

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Paloma Marcela Carvalho de Castilho

De macaco selvagem a anjo espacial:

a visão de Stanley Kubrick sobre a Guerra Fria e a manifestação do sublime no filme
2001: Uma Odisseia no Espaço

Bauru
2019

Paloma Marcela Carvalho de Castilho

De macaco selvagem a anjo espacial:

a visão de Stanley Kubrick sobre a Guerra Fria e a manifestação do sublime no filme

2001: Uma Odisseia no Espaço

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, para obtenção do título de Mestre em Comunicação, sob a orientação do Prof. Dr. Osvando José de Moraes

Bauru

2019

C352m Castilho, Paloma Marcela Carvalho de
De macaco selvagem a anjo espacial : a visão de Stanley Kubrick sobre a
Guerra Fria e a manifestação do sublime no filme 2001: Uma Odisseia no
Espaço / Paloma Marcela Carvalho de Castilho. -- Bauru, 2019
117 f.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade
de Arquitetura, Artes e Comunicação, Bauru
Orientador: Osvando José de Moraes

1. Cinema. 2. Ficção Científica. 3. Guerra Fria. 4. Stanley Kubrick. 5. 2001:
Uma Odisseia no Espaço. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Bauru. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.



ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE PALOMA MARCELA CARVALHO DE CASTILHO, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, DA FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO - CÂMPUS DE BAURU.

Aos 29 dias do mês de agosto do ano de 2019, às 09:30 horas, no(a) Sala de reunião dos Programas de Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, reuniu-se a Comissão Examinadora da Defesa Pública, composta pelos seguintes membros: Professor Assistente Doutor OSVANDO JOSÉ DE MORAIS - Orientador(a) do(a) Departamento de Comunicação Social da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Unesp - câmpus de Bauru / Universidade Estadual Paulista, Professora Associada MARIA CRISTINA GOBBI do(a) Departamento de Comunicação Social da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Unesp - câmpus de Bauru / Universidade Estadual Paulista, Professora Doutora MARIA ERICA DE OLIVEIRA LIMA do(a) Programa de Pós-graduação em Comunicação / Universidade Federal do Ceará, sob a presidência do primeiro, a fim de proceder a arguição pública da DISSERTAÇÃO DE MESTRADO de PALOMA MARCELA CARVALHO DE CASTILHO, intitulada **De macaco selvagem a anjo espacial: a visão de Stanley Kubrick sobre a Guerra Fria e a manifestação do sublime em 2001: Uma Odisseia no Espaço**. Após a exposição, a discente foi arguida oralmente pelos membros da Comissão Examinadora, tendo recebido o conceito final: Aprovada. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelos membros da Comissão Examinadora.

Professor Assistente Doutor OSVANDO JOSÉ DE MORAIS

Professora Associada MARIA CRISTINA GOBBI

Professora Doutora MARIA ERICA DE OLIVEIRA LIMA

Osvaldo J. de Moraes
M. Cristina Gobbi
Erica Lima

Recomendado pela banca. Continuidade dos estudos no doutorado e que os resultados da dissertação sejam transformados em artigo científico.

Paloma Marcela Carvalho de Castilho

De macaco selvagem a anjo espacial:

a visão de Stanley Kubrick sobre a Guerra Fria e a manifestação do sublime no filme

2001: Uma Odisseia no Espaço

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, para obtenção do título de Mestre em Comunicação, sob a orientação do Prof. Dr. Osvando José de Moraes
Área de Concentração: Comunicação Midiática
Linha de Pesquisa: Produção de Sentido na Comunicação Midiática

Banca Examinadora:

Presidente/Orientador: Prof. Dr. Osvando José de Moraes
Instituição: Faculdade de Arquitetura, Comunicação e Artes/UNESP

Prof^a. Dr^a. Maria Cristina Gobbi
Instituição: Faculdade de Arquitetura, Comunicação e Artes/UNESP

Prof^a. Dr^a. Mária Érica de Oliveira Lima
Instituição: Universidade Federal do Ceará

Resultado: Aprovada
Bauru, 29 de agosto de 2019

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, por acreditarem e proporcionarem o aprimoramento da minha educação. Além de financiadores, eles foram suporte em níveis inimagináveis, mesmo longe. E à minha mãe, por ouvir minhas lamentações, crises de ansiedade e nervosismos ao telefone, sei que o coração deve ter ficado apertado muitas vezes. Ao meu pai pelas viagens durante vestibulares e processos seletivos do mestrado, entre outros, sei que as rodovias e horas de volante não foram fáceis.

