foco a preocupação com o futuro da humanidade povoaram o imaginário de países diversos no período entre-guerras. Em “Metrópolis: Cinema, Cultura e Tecnologia na República de Weimar”, Dutra (1999) ressalta que o nacionalismo ganha o aspecto de religião ao idealizar o povo alemão como Povo Escolhido por desígnios divinos, sendo a derrota uma provação a ser superada. Nesse contexto surge, então, a figura do salvador nacional que utilizaria dons divinos pra recolocar a Alemanha no lugar que julgavam ser o merecido.

No filme de Lang, além da existência de um herói (Freder) que apregoa a superioridade tecnológica alemã, há a justaposição do conhecido (Eu) ao estranho (o Outro, o maquínico). Nessa experiência, marcada pelo choque entre Ego e alteridade, quando “qualquer coisa particularmente inesperada força-se sobre nosso reconhecimento” (CP 1.332) há o predomínio da Secundidade, pois existe uma relação de individuais antagônicos que se opõem mutuamente. Esse choque encontrou na estética expressionista a atualização de qualidades de um mundo em constante transformações nas primeiras décadas do século XX.

Na obra analisada, em oposição à identificação do “senhor de Metrópolis” com a racionalidade moderna, há uma crítica ao uso que esse industrial faz da máquina e dos operários que trabalham no complexo industrial sob sua responsabilidade. Essa crítica compreende o modo como as personagens femininas são construídas e a relação que as mesmas estabelecem com as outras personagens no decorrer da narrativa.

O conceito de semiose de Peirce pode contribuir para uma análise feminista porque permite um olhar que se debruça sobre as representações do feminino (sistema sógnico) e parte em direção ao contexto histórico e social de sua produção (objeto dinâmico), ao mesmo tempo em que permite questionar qual é a mudança que esse feminino engendra na narrativa, pela força de sua representação.

O caráter conciliador e, ao mesmo tempo, subversivo de Maria dá uma pista do desejo dessa personagem e, mais ainda, do desejo que move a narrativa. Maria é o elo entre os dois mundos de Metrópolis e seu papel de mediadora será uma constante. Essa personagem, quando posteriormente profere seu discurso de amor nas catacumbas da cidade, representa a resistência feminina em contraste com as representações do industrial e seus signos de poder tecnológico.

A subversão feminina é um contraponto ao poder patriarcal do universo de Fredersen, universo de controle, a exemplo do aparato de “vídeo-conferência” que o permite se comunicar com os operários. Maria é a alteridade de Freder e a atualização das qualidades de uma sociedade em processo de mecanização e suas idiossincrasias. Maria é um sin-signo da Alemanha no período do entre-guerras.

[...] Onde há poder há resistência [...] resistências, no plural, que são casos únicos: possíveis, necessárias, improváveis, espontâneas, selvagens, solitárias, planejadas, arrastadas, violentas, irreconciliáveis, prontas ao compromisso, interessadas ou fadadas ao sacrifício. (FOUCAULT, 2009, p. 105-106).

O espaço em que Maria profetisa é de liderança feminina. Permeado por símbolos cristãos, as catacumbas constituem um quarto lugar, diverso da cidade operária, dos jardins elevados e da esfera industrial. No primeiro, a presença feminina ocorre somente no momento da inundação da cidade provocada pelo colapso das máquinas e nos dois últimos a supremacia é masculina. Os espaços físicos onde controle e racionalidade são palavras de ordem, a masculinidade é predominante. “Este espaço feminizado existe distante da superfície da terra porque, em termos psicanalíticos, a sexualidade feminina foi profundamente reprimida na cidade de Metrópolis.” (SPRINGER, 1996, p. 154).

A ameaça à dominância masculina pode ser exemplificada na sequência em que Rotwang e Fredersen observam a líder operária contar aos trabalhadores a história da Torre de Babel, uma metáfora do desfecho que ocorrerá na diegese de Lang. Ao terminar a narração da rebelião dos escravos, Maria repete a idéia contida no epigrama inicial do filme: “entre o cérebro que planeja e as mãos que constroem deve haver um mediador”. Mais do que o enunciado que ela prega, de paciência e conciliação, argumenta-se que sua ameaça a Fredersen reside no fato de que ela é líder em um espaço que ele não controla. A solução encontrada por Fredersen é pedir ao cientista que crie um híbrido capaz de causar confusão entre os trabalhadores e desse modo tornar ineficaz a liderança feminina.

