

Márcia Lemos

(Assistente de Investigação do Projecto “Utopias Literárias e Pensamento Utópico: a Cultura Portuguesa e a Tradição Intelectual do Ocidente”, Faculdade de Letras da Universidade do Porto)

Citação: Lemos, Márcia, "A cidade, espaço de heterotopias: *Metropolis*, de Fritz Lang, um estudo de caso", *E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia*, n.º 9, Edição Temática "Ano 2100" (2008). ISSN 1645-958X. <<http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id05id164&sum=sim>>

'The city', like a proper name, (...) provides a way of conceiving and constructing space on the basis of a finite number of stable, isolatable, and interconnected properties.

Michel de Certeau, "Walking in the City"

*[F]aith in History's utopian telos was to be subject to repeated questioning, despite repeated attempts to force its realization in the city (...). The dystopian alter ego of modernity telos was a powerful nightmare, one that was arguably framed more forcefully in filmic representations of the city, from *Metropolis* to *Blade Runner*, than in any other form.*

David B. Clarke, *The Cinematic City*

Este ensaio pretende reflectir sobre a cidade enquanto representação espacial de uma sociedade, nas suas múltiplas componentes: política, social, cultural, etc.¹ Num primeiro momento, de cariz mais teórico e introdutório, procurarei investigar a acção exercida pela arquitectura e a organização do espaço nos encontros, movimentos e liberdades dos indivíduos, utilizando como ferramenta conceptual o célebre ensaio de Foucault intitulado "Of Other Spaces" (1967). Neste ensaio, interessar-me-á sobretudo o conceito de heterotopia, a sua definição e a sua concretização em diversos espaços descritos por Foucault: o jardim, o museu, o cemitério, para citar apenas alguns. Servir-me-ei, igualmente, da definição de heterotopia veiculada por Kevin Hetherington em *The Badlands of Modernity, Heterotopia and Social Ordering*.

Num segundo momento, de cariz eminentemente mais prático, pretendo tomar o filme *Metropolis* (Alemanha, 1927), realizado por Fritz Lang, como um estudo de caso. A escolha de Lang e de *Metropolis* não é de todo aleatória. Como sublinha Barry Keith Grant, na introdução a uma colectânea de entrevistas totalmente dedicada ao realizador alemão, os filmes de Lang retratam um mundo claustrofóbico e determinista em que o indivíduo controlado por forças maiores, sejam elas sociais, metafísicas ou sobrenaturais, luta em vão contra o seu destino (Grant 2003: VIII-IX). Em *Metropolis*, cujo título é desde logo revelador, é a cidade que personifica essas forças que aprisionam e condenam uma parte muito significativa dos seres humanos que nela sobrevivem. Em *Metropolis* justapõem-se, até ao momento do seu colapso, heterotopias de controlo e de resistência que representam apenas diferentes olhares sobre um mesmo espaço.

A cidade: espaço de heterotopias

Em *Landscapes of Power: From Detroit to Disney World*, Shron Zukin atribui aos arquitectos e aos designers o papel mais significativo nos processos de mudança social e cultural:

We owe the clearest cultural map of structural change not to novelists or literary critics, but to architects and designers. Their products, their social roles as cultural producers, and the organisation of consumption in which they intervene create shifting landscapes in the most

material sense. As both objects of desire and structural forms, their work bridges space and time. (Zukin 1991: 39)

Como facilmente se depreende das suas palavras, Zukin vê na arquitectura e na organização do espaço os factores determinantes nas transformações culturais e os elementos essenciais na percepção da cidade: "The two cultural products that most directly map the landscape are architecture and urban form. Because they shape both the city and our perception of it, they are material as well as symbolic" (*idem*: 42). Ao sublinhar a importância da acção exercida pelos arquitectos e os urbanistas, Zukin desvaloriza mesmo a influência dos escritores e dos críticos literários em todo o processo.