Ao meu irmão Paulo Henrique, pelas idas à locadora, os VHS, as tardes depois da escola vendo filmes e até os clipes musicais, a primeira faísca do cinema foi com os olhos dos anos 80 de alguém nascido doze anos antes de mim.

Ao meu amigo Leandro, que, desde a graduação, pacientemente, lê trabalhos, textos e até mesmo essa dissertação. Sempre com palavras de incentivo, mesmo quando nem eu mais acreditava em mim. Se não fosse por ele, eu não saberia nem como me inscrever nesse programa, tampouco teria coragem.

Ao meu orientador Osvando, que foi suporte nos momentos complicados do mestrado, pela paciência e por acreditar em uma pesquisa sobre cinema e, principalmente, por, assim como eu, enxergar que ainda existia algo a ser dito sobre esse filme (e provavelmente, sempre existirá).

Ao meu orientador da graduação, André, por ter me apresentado essa obra e mostrar que eu poderia explorar minha paixão por cinema e ficção científica na vida acadêmica.

Aos envolvidos nesse processo, que são muitos para citar, mas saibam que sou grata. Nascemos sozinhos e morremos mais sozinhos ainda, mas o meio é lotado de companhia e se cada uma das pessoas que encontramos pelo caminho não fizer algo para atrapalhar, já foram de grande ajuda.

E àqueles apaixonados por algo. Parafraseando o garotinho entrevistado em 1970 por Kieślowski: “Eu não tenho certeza de quem eu sou, mas eu amo filmes.” Sendo assim, aos que ainda não sabem quem são, mas sabem que são apaixonados por algo. O suficiente.

And I knew exactly what to do.
But in a much more real sense, I had no idea what to do.

Michael G. Scott, The Office

CASTILHO, Paloma. **De macaco selvagem a anjo espacial: a visão de Stanley Kubrick sobre a Guerra Fria e a manifestação do sublime no filme 2001: Uma Odisseia no Espaço.** 2019. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Comunicação) – FAAC – UNESP, sob a orientação do Prof. Dr. Osvando José de Moraes. Bauru, 2019.

RESUMO

Esse trabalho tem como proposta analisar o filme *2001: Uma Odisseia no Espaço* [2001: A Space Odyssey, 1968], dirigido por Stanley Kubrick e coproduzido por Arthur C. Clarke. Induzidos pelo pensamento de que o diretor possui particularidades em seu cinema, traçamos o panorama da Guerra Fria, contexto no qual o filme foi produzido, bem como apontamentos sobre o gênero de ficção científica e, por fim, aspectos importantes da obra de Stanley Kubrick e suas características relevantes. Com a finalidade de demonstrar a inserção e o destacamento de Kubrick das convenções dos elementos que utilizou, também apontamos questões de teorias do cinema, com ênfase no realismo, o qual encontramos traços em *2001*. Como o filme carrega uma carga filosófica bastante marcada, influenciados pelo pensamento de Pascal (1887), “O silêncio eterno dos espaços infinitos me apavora”, articulamos os pensamentos mapeados por Burke (2016) sobre o sublime com os elementos que encontramos no filme. Para esquematizar, recorreremos a Thompson (2011) que faz uma releitura de autores da hermenêutica como Heidegger, Gadamer e Ricoeur sintetizando as ideias em categorias analíticas: *análise sócio-histórica*, *análise discursiva* e *interpretação/reinterpretação*. Sendo assim, procuramos traçar o panorama que caracteriza a ficção científica de Stanley Kubrick, que possui traços de uma articulação política, mas diferente do que foi visto na ficção científica das décadas anteriores: o diretor supera a visão selvagem que existia dos soviéticos e estabelece suas opiniões sobre a questão da existência humana e o papel da guerra nesse âmbito.

PALAVRAS-CHAVE: Stanley Kubrick; ficção científica; Guerra Fria; sublime; hermenêutica.