O filme parte de uma concepção de gênero pautada na diferença sexual. Os papéis atribuídos a feminino e masculino são bem marcados, entretanto há um espaço para a resistência. Um interstício de resistência feminina.

3 A ROBOTRIX E A METRÓPOLIS PATRIARCAL

A construção das personagens femininas em Metrópolis é um sistema sógnico complexo. A aplicação do três modos de ver da teoria peirceana, permite afirmar que na personagem Robotrix, suas formas femininas são a atualização de qualidades de uma estética expressionista e moderna. Seu corpo é um signo icônico da arquitetura de Metrópolis, pois nele predomina uma relação de semelhança: todo o seu ornamento é volumétrico. Seu objeto imediato é composto pelo metal e pelo aço, materiais em evidência em uma sociedade em acelerado processo de industrialização. A Robotrix é um sin-signo do ideal da máquina como o aperfeiçoamento das capacidades humanas, enfatizadas por seu inventor ao afirmar sua capacidade de trabalho sem descanso.

Ocorre que a capacidade de superar o humano na esfera do trabalho terá, como contraponto, o medo da obsolescência e da incapacidade de controle, enfatizado na construção da ciborgue-mulher. Para Huyssen (1982), essa dualidade de visões do homem em relação à tecnologia encontra seu equivalente em relação às mulheres. A alteridade feminina estaria na iconografia da vamp, caracterizada na ciborgue e, em oposição, na iconografia da virgem estereotipada em Maria, sendo ambas projeções masculinas do medo da castração.

Nesta análise, entretanto, argumenta-se que a representação feminina não se restringe a esses dois sistemas sógnicos. Entre a Maria e a ciborgue, há a Robotrix, um elemento intermediário, uma mulher de aço mecanizada.

A Robotrix aparece pela primeira vez quando Fredersen procura Rotwang e este resolve mostrar sua mais nova invenção. A Robotrix está sentada e assim que o cientista comanda, ela se levanta e caminha em direção a seu inventor e ao industrial. Essa personagem reflete uma ambiguidade de visões, utópicas e distópicas, sobre a tecnologia.

A ficção científica, povoada de representações de novas formas de vida, ao discutir as consequências do avanço tecnológico, estabelece um diálogo com as narrativas gregas que representam o medo de superação do criador pela criatura. Leia-se que via de regra o criador é masculino. A ousadia da criatura remete ao mito de Prometeu, à lenda judaica do Golem, a Fausto, a inúmeras histórias nas quais é comum o encantamento do criador pela criatura e seu posterior não controle sobre a mesma.

Em Metrópolis o controle da Robotrix pelo cientista representa também um olhar masculino que legisla, controla e normatiza o corpo feminino. O olhar de Rotwang eca o discurso médico sobre o corpo feminino, o qual engendrou práticas autoritárias e misóginas, que tinham o propósito de excluir as mulheres da esfera pública, em seu caráter político, econômico e social, de modo a manter inalteradas as relações de gênero e consequentemente o poder patriarcal.

O corpo da Robotrix além, da atualização expressionista, conta uma história de legitimação da estrutura dominante. É um corpo domesticado e silenciado sobre o qual recai o olhar masculino.

Acreditamos que uma análise feminista pode dar visibilidade às estas questões, como observa Rago (2008, p. 188):

No caso dos estudos feministas, muitas pesquisas desvendaram as ardilosas estratégias de produção normativa da figura feminina pelos discursos médicos e jurídicos, extremamente moralistas e conservadores, assim como pela literatura e pela propaganda.