Ora, embora reconhecendo a importância da arquitectura e dos seus agentes na percepção cultural do espaço citadino, vou procurar convocar alguns exemplos que demonstram que esta é apenas mais uma das dimensões a serem consideradas e não a sua dimensão essencial. Com efeito, não posso concordar que a nossa percepção da cidade de Dublin deva mais à especificidade das suas construções arquitectónicas do que à imagem recriada nos romances de James Joyce, por exemplo. As duas cidades, a Dublin 'real' e aquela que surge recriada nos textos do romancista irlandês, são indissociáveis. Do mesmo modo, a recriação dos espaços passa, indubitavelmente, pelo cinema, bem como por todas as manifestações artísticas em geral. Como sublinha David Clarke:

The urbanization that accompanied the expansion of industrial capitalism was both a direct manifestation of, and itself served to shape, the historical transition towards a specifically *modern* mode of social living. Whilst both documenting and providing commentary on these developments, cultural forms such as the cinema and its various precursors were themselves implicated in such changes. Thus, the spectacle of cinema both drew upon and contributed to the increase pace of modern city life (...). (Clarke 1997: 3)

O próprio Michel Foucault, pioneiro a reflectir sobre o espaço e sobre as relações de poder que através dele se estabelecem, explica que a organização do espaço e dos elementos arquitecturais que o compõem não determinam tudo. Em "Space, Power and Knowledge", quando lhe é pedido que identifique, no passado ou no presente, exemplos de projectos arquitectónicos que representem formas de libertação ou de resistência, Foucault responde:

I do not think that it is possible to say that one thing is of the order of 'liberation' and another is of the order of 'oppression'. [N]o matter how terrifying a given system may be, there always remains the possibilities of resistance, disobedience, and oppositional groupings. (...) Liberty is a *practice*. (...) The liberty of men is never assured by the institutions and laws that are intended to guarantee them. [I]t can never be inherent in the structure of things to guarantee the exercise of freedom. The guarantee of freedom is freedom. (Foucault 1995: 162)

Por conseguinte, a arquitectura constitui para Foucault mais um elemento de apoio à reflexão sobre a sociedade, o indivíduo e o espaço:

It is true that for me, architecture, in the very vague analyses of it that I have been able to conduct, is only taken as an element of support, to ensure a certain allocation of people in space, a *canalization* of their circulation, as well as coding of their reciprocal relations. So it is not only considered as an element in space, but is especially thought of as a plunge into a field of social relations in which it brings about some specific effects. (*idem*: 169)

Em *Of Other Spaces*, Foucault havia já anunciado o advento de "uma época do espaço" sucessora da "grande obsessão do século XIX com a História" e o tempo (Foucault 1967).² É neste ensaio que o autor identifica e descreve diferentes espaços heterotópicos, como o teatro, o museu, o cemitério, o jardim, que em comum têm o facto de representarem

real places – places that do exist and that are formed in the very founding of society – which are something like counter-sites, a kind of effectively enacted utopia in which the real sites, all the other real sites that can be found within the culture, are simultaneously represented, contested, and inverted. (*idem*)

Estas heterotopias são, segundo Foucault, definíveis por uma série de princípios. Um princípio essencial é a sua capacidade de justapor espaços à partida incompatíveis. Foucault apresenta vários

exemplos, mas, no seu ponto de vista, o exemplo máximo desta capacidade de justaposição é o jardim, espaço que, de resto, revisitaremos quando passarmos à reflexão sobre *Metropolis*:

[P]erhaps the oldest example of these heterotopias that take the form of contradictory sites is the garden. We must not forget that in the Orient the garden, an astonishing creation that is now a thousand years old, had very deep and seemingly superimposed meanings. The traditional garden of the Persians was a sacred space that was supposed to bring together inside its rectangle four parts representing the four parts of the world, with a space still more sacred than the others that were like an umbilicus, the navel of the world at its center (the basin and water fountain were there); and all the vegetation of the garden was supposed to come together in this space, in this sort of microcosm. (...) **The garden has been a sort of happy, universalizing heterotopia since the beginnings of antiquity** (our modern zoological gardens spring from that source). (*idem*, meu negrito)