ABSTRACT

This work aims to analyze the movie 2001: A Space Odyssey [2001: A Space Odyssey, 1968], directed by Stanley Kubrick and co-produced by Arthur C. Clarke. Induced by the thought that the director has particularities in his cinema, we trace the Cold War panorama, context in which the film was produced, as well as notes on the science fiction genre and, finally, important aspects of Stanley Kubrick's work and its relevant characteristics. In order to demonstrate Kubrick's insertion and detachment of the conventions of the elements he used, we also point to questions of film theories, with an emphasis on realism, which we find traces in 2001. The film carries a very marked philosophical charge, influenced by Pascal's (1663) thought, "The eternal silence of infinite spaces terrifies me", we articulate the thoughts mapped by Burke (2016) about the sublime with the elements we find in the film. To schematize all this, we resort to Thompson (2011), who rereads authors of hermeneutics such as Heidegger, Gadamer and Ricoeur synthesizing the ideas into analytical categories: *socio-historical analysis*, *discursive analysis* and *interpretation/reinterpretation*. Thus, we seek to trace the landscape that characterizes Stanley Kubrick's science fiction, which has features of a political articulation, but different from what was seen in science fiction of previous decades: the director overcomes the Soviet savage vision and establishes his opinions on the issue of human existence and the role of war in this area.

KEY WORDS: Stanley Kubrick; science fiction; Cold War, sublime; hermeneutics.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – “Senhores, há momentos em que me envergonho de fazer parte da raça humana, e este é um deles”	38
Figura 2 – “Senhores, vocês não podem brigar aqui. Esta é a Sala de Guerra.”	40
Figura 3 – Diagrama de projeção <i>Cinerama</i>	48
Figura 4 – Sequência Aurora do Homem	51
Figura 5 – Eclipse osso-artefato espacial.....	53
Figura 6 – Segundo Ato, a descoberta do monólito	55
Figura 7 – Missão Júpiter	58
Figura 8 – Júpiter e além do infinito.....	60
Figura 9 – Russos e Floyd conversam	81
Figura 10 – Janela perspectiva Bowman - Poole	91
Figura 11 – Janela perspectiva Bowman - Bowman	91
Figura 12 – Quarto no final do <i>Star Gate</i>	93
Figura 13 – Primeira frase: “Here you are, sir. Main level, please”	99

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	12
2. OS PRIMÓRDIOS DO CINEMA.....	16
2.1. Os primeiros passos da experimentação	16
2.2. Os primeiros passos da teoria cinematográfica: do nascimento do padrão hollywoodiano até a redenção no realismo de “visão de mundo”	20
2.3. O cinema da Guerra Fria	22
2.3.1. Hollywood na Guerra Fria	25
2.3.2. O cinema de ficção científica	26
2.3.3. O caráter fundamental da ficção científica	28
3. A PECULIARIDADE DE STANLEY KUBRICK	33
3.1. Vida e Obra	33
3.2. <i>Glória Feita de Sangue e Dr. Fantástico</i> : a negação de Hollywood dentro de Hollywood	37
3.2.1. <i>Glória Feita de Sangue</i>	37
3.2.2. <i>Dr. Fantástico</i>	39
3.2.3. Um primeiro olhar sobre <i>2001</i>	42
3.3. O laborioso nascimento de <i>2001: Uma Odisseia no Espaço</i>	44
3.3.1. O enredo de <i>2001</i>	50
3.4. O sublime dos espaços infinitos.....	60
4. METODOLOGIA E ANÁLISE	67
4.1. Análise fílmica	67
4.2. Análise hermenêutica.....	70
4.3. Significações de <i>2001: Uma Odisseia no Espaço</i>	75
4.3.1. Uma odisséia do realismo.....	77
4.3.2. Kubrick: a Guerra Fria vai ao espaço (e à pré-história também).....	79
4.3.3. “[...] ah, meu Deus... <i>está cheia de estrelas</i> .”	87
4.3.4 O uso da música e do silêncio em <i>2001: Uma Odisseia no Espaço</i>	94
CONSIDERAÇÕES FINAIS	106
BIBLIOGRAFIA	111
ANEXO A – Carta de Stanley Kubrick a Arthur C. Clarke	116

1. INTRODUÇÃO

A escolha de iniciar um filme com os quase três minutos de tela totalmente preta ao som do angustiante som de *Atmosphères*¹, de György Ligeti, antes mesmo da aparição do logo do estúdio MGM, em *2001: Uma Odisseia no Espaço* [2001: A Space Odyssey, 1968], nos mostra o controle do espaço cinematográfico que o diretor Stanley Kubrick possui. Não satisfeito em bombardear, de imediato, o público com sensações que permaneceriam presentes durante toda a projeção do filme: o desnorтеio, a “solidão dos espaços infinitos”², Kubrick, em seguida, projeta o alinhamento dos astros ao som da perfeita gradação musical de *Also Sprach Zarathustra*³, de Richard Strauss, composição audiovisual que dita a grandiosidade e audácia criativa desse diretor, não só em *2001*, mas em toda a sua filmografia.

