METRÓPOLIS (1927): A MÁQUINA, O ORGANISMO E O TERROR – UMA ANATOMIA DAS METÁFORAS POLÍTICAS DA MODERNIDADE

METROPOLIS (1927): THE MACHINE, THE ORGANISM, AND TERROR – AN ANATOMY OF THE POLITICAL METAPHORS OF MODERNITY

Alcides Freire Ramos[1]
https://orcid.org/0000-0002-6701-9123
http://lattes.cnpq.br/4887520444879981

Rosangela Patriota[2]
https://orcid.org/0000-0003-1330-1905
lattes.cnpq.br/8434935867197930

Recebido em: 28 de janeiro de 2026.
Revisão final: 19 de agosto de 2026.
Aprovado em: 13 de outubro 2026.

https://doi.org/10.46401/arec.2026.v18.24974

1 Doutorado em História pela Universidade de São Paulo. Atualmente, faz parte do Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais da UFMS (Campus de Aquidauana) como Professor Voluntário. Professor Titular (aposentado) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Bolsista Produtividade do CNPq -Nível 1D. E-mail: alcides.f.ramos@gmail.com

2 Professora Assistente Doutora no Programa de Pós-Graduação em Educação, Artes e História da Cultura (PPGEAHC) da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Professora Titular Aposentada da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). E-mail: patriota.ramos@gmail.com

RESUMO: Este artigo propõe uma análise crítica de *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927) que articula três dimensões entrelaçadas. Argumenta-se que o filme estrutura seu conflito por meio de metáforas mecânicas, representando a lógica desumanizadora do capitalismo industrial, e metáforas orgânicas, que esboçam um imaginário corporativista. A tese central avança ao demonstrar que uma terceira camada – *a do Terror como afeto político* – atua como força psicológica fundamental. O terror, produzido pela violação ontológica da máquina e pelo pânico de massa, é a pedagogia afetiva que torna a "síntese conservadora" do filme (a mediação pelo "coração") não apenas inteligível, mas psicologicamente desejável. Conclui-se que *Metrópolis* permanece relevante por expor como o medo, gerado pelas contradições da modernidade, pode ser canalizado para soluções que prometem ordem, frequentemente ao preço da liberdade política.

PALAVRAS-CHAVE: *Metrópolis*, terror moderno, totalitarismo, afeto político, cinema expressionista.

ABSTRACT: This essay proposes a critical analysis of *Metropolis* (Fritz Lang, 1927) that articulates three intertwined dimensions. It argues that the film structures its conflict through mechanical metaphors, representing the dehumanizing logic of industrial capitalism, and organic metaphors, which sketch a corporatist imaginary. The central thesis advances by demonstrating that a third layer – *Terror as a political affect* – acts as a fundamental psychological force. Terror, produced by the ontological violation of the machine and by mass panic, is the affective pedagogy that makes the film's "conservative synthesis" (mediation through the "heart") not only intelligible but psychologically desirable. It concludes that *Metropolis* remains relevant by exposing how fear, generated by the contradictions of modernity, can be channeled into solutions that promise order, often at the cost of political freedom.

KEYWORDS: *Metropolis*, modern terror, totalitarianism, political affect, expressionist cinema.

"A estetização da política, que o fascismo pratica, culmina em um ponto: a guerra. A humanidade, que outrora era um objeto de contemplação para os deuses do Olimpo, agora o é para si mesma. Sua autoalienação atingiu um grau que lhe permite viver a sua própria destruição como um gozo estético de primeira ordem." (Walter Benjamin – A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica).

INTRODUÇÃO: O PESADELO COMO DIAGNÓSTICO E A ECONOMIA DO MEDO

A República de Weimar (1918-1933), um dos principais laboratórios políticos da modernidade, viu florescer em suas telas *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang. Mais do que uma fábula de ficção científica, o filme é um sintoma cultural complexo, um pesadelo elaborado que cristaliza ansiedades profundas de sua era. Tradicionalmente lido como uma condenação bem-intencionada da desumanização industrial, uma análise atenta e minuciosa, porém, revela uma tensão ideológica de alta complexidade e uma potência afetiva visceralmente perturbadora.

Este artigo propõe uma leitura crítica em três camadas entrelaçadas. Primeiro, analisa as metáforas mecânicas (engrenagens, sincronia) como figuração da lógica abstrata e desumanizadora do capitalismo industrial taylorista. Segundo, examina as metáforas orgânicas (coração, corpo social) como esboço de um imaginário corporativista com afinidades conceitualmente perigosas com o pensamento totalitário emergente. Contudo, a contribuição central reside na terceira camada. Argumenta-se que o regime do Terror moderno – enquanto experiência coletiva de desfundamentação e afeto político estruturante – é o que opera como a força motriz psicológica da narrativa. O terror em *Metrópolis* não pode ser considerado um recurso dramático superficial. É, na verdade, o mecanismo afetivo que torna a solução política por ele proposta – a famosa síntese conservadora dos contrários (cabeça x mãos) pelo coração – não só inteligível, mas profundamente sedutora para uma sociedade imersa no pavor da aceleração moderna. Por síntese conservadora entende-se, aqui, a proposta política que, rejeitando tanto a democracia liberal quanto a revolução social igualitária, busca restaurar uma ordem hierárquica e orgânica, legitimada mais pelo afeto e pela tradição do que pelo contrato ou pelo conflito. Esta noção

dialoga com o que historiadores como Arno Mayer (1987) identificaram como a persistência do Antigo Regime em contextos de modernização, rearticulando hierarquias tradicionais, sob novas justificativas afetivas e tecnocráticas.

Esta análise não busca atribuir intenções definitivas a Lang, mas mapear a economia afetiva e ideológica que o filme mobiliza e da qual é um produto sintomático. Como sugeriu o crítico Paulo Emílio Salles Gomes, a aparente "debilidade ideológica" ou ambiguidade da obra é precisamente a chave para entender sua capacidade de refletir "a atmosfera de uma sociedade nos anos que precederam uma escolha grave" (GOMES, 1957, p. 7). Ambivalência que, não por acaso, espelhava a própria tensão criativa entre o diretor Fritz Lang e a roteirista Thea von Harbou, cujo imaginário estava impregnado do *organicismo völkisch*[3] que este artigo investiga. Mais do que atribuir "partes" da obra a visões de mundo distintas de seus criadores, este artigo busca compreender *Metrópolis* como um artefato cultural sintomático, no qual a gramática visual hipnótica de Lang e a mitologia política de von Harbou fundem-se, de modo complexo, para produzir um imaginário poderoso e ambivalente. A potência da obra – e sua posterior captura por regimes autoritários – reside precisamente nessa síntese entre uma estética que desestabiliza a ordem e o anseio por uma ordem totalizante.

Ao fazê-lo, o filme também se inscreve em uma linhagem crítica mais ampla, que remonta ao romance *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley. Com esta obra literária, temos o início de uma tradição que examina o pavor de que a

3 Organicismo völkisch designa uma corrente ideológica nacionalista e conservadora que floresceu na Alemanha entre o fim do século XIX e a República de Weimar, tornando-se um dos pilares intelectuais do nazismo. O organicismo compreende a sociedade como um organismo biológico, no qual classes e indivíduos possuem funções fixas e "naturais", tal como órgãos de um corpo. Os conflitos sociais são, portanto, vistos como uma "doença" a ser curada. Já o elemento völkisch acrescenta uma dimensão mística, racial e antimoderna, idealizando uma comunidade alemã espiritualizada, ligada ao solo e a um passado mítico. Gramaticalmente, o sufixo -isch transforma o substantivo Volk (povo) em adjetivo, com função análoga aos sufixos -ista, -ico ou -esco em português. A alteração vocálica para Völkisch (com Umlaut) segue um padrão fonético comum no alemão. No contexto ideológico, porém, o termo transcende seu sentido puramente demográfico ("do povo", "nacional") para designar uma visão etnonacionalista radical, centrada no mito da Volksgemeinschaft (comunidade popular racial). No filme Metrópolis, essa visão se materializa na famosa máxima – "O mediador entre o cérebro e as mãos deve ser o coração" –, que propõe uma reconciliação afetiva e hierárquica, anulando os conflitos políticos e naturalizando a ordem social. A tensão entre a visão técnica-crítica de Fritz Lang e o imaginário organicista da roteirista Thea von Harbou – que mais tarde se filiaria ao Partido Nazista – reflete essa ambiguidade ideológica da obra. Em síntese, o organicismo völkisch é a crença em uma sociedade unida por uma harmonia espiritual e biológica "natural", que rejeita a democracia liberal e a luta por igualdade em favor de uma ordem corporativista e autoritária. (Sobre o tema, ver MOSSE, 1964; HERF, 1993).

tecnociência, ao buscar imitar ou superar a natureza, engendre monstros que escapam ao controle de seus criadores e se voltam contra a sociedade que os produziu (SHELLEY, 2013). Esta linhagem, que Baldick (1987) chama de "a sombra de *Frankenstein*", seria atualizada por Lang para a era da produção industrial em massa.