Um outro princípio importante é o facto de todas as heterotopias terem uma função precisa e determinada (de evasão, de resistência, de desvio, de compensação, de acumulação do tempo, etc.) que, no entanto, varia conforme o momento histórico e a cultura em que se inserem. Um exemplo de espaço que ilustra plenamente este princípio é o cemitério. Nas sociedades ocidentais, o cemitério situava-se, até ao início do século XVIII, num ponto central da cidade. Até então, o cemitério era perspectivado como um espaço sagrado, de fronteira entre a vida terrena e a vida eterna. Todavia, como sublinha Foucault, a partir do século XIX, a noção de fronteira foi substituída pela noção de fim. Os cemitérios começaram a ser encarados como a última cidade alguma vez habitada pelos seres humanos, um espaço não de passagem à vida eterna, mas de descanso eterno. Sendo difícil conviver diariamente com a sua própria finitude, os ocidentais transferiram o espaço outrora central do cemitério para a periferia (*idem*).

Kevin Hetherington é um outro crítico que, no seguimento de Foucault, reflecte sobre as questões do espaço. Em *The Badlands of Modernity, Heterotopia and Social Ordering*, descreve as heterotopias como espaços de ordem social alternativa, isto é, espaços cujo funcionamento difere claramente da ordem vigente (Hetherington 1997: 40). O autor acrescenta, todavia, e este é um aspecto fundamental, que as heterotopias não são, ou não têm necessariamente de ser, espaços de resistência, podendo, pelo contrário, constituir-se como espaços de controlo total:

In using the concept of heterotopia, it would be wrong to privilege either the idea of freedom or control. (...) It would also be wrong to associate heterotopia just with the marginal and powerless seeking to use Other places to articulate a voice that is usually denied them. An Other place can be constituted and used by those who benefit from the existing relations within a society (...). (Hetherington 1997: 52)

Este aspecto é particularmente visível em *Metropolis*. Para a sociedade governante, simbolizada no filme por Joh Fredersen, que usufruiu de todas as benesses oferecidas pela tecnologia e pelo trabalho altamente subvalorizado dos operários, a cidade representa um manancial inesgotável de prazer. A cidade é a sua heterotopia de controlo. Pelo contrário, para os operários, condenados a uma existência claustrofóbica dividida entre dez horas de trabalho diário e as suas casas subterrâneas, resta apenas resistir.

***Metropolis*: um estudo de caso**

A História do Cinema fez de *Metropolis* (Alemanha, 1927) um filme incontornável pela sua representação da cidade e das relações de poder que nela se estabelecem. O gigantismo das suas construções e das engrenagens mecânicas que as sustentam surge, em toda a sua imponência, desde a abertura do filme, remetendo-nos claramente para um futuro, ainda que indefinido.

Foram muitos os críticos e estudiosos de cinema que, ao longo de décadas, procuraram localizar *Metropolis* no tempo. 2000, 2001, 2100, 3000, ..., o ano em que se desenrola a acção permanece em aberto, mas o importante é a atmosfera de futuro, algo distante, que as colossais torres, as plataformas suspensas e as naves que rasgam os céus de *Metropolis* nos transmitem. Mais do que a definição exacta de um tempo ou do que uma projecção realista do desenvolvimento urbano, "*Metropolis* ilustra fobias e ambiguidades muito *contemporâneas* em relação às cidades" (Neuman 1999: 112).³

Fonte de inspiração para muitos filmes de ficção científica que haveriam de se seguir⁴ – *Blade Runner*