Kubrick é um diretor reservado, a dificuldade de ler com exatidão as suas obras torna a tarefa bastante árdua, mas cada vez mais e mais autores e pesquisadores tentam decifrar suas intenções e significados por meio de diversos aportes. Como afirma Schafer (2001, p. 315) “O homem é uma criatura antientrópica, é um organizador do acaso em ordem e tenta perceber padrões em todas as coisas”.

Ao longo da pesquisa, percebemos que, embora fosse bastante desejado, não seria possível discorrer sobre a história de cada um dos elementos presentes no trabalho: cinema, a Guerra Fria, ficção científica e, principalmente, toda a extensão do processo de produção de *2001: Uma Odisseia no Espaço*. Por isso, escolhemos explorar o eixo principal de cada um desses tópicos. Selecionamos aqueles acontecimentos que julgamos necessários para a compreensão do todo. *2001* se insere no contexto hollywoodiano e, apesar de Kubrick refutar muitas das suas regras, o filme ainda está contido no cinema norte-americano de grande estúdio, o Metro Goldwyn-Mayer sendo classificado como *blockbuster*. Após o contato com as teorias do cinema, identificamos características do realismo, de base russa, no cinema de Kubrick. Portanto, entendemos que o cinema é uma arte plural, permeada por diversas nuances que se influenciam e se refutam, tornando cada um desses

1 (1961) O compositor afirma: “a textura sonora é tão densa que as vozes instrumentais individuais entrelaçadas são absorvidas pela textura geral e perdem completamente sua individualidade.” <<https://www.britannica.com/topics/Atmospheres>>

2 Paráfrase da célebre menção de Pascal: “O silêncio eterno dos espaços infinitos me apavora” (PASCAL, 1887, p. 153)

3 (1896) Também traduzida como *Thus Spoke Zarathustra*. Em português: *Assim falou Zarathustra*.

cinemas digno de um estudo próprio, mas a ciência precisa de delimitação. Sendo assim, deixamos claro a multiplicidade de cinemas, mas no nosso contexto de pesquisa, fica delimitado o cinema hollywoodiano.

Tendo essa necessidade de delimitação, no primeiro capítulo traçaremos uma linha cronológica dos elementos do cinema que atravessam os nossos questionamentos, tais como o caráter tecnológico que se destaca previamente ao cinema arte, a noção de certa internacionalidade do caminho percorrido entre o cinematógrafo e o cinema, bem como as teorias cinematográficas auxiliadoras da compreensão de que Stanley Kubrick, apesar de trabalhar com estúdios de prestígio em Hollywood, não seguia exatamente as regras narrativas norte-americanas e flertava com um cinema divergente do que era visto na época da Guerra Fria dentro desse espaço geográfico.

A partir daí, se faz necessária uma contextualização desse período histórico tão peculiarmente conturbado e a faremos no segundo capítulo. Seguimos então para a articulação sobre o cinema da Guerra Fria, culminando no gênero de ficção científica, que constitui a maior arma de propaganda política da época – importante frisar, mais uma vez, que o ponto de vista abordado é norte-americano. Essa fatia do cinema explorado na Guerra Fria é bastante nebulosa, afinal existem divergências sobre o gênero desde a sua gênese literária que não se evaporam quando entra na sétima arte. Parafraseando o exagero de Booker (2006): o filme de ficção científica é tão antigo quanto o filme em si, por isso, talvez, seja tão complexo delimitá-lo.

E também é Booker (2010) quem aponta que o primeiro filme americano de ficção científica da era sonora foi *Just Imagine* (1930), de David Butler, uma comédia musical que apresenta uma missão a Marte, mas trata o seu material de ficção científica de uma forma leve que mostra pouco interesse real no futuro potencial de exploração espacial, mostrando o descaso hollywoodiano perante o gênero. Avançando vinte anos, chegando à era de ouro da ficção científica, temos os filmes sobre as ameaças nucleares e os primórdios da urgência em chegar à Lua na corrida espacial. Compreendendo alguns dos destaques, chegamos à década de 1960.