A CIDADE-MÁQUINA: A RAZÃO DESENCANTADA E SEU MONSTRO

A visão inaugural de *Metrópolis* é a de um triunfo tecnológico futurista. No entanto, esta cidade superior é literal e metaforicamente construída sobre um alicerce oculto e monstruoso: o mundo subterrâneo dos trabalhadores, no qual a metáfora mecânica atinge seu ápice crítico e aterrorizante.

O Homem-Peça: Anatomia da Alienação Taylorista

Joh Fredersen, o "cérebro" da Metrópolis, é a personificação da gestão científica levada ao extremo. Seu governo é pura razão instrumental, e Lang traduz os princípios do taylorismo e do fordismo em uma imagem cinematográfica genial. Nela, os operários são uma massa uniforme, vestindo macacões idênticos, marchando em fileiras perfeitamente sincronizadas. Seus corpos são subordinados ao ritmo implacável de um relógio de dez horas, tornando-se meras extensões da engrenagem que operam. Trata-se da metáfora mecânica aplicada ao liberalismo industrial, ou seja, a redução do *homo faber* (o homem criador) ao *animal laborans* (o animal trabalhador), numa antecipação visual do que Hannah Arendt teorizaria décadas depois como a vitória do *labor* sobre *work* e *action*, esvaziando a condição humana (ARENDT, 2007). A identidade individual é apagada em favor de uma função econômica intercambiável.

Moloch: O Terror Ontológico da Máquina Viva

A crítica atinge seu clímax simbólico e afetivo na cena alucinatória de Freder. Após testemunhar uma explosão fatal, ele vê a máquina principal se transformar em *Moloch*, um deus cananeu associado ao sacrifício de crianças. Trabalhadores são conduzidos, em procissão hipnótica, para a boca flamejante da estátua. Para além da poderosa alegoria econômica – o capitalismo como devorador de vidas

–, esta cena instaura um *terror ontológico*.[4] A máquina ultrapassa sua função de ferramenta. Ela adquire vida, vontade, um apetite sacrificial. Viola a categoria fundamental de instrumento, tornando-se um agente animado e hostil. Este é o núcleo do horror tecnológico moderno. O pavor de que nossa criação adquira capacidade de agir por conta própria e nos reduza a objeto ou combustível (fonte de energia[5]). Enquanto o horror é a reação imediata à imagem grotesca e explícita do sacrifício, o terror aqui é ontológico e político. É, na verdade, o afeto duradouro gerado pela percepção de que a lógica do sistema industrial-capitalista é, em si mesma, sacrificial e animada por uma vontade incontrolável. Anton Kaes viu aqui a representação de como o "progresso científico começou a subjugar o trabalhador", invertendo a hierarquia natural (KAES, 2010, p. 24).

A Maria Falsa: O Unheimlich e a Corrosão do Real

4 *Terror ontológico* diz respeito ao medo que atinge os fundamentos mesmos do nosso ser-no-mundo. Ele surge quando categorias básicas que consideramos estáveis – como a distinção entre sujeito e objeto, entre ser vivo e ferramenta, entre o real e o artificial – são radicalmente violadas. Na cena de *Moloch*, a máquina deixa de ser um instrumento inanimado para se tornar um deus vivo e devorador. Enquanto o *horror* é a reação emocional imediata à imagem grotesca do sacrifício, o *terror* aqui é o afeto político e filosófico mais profundo, isto é, a percepção de que a lógica do sistema (industrial, capitalista) possui uma agência própria e sacrificial, reduzindo seres humanos à condição de objeto consumível. Esta violação da ordem ontológica prepara o terreno psicológico para a busca desesperada por uma nova ordem, mesmo que autoritária.

5 Cf. The Matrix (1999) atualiza e radicaliza a metáfora da máquina devoradora de vidas presente em Metrópolis. Dirigido pelas irmãs Wachowski (então creditadas como irmãos), The Matrix é um marco da ficção científica cyberpunk que mostra a humanidade vivendo inconscientemente, dentro de uma simulação digital chamada "Matrix", criada por máquinas inteligentes que dominaram o mundo após uma guerra apocalíptica. Os seres humanos são cultivados em cápsulas, conectados neuralmente à simulação, e seus corpos servem como "pilhas" biológicas – fontes de energia bioelétrica – para sustentar o sistema das máquinas. Essa premissa inverte a relação homem-máquina. Em vez de ferramentas que escravizam, as máquinas transformam os humanos em componentes energéticos, uma alegoria extrema da alienação no capitalismo tardio e na era digital. Analiticamente, essa metáfora interpreta e expande o terror ontológico de Moloch em Metrópolis. Na obra de Lang, os trabalhadores são "devorados" como combustível para o progresso industrial. Em The Matrix, por sua vez, o devoramento é literal e cibernético. O corpo humano perde sua autonomia e é reduzido à função de bateria em uma rede de controle total, ecoando preocupações com vigilância (Panóptico foucaultiano) e simulação (Baudrillard, em "Simulacros e Simulação", 1981, que inspirou o filme). Do ponto de vista interpretativo, isso diagnostica a modernidade pós-industrial. Se Lang critica o taylorismo mecânico, as irmãs Wachowski atualizam para o "controle cibernético", por meio do qual a realidade é hackeada, e a libertação (a "pílula vermelha") exige romper o véu ilusório. Assim, ambos os filmes alertam para como sistemas opressivos instrumentalizam o humano, mas The Matrix enfatiza o pavor da desrealização digital, tornando o terror não só físico, mas epistemológico, questionando o que é "real" em um mundo simulado. Essa evolução reforça o legado de Metrópolis como profecia distópica, adaptada à era da IA e da realidade virtual.

O ápice da ansiedade tecnológica é encarnado no androide criado pelo cientista Rotwang. A robô, moldada à imagem da pura Maria, é a metáfora mecânica tornada carne simulada. Seu horror mais profundo, porém, não está em sua mecânica. Está em sua condição de duplo perfeito. Ela é a encarnação do *Unheimlich* freudiano[6], isto é, o inquietante que surge do excessivamente familiar (FREUD, 2010). A Maria falsa semeia o terror da indistinção, corroendo a fronteira entre humano e simulacro, original e cópia, erodindo a própria noção de autenticidade. Como analisa Andreas Huyssen, esta mulher-máquina funde o medo da tecnologia com o pânico patriarcal ante uma sexualidade feminina descontrolada, tornando-se um "anunciador do caos" (HUYSSEN, 1981, p. 230). Seu poder é o de uma arma de desorientação em massa, antecipando a lógica da propaganda totalitária.

Rotwang, o arquiteto desse horror, é ele mesmo uma figura híbrida e inquietante. É um cientista que habita uma casa medieval, personificando a fusão entre ocultismo e técnica. Ele é a encarnação perfeita do "*modernismo reacionário*" (HERF, 1993). Sua genialidade técnica não avança para um futuro progressista. Ao contrário. É colocada a serviço de um impulso arcaico de controle e criação de mitos. Rotwang personifica a fusão que Jeffrey Herf diagnosticou como o cerne do "modernismo reacionário" alemão, isto é, a adoção entusiástica da técnica mais avançada a serviço de um projeto social arcaico, hierárquico e antimoderno. Seu laboratório gótico, incrustado no corpo da cidade futurista, é a imagem perfeita dessa contradição ativa.