Foucault (1999) ressalta que, a partir do século XVII, o saber sobre o corpo se desenvolve com a Medicina e se estende a outros campos como a sexualidade, a psiquiatria e psicanálise. As práticas da medicina tiveram por

foco o corpo feminino, uma alteridade que detinha segredos e de certo modo necessitava de uma especulação. Na modernidade o corpo feminino foi submetido a mecanismos disciplinares, que visavam torná-lo dócil, entendendo aqui a compreensão de que o corpo moderno poderia ser adequado ao universo de produção, respondendo ao desenvolvimento industrial e aos dispositivos de poder.

Os dispositivos de poder na diegese de Metrôpolis compreendem o desejo de criação de uma personagem feminina que não pudesse se constituir como alteridade. Se a criação do robô ocorre sem a necessidade de uma mãe (mulher), o feminino criado reforça a o desejo masculino de que a tecnologia, e por implicação o feminino, possa ser controlada. Aqui, não só o medo humano da obsolescência é revisitado, como também a constatação de que historicamente a mulher, enquanto sistema sótico foi socialmente inventada pelo homem, com o propósito de atender aos seus anseios.

4 A SUBVERSÃO FEMININA DA CIBORGUE MULHER

Na ciborgue⁵ a capacidade de tomar decisões é predominante e em função disto, o risco implicado em sua subversão é muito maior do que em Maria. O híbrido, meio carne, meio metal, meio humano, meio robô, contradiz as fronteiras que delimitam natureza e cultura, orgânico e inorgânico, bem e mal. A ambiguidade inerente a um ser híbrido pode ser interpretada como signo de desordem e neste sentido há na sociedade de Metrôpolis o desejo de extermínio do que causa desorganização do sistema estabelecido.

A natureza dual da ciborgue é evidente na sequência em que Rotwang começa o processo de fusão de Maria com o robô. Maria está deitada em uma maca, com um capacete de onde saem diversos fios conectados à cadeira onde se encontra a Robotrix. A eletricidade será a condutora do processo de interação entre os dois pólos femininos que irão compor a ciborgue.

O uso de energia elétrica em substituição à mecânica na construção de seres autômatos é recorrente na ficção científica do final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX. No contexto histórico e científico em que Metrôpolis foi produzido, cientistas experimentavam a eletroterapia para excitar eletricamente os nervos humanos. A estimulação nervosa era utilizada no tratamento de cegueira, surdez, paralisia, afasias e convulsões.

Na sequência de transformação, o conceito de fusão também ocorre na montagem: Lang sobrepõe imagens de líquidos borbulhantes em recipientes diversos. O ritmo mecânico da sequência de abertura do filme repete-se aqui: há um sentido de urgência no encadeamento dos planos e o princípio mecânico de funcionamento do próprio aparato cinematográfico.

⁵ Adotar-se-á o termo ciborgue com o artigo no feminino ao se referir à personagem porque se acredita que esta liberdade estilística contribui para a análise de gênero a que se propõe.

O primeiro músculo da ciborgue a ser animado é o coração, um reforço imagético do epigrama inicial. O processo de transformação compreende a transferência de características físicas de Maria para a Robotrix. Assim como na sequência subjetiva de Freder no momento da explosão da Máquina-M, que “se dissolve” e faz com que surja Moloch, aqui a dissolução da imagem da Robotrix permite que se veja a imagem de Maria. Se a alucinação de Freder é a atualização da qualidade demoníaca da máquina, a sobreposição das características de uma personagem feminina sobre outra, faz com que o maquínico se humanize e, ao invés de se partir do que é exposto para entrar em contato com a natureza do objeto, faz-se o inverso, parte-se do que é oculto em direção ao que doravante irá representá-lo, como se se partisse do objeto para o signo.

Pode-se dizer que essa representação intenta demonstrar o que é essencial no signo, sua capacidade de representar um objeto.

Um signo ou representamen, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez, um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criando, denomino interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto. Representa seu objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de ideia que eu, por vezes, denominei fundamento do representamen. (CP. 2.228).

A fusão é como uma piscadela de Lang para o espectador, um flerte com a fotogenia, que, segundo Morin (1983), é característica do processo fotográfico no qual a essência das coisas é transferida para uma representação. Cabe, então, questionar: como determinar o que foi de fato transferido e qual seria o limite entre os dois pólos que constituem este híbrido?