Entretanto, como já narrado, Kubrick era um diretor discreto. A fim de ultrapassar essa barreira e chegar a uma compreensão de *2001: Uma Odisseia no Espaço*, no terceiro capítulo, descreveremos alguns aspectos da obra do diretor, articulando-os, principalmente com a vertente do realismo. Só assim, poderemos

seguir em frente para um possível entendimento de tal obra. E nesse mesmo excerto, faremos uma descrição do próprio filme, unindo o enredo audiovisual à passagens do romance homônimo, do escritor de ficção científica Arthur C. Clarke, bem como pinceladas de elementos da criação da obra. Essa análise de informações externas ao filme é feita pelos motivos articulados por Aumont e Marie (2004):

Desde os primeiros esboços (quer a iniciativa parta do produtor quer do realizador) até a filmagem e a montagem, passando pelas diversas fases do argumento e da planificação, a gênese do filme é um processo longo, cujas marcas podem eventualmente clarificar alguns aspectos do filme concluído. (AUMONT; MARIE, 2004, p. 80)

A obra desse diretor é rica, porém, para fins de pesquisa, devemos limitar um *corpus* e nossa intenção é analisar o cinema de ficção científica de Kubrick, portanto, nos limitamos à *2001: Uma Odisseia no Espaço* – embora somente esse título, por si só, já nos dê uma infinidade de elementos a serem explorados. Dos filmes que mais mostram quem realmente foi Stanley Kubrick, citamos *Glória Feita de Sangue* e *Dr. Fantástico*, as duas obras, além do nosso foco principal. A primeira pela sua temática anti belicista e visão obscura dos membros do alto escalão militar francês da Primeira Guerra Mundial e o segundo por também se tratar de um recorte da Guerra Fria, assim como *2001*, e pelo caráter irônico e até mesmo, ridicularizado, no tratamento das personagens que representam chefes de Estado envolvidos no conflito.

Após a contextualização do filme, exploraremos os tópicos do sublime. Burke (2016) disserta em seu *Investigação Filosófica sobre a Origem de nossas Ideias do Sublime e da Beleza* sobre as inúmeras amostragens e encaixes do sublime, por isso, selecionamos os que nos interessam para quando chegar o momento da articulação desses elementos com o próprio filme. Adicionamos ao conteúdo, pinceladas de reflexão filosófica, afinal, esse é um filme que se pauta em reflexões do tipo. No entanto, influenciados pela aparição da frase de Pascal sobre os espaços infinitos – citada no livro por Clarke e inserida no filme de maneira implícita, porém, constante – refletiremos sobre a questão do sublime.

Por fim, uma articulação metodológica – de certa forma, já iniciada na descrição do filme, através da análise fílmica – da hermenêutica. Nesse ponto, é onde se justificará a inserção dos elementos do contexto e do diretor do filme, afinal,

as categorias de Thompson (2011), atravessam todas essas questões: *análise sócio-histórica, análise formal ou discursiva e interpretação/reinterpretação*.

Dos diversos autores que se aventuraram a escrever – e que lemos – sobre *2001*, alguns deles se fixam nas questões óbvias, tais como a filosofia do Super Homem de Nietzsche, explicitada em vários pontos do filme, como o uso da peça *Assim Falou Zarathustra*, de Strauss – baseada no livro do autor – e o final emblemático que descreve a evolução do ser humano em um ser transcendente, a Criança-Estrela. Como explicita Abrams (2007):

Seu *2001* mapeia os mesmos estágios nietzscheanos pré e pós humanos, iniciando pelo homem-macaco, passando pela humanidade e, finalmente, culminando em uma nova forma (transcendendo a humana), a Criança-Estrela, um feto superinteligente do tamanho de um planeta.⁴ (p. 247)

Outros focam na veracidade produzida pelo perfeccionismo e parceria do diretor com a agência espacial americana NASA⁵ que culminou na criação de imagens de cunho preditivo como a cor do planeta antes mesmo das primeiras fotografias coloridas da Terra.⁶

Por isso mesmo, nossa ideia de investigação é que Kubrick estava inserido no contexto da Guerra Fria – um cenário impossível de ignorar, essencialmente para um habitante das décadas em que o conflito ocorreu – produzindo um filme de ficção científica, um gênero amplamente utilizado para críticas políticas. Esse fato nos fez refletir sobre Stanley Kubrick não estar alheio ao todo e, por ser um diretor que costumava renegar convenções, dirigiu e coescreveu um filme de ficção científica que, sim, possui traços de uma visão política, mas de forma diferenciada dos títulos criados da década de 1950. Além da utilização da carga estético-filosófica do sublime que ajuda a caracterizar *2001* como obra de arte complexa.