Nesta figura, *Metrópolis* revela sua dívida direta para com o arquétipo literário estabelecido por Victor Frankenstein. Tal como o protagonista de Mary Shelley, Rotwang é o Prometeu Moderno, cuja obsessão em dominar os segredos

6 O conceito de *Unheimlich* (frequentemente traduzido como "o inquietante", "o estranho" ou "o infamiliar") foi sistematizado por Sigmund Freud em seu ensaio de 1919. A palavra deriva de *Heim* (lar), sendo *Heimlich* aquilo que é familiar, íntimo e doméstico. O prefixo negacional *un-* não indica apenas o "oposto" do familiar, mas sim algo que, sendo conhecido e íntimo, sofreu um processo de repressão e retornou como algo ameaçador ou sinistro. No contexto de *Metrópolis*, a robô Maria opera como um *Unheimlich* exemplar. Por ser um *duplo* (o "eu" repetido mecanicamente), ela rompe a fronteira entre o humano e o autômato, gerando um desconforto profundo por ser "quase" humana, mas essencialmente artificial. Esse fenômeno é frequentemente associado, na estética moderna, ao conceito de "*vale da estranheza*" (*uncanny valley*), no qual a semelhança excessiva de um simulacro com a vida real produz repulsa em vez de empatia. (Sobre o tema, ver FREUD, 2010; RANCIÈRE, 2012).

da vida (mecânica, no seu caso) o leva a forjar uma criatura à sua imagem: a Maria falsa. Esta, por sua vez, é a herdeira perfeita do monstro de Shelley. Uma vida artificial cuja existência é um simulacro, e que se torna um veículo de caos precisamente por carecer da humanidade que deveria imitar (SHELLEY, 2013). O laboratório gótico de Rotwang, incrustado na cidade futurista, é a tradução arquitetônica dessa contradição. Ele não supera o terror medieval, mas o atualiza em tecnologia, forjando o duplo perfeito que corrói a realidade.

O CORPO SOCIAL EM DISPUTA: AS TRÊS FACES DO ORGÂNICO E SUA SÍNTESE AMBÍGUA

Em oposição ao mundo mecânico, o filme ergue um imaginário orgânico. Todavia, essa linguagem não é unívoca. Ela aglutina, de forma sintomática, três tradições intelectuais distintas que competiam na Alemanha de Weimar: (1) o corporativismo católico; (2) o organicismo romântico; e (3) o nacionalismo *völkisch*. A famosa "solução" do filme é o produto ambíguo dessa fusão.

O Corporativismo Católico: A Catedral e o Contrato Moral

A primeira tradição remete ao corporativismo católico, cujas bases doutrinárias foram estabelecidas pela encíclica *Rerum Novarum* (LEÃO XIII, 1891) e que, nas décadas seguintes a *Metrópolis*, estruturaria regimes autoritários na Europa. Essa visão, que via a sociedade como um corpo de ofícios harmoniosos, avesso ao conflito de classes, encontra no filme uma expressão sintomática e ambivalente.[7] A ambivalência reside na tensão entre a visão cética do diretor Fritz Lang, que posteriormente renegaria essa solução como "piegas", e o roteiro de Thea von Harbou, que a apresenta como redenção moral. No filme, essa visão – mais próxima do imaginário de von Harbou – se materializa na catedral de arquitetura gótica que domina o final e no gesto do aperto de mãos entre

7 A *ambivalência* da expressão corporativista em *Metrópolis* reflete a complexa gênese da obra. Enquanto o roteiro de Thea von Harbou, com suas simpatias por ideias conservadoras e *völkisch*, promove a solução espiritualizada e hierárquica, Fritz Lang, o diretor, sempre expressou desconforto com esse desfecho, considerando-o uma concessão sentimental. Esta tensão criativa não enfraquece a análise, mas a fortalece. Ela demonstra como o filme opera como um campo de forças, dentro do qual visões de mundo em disputa na República de Weimar se cristalizam, resultando em uma narrativa que pode ser lida tanto como crítica quanto como esboço de uma solução autoritária. O corporativismo católico, portanto, não é defendido. Ele é *mobilizado* como uma das linguagens disponíveis para imaginar uma saída para a crise moderna.

Fredersen e Grot. Este gesto, em vez de ser um contrato sindical, consolida um pacto moral. Ou melhor: potencializa uma reconciliação espiritual que acontece sob os auspícios de um espaço sagrado. A solução é hierárquica (cérebro e mãos mantêm suas funções) e profundamente antiliberal, na medida em que substitui a negociação de interesses institucionalizada por um apelo à boa vontade e à fraternidade cristã, desarmando o conflito social em nome de uma harmonia supra-histórica,[8] apresentada como ordem natural e imutável.

O Organicismo Romântico: As Catacumbas e a Espiritualização da Submissão

Se o corporativismo católico, analisado anteriormente, oferece a estrutura hierárquica e moral para a reconciliação social (a catedral, o pacto), o organicismo romântico opera em uma camada anterior e mais profunda, ou seja, a do desejo por comunidade. Esta segunda tradição, que idealizava uma unidade espiritual perdida, a tradição e uma conexão orgânica pré-moderna, encontra seu refúgio no filme nas catacumbas. Um útero terrestre, úmido e escuro, fisicamente oposto ao mundo geométrico e estéril da superfície tecnocrática. Como nota Claudia Springer, este espaço feminizado e pré-tecnológico representa uma "esfera de dissidência espiritual" (SPRINGER, 1998, p. 48).

Entretanto, essa dissidência é estritamente limitada e funcional. Longe de incitar a revolta material, Maria prega a resignação: "Aguardem o Mediador". O orgânico romântico mobilizado nas catacumbas funciona, assim, como um dispositivo de canalização e pacificação. Ele transforma a insatisfação concreta gerada pela máquina-*Moloch* em uma esperança escatológica, espiritualizada e adiada. No contexto diegético e ideológico de *Metrópolis*, ele age como um ópio, desativando o potencial revolucionário em nome de uma salvação futura e mística.

Esta espiritualização da submissão não é neutra. Pelo contrário. É

8 A expressão "supra-histórica" (ou *überhistorisch*) é utilizada aqui no sentido empregado por teóricos conservadores e reacionários do período, como Oswald Spengler ou pensadores *völkisch*. Designa uma ordem social cuja legitimidade não deriva de contratos ou processos históricos contingentes, mas de princípios apresentados como eternos, naturais ou divinos. No contexto corporativista católico, essa harmonia se refere à visão de uma sociedade estamental ideal, supostamente válida para todos os tempos, que transcende as lutas históricas específicas. Ao apresentar a reconciliação final como "supra-histórica", o filme busca deslegitimar as alternativas políticas históricas concretas de Weimar (social-democracia, comunismo, liberalismo) em favor de uma solução que se pretende acima da política e do conflito.

profundamente generificada. Ela se constrói em oposição dialética à sua contraparte monstruosa: a Maria falsa, hiperativa, sexualizada e caótica. A verdadeira Maria, nas catacumbas, oferece o modelo "aceitável" de feminilidade para o projeto orgânico. Ela é maternal, paciente e confinada aos subterrâneos da política. Desta forma, o organicismo romântico não propõe uma alternativa ao conflito. Prepara a subjetividade dócil que tornará psicologicamente desejável a "solução" hierárquica e antiliberal encenada na catedral. As catacumbas são, portanto, o complô espiritual do sistema, isto é, um mecanismo de contenção que, sob o verniz da comunidade e da dissidência, ensina a esperar e a obedecer.