Se o híbrido se assemelha fisicamente à Maria, seu comportamento futuro apresenta alguns pontos de intersecção, como também de estranhamento. A ciborgue lidera os trabalhadores, porém sua sedução causa a destruição de parte da cidade e seu discurso é de violência e não de paz.

A primeira aparição da ciborgue ocorre quando Fredersen resolve apresentá-la aos homens da elite da cidade, com o objetivo de testar sua similaridade com a líder operária. Nesse sentido a ciborgue atualiza as qualidades de um dos pólos que a constitui, a mulher carnal. A semelhança é que torna possível a farsa, pois determinadas qualidades (primeiridade) de Maria passam a existir (secundidade) no robô, formando uma terceira personagem feminina, a ciborgue.

A semelhança entre signo e objeto é tão acentuada que tanto os trabalhadores quanto os homens da elite não conseguem perceber a diferença no gestual de Maria e do híbrido. Lang enfatiza a rapidez dos movimentos do ciborgue por meio da alternância de ações, enquadramentos diversos e aceleração do ritmo da montagem. À medida que a ciborgue dança e tira os véus de sua roupa (uma referência explícita ao universo de Folies-Bergère de

Ziegfeld), em justaposição vê-se uma miríade de olhos, uma construção imagética na qual a mulher é constituída pelo olhar masculino, como observa Laura Mulvey (1979) em seu estudo sobre a representação da mulher no cinema como objeto erótico.

Na ficção científica o híbrido é um ser que desorganiza o sistema e em Metrópolis, após se darem conta de que a destruição das máquinas motivada pela ciborgue pode causar a morte de seus filhos, os operários resolvem queimar a ciborgue em praça pública. Surgem as esposas dos trabalhadores pela primeira vez, à medida que se juntam aos operários na destruição das máquinas. Aqui há um paradoxo: a destruição da máquina tem uma conotação negativa, pois significa a destruição do futuro (a morte das crianças) e a destruição do híbrido significa o restabelecimento da ordem, porém um dos polos que compõem o híbrido é máquina e representa a promessa de extensão das capacidades humanas. A solução encontrada por Lang dialoga com as representações de seres híbridos na ficção científica, contrários à ideia de mediação proposta pelo filme. Se a queima na fogueira como forma de punição à subversão feminina é algo muito violento e medieval, imolar o híbrido não agride com a mesma intensidade, pois a máscara de carne que se dissolve no fogo permite constatação da verdadeira natureza da ciborgue, uma robotrix de metal e aço.

A ciborgue não é apenas o estereótipo da “vamp”. Ela é uma mulher-máquina que rompe com os limites que confinam o feminino em um espaço de silêncio e invisibilidade. É um corpo não dócil, sexuado, embora tenha sido concebida com o propósito de servir à dominância patriarcal. É um feminino que deseja.

A fusão em Metrópolis tem uma conotação tecnológica, na concepção que Donna Haraway emprega ao termo em seu estudo “Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo socialista no final do século XX” (2000).

O conceito de ciborgue defendido por Haraway inclui os avanços na tecnociência (uso de psicotrópicos), bem como qualquer conexão de um usuário com um aparato tecnológico. Para a autora, a figura do ciborgue consiste em um hibridismo de cunho sexual. O ciborgue, um organismo meio humano, meio maquínico, teria o potencial de libertar o Ocidente da hierarquia falocêntrica que tem predominado nos discursos sociais.

Haraway historiciza a emergência da figura do ciborgue, ao ressaltar três quebras de limites: o limite entre o humano e os demais animais, o limite entre orgânico e inorgânico e por último entre o físico e não físico. O primeiro abalo entre estas fronteiras ocorre com o questionamento sobre natureza e cultura. A autora defende a tese de que a existência de animais de laboratório e o movimento de defesa dos animais mostram ser enganosa a linha divisória entre o humano e as demais espécies. A noção de ciborgue implicaria, então, um acoplamento mais radical entre os mesmos.