(EUA, 1976), de Riddley Scott, é porventura o melhor exemplo –, *Metropolis* nasceu, também ele, de um momento de inspiração e, sobretudo, do espanto experimentado por Fritz Lang ao contemplar Nova Iorque pela primeira vez. Em 1965, numa entrevista concedida a Gretchen Berg, Fritz Lang descreve pormenorizadamente a forte impressão que lhe causou a cidade de Nova Iorque – os edifícios, as pessoas, as luzes e as sombras, as forças em conflito – e a forma como este espaço inspirou a criação da sua *Metropolis*:

Metropolis, you know, was born from my first sight of the skyscrapers of New York in October 1924. [W]hile visiting New York, I thought that it was the crossroads of multiple and confused human forces, blinded and knocking into one another, in an irresistible desire for exploitation, and living in perpetual anxiety. I spent an entire day walking the streets. The buildings seemed to be a vertical sail, scintillating and very light, a luxurious backdrop, suspended in the dark sky to dazzle, distract and hypnotize. At night, the city did not simply give the impression of living: it lived as illusions live. I knew I should make a film of all these impressions. (Berg 2003 [1965]: 68-69)

Já em Berlim, Fritz Lang dá conta das suas impressões a Thea Von Harbou que inicia a redacção do argumento que viria a dar origem a *Metropolis*.⁵

Se é verdade que nem todas as cidades são cinematográficas (cf. Bruno 1997: 46), não é menos verdade que Nova Iorque e a sua Manhattan têm vindo a encantar sucessivas gerações de realizadores. Seja pela sua natureza fotogénica, pelo gigantismo e geometria dos seus edifícios, ou pela globalidade do seu desenho arquitectural, o facto é que Nova Iorque rima com imagem em movimento, podendo por isso ser considerada uma “ciné-cidade”, para utilizar a terminologia de Giuliana Bruno (*ibidem*).⁶

À semelhança de Nova Iorque, cidade real e reinventada pelo cinema, *Metropolis*, cidade ficcionada, também tem continuado a cativar estudiosos, críticos e leigos, tal como cativou os seus espectadores contemporâneos, incluindo Adolf Hitler:

Adolfo Hitler também gostava de *Metropolis* e o seu visual agradou muito ao seu arquitecto Albert Speer. Em 1943, quando os prisioneiros do campo de concentração nazi de Matthesen foram obrigados pelos seus carcereiros a construir uma rampa gigantesca, compararam-na a *Metropolis*. (Cousins 2005: 100)

O encantamento de Adolf Hitler pela arquitectura de *Metropolis* não é, de todo, desprovido de sentido dado que a imagética do filme e a própria mensagem são algo ambivalentes. Como observa J. P. Telotte:

It [*Metropolis*] seems to speak with two distinct voices. On the one hand, it talks about the consequences of a society given over to the forces of technology and production; but on the other, it finds much of its attraction in the vision of those forces, that is, in its seductive images of a futuristic, highly technologized society. In fact, today, as in Lang's time, the film is often viewed and evokes comment as much for its surface features, for its spellbinding images of the future, as for its indictment of the cultural forces those images depict. Consequently, the film at times seems almost at odds with itself. (Telotte 1990: 49)

Por outras palavras, *Metropolis* não se limita a ser uma crítica clara ao capitalismo, à tecnologia e a todas as forças que, de algum modo, despojam o indivíduo da sua humanidade e da sua individualidade. Há um certo deslumbramento pelo poder, em todas as suas manifestações, que perpassa o filme e que Hitler terá certamente sentido. A sua heterotopia de controlo estava exposta em *Metropolis* e o convite formulado a Fritz Lang para produzir filmes para os nazis é consequência desse seu encantamento com a estética e a temática do filme.