O Nacionalismo Völkisch: A Radicalização Biológica do Orgânico

Se o corporativismo católico forneceu a moldura moral para a reconciliação e o organicismo romântico cultivou a subjetividade resignada que a deseja, uma terceira corrente, a do nacionalismo *völkisch*, radicaliza e biologiza a metáfora orgânica, conferindo-lhe um caráter de destino natural e comunitário. Esta visão ultrapassa a noção de sociedade como corpo de ofícios ou comunidade espiritual, identificando-a com o *Volkskörper*: o "corpo do povo" entendido como entidade biológica e racial, cuja saúde depende da submissão harmoniosa e não-conflitiva de seus órgãos.[9]

No filme, essa lógica transparece na famosa máxima – "O mediador entre o cérebro e as mãos deve ser o coração" – que traduz o social em funções orgânicas imutáveis. A política, nesse registro, não é mais deliberação entre cidadãos ou negociação de classes. Trata-se de conceber a política como a gestão higiênica de um organismo, onde o conflito é patologia e a hierarquia, anatomia. Freder, o filho, encarna o mediador que essa visão demanda. É crucial notar que seu papel não é o de um líder político operacional (não governa, nem legisla), mas o de um legitimador carismático. Iluminado por nascimento e sensibilidade, sua função é sacramental. A ele, cabe a validação da ordem existente por meio do afeto e da

9 O termo *Volkskörper* integrava o debate intelectual alemão desde o final do século XIX. Foi utilizado por diversas correntes conservadoras e *völkisch* antes de sua apropriação e radicalização pelo nazismo. Ele sintetiza a fusão entre biologismo e política. Com isso, a nação é concebida como um organismo vivo, sujeito a doenças (conflitos sociais, influências "estrangeiras") que exigem cura ou purificação. Sua presença no imaginário de *Metrópolis* ilustra como conceitos orgânicos disponíveis na cultura weimariana foram estetizados e podiam servir tanto a uma crítica da desumanização industrial quanto ao esboço de uma ordem social autoritária e antipluralista (MOSSE, 1964).

compaixão, substituindo a legitimidade baseada no contrato ou no conflito por uma baseada em laços orgânicos sentidos.

Esta visão, que já circulava no vocabulário político da época, constituía um repertório simbólico disponível que movimentos totalitários posteriores viriam a radicalizar e instrumentalizar. Como analisou George Mosse, esse imaginário estetizava e sacralizava a política, substituindo programas por sentimentos comunitários e mitos de unidade orgânica. Um processo do qual a própria imagem cinematográfica de *Metrópolis* é parte constitutiva (MOSSE, 1964). A conclusão na escadaria da catedral encena visualmente o *Volkskörper* hierárquico. Freder, o coração, ocupa o centro elevado, conectando as mãos (Grot, abaixo) ao cérebro (Fredersen, acima). Esta composição piramidal naturaliza a ordem social como uma verdade anatômica e espiritual. Dessa forma, o filme não profetiza o nazismo. Ele expõe e estetiza os elementos de um imaginário orgânico radical que, em um contexto de crise profunda, poderia ser mobilizado para fins autoritários, pavimentando o caminho afetivo para soluções que trocam a complexidade democrática pela simplicidade sedutora do corpo único.

Embora convergentes em seu horizonte antiliberal e anticonflito, essas três linguagens orgânicas operam com ênfases distintas e complementares. O *corporativismo católico* fornece a *estrutura*, ou seja, uma hierarquia de funções legitimada pela moral e pela caridade. O *organicismo romântico* fornece o *combustível subjetivo*, que se materializa no anseio por uma comunidade espiritual perdida, preparando a afetividade para a resignação. Já o *nacionalismo völkisch* fornece a *base de legitimação última*. Surge aí a naturalização biológica e o destino comunitário, que transformam a estrutura social em um fato da natureza. *Metrópolis* não escolhe entre elas. O filme as amalgama em um único e complexo pacote afetivo-ideológico.

A Síntese Problemática: Freder e a Fusão das Tradições

A genialidade e a ambiguidade ideológica de *Metrópolis* residem justamente na fusão indistinta das três tradições analisadas. O "coração" é, ao mesmo tempo, uma figura de caridade cristã (corporativismo), de calor comunitário (romantismo) e de autoridade natural carismática (*völkisch*). Freder personifica perfeitamente essa combinação. Ele é o filho do capitalista que se torna o salvador messiânico

dos trabalhadores. É, na verdade, um mediador que não derruba a hierarquia, mas a legitima com afeto.

A mediação pelo "coração" não é, portanto, um apelo genérico à bondade. É a substituição estratégica do *direito* (à organização, ao conflito, à negociação) pela *caridade* e pelo *afeto*. Em vez de lutar pela garantia dos direitos dos trabalhadores, Freder implora ao pai que tenha compaixão. Esta é a essência do paternalismo autoritário. Ele transforma a questão da justiça social em um problema moral a ser resolvido pela boa vontade dos poderes constituídos, tornando os subalternos eternamente dependentes de seu benfeitor. Esse é um mecanismo de despolitização que a crítica canônica ao filme já identificou (KRACAUER, 2018) e que a sociologia histórica analisa como forma de manter hierarquias por meio da concessão graciosa (MOORE JR., 1966).

É crucial evitar, aqui, uma leitura teleológica simplista. *Metrópolis* não é um manifesto nazista. Ele é, antes, um sintoma agudo das *condições de possibilidade* que tornariam tal solução atraente. O filme mobiliza e combina – de forma complexa e poderosa – elementos disponíveis no caldo cultural weimariano. Em outros termos, a obra cinematográfica articula o medo do colapso social, a nostalgia por uma comunidade orgânica, a desconfiança na política liberal e a fascinação por soluções tecnocráticas e carismáticas.

É preciso lembrar que esta síntese foi também moldada pelas contingências da produção. O estúdio UFA, em crise, *pressionou por um final conciliatório que atraísse o grande público, diluindo potenciais arestas críticas mais radicais* do projeto inicial, em um contexto de grave crise financeira e busca por sucesso comercial massivo (ELSAESSER, 2000; KREIMEIER, 1999).[10] Seu "coração" era, para muitos espectadores da época, uma mensagem cristã ou romântica inócua.[11]

Essa recepção que avalia o filme como "clichê sentimental", "apelo retórico e boboca" (H.G. Wells) ou como "romantismo trivial e pedante" (Buñuel) não é um equívoco. Pelo contrário, é uma recepção sintomática. Para um público

10 O diretor Fritz Lang relatou em entrevistas posteriores o descontentamento com as imposições do estúdio, que, à beira da falência, exigiu cortes e um final mais palatável, contrastando com suas intenções iniciais mais sombrias (LANG, 1972 *apud* GRANT, 2003, p. 160).

11 A recepção contemporânea ilustra essa leitura. H.G. Wells atacou o filme no *The New York Times* (em 17 abr. 1927), chamando sua mensagem de "clichê sentimental" e "apelo retórico e boboca". Luis Buñuel, embora maravilhado com suas imagens, classificou a história como "romantismo trivial e pedante", em resenha para *La Gaceta Literaria* (publicada originalmente em 1927 e republicada em 2002).

weimariano traumatizado pela guerra e pela instabilidade, a mensagem do filme funcionava como um bálsamo afetivo. Como analisa Anton Kaes (2009), o cinema da República de Weimar muitas vezes oferecia "contos de fadas" catárticos para ansiedades reais. A solução "espiritualizada" de *Metrópolis* podia, assim, ser absorvida como um apelo genérico à conciliação, dissolvendo seu potencial político específico em uma aura de grandiosidade estética e moral. Trata-se de um processo que a própria crítica da época, ao elogiá-lo como "obra de arte visionária", frequentemente reforçava (ELSAESSER, 2000).

A tragédia histórica reside no fato de que foi o nazismo – e não o socialismo cristão, a social-democracia ou o KPD – que soube mobilizar de modo mais eficaz e brutal esse tipo de imaginário, preenchendo o vazio político e afetivo que obras como *Metrópolis* ajudam a diagnosticar. A análise aqui empreendida não quer afirmar que filme foi capaz de "prever" o futuro. Na verdade, ele expõe, em forma condensada, as fissuras e os desejos que um projeto político totalitário soube explorar.