A segunda quebra ocorre entre o humano e o maquínico, sendo o ciborgue dotado de partes orgânicas e inorgânicas. A simbiose entre esses dois pólos seria propiciada pela emergência de novas tecnologias. Esse segundo momento engendraria uma quebra posterior, na qual ocorre a digitalização da informação, que reflete uma simbiose entre o físico e o não físico, dado que a relidade que nos cerca passa então a ser traduzida em *bits*.

O trabalho de Haraway tem influenciado pesquisadores das novas tecnologias que percebem na figura do ciborgue uma ferramenta política que permite questionar os preconceitos em relação às minorias. Acredita-se, também, que implica uma nova concepção de gênero, pautada

[...] não apenas pela diferença sexual, e sim por meio de códigos linguísticos e representações culturais[...]. Uma concepção de gênero que se opõe à ênfase no sexual, na 'diferença sexual', a diferença "[...]entre a mulher e o homem, o feminino e o masculino; e mesmo os conceitos mais abstratos de 'diferenças sexuais' derivados não da biologia ou da socialização, mas da significação e de efeitos discursivos (e a ênfase aqui é menos no sexual e mais nas diferenças como "différance") [...]. (LAURETIS, 1994, p. 208).

A ciborgue de Metrópolis engendra uma reflexão sobre os papéis de gêneros ao inflamar os trabalhadores a romper com os limites que os confinam em um universo de exploração e miséria. Sua força subversiva é sexual e conduz à quebra de limites entre os estados racionais e emotivos da diegese, representados nos diferentes níveis hierárquicos da arquitetura da cidade. A quebra das dualidades propiciada pela ciborgue é uma metáfora de sua própria construção.

Haraway compreende a tecnologia como uma possibilidade de liberação de papéis de gênero tradicionais, ainda que críticas sejam feitas à emergência da figura do ciborgue como "filhos ilegítimos do militarismo e do capitalismo patriarcal, para não mencionar o socialismo de estado", como a própria autora reconhece. Em contraponto, Haraway argumenta que filhos ilegítimos são extremamente infieis a suas origens.

A abordagem da tecnologia como propiciadora de um maior grau de liberdade também é defendida por Katheryne Hayles em "How we became posthuman" (1999). O uso da expressão pós-humano é resultado da convergência de diversos questionamentos da hibridização do ser humano com as tecnologias.⁶ A intenção aqui não é aprofundar esse conceito, apenas ilustrar que, para ambas as autoras, as novas tecnologias permitem novas concepções de gênero.

⁶ Sobre o conceito de Pós-humano ver: SANTAELLA, L. Cultura e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

5 SEQUÊNCIA FINAL

Nos telhados da catedral gótica, após a queima da ciborgue, os operários presenciam Rotwang perseguir Freder. O confronto físico entre os dois faz que Rotwang se desequilibre e caia. A “correta” utilização da tecnologia implica a eliminação de Rotwang, inventor que não exerce controle sobre sua criatura.

As noções de controle e simetria são retomadas nos fotogramas posteriores. Gradativamente vemos surgir a massa de operários que simetricamente sobem as escadas da catedral para presenciar o momento em que Grot (operário que lidera os trabalhadores no momento da destruição das máquinas) e o industrial entrarão em acordo. Essa massa forma uma figura piramidal. Liderados por Freder, Joh (assistente de Frederesen) e Maria, os trabalhadores fazem o mesmo movimento da sequência da Torre de Babel, mas aqui a função é outra. O andar volta a ser mecanizado e a simetria da massa de trabalhadores encontra seu similar no formato da porta da catedral, palco do desenlace. Grot surge no canto esquerdo da tela. No canto direito, Frederesen e no centro, Freder, o mediador. GROT – FREDERSEN – FREDER. Uma sintaxe visual que repete o epigrama inicial: “entre as mãos que executam e o cérebro que pensa, o coração deve ser o mediador”.