4 Tradução nossa: His *2001* maps the same nietzschean pre-and posthuman stages, beginning with ape-men, proceeding through humanity, and finally culminating in a new (beyond human) form, the “Star Child”, a planet-sized superintelligent fetus.

5 National Aeronautics and Space Administration - Administração Nacional da Aeronáutica e Espaço

6 As primeiras fotografias coloridas da Terra vista da Lua seriam tiradas em dezembro de 1968 pela missão Apollo 8. <<https://www.nasa.gov/feature/a-bold-step-apollo-8-sends-first-human-flight-beyond-earth>> Acesso em 15 de jan. de 2019.

2. OS PRIMÓRDIOS DO CINEMA

Os fanáticos, os maníacos, os pioneiros desinteressados, capazes, como Berard Palissy, de queimar seus móveis por alguns segundos de imagens tremulantes, não são empresários, nem eruditos, mas sim, possuídos por sua imaginação. O cinema nasceu da convergência dessas várias obsessões, isso é dizer, do mito, o mito do cinema total.⁷

André Bazin, 1967

2.1. Os primeiros passos da experimentação

No final do século XIX, uma nova forma de arte floresceu: o cinema. Entretanto, antes de conquistar o *status* artístico absoluto – a partir do *Manifesto das Sete Artes*, de Riciotto Canudo, publicado em 1911 – foi o fruto de um conjunto de ideias que refletiam bastante o caráter industrial instalado na sociedade desde o século anterior.

Percebemos isso em Thomas Edison, também lembrado por inventar a lâmpada, idealizador de “um instrumento que faz com os olhos aquilo que o fonógrafo faz com os ouvidos”⁸. O laboratório de Edison foi responsável pela invenção do Cinetógrafo (uma câmera de cinema) e pelo Cinetoscópio (um projetor). A maior parte deste trabalho foi realizada pelo assistente de Edison, William Kennedy Laurie Dickson, a partir de 1888. O conceito dos mecanismos de Edison (e Dickson) era o de gravar uma série de imagens que, exibidas em rápida sequência, criavam a ilusão de movimento. Um estudo similar aos experimentos de Edison e Dickson já havia sido feito pelo fotógrafo britânico Eadweard Muybridge, em 1872.⁹

7 Tradução nossa: The fanatics, the madmen, the disinterested pioneers, capable, as was Berard Palissy, of burning their furniture for a few seconds of shaky images, are neither industrialists nor savants, just men obsessed by their own imaginings. The cinema was born from the converging of these various obsessions, that is to say, out of a myth, the myth of total cinema

8 "I am experimenting upon an instrument which does for the eye what the phonograph does for the ear, which is the recording and reproduction of things in motion" (Edison, 1888) in Library of Congress: <<https://www.loc.gov/collections/edison-company-motion-pictures-and-sound-recordings/articles-and-essays/history-of-edison-motion-pictures/>> Acesso em: 10 de maio de 2018.

9 Os experimentos de Muybridge em fotografar o movimento começaram em 1872, quando o magnata das ferrovias Leland Stanford o contratou para provar que durante um determinado momento na marcha de um cavalo trotando, todas as quatro pernas estão do chão simultaneamente. Seus primeiros esforços foram mal sucedidos porque sua câmera não tinha um obturador rápido. <<https://www.britannica.com/biography/Eadweard-Muybridge>> Acesso em: 10 de maio de 2018.

Contudo, a produção do cinema de Edison ainda era diminuta e sua exibição privada e particular, os curtas só poderiam ser visualizados individualmente. As pretensões da nova técnica visavam a coletividade.