Contudo, a leitura aqui proposta – que vê no filme a promoção de uma *síntese conservadora dos contrários* – evidentemente não esgota seu potencial crítico. Uma tradição interpretativa robusta, de inspiração marxista, insiste em ler *Metrópolis* primariamente como uma denúncia da alienação capitalista. Para esses autores, a dicotomia espacial entre a cidade dos donos e a cidade dos trabalhadores é a tradução visual perfeita da luta de classes, a fábrica de *Moloch* seria, neste sentido, a alegoria do capital devorador, e a revolta representaria um momento de emergência da consciência de classe. Até mesmo a figura de Freder pode ser relida, nessa chave, como um intelectual que, ao 'descer' ao mundo subterrâneo, solidariza-se com o proletariado (MAZIERSKA; KRISTENSEN, 2014; WINKLER, 2015).

Uma leitura influente nessa chave é a de Fredric Jameson (1995), para quem a "lógica formal" do texto cultural pode tensionar sua "mensagem" ideológica. Por essa ótica, a revolta e a inundação em *Metrópolis* seriam um "realismo descontrolado" que expõe, de forma irrecuperável, o horror da luta de classes. *O escopo deste artigo reconhece a potência dessa contradição interna*. Todavia, argumenta-se que a energia crítica gerada por essas imagens é, na economia narrativa e afetiva do filme, *deliberadamente recapturada e drenada*. A estrutura não apenas pune a revolta (com a inundação das crianças), mas a subsequente *jornada de resgate individual de Freder e a solução ritualística na catedral*

ressignificam o conflito coletivo como uma crise moral a ser solucionada por um mediador carismático. A genialidade ambivalente da obra reside, assim, em sua capacidade de *mostrar* o horror da exploração para, em seguida, *fechar a porta* para qualquer solução que não passe pela reconciliação hierárquica.

A perspectiva mais ampla que orienta este artigo reconhece, precisamente, que *Metrópolis* contém essa tensão irresoluta. O filme mobiliza imagens e afetos passíveis de leituras radicalmente opostas. A genialidade ambivalente da obra – e a tensão entre Lang e von Harbou – reside em sua capacidade de ser um espelho para projetos políticos antagônicos. A estrutura narrativa final, porém, ao demonizar a ação coletiva direta (a revolta que afoga as crianças) e ao resolver o conflito com um gesto moral e hierárquico, *canaliza a energia crítica para o leito da síntese conservadora*. A composição visual do desfecho – Freder, o coração, em posição central na escadaria da catedral, conectando as mãos (Grot) ao cérebro (Fredersen) – é a tradução iconográfica perfeita dessa hierarquia naturalizada e espiritualizada. O filme mostra o horror da exploração, mas rechaça soluções que passam pelo conflito político organizado, optando pela via da *conciliação espiritualizada sob autoridade*.

Assim, a jornada de *Metrópolis* se completa: do terror ontológico gerado pela máquina desencantada, passa-se pela promessa de cura em um corpo social orgânico, cuja síntese conservadora – emocionalmente catártica e politicamente regressiva – se apresenta como antídoto ao próprio medo que a precede.

O TERROR COMO AFETO POLÍTICO: A PEDAGOGIA DO MEDO

Entre o horror pontual da máquina e a promessa regressiva do organismo, opera uma força mediadora fundamental: o *Terror como afeto político estruturante*. Esta não é uma camada temática separada ou supérflua. Ao contrário. Ela constitui o *tecido conectivo* que dá coerência psicológica e persuasão afetiva à narrativa. O filme não apenas representa o medo ou o tematiza. Em *Metrópolis*, o Terror é *orquestrado como uma pedagogia afetiva*, que prepara o terreno para a aceitação de sua solução política. Como Corey Robin (2004) demonstrou, o medo político moderno não é um simples sentimento individual, mas uma construção social deliberada que serve para justificar formas específicas de autoridade e controle, deslocando o conflito do plano material para o psicológico.

A Sequência do Terror: Violação, Pânico e a Busca por Ordem

Metrópolis segue uma lógica afetiva precisa e eficaz, que podemos chamar de *pedagogia do medo*. A sequência é: (1) infligir uma violação ontológica que semeia o terror; (2) mostrar seu desdobramento como caos coletivo autodestrutivo; (3) oferecer uma solução de ordem hierárquica como único antídoto concebível.

(1) Primeiro, a violação ontológica de *Moloch* (a ferramenta que vira monstro devorador) e o *Unheimlich* da Maria falsa (o duplo que corrói a realidade) semeiam um pavor profundo, uma desorientação radical no mundo diegético. Esta violação é forjada na matéria fílmica, mais exatamente na alucinação de Freder. A *montagem superimposta* funde o ritmo mecânico dos operários ao rosto titânico de *Moloch*, e a *câmera avança em um travelling vertiginoso* para dentro de sua boca flamejante, trocando o ponto de vista do observador pelo da vítima consumida. Da mesma forma, o *Unheimlich* da Maria falsa é construído *visual e performativamente*. Seu despertar no laboratório de Rotwang é uma coreografia de *luzes e eletricidade*, e sua dança no Yoshiwara é marcada por *movimentos espasmódicos e um olhar vazio e hipnótico*, um contraste radical com a serenidade gestual da Maria verdadeira. Nenhum personagem *diz* que a fronteira entre o orgânico e o mecânico se rompeu. O limiar se *desfaz, visualmente, na tela*.

É crucial observar que as duas Marias operam como faces complementares de uma mesma economia de governança afetiva. Esta dinâmica ilustra com precisão o que a teórica Sara Ahmed descreve como uma *economia do medo*, em que tal afeto não é um estado interno, mas uma força que circula entre corpos e signos, servindo para alinhar o coletivo contra um "outro" ameaçador e, assim, justificar e consolidar uma ordem social específica (AHMED, 2014). No filme, a Maria falsa inflama o caos, desencadeando o pânico da multidão e a histeria revolucionária. A Maria verdadeira, por sua vez, oferece o bálsamo da submissão espiritual e da esperança passiva. Juntas, elas circunscrevem e *administram* todo o espectro da experiência do medo. Uma demoniza a ação coletiva, transformando-a em pesadelo autodestrutivo. A outra desarma o potencial revolucionário, canalizando-o para uma salvação mística e hierárquica. Esta dialética entre o *caos demonizado* e a *submissão sacralizada* é o motor da pedagogia política do filme.

(2) Segundo, a revolta dos trabalhadores – filmada não como ação política consciente, mas como *histeria coletiva* e pesadelo inundante – é a materialização

catártica e caótica desse terror. A cidade baixa alagada, com crianças em perigo, é a imagem do mundo submerso pelo caos que a própria modernidade desencadeou. A encenação da massa como força irracional e destrutiva, analisada por Siegfried Kracauer como uma tendência do cinema weimariano, serve aqui para *deslegitimar a via da insurgência popular*. Esta representação, como recurso dramático, ecoava e alimentava um *pânico político real*, ou seja, o trauma alemão da Revolução de 1918-19, mais exatamente, o "Perigo Vermelho" do bolchevismo e a instabilidade crônica da República de Weimar, na qual levantes e violência política de rua eram fatos muito conhecidos (KRACAUER, 2018; WEITZ, 2007). A inundação da Cidade dos Trabalhadores é filmada como um evento político, mas que, na verdade, é sobredeterminado por um *pesadelo filmado em linguagem expressionista*. Neste sentido, vemos a água irromper, em *jatos violentos*, quebrando portas e inundando escadarias. Tudo isso é filmado em *ângulos oblíquos e contra-plongées* com o objetivo de desestabilizar o espectador. A montagem é *frenética e não-dialética*, alternando *closes* de rostos em gritos silenciosos, braços se debatendo e o avanço implacável da água. A multidão não age. É *arrastada e afogada* por uma força naturalizada, visualmente associada ao seu próprio suposto furor irracional.

(3) Terceiro, diante desse duplo horror – da máquina devoradora *e* da multidão enlouquecida –, a solução do "coração" se apresenta não como uma opção ideológica entre outras. Ao contrário. Trata-se de um desfecho que é *mostrado como único porto seguro*. A narrativa construiu, assim, uma armadilha afetiva. Após colocar o espectador diante dos extremos aterrorizantes da desordem tecnológica e da desordem social, o gesto reconciliatório de Freder aparece como a *exclusiva* saída possível do ciclo do pavor.