Essa mediação coloca em lados distintos o industrial e o operário. Rotwang está morto. A ciborgue foi queimada, as mulheres dos trabalhadores, assim como Maria, estão fora do teatro de poder capitalista e a ambiguidade da relação entre o homem e a máquina não foi resolvida. A mediação a que Metrópolis se propõe só é possível pelo sufocamento das resistências, agora invisíveis. Resta pensar em que consiste a mediação proposta. Acredita-se que essa mediação pode ser pensada com base nos estudos sobre o interpretante, o terceiro elemento da tríade semiótica desenvolvida por Peirce. Na teoria de Peirce o signo tem um potencialidade em si mesmo de ser interpretado. Não se trata da mente que fará a interpretação, tampouco do processo de interpretação propriamente dito. Trata-se de uma determinação do signo, assim como o signo é uma determinação do objeto. Ocorre que para a interpretação ocorrer é necessário que um mente interprete o signo.

O interpretante tem três níveis de realização: o imediato (primeiridade), o dinâmico (secundidade) e o final (terceiridade). Nesta análise, acredita-se que o interpretante imediato de Metrópolis é constituído por uma gama de possibilidades que vão desde a qualidade da imagem, os efeitos de luz e sombra, bem como as qualidades de sentimento características da sociedade alemã dos anos 20: o medo da opressão tecnológica, o choque com o novo, a oposição do homem em relação à máquina e uma concepção de gênero que debruça-se sobre a relação entre tecnologia e feminilidade.

O interpretante imediato pode pressupor um público-alvo, porém, dado o grande número de ensaios, artigos, publicações e demais produções artísti-

cas e intelectuais que fazem referência a essa obra, é praticamente impossível especificar quem são os espectadores de Metrópolis. Somam-se a isso os espectadores que no futuro entrarão em contato com esta produção cinematográfica. Por ora, basta pensar que o interpretante dinâmico é tudo o que o signo efetivamente produz. É a atualização do Interpretante imediato.

O primeiro efeito do interpretante dinâmico está na qualidade de sentimento que ele pode provocar (interpretante emocional). Na diegese do filme, quando a ciborgue é apresentada à elite de Metrópolis ou quando Freder se depara com a Máquina-M, o interpretante emocional seria o compósito de qualidades de sentimento que esta interpretação provoca. Mesmo quando há uma reação a algo, primeiramente houve, ainda que o intérprete não tenha tido consciência, a percepção de uma qualidade de sentimento.

Nós, enquanto espectadores do filme apreendemos uma atmosfera sombria, um sentimento de opressão e de certo modo, uma atmosfera claustrofóbica. O interpretante emocional está relacionado àquele primeiro momento em que estamos “desarmados” e nossa percepção apreende as qualidades. É o momento em que apreendemos o que é admirável.

O interpretante enérgico compreende um segundo momento, que demanda um esforço físico ou intelectual por parte do intérprete. Na diegese é o conflito e as mudanças na percepção sensorial do homem moderno.

No extra-filme, entendida aqui a esta interpretação, esse estágio permite estabelecer relações. No que se refere às personagens femininas, após a apreensão de sua forma física, vestimenta e gestual, em nosso recorte, em nosso processo de interpretação, passa-se a empreender uma análise sobre o papel que engendram na narrativa, a força da representação das mesmas e em que medida o feminino por elas representado permite-nos inferir uma determinada concepção de gênero.

A divisão dos interpretantes permite uma riqueza de análise porque ao conceber possibilidades engendradas no próprio signo, não reduz à interpretação à uma determinação, pois as possibilidades são inúmeras, dado que o próprio interpretante é da natureza de um signo, fazendo com que o processo de semiose seja cada vez mais complexo, tendendo ao infinito.

Essa ressalva é necessária porque embora a interpretação possa compreender um estágio no qual há uma regra interpretativa internalizada pelo intérprete (interpretante lógico), o processo interpretativo tende ao que Peirce denomina interpretante final, “[...]o efeito semiótico pleno de um signo, se o seu propósito ou intenção viesse a ser atingido[...]” (SAVAN, 1976, p. 48-9 apud SANTAELLA, 2000, p. 75). Trata-se então de um interpretante ideal, o que nos leva a inferir que o todo da potencialidade nunca é atingido, pois tanto objeto quanto interpretante tendem ao infinito, o primeiro em uma semiose que regride e o segundo em uma semiose que progride. Essa cadeia semiótica permite construções cada vez mais complexas porque o contexto social, político e cultural é dinâmico e está sempre em transformação.