Lang, que se considerava um liberal,⁷ recusou, ofendido, a proposta, mas Thea Von Harbou, de quem entretanto se divorciou, passou a ser uma colaboradora activa da Goebbels. Ao desconforto evidenciado por Fritz Lang, nas inúmeras entrevistas em que foi questionado sobre *Metropolis*, não será alheia esta admiração nazi pelo filme, embora o realizador centre as suas críticas na ingenuidade da mensagem final, isto é, na ideia de que entre a cabeça (classe governante) e as mãos (classe operária) é necessário que exista um intermediário, o coração. Como diria Lang, em entrevista a Henry Hart, “Where today do you see the heart mediating anything?” (Lang/Hart 2003 [1956]:14). Esta questão volta a ser abordada em entrevista a Jean Domarchi e Jacques Rivette, onde Lang clarifica a sua posição:

‘I am very severe about my work. One cannot say now that the heart is the mediator between the hand and the brain, because it is a question of economics. That’s why I don’t like

Metropolis. It's false, the conclusion is false, I don't accept that I made that film.' (Lang/Domarchi & Rivette 2003 [1959]:18)

No filme, o intermediário, anunciado pela personagem Maria, filha de operários e voz de uma resistência pacífica, é Freder, filho de Joh Fredersen, o protótipo do capitalista completo. Do alto da sua torre, Fredersen tem uma visão privilegiada da sua criação: Metropolis. A torre funciona como um *panopticon*⁸ que permite a Fredersen controlar todo o espaço da cidade à superfície. As câmaras de vigilância e os operários pagos para controlar os seus pares completam a heterotopia de controlo de Fredersen, concedendo-lhe uma visão privilegiada também do subterrâneo.

O primeiro encontro dos dois espaços ou, por outras palavras, de Freder e Maria dá-se, simbolicamente, no Jardim do Éden. Seguindo-se à mudança de turnos dos operários – profundamente marcante pelos movimentos mecânicos dos operários que mais do que trabalhadores se assemelham a prisioneiros de um campo de concentração nazi – e à descida à Cidade dos Operários – apresentada como uma verdadeira descida aos infernos –, a cena do jardim assume um efeito de contraste avassalador. O jardim, onde jovens rapazes perseguem jovens *ninfetas*, surge como um espaço de luz, de prazer, à semelhança, aliás, da descrição que é feita por Foucault em *Of Other Spaces*: “The garden has been a sort of happy, universalizing heterotopia since the beginnings of antiquity” (Foucault 1967).⁹ A chegada de Maria, rodeada por crianças, filhos dos operários, vem, por conseguinte, interromper e ensombrar a existência colorida e ociosa de Freder, contribuindo decisivamente para a destruição do seu espaço heterotópico.

Maria e as crianças são de imediato convidadas a abandonar aquele espaço de evasão e de prazer absoluto, mas a ruptura para Freder era já inevitável. Tal como Adão e Eva após terem provado a maçã, Freder passou a ter consciência de que havia algo mais para além das luzes e do brilho exibido por Metropolis à superfície. Esta ascensão ao conhecimento é acompanhada por uma descida ao espaço subterrâneo da cidade, onde Freder, movido pela vontade de reencontrar Maria, tem a oportunidade de contemplar, pela primeira vez, a vida de esforço e de sacrifício dos operários. Comovido, Freder resolve trocar de lugar com um deles, procurando sentir as mesmas emoções.

Tomado por um dos operários, Freder recebe um panfleto com um mapa que o conduz a um espaço ainda mais subterrâneo, um espaço de resistência. Neste local, reencontra Maria que, num tom profético, exorta os operários a aguardar por um intermediário que reconheça a igualdade entre todos os seres humanos e que seja por isso capaz de dialogar com a classe governante e, de algum modo, libertar os operários da sua existência miserável. A mensagem de Maria é de esperança e de paz. A sua heterotopia representa a resistência, mas trata-se de uma resistência pacífica, alicerçada na fé de que o intermediário não tardará a chegar.