O Aperto de Mãos como Ritual de Exorcismo Coletivo

O famoso desfecho na escadaria da catedral deve ser relido por meio desta lente afetiva. O aperto de mãos entre Fredersen (o cérebro) e Grot (as mãos), mediado por Freder (o coração), em vez de ser mostrado como um contrato social racional, é apresentado como um *ritual de exorcismo coletivo*. É o gesto simbólico performativo que pretende banir, por um ato de fé e autoridade, o espectro duplo que assombra a Metrópolis: *o terror da máquina sem alma* e *o*

terror da massa sem líder. Neste contexto, vale à pena lembrar: a antropóloga Mary Douglas nos ensina que os rituais são poderosas tecnologias sociais para lidar com a ansiedade e o perigo, restabelecendo fronteiras simbólicas após uma contaminação (DOUGLAS, 1976). O aperto de mãos, neste sentido, é o rito que purifica a cidade do contágio do caos.

Se o gesto (aperto de mãos) é altamente simbólico, o mesmo acontece com o cenário. Por este motivo, a catedral gótica, mostrada ao fundo, não pode ser vista como algo neutro. Ela é, com efeito, a reafirmação visual de uma ordem verticalizada, espiritualizada e hierárquica que se ergue, literalmente, acima do caos horizontal e aquático da revolta. A *composição do quadro é rigidamente simética, ressaltando a verticalidade*: Freder, no centro e ligeiramente elevado, toca as mãos de Fredersen (acima, no topo dos degraus) e de Grot (abaixo, no patamar), formando uma *pirâmide humana visual* que consubstancia a hierarquia social restaurada. Esta *mise-en-scène* funciona como *antídoto visual direto* ao caos aquático da revolta horizontalizada. A água foi drenada, a multidão dissipada, e o mundo *recomposto em eixos rígidos, estáveis e inequivocamente hierárquicos*. Neste momento, a *síntese conservadora dos contrários* revela-se em sua verdadeira função: um *pacto de segurança afetiva*. Ela oferece, ao custo do conflito político, da igualdade e da liberdade, a promessa de um mundo reencantado e ordenado, no qual o terror tenha fim. O filme, dessa maneira, culmina apresentando uma solução política, que se apoia em uma *terapia autoritária para o medo que ele próprio diagnosticou e exacerbou*.

A MATERIALIDADE DO MEDO: A GRAMÁTICA VISUAL COMO TECNOLOGIA AFETIVA

Se a análise anterior desvendou a lógica narrativa e afetiva da *pedagogia do medo*, é na própria matéria fílmica – na coreografia dos corpos, na arquitetura dos espaços, na sintaxe da montagem – que essa pedagogia encontra seu instrumento mais eficaz e perigosamente portátil. A genialidade de Fritz Lang não reside apenas no que *Metrópolis* narra, mas em *como* faz a narração. Sua gramática visual não ilustra a ideologia. Ela se configura como ideologia em estado sensível

puro[12]. Esta seção demonstra como a tríade conceitual *Máquina-Organismo-Terror* se materializa em uma estética que, por sua potência e ambivalência, se tornaria um repertório cativo para imaginários autoritários, ecoando desde a crise weimariana até as distopias cinematográficas do século seguinte.

A Coreografia dos Corpos: Da Geometria da Subjugação ao Caos da Dissolução

A dicotomia fundamental entre o mundo da Máquina e o pânico da massa é forjada, em primeiro lugar, por meio de duas coreografias visuais antagônicas. A primeira é uma *coreografia do controle geometrizante*. Nas cenas do turno dos trabalhadores, Lang utiliza planos gerais fixos e uma iluminação clara e dura que transforma a sala de máquinas em um diagrama. Os operários, vestindo macacões idênticos, movem-se não como corpos individuais, mas como vetores em um esquema abstrato. Suas marchas sincronizadas em fileiras diagonais rígidas, cortadas pela presença implacável do relógio de dez horas, constituem a tradução visual perfeita do taylorismo. A vida é reduzida a um movimento eficiente, mensurável e substituível. Esta estética da eficiência total é, simultaneamente e sobretudo, a estética da subjugação total. Ela gera um afeto claustrofóbico de prisão na engrenagem, ou seja, o terror da Máquina que a seção 2, deste artigo, analisou conceitualmente.

A segunda coreografia é a *coreografia da dissolução caótica*. Quando a revolta irrompe, a mesma massa perde sua forma geométrica. Lang abandona os planos gerais estáticos por uma montagem frenética e uma câmera em desequilíbrio. Ângulos oblíquos [*dutch angles* (ângulos holandeses), que inclinam o horizonte] e *contra-plongées* (tomadas de baixo para cima) desestabilizam o espectador. Este recurso, que pertencente ao *vocabulário visual expressionista* consagrado

12 Cabe esclarecer que a formulação de que a gramática visual atua como "ideologia em estado sensível puro" ecoa diretamente o conceito de "partilha do sensível" (partage du sensible) do filósofo francês Jacques Rancière (2009). Para Rancière, a política não se restringe a leis e instituições, mas opera primeiramente no nível do que pode ser visto, ouvido e dito em uma comunidade. A estética (a organização do espaço, dos tempos, das imagens) é, em si mesma, uma distribuição de lugares e papéis que define quem tem voz e quem é apenas ruído. Nessa perspectiva, a arte não ilustra uma ideologia preexistente, mas reconfigura as próprias condições da experiência. As práticas artísticas intervêm na "distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade". A eficácia política da arte está nas "disposições dos corpos, em recorte de espaços e tempos singulares", ou seja, naquilo que seu texto chama de "coreografia dos corpos" e "arquitetura dos espaços" .

para representar a psique perturbada, é ressignificado por Lang para figurar não a loucura individual, mas a *perturbação social coletiva*. A multidão não é mais um diagrama. É um fluxo indiferenciado, um turbilhão aquático de gestos desesperados. A inundação da Cidade dos Trabalhadores é o ápice dessa estética: *closes* de rostos em gritos silenciosos, braços que se debatem contra a corrente, crianças cujas mãos escorregam das grades. A montagem, não-dialética e pulsante, não organiza a ação. Ela transmite a experiência sensorial do pânico. Esta imagem do corpo coletivo dissolvido em caos gera um medo agorafóbico[13] do colapso social, isto é, o pavor que este artigo, na seção 4, identificou como o outro polo da pedagogia do medo.

Essa transição visual radical – da geometria ao fluxo – não é um mero recurso dramático. É a *condição de possibilidade sensorial* para a "solução" orgânica. O espectador é submetido a uma experiência afetiva bipolar: a claustrofobia da ordem desumana e o pavor do caos sem lei. Depois dessa jornada visual, a imagem final de ordem hierárquica e estática (o aperto de mãos na escadaria) se apresenta não como uma simples ideia, mas como um *alívio perceptual*.

Arquitetura e Poder: A Verticalidade como Ideologia em Espaço

A gramática visual do poder em *Metrópolis* é inscrita de forma ainda mais indelével na sua arquitetura diegética, que traduz em espaço as hierarquias do Organismo e a promessa de ordem. A cidade é estruturada em um eixo vertical que é um eixo de dominação, uma característica central que Thomas Elsaesser identifica como a tradução física da "pirâmide social" do filme (ELSAESSER, 2000).

A Cidade dos Trabalhadores, localizada no subsolo, é um espaço *horizontal*, de túneis, corredores e alojamentos apinhados. A câmera frequentemente se move lateralmente ou se comprime nesses espaços, transmitindo uma sensação de confinamento e opressão por enclausuramento. É o mundo das *mãos*, do labor

13 O termo agorafobia tem origem na língua grega antiga. Em suas raízes etmológicas, temos ágora, que significa "praça pública" ou "local de reunião e phobia que significa medo, pavor ou terror. Assim, agorafobia se refere, em psicologia clínica, ao medo irracional e intenso de estar em espaços abertos, cheios de gente ou de onde seja difícil escapar. No contexto da análise proposta por este artigo, o adjetivo agorafóbico é usado em sentido sociológico para descrever o pavor da desintegração do espaço público, do colapso da ordem social ou da multidão incontrolável. É, portanto, o oposto do medo do confinamento.

puro, privado de horizonte e luz natural.