As relações de gênero, se pensadas enquanto sistema sócio-cultural refletem este dinamismo. O próprio conceito de ciborgue, embora só tenha sido cunhado na década de 1960, permite que o empreguemos para analisar um filme anterior. Ocorre que as relações existem antes que a mente possa nomeá-las e é claro que o ato de nomear auxilia a compreensão dos fenômenos, não fosse assim, anos de crítica feminista não teriam contribuído para que se pudesse analisar os papéis de gênero no contexto em que se está inserida, bem como o das gerações que antecederam.

Ainda que Metrópolis “resolva” as dualidades de sua diegese por meio de uma conciliação que anula a alteridade e nela o feminino, ironicamente a resistência feminina permanece para novas audiências graças a sua maestria imagética e à força de sua representação, em mais uma prova de que a obra, “uma vez no mundo” é independente do desejo de seu autor.

O mesmo se deseja para esta reflexão, que ela possa também contribuir para semioses futuras e para discussões sobre gênero cada vez mais dinâmicas, cada vez mais complexas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DUTRA, R.A. *Metrópolis: Cinema, Cultura e Tecnologia na República de Weimar*. São Paulo: PUC (Dissertação de mestrado em História), 1999.
- EISNER, L. *A Tela Demoniaca: As influências de Max Reinhardt e do Expressionismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Instituto Goethe, 1985.
- FOUCAULT, M. *História da sexualidade: a vontade de saber*. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 19. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2009a. v. 1.
- _____. *A Verdade e as Formas Jurídicas*, Rio de Janeiro: Nau, 1999.
- HARAWAY, D. “Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo socialista no final do século XX. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte, 2000.
- HAYLES, K. *How we became Post Human: virtual bodies in cybernetics, literature and informatics*. Chicago: The University of Chicago Press, 1999.
- HUYSEN, Andrea. The Vamp and the Machine: Technology and Sexuality in Fritz Lang’s Metropolis. *New German Critique*, No. 24/25, Special Double Issue on New German Cinema. (Autumn, 1981 - Winter, 1982), pp.221-237.
- IBRI, I. A. *Kosmos noetos: a arquitetura metafísica de Charles Sanders Peirce*. São Paulo: Perspectiva/Hólon, 1992. (Coleção Estudos; v. 130).
- LAURETIS, Tereza. Tecnologias do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.) *Tendências e impasses - o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. Tendências
- _____. *Alice doesn’t*. Bloomington: Indiana University Press, 1982.
- MERREL, F. *Semiosis in the postmodern age*. Indiana: Purdue University Press, 1995.
- _____. *Technologies of gender*. Indianapolis: Indiana University Press, 1987.
- MULVEY, L. Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, vol. 16, nº3, p. 06-18.

NOGUIN, J.G. *Mitologia Universal Ilustrada*. Buenos Aires, Joaquim Gil, 1960.

PEIRCE, C.S. *Collected Papers*. Ed. Eletrônica. (Aqui referido como CP; os números das citações referem-se respectivamente aos volumes e parágrafos).

RAGO, Margareth. Novos modos de subjetivar: a experiência da organização Mujeres Libres na Revolução Espanhola. *Rev. Estud. Fem.*, Florianópolis, v. 16, n. 1, Apr. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104026X2008000100019&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 24 dec.2011. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2008000100019>.

SANTAELLA, L. *A Teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas*. 2ª ed. São Paulo: Pioneira, 2000.

SPRINGER, Claudia. *Electronic Eros: Bodies and Desire in the Postindustrial Age*. Austin: U Texas P, 1996.

FILME:

METRÓPOLIS. Fritz Lang. Universum Film S.A.Alemanha: 1927. São Paulo: Continental Vídeo, 2003. DVD. (100 min.), p&b