As palavras de Maria constituem para Freder uma revelação. Sendo filho de Joh Fredersen, governante máximo da cidade, só ele poderia desempenhar este papel de mediação. Todavia, Freder e os operários não são os únicos a ouvir a mensagem de Maria. Joh Fredersen, que ignora a presença do filho naquela multidão, e Rotwang, o cientista, observam toda a cena por uma fissura que em tudo se assemelha a um olho, retomando-se assim a ideia do *panopticon* como símbolo de controlo. Embora inimigos por razões pessoais, os dois aliam-se para destruir a resistência dos operários. Pelo menos é nisto que Fredersen acredita. Na verdade, os planos de Rotwang são bem mais extensos: destruir Metropolis e Freder para com isso destruir Fredersen, destituindo-o de tudo o que lhe é mais querido.

Se a torre representa a heterotopia de controlo de Fredersen, o laboratório é o equivalente para Rotwang. Contrastando com o brilho e o gigantismo de toda a cidade de Metropolis, o laboratório é um espaço esquecido, decadente, escuro e sombrio como o seu único habitante. No entanto, este espaço, que se encontra à superfície, tem acesso ao interior, ao subterrâneo, contactando com os dois universos que se opõem em *Metropolis*. É através do laboratório que Fredersen e Rotwang conseguem alcançar o local onde se realizam as reuniões secretas de Maria e dos operários. É no laboratório que Rotwang cria um robot, igual a Maria, destinado, por vontade de Fredersen, a semear a discórdia e o caos entre os operários.

Porém, cumprindo-se os planos de Rotwang, não é só entre os operários que o robot Maria implanta a discórdia. Ao dançar de forma sedutora nas festas dos ricos, o robot desencadeia nos homens um desejo incontrolável de a possuir, conduzindo-os a duelos e a lutas que terminam, invariavelmente, com a morte de muitos seres humanos. A metáfora é por demais evidente, a máquina conduz à destruição do indivíduo. Antes mesmo da entrada em cena do robot Maria, Freder acusara o pai de transformar as máquinas em novos deuses.

Todavia, se é verdade que Fredersen não hesita em sacrificar vidas humanas, colocando-as ao serviço das máquinas que alimentam a sua utopia, a monumental cidade de Metropolis, Rotwang, ele próprio semi-máquina já que substituiu a mão perdida numa das suas experiências por uma mão mecânica, procura, obsessivamente, recriar Hel, a mulher da sua vida, que o trocara por Fredersen e que

morrera ao dar à luz Freder. A ideia de substituir, no plano dos afectos, um ser humano por uma máquina é por si só absurda e demonstra bem o estado de demência em que se encontra Rotwang.

Apesar da imagem profundamente negativa das máquinas que percorre todo o filme, é importante não esquecer que estas não são mais do que criações humanas, cujas acções por vezes espelham, e que a verdadeira ameaça para o ser humano é, tal como sublinha Leo Brandy e reconhece Fritz Lang, em entrevista a Axel Madsen, o próprio ser humano e a sociedade em que vive:

Machines are outside class, purifiers of movement. The real threat to individual energy and exuberance is not the machine, but the forces of society (...). (Brandy 2004: 672)

'All right, so man has to live with the machine,' he says with an annoyed gesture of helplessness. 'Is that a message today? He still has to live with himself first.' (Lang/Madsen 2003 [1967]: 90)

Se entre os ricos o robot Maria suscita um sentimento de luxúria e desejo que conduz a comportamentos humanos auto-destrutivos, entre os operários o robot apela, ironicamente, à morte das máquinas. Privados das palavras apaziguadoras de Maria e incitados pelo ódio instilado pelo robot, os operários dão azo a toda a uma série de actos violentos, destruindo as máquinas que alimentam e sustentam toda a Metropolis, incluindo a Cidade dos Operários que fica totalmente inundada. Cegos pelo desejo de vingança e destruição, os operários negligenciam mesmo os seus filhos que, esquecidos pelos pais na Cidade dos Operários, poderiam ter sucumbido à força das águas não fora a intervenção da verdadeira Maria e de Freder. As acções do robot são, por conseguinte, determinantes e reveladoras: ao despoletar o que de pior existe em todos os seres humanos, mostram ricos e pobres à mesma luz, com as mesmas falhas e as mesmas virtudes.