Foi com esse pensamento que os irmãos Lumière marcaram seu nome na história do cinema. Com a criação do cinematógrafo (dispositivo que permitia filmar e, posteriormente, projetar as obras), foram os primeiros documentaristas a apontar a câmera para o mundo ao seu redor e filmar imagens do cotidiano em curtas-metragens, cujos títulos não deixavam dúvida alguma sobre seu conteúdo: *Chegada do Trem na Estação* [L'arrivée d'un train a La Ciotat, 1895] e *A Saída dos Operários da Fábrica Lumière* [La Sortie des usines Lumière, 1895].

Para os irmãos Lumière não era suficiente apenas filmar, eles queriam exibir suas películas para grandes grupos. A coletividade no cinema foi tão fundamental para a sua consolidação, que a data oficial de seu nascimento é a da projeção feita pelos Lumière, de seus próprios filmes, em 28 de dezembro de 1895 no *Boulevard des Capucine*, em Paris.

É imprescindível lembrar que a linha temporal do desenvolvimento do cinema não é linear e livre de obstáculos como vimos até agora. Os nomes citados aqui são os que de alguma forma se tornaram notáveis na história das primeiras imagens sequenciais. O que devemos nos atentar é a falta de pretensão artística que o cinema teve na sua concepção. Eram experimentos de caráter industrial e, de certa forma, com objetivos científicos. Como afirma Nogueira (2014):

Se a narrativa se tornou o molde preferencial do cinema clássico, e se essa quase universalidade se mantém até ao presente, é certo igualmente que tal vocação ou potencialidade não é intrínseca ao próprio cinema nem inaugura o seu patrimônio formal. Queremos com isto dizer que antes de um predomínio da narrativa na produção cinematográfica mundial, o cinema começa por ser um espetáculo entre outros, não necessariamente um meio para contar histórias, mas antes um fator de atração e espanto tecnológico e científico. As histórias, na sua maior sofisticação, ambição e depuração chegariam mais tarde. (p. 12).

Foi por volta de 1898, que os envolvidos no processo cinematográfico deixaram de dar atenção estritamente ao equipamento em si e voltaram-se também para cortes e planos. “As técnicas cinematográficas se tornaram mais complexas e as estruturas narrativas, cada vez mais sofisticadas, porém o fundamento criativo do cinema – reinventar e reinterpretar a realidade – permaneceu uma constante desde seus primórdios” (KING, POWER, 2011, p. 19).

Depois do fascínio criado pela primeira exibição dos irmãos Lumière, Georges Méliès, ilusionista francês, viu no cinematógrafo e em seu produto, o cinema, a tecnologia que elevaria seus truques a um novo nível de qualidade. As produções de Méliès são a gênese dos efeitos especiais, utilização de cenários, além de técnicas de *stop-motion* e colorização de filmes. “Méliès geralmente realçava a beleza de sua elaborada *mise-en-scène* usando tinta aplicada a mão”¹⁰ (BORDWELL; THOMPSON, 2003, p. 25).

Morin (1956) atribui a Méliès o mérito de executar a transição do cinematógrafo para o cinema e não vê espanto no fato de “que o cinematógrafo tenha sido, desde o seu nascimento, radicalmente desviado de seus fins aparentes, técnico e científico, para ser dominado pelo espetáculo e tornar-se cinema” (p. 23).

Méliès trouxe ao cinema uma sofisticação do seu caráter de espetáculo. Dentre os seus mais célebres filmes, está *Viagem à Lua* [Le voyage dans la Lune, 1902], uma ficção científica que narra a história da viagem de um grupo de cientistas à Lua em uma cápsula parecida com um projétil que atinge o olho direito do satélite, representada de forma antropomórfica: uma das cenas mais lembradas do cinema. Lá, os homens são feitos reféns pelos selenitas, habitantes selvagens do local, mas conseguem se libertar e voltam à Paris, sendo recebidos como heróis.

Viagem à Lua é considerado o primeiro exemplo de ficção científica no cinema, pois apresenta elementos característicos do gênero: como espaçonave e a descoberta de uma nova fronteira. Além de ser visto como “o filme que estabelece a principal diferença entre ficção e não-ficção cinematográfica.” (FERRARI, 2010, p. 20). Méliès rompe com a cotidianidade no cinema apresentado até então e, de certa forma, inaugurou a exploração da criatividade através da técnica.