Por outro lado, no topo temos *A Torre de Fredersen e os Clubes dos Filhos*. Na cidade dos gerentes e dos herdeiros, temos o domínio da *verticalidade*. Os arranha-céus de Fredersen impõem-se em *contra-plongée* absoluto, fazendo o espectador mirar o céu a partir de uma posição inferiorizada. Os jardins suspensos e os estádios são espaços de abertura, luz e controle panorâmico. É o reino do *cérebro*, da visão total e do poder que se exerce pela perspectiva.

Mas temos ainda *a Casa de Rotwang*. Incrustada como um corpo estranho na cidade futurista, a casa medieval do inventor é o emblema visual do *modernismo reacionário*. Sua arquitetura gótica, fusionada com aparelhos tecnológicos, materializa a síntese paradoxal analisada na seção 3. Ela configura o uso da técnica mais avançada a serviço de impulsos arcaicos de controle e magia. É o espaço do *coração* pervertido, da emoção convertida em tecnologia de manipulação.

O desfecho na catedral é a *síntese visual suprema* desta lógica. A catedral gótica, com suas linhas que ascendem ao céu, reafirma a verticalidade como valor espiritual. A composição do quadro na escadaria é rigidamente piramidal. Freder (o coração) ocupa o centro, conectando Fredersen (o cérebro, no topo) a Grot (as mãos, abaixo). Esta pirâmide humana é a imagem canônica da *sociedade orgânica hierárquica*. Ao final, a água do caos foi drenada. A multidão, dissipada. O mundo foi recomposto em um eixo vertical, estável e inequivocamente ordenado. A forma, aqui, *é* o conteúdo político final.

A Portabilidade da Estética: Do Diagnóstico à Captura Autoritária

Esta gramática visual – com sua dicotomia entre ordem geométrica e caos fluido, sua exaltação da verticalidade e sua capacidade de gerar afetos poderosos (medo, assombro, alívio) – possuía uma *potência hipnótica* que ultrapassava qualquer mensagem narrativa específica. É aqui que se compreende o famoso – e, para Lang, aterrorizante – comentário atribuído a Joseph Goebbels, que, após uma projeção privada em 1933, teria visto em Lang o homem para fazer "o filme

Nacional-Socialista".[14]

O futuro ministro da Propaganda não estava elogiando a crítica social ambivalente de *Metrópolis*. Ele estava reconhecendo e cobiçando a *eficiência técnica de sua linguagem para a governança afetiva*. A coreografia das massas geometrizáveis, a arquitetura de poder vertical e sublime, a fusão entre o futurismo tecnológico e o misticismo arcaico: eis um vocabulário estético pronto para ser *capturado e resignificado*. Como Siegfried Kracauer argumentou, o cinema weimariano era um *sintoma visual* das ansiedades e desejos que movimentos totalitários souberam diagnosticar e instrumentalizar (KRACAUER, 2018). Esta estética não emergiu do vácuo, mas de um *caldo cultural weimariano* marcado pelo trauma da Primeira Guerra Mundial e pela crise da modernidade. Um estado de "choque de guerra" cultural que, como analisa Anton Kaes, encontrou expressão direta nas angústias e na estética fragmentada do cinema da época (KAES, 2009).

A estética de Lang provou ser perfeitamente adaptada para coreografar a nova política de massas. Ela seria instrumentalizada para exaltar a figura do líder e representar a *Volksgemeinschaft* (comunidade popular) como um corpo orgânico e harmonioso, como realizado de forma canônica por Leni Riefenstahl em *O Triunfo da Vontade* (1935), cujas paradas em Nuremberg reverberam a mesma geometria de subjugação glorificada. No entanto, essa portabilidade também fluiu em direções imprevistas. A mesma dicotomia visual entre a cidade-máquina desumanizante e o corpo social ameaçador, assim como a figura do duplo inquietante (a Maria falsa), se tornariam a base do imaginário distópico contemporâneo. Por exemplo: em Blade Runner (Ridley Scott, 1982) essa herança é palpável. A verticalidade opressora da cidade, a luz que não ilumina, mas interroga e o dilema ontológico do replicante são herdeiros diretos do vocabulário visual e das ansiedades sobre autenticidade e controle que Lang codificou.

Assim, a gramática visual de *Metrópolis* revela sua profunda ambivalência

14 O episódio envolvendo Goebbels, narrado pelo próprio Lang após seu exílio, é amplamente difundido. Sua precisão histórica, porém, é ainda hoje objeto de debate. Barry Keith Grant (2003, p. 15) observa que Lang era um "autopromotor astuto", que moldou sua própria narrativa de oposição ao regime. No entanto, estudiosos como Anton Kaes (2009, p. 145) argumentam que, independentemente da formulação exata, a elite nazista de fato reconheceu no cinema weimariano – e na obra de Lang em particular – uma "gramática visual do poder" que poderia ser instrumentalizada. Essa "afinidade eletiva" entre a estética monumental de *Metrópolis* e a cenografia do poder nazista é analisada por Luiz Nazário (1999, p. 112-115) e, em chave comparativa, por Gilberto Perez (1998, p. 275-280).

histórica. A mesma linguagem que podia servir a um *diagnóstico agudo* do terror moderno – expondo a desumanização da máquina e o pânico da massa – podia, em outro contexto, servir à *celebração autoritária* da ordem que prometia curar esse mesmo terror. Esta portabilidade é a prova de que a estética não é o invólucro da política, mas uma de suas *tecnologias mais primárias e persuasivas*. Ao dominar a gramática do medo e da ordem na tela, Lang forjou involuntariamente um dos manuais visuais mais influentes – e perigosamente portáteis – para a política dos séculos XX e XXI. O legado ambivalente de *Metrópolis* ressoa tanto nos horrores do passado quanto nos avisos do futuro.

CONCLUSÃO: DA PEDAGOGIA DO MEDO À PORTABILIDADE DO AUTORITÁRIO – O LEGADO DE METRÓPOLIS

A anatomia crítica empreendida neste artigo permitiu dissecar *Metrópolis* para além de sua fábula de ficção científica, revelando-o como um *laboratório sintomático das metáforas políticas da modernidade em crise*. O filme de Fritz Lang e Thea von Harbou não se limita a representar o conflito entre capital e trabalho. Ele o estrutura em uma *tríade conceitual operativa*, cuja força reside precisamente em sua *conversão em experiência sensível*.

Primeiro, a *Máquina* – o mundo de Fredersen e do subterrâneo taylorista – figura a razão instrumental levada ao paroxismo, gerando não apenas alienação, mas um *terror ontológico*. Por meio da alucinação de *Moloch*, o sistema revela-se como um devorador animado, violando a fronteira entre ferramenta e monstro, e semeando no espectador o pavor de uma lógica técnica autônoma e sacrificial.

Em oposição dialética, o *Organismo* – expresso nas catacumbas, na catedral e na máxima do "coração" – oferece o antídoto conservador. Como ficou demonstrado neste artigo, essa linguagem aglutina, de forma ambígua e sintomática, o corporativismo católico, o organicismo romântico e o nacionalismo *völkisch*. Sua proposta é a de uma sociedade pensada como corpo hierárquico, dentro do qual o conflito é patologia e a harmonia espiritual suplanta a política. A "solução" do coração, longe de ser humanista, opera a *substituição estratégica do direito pela caridade e do conflito pelo afeto*.

Todavia, a contribuição decisiva da análise empreendida neste artigo foi identificar o *Terror moderno* como o *tecido conectivo* e a força motriz dessa

narrativa. Mais do que um tema, o terror é uma *pedagogia afetiva* orquestrada pela trama. A violação ontológica da máquina e o pânico demonizado da massa criam uma armadilha psicológica bipolar (claustrofobia da ordem desumana/ agorafobia do caos). Desse vácuo de medo, a síntese hierárquica que emerge, ao final, não é uma opção política qualquer. É o *único alívio perceptual concebível*.