No final, com a Cidade dos Operários destruída, todos ascendem ao Clube dos Filhos, o mesmo é dizer à cidade dos ricos, mas as luzes de Metropolis haviam sido apagadas e o reacender da cidade encontra-se dependente da mediação de Freder e de um coração que pulsa entre a cabeça e as mãos. A mensagem pode parecer ingénua e simples, mas a simplicidade não deixa de conter verdade e a verdade é que todos os projectos autoritários e repressivos, que negligenciam o ser humano e procuram a prosperidade de alguns à custa de muitos, acabam, invariavelmente, por conduzir à sua própria ruína. Fritz Lang terá, porventura, sido demasiado radical ao rejeitar a sua obra e o idealismo da sua mensagem que, sendo simples, não é, de modo algum, simplista, continuando, aliás, muitíssimo actual.

Em suma, a partir de *Metropolis*, ficção cinematográfica que versa sobre a importância da cidade enquanto reprodução espacial de múltiplas interacções sociais, é possível identificar e reflectir sobre diferentes espaços heterotópicos, sempre associados a um ou mais indivíduos, como a torre de Fredersen, o laboratório de Rotwang, o jardim de Freder ou os espaços subterrâneos de Maria e dos operários. Vimos como cada uma destas heterotopias tinha uma função definida, fosse ela de controlo, resistência, evasão ou alheamento, e testemunhamos, no final, a ruína de todas as heterotopias, restando apenas a cidade de Metropolis enquanto promessa por cumprir.

Referências Bibliográficas

Berg, Gretchen (2003) [1965], "The Viennese Night: A Fritz Lang Confession, Parts One and Two", in *Fritz Lang: Interviews*, ed. Barry Keith Grant, Jackson, University Press of Mississippi.

Brandy, Leo (2004), "From the World in a Frame – Genre: The conventions of connection", in *Film Theory and Criticism*, eds. Leo Brandy & Marshall Cohen, Oxford, Oxford University Press, 6th edition, 663-679.

Bruno, Giuliana (1997), "City views: the voyage of film images", in *The Cinematic City*, ed. David B. Clarke, New York, Routledge, 46-58.

Certeau, Michel de (1995), "Walking in the city", in *The Cultural Studies Reader*, ed. Simon During, London and New York, Routledge, 151-160.

Clarke, David B. (Ed.) (1997), *The Cinematic City*, New York, Routledge.

Cousins, Mark (2005), *Biografia do Filme*, trad. Artur Ramos e Cláudia Ramos, Lisboa, Plátano Editora.

Domarchi, Jean & Jacques Rivette (2003) [1959], "Jean Domarchi and Jacques Rivette 1959", in *Fritz Lang: Interviews*, ed. Barry Keith Grant, Jackson, University Press of Mississippi.

Foucault, Michel (1995), "Space, power and knowledge", in *The Cultural Studies Reader*, Simon During (ed.), London and New York, Routledge, 161-169.

__ (1967), "Of Other Spaces", in <http://www.foucault.info>, página acedida a 21 de Janeiro de 2009.

Giordani, Pier Luigi (2000), "Urban Planning" in *Dictionary of Literary Utopias*, eds. Vita Fortunati and Raymond Trousson, Paris, Honoré Champion Éditeur.

Gittleman, Sol (1979), "Fritz Lang's "Metropolis" and Georg Kaiser's "Gas I": Film, Literature, and the Crisis of Technology" in *Die Unterrichtspraxis / Teaching German*, Vol. 12, No. 2 (Autumn, 1979), 27-30, <http://www.jstor.org/stable/3528967> (acedido a 21 de Dezembro de 2008).

Grant, Barry Keith (2003), *Fritz Lang: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi.

Hart, Henry (2003) [1956], "Henri Hart 1956", in *Fritz Lang: Interviews*, ed. Barry Keith Grant, Jackson, University Press of Mississippi.

Hetherington, Kevin (1997), *The Badlands of Modernity, Heterotopia and Social Ordering*, London, Routledge.

Madsen, Axel (2003) [1967], "Axel Madsen 1967", in *Fritz Lang: Interviews*, ed. Barry Keith Grant, Jackson, University Press of Mississippi.

Neuman, Dietrich (1999) "Antes e depois de *Metropolis*: o Cinema e a Arquitectura em busca da Cidade Moderna", in *Cinema e Arquitectura*, AAVV, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, Museu do Cinema, 108-115.

Telotte, J. P. (1990), "The Seductive Text of *Metropolis*", in *South Atlantic Review*, Vol. 55, No. 4 (Nov., 1990), 49-60, <http://www.jstor.org/stable/3200445> (acedido a 21 de Dezembro de 2008).

Zukin, Shron (1991), *Landscapes of Power: From Detroit to Disney World*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.

Filmografia

Metropolis, real. Fritz Lang, Alemanha, 1927 (Filmes Costa do Castelo, 2006).

Notas

¹ Cf. Giordani 2000: 623.

² Foucault, Michel (1967), "Of Other Spaces", in <http://www.foucault.info>, página acedida a 21 de Janeiro de 2009. Este documento não apresenta paginação na sua versão on-line.

³ Nos anos vinte, os arranha-céus eram fonte de múltiplas discussões entre arquitectos, urbanistas e políticos, servindo mesmo de mote para diferentes produções cinematográficas (cf. Neuman 1999: 108-115).

⁴ Sobre este assunto cf. Cousins 2005: 100.

⁵ "When I returned to Berlin, in the middle of a crisis, Thea von Harbou began to write the script. We imagined, she and I, an idle class, living in a large city thanks to the subterranean work of thousands of

men on the point of revolting, lead by the daughter of the people. To put down this rebellion, the head of the city demanded that its experts create a robot in the image of the daughter in question. But the robot Maria turned on her people and caused the workers to destroy the “machine” which was the heart of the city, which controlled it and gave it life.” (Berg 2003 [1965]: 69)

⁶ Em “City views: the voyage of film images,” Giuliana Bruno define Nápoles e Nova Iorque como “ciné-cidades”: “Naples and New York are intrinsically filmic. (...) They have housed the cinema from its very first steps, and have a shared history as cine-cities. (...) Naples and New York lend themselves to moving portraits of dark beauty. Inclined to the *noir*, they portrait the metropolis of the near future. Like the filmic metropolis of *Blade Runner*, they are dystopian cities. (...) Cities in ruins, they exhibit the social contradictions, and show the high and the low, side by side, in the architectural texture, making a spectacle of the everyday. Cities of display, they suit the cinema – the spectacle of the motion pictures” (Bruno 1997: 46).

⁷ Cf. Gittleman 1979: 27.

⁸ O *panopticon* é uma criação do filósofo Inglês e fundador do Utilitarismo, Jeremy Bentham. Em 1785, Bentham iniciou trabalhos no sentido de criar uma prisão que fosse inovadora. A originalidade desta prisão, baptizada de *panopticon* – “visão total” –, prende-se com o facto de um simples guarda, estrategicamente colocado, poder controlar todo o espaço do presídio e todos os seus reclusos. Esta prisão nunca chegou a ser construída por Bentham, mas o seu conceito inspirou desde sempre debate e controvérsia. Michel Foucault, por exemplo, recuperou o conceito para discutir as questões do poder e do espaço. Sobre este assunto cf. Foucault em *Surveiller et punir: naissance de la prison* (1975).

⁹ Cf. Nota 2.