Essa exploração nos lembra que, apesar de ser importante e necessário frisar o caráter de experimentação do cinema (por meio do cinematógrafo) e em uma linha temporal, é necessário apontar a inserção do espetáculo no seu processo de evolução, pois essas duas características estão unidas, como afirma Morin (1956): “a técnica e o sonho estão ligados desde o seu nascimento. Não se pode colocar o cinematógrafo, em momento algum de sua gênese e de seu desenvolvimento, no campo apenas do sonho ou apenas da ciência.” (p. 26). E complementando: “A invenção do cinema resulta de uma longa série de trabalhos científicos e da atração

10 Tradução nossa: “Méliès often enhanced the beauty of his elaborately designed *mise-en-scène* by using hand applied tinting”

que o homem sempre sentiu pelos espetáculos de sombra e luz” (LAPIERRE, 1946, p. 13 *apud* MORIN, 1956, p. 27).

A evolução do cinema se deu em velocidade máxima e, a partir do momento em que os cineastas descobriram seu caráter narrativo possibilitado pelas técnicas de edição, houve cada vez mais um aumento da complexidade no ofício de se contar as histórias, se distanciando cada vez mais do chamado “teatro filmado”. A montagem é fundamental para esse desenvolvimento. André Malraux aponta em seu texto *Esboço de uma psicologia do cinema*, de 1946, o corte dentro da cena como o ato inaugural da arte cinematográfica. (XAVIER, 2014, p. 29).

No início da história do cinema, os países em geral não o levavam a sério, ainda estava afastado do prestígio cultural, que as outras artes já desfrutavam. Seu contexto inicial é popular, de raiz operária.¹¹ Rapidamente, por volta de 1914, várias indústrias cinematográficas nacionais foram estabelecidas na Europa: a Rússia e a Escandinávia, além da França, eram tão importantes quanto os Estados Unidos. Os filmes tornaram-se mais longos e a forma narrativa se tornou dominante. Com o passar dos anos, os talentos florecidos no Velho Mundo foram seduzidos para o que viria a se tornar o centro do mundo do cinema: Hollywood.

Depois da Primeira Guerra Mundial, imigrantes europeus¹² se instalaram em Los Angeles e fundaram estúdios, instaurando uma linha de produção fordiana de filmes, o que consolidou Hollywood como indústria cinematográfica. Em resumo, as primeiras três décadas do cinema foram utilizadas para o crescimento e consolidação de uma base industrial, o aperfeiçoamento da tecnologia e o estabelecimento da forma narrativa.

A ocorrência dessa simultaneidade da criação, idealização e desenvolvimento do cinema, reforça a questão de que não podemos pensar em cinema com caráter

11 Morin (1956) faz uma nota sobre o caráter internacional do cinema e com o intuito do complemento ao texto, a reproduziremos aqui: Notadamente, o mistério da coincidência cosmopolita das grandes invenções. Uma invenção nunca nasce sozinha. É vista surgir simultaneamente em várias partes do globo, como se seus inventores fossem apenas os médiuns dispersos de um mesmo gênio subterrâneo. Edison nos EUA, William Friese-Greene na Inglaterra, o doutor Anschütz e Skladanovsky na Alemanha, outros pesquisadores na Rússia, Demený, Grimoin-Sanson na França, trabalhavam ao mesmo tempo no aparelho que Lumière conseguiu desenvolver primeiro. (p. 26)

12 Entre eles Samuel Goldwyn - polonês (antes Samuel Goldfish – fundador da Goldwyn Pictures Corporation) e Louis B. Mayer - ucraniano (fundador da Metro Pictures Corporation). Ambas as empresas foram adquiridas por Marcus Loew e, em 1924, é fundada a Metro Goldwyn-Mayer. Posteriormente, a United Artists (selo em que Kubrick também dirigiu alguns filmes), fundada em 1919 por artistas (Chaplin, Fairbanks, Pickford e Griffith) foi adquirida pela MGM. Disponível em: <<https://www.mgm.com/#/about/mgm-history>> Acesso em: 7 de mai. de 2019

de unicidade, ou seja, como uma massa amorfa que não se distingue entre nações, épocas e sociedades, mas sim, em cinemas múltiplos.

2.2. Os primeiros passos da teoria cinematográfica: do nascimento do padrão hollywoodiano até a redenção no realismo de “visão de mundo”

O cinema norte-americano *mainstream*, como frisa Mark Cousins (2011) no documentário *The Story of Film: An Odyssey*, é o que as pessoas tomam por cinema, esquecendo-