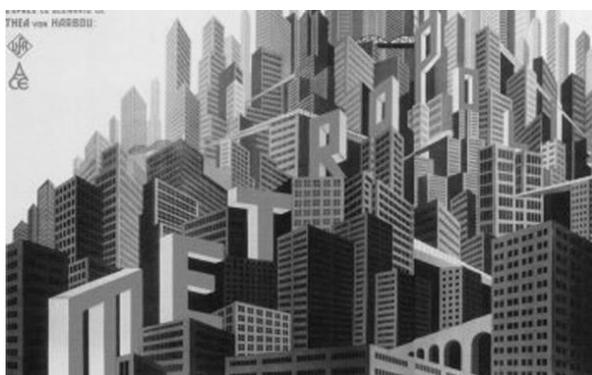


Obras-Primas do Cinema Europeu

METROPOLIS

Criatividade e Arrojo

Guido Bilharinho



A ficção-científica nasce com Edgar Allan Poe, que, além de tudo, em 1844, quase um século antes de Orson Welles, agita Nova York com a falsa notícia, publicada no *New York Sun* em tons sensacionalistas, da travessia do Atlântico por máquina voadora dirigida, entre outros, por um certo Monck Mason. Aliás, Poe é, também, o criador da ficção policial. Na literatura, são gêneros menores ou, na concepção de muitos, nem o são. Apenas, simples entretenimento. Na verdade, com exceções tão raras quanto notórias, entre as quais os contos poescos, não passam disso.

No cinema, contudo, tanto um como outro adquirem importância e *status* artístico, assumindo posição destacada.

Metropolis (Idem, Alemanha, 1926), de Fritz Lang (Áustria, 1890-1976), é talvez, cronologicamente, o primeiro grande filme de ficção-científica. Não simplesmente o primeiro, porque, antes dele, e desde Méliès, com seu *Voyage Dans la Lune* (França, 1902), o gênero já se instala no cinema. Mas, o primeiro de valor artístico, de arrojada criatividade.

É filme expressionista. Síntese entre o expressionismo, a inventividade artística e a ficção-científica.

Impressionam, nele, a convergência e a convivência de concepções futuristas na arquitetura, no urbanismo e na parafernália e infraestrutura mecânicas, abrangendo desde TV, robótica (um perfeito e, segundo consta, primeiro robô do cinema), e complexa combinação de máquinas de toda espécie, função e finalidade com as mais antiquadas e superadas formas de habitação subterrânea, como as catacumbas.

Lang coloca, pois, lado a lado, modernidade e arcaísmo: a) arranha-céus colossais e coruscantes, entre os quais se insere, insólita, a casa-cabana de cientista genial, porém, estereotipadamente alocado, vezo expressionista ecoando a tendência preconceituosa do homem comum em relação aos sábios; b) portentosos viadutos e sombrios corredores catacumbicos cavados na rocha; c) interiores futuristas e cavernas tumulares de ossuários à mostra. Estas, aliás, lembram e remetem àquela descrita por Edgar Allan Poe (EE. UU., 1809-1849), no conto “O Barril de Amontillado” (*The Cask of Amontillad*), da série *Contos de Terror, de Mistério e de Morte*. Conto este, aliás, que, fundido com “O Gato Preto”, e ambos

alterados em muitos pontos, servem de base ao segundo episódio do filme *Muralhas do Pavor* (Tales of Terror, EE.UU., 1962), de Roger Corman.

Antes do Chaplin de *Tempos Modernos* (Modern Times, EE.UU., 1936), Lang focaliza a robotização do operário pela imposição de movimentos uniformes e constantes.

Raros são os filmes, proporcionalmente à evolução científica da época de sua feitura, com poder imaginativo tão desenvolvido e marcado por percepção e realização tão avançadas e ousadas como *Metropolis*. E, ao mesmo tempo, tão terrível em captar a realidade da exploração do trabalho humano e a volubilidade e desorientação das massas amesquinhas e animalizadas.

Nem só isso, nem só *tudo* isso, porém. Além das notórias distorções impostas pelo expressionismo, realçando o mistério, o inaudito e o indizível, o sentimento humano e humanitário permeia o filme do início ao fim. Afinal, suas personagens são seres humanos, *malgré tout*.

Como construção cinematográfica e criação artística, *Metropolis* constitui uma das obras capitais não só da ficção-científica e do expressionismo, mas, do cinema, que nem o exagero e mesmo simploriedade da justaposição antinômica capital x trabalho conseguem empanar. Porém, são justamente excessos, desvirtuamentos e contrastes que Lang quer realçar, mesmo que, nesse passo, incida num maniqueísmo convencional.

Sob o aspecto da interpretação dos atores, o filme, desde 1926, denuncia o que muitos, à época, inclusive e principalmente Chaplin, não queriam ver e aceitar: a limitação imposta pela falta do som, levando não só nesse, mas, principalmente nele, a demasias interpretativas para conseguirem os atores exprimir e enfatizar as emoções e sentimentos que avassalam as personagens. No caso, é enorme o esforço nesse sentido dos dois protagonistas, o casal de jovens inserido no vórtice dos acontecimentos e neles interferindo com sua ação idealista (e bastante idealizada).

Por fim, em se tratando, como se trata, de filme expressionista, mesmo que de ficção-científica, é inadmissível (para se ficar num termo civilizado) sua colorização, conforme versão existente. A própria gênese do filme, como de qualquer obra do expressionismo cinematográfico, repele a claridade, a iluminação, o pluralismo cromático. Sob esse prisma, a cópia colorizada que a televisão por vezes exhibe, e segundo se sabe, ainda por cima mutilada, é simplesmente anti-expressionista e ofensiva à autoria e à criação artística.

Guido Bilharinho é advogado atuante em Uberaba, editor da revista internacional de poesia *Dimensão* de 1980 a 2000 e autor de livros de literatura, cinema, estudos brasileiros, história do Brasil e regional.