É aqui que a investigação, empreendida neste artigo, atingiu seu ponto de maior gravidade analítica. A Seção 5 *demonstrou que essa pedagogia do medo não é apenas contada, mas materializada na própria substância do filme*. A gramática visual de Lang – a coreografia geometrizante dos corpos, a arquitetura vertical como ideologia em espaço, a montagem que transmite o pânico – *é a tecnologia afetiva em funcionamento puro*. A forma cinematográfica não ilustra a política. Pelo contrário. Ela a executa, condicionando o espectador a ansiar pela ordem piramidal que a narrativa preconiza.

Portanto, a relevância e a periculosidade de *Metrópolis* residem precisamente nessa *portabilidade estética*. Como diagnosticado, a mesma linguagem visual que serve a um agudo diagnóstico do terror moderno – expondo a desumanização da máquina e o pânico da massa – revelou-se perfeitamente adaptável para a *celebração autoritária* da ordem que prometia curá-lo. A eficiência hipnótica de sua coreografia de massas e de sua exaltação da verticalidade, como atesta o episódio envolvendo Goebbels, foi reconhecida e cobiçada pelos arquitetos do totalitarismo como um instrumento de primeira ordem para a governança dos afetos. O legado dessa portabilidade é ambivalente e duradouro. Ele flui tanto para os horrores do passado (na estetização do poder nazista) quanto para os avisos do futuro, consagrando-se como o *código-fonte visual do imaginário distópico contemporâneo*.

Assim, revisitar *Metrópolis*, hoje, é um gesto que ultrapassa o exercício de arqueologia cinematográfica. É um *treinamento crítico urgente*. O filme nos ensina a decifrar como o medo, gerado pelas contradições da modernidade (tecnológica, social), pode ser não apenas representado, mas *coreografado, arquitetado e editado* em uma experiência sensorial poderosa. Ele nos alerta para como essa experiência pode ser canalizada para legitimar pactos políticos que, em troca da promessa de segurança e reencantamento, demandam o sacrifício da liberdade, da igualdade e do dissenso. As metáforas que Lang e von Harbou cristalizaram – a cidade-máquina, o corpo social doente, o mediador carismático, a massa como turbilhão – não são relíquias weimarianas. Elas continuam a estruturar retóricas

e imaginários, seja na fé em soluções tecnocráticas totais, seja nos apelos a uma "unidade orgânica" da nação contra inimigos internos, seja no uso estratégico do pânico para justificar a erosão de garantias democráticas.

A lição final de *Metrópolis* é que *a batalha política pelo futuro também se trava no campo da percepção*. Dominar a gramática do medo e da ordem na tela do cinema – ou *na tela de nossos dispositivos contemporâneos* (*smartphones*) – significa forjar as ferramentas mais primárias e persuasivas para a conquista dos corpos e das mentes. O filme, em sua genialidade ambivalente, permanece como um manual perigosamente atual sobre esse jogo, um espelho no qual podemos reconhecer, se estivermos atentos, os ecos distorcidos e as projeções ameaçadoras de nosso próprio tempo.

REFERÊNCIAS

AHMED, Sara. **The cultural politics of emotion**. 2. ed. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Tradução de Roberto Raposo. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

BALDICK, Chris. **In Frankenstein's shadow**: myth, monstrosity, and nineteenth-century writing. Oxford: Clarendon Press, 1987.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Tradução de Beatriz Sidou. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas, v. 1). Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 165-196.

BLADE RUNNER. Direção: Ridley Scott. Burbank, CA: Warner Bros., 1982. 1 DVD (117 min), son., color.

BUÑUEL, Luis. **An unspeakable betrayal**: selected writings of Luis Buñuel. Tradução de Garrett White. Berkeley: University of California Press, 2002.

DOUGLAS, Mary. **Pureza e perigo**. Tradução de Mônica Siqueira Leal de Brito. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ELSAESSER, Thomas. **Metropolis**. London: British Film Institute, 2000.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramalhete. 42. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

FREUD, Sigmund. O inquietante. In: FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 14**: história de uma neurose infantil ("O homem dos lobos"), além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 328-376.

GOMES, Paulo Emílio Salles. Metrópolis. **Suplemento Literário do Estado de S. Paulo**, São Paulo, n. 43, p. 7, 24 ago. 1957.

GRANT, Barry Keith (ed.). **Fritz Lang**: interviews. Jackson: University Press of Mississippi, 2003.

HERF, Jeffrey. **O modernismo reacionário:** tecnologia, cultura e política em Weimar e no Terceiro Reich. Tradução de Cláudio F. da S. Ramos. São Paulo: Ensaio: Editora da Unicamp, 1993.

HUYSSEN, Andreas. The vamp and the machine: technology and sexuality in Fritz Lang's Metropolis. **New German Critique**, n. 24/25, p. 221-237, 1981.

JAMESON, Fredric. **As marcas do visível**. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

KAES, Anton. **Shell shock cinema**: Weimar culture and the wounds of war. Princeton: Princeton University Press, 2009.

KAES, Anton. **Metropolis** (BFI Film Classics). London: British Film Institute, 2010.

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler:** uma história psicológica do cinema alemão. Tradução de Nélio Schneider. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

KREIMEIER, Klaus. **The Ufa story:** a history of Germany's greatest film company, 1918-1945. Berkeley: University of California Press, 1999.

LEÃO XIII, Papa. **Carta encíclica Rerum Novarum**: sobre a condição dos operários. Vaticano, 15 maio 1891. Disponível em: http://www.vatican.va/content/leo-xiii/pt/encyclicals/documents/hf_l-xiii_enc_15051891_rerum-novarum.html. Acesso em: 22 dez. 2025.

MATRIX, The. Direção: Lana Wachowski e Lilly Wachowski. Produção: Joel Silver. Estados Unidos: Warner Bros., 1999. 1 filme (136 min), son., color.

MAYER, Arno J. **A força da tradição**: a persistência do Antigo Regime (1848-1914). Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

MAZIERSKA, Ewa; KRISTENSEN, Lars (ed.). **Marxism and film:** activism, genre, history. London: Palgrave Macmillan, 2014.

METRÓPOLIS. Direção: Fritz Lang. Roteiro: Thea von Harbou. Berlim: UFA, 1927. 1 filme (153 min), mudo, p&b.

MOORE JR., Barrington. **Social origins of dictatorship and democracy:** lord and peasant in the making of the modern world. Boston: Beacon Press, 1966.

MOSSE, George L. **The crisis of German ideology:** intellectual origins of the Third Reich. New York: Grosset & Dunlap, 1964.

NAZÁRIO, Luiz. **O imaginário moderno no cinema de Fritz Lang**. São Paulo: Edusp, 1999.

PEREZ, Gilberto. **The material ghost**: films and their medium. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível:** estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens.** Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Contraponto, 2012.

ROBIN, Corey. **Medo**: a história de uma ideia política. Tradução de Bruno Casotti e Lígia Azevedo. Rio de Janeiro: Record, 2004.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein ou o Prometeu Moderno**. Tradução de Christian Clemente. São Paulo: DarkSide Books, 2013.

SPENGLER, Oswald. **O declínio do Ocidente:** esboço de uma morfologia da história universal. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SPRINGER, Claudia. **Electronic eros:** bodies and desire in the postindustrial age. Austin: University of Texas Press, 1998.

TRIUNFO da Vontade, *O*. Direção: Leni Riefenstahl. Berlim: Reichsparteitag-Film, 1935. 1 filme (114 min), son., p&b.

WEITZ, Eric D. **Weimar Germany:** promise and tragedy. Princeton: Princeton University Press, 2007.

WELLS, H. G. Mr. Wells reviews a current film. **The New York Times**, New York, p. X5, 17 abr. 1927.

WINKLER, Kevin (ed.). **Metropolis**: a cinematic laboratory for modernity. Nova Iorque: Axel Menges, 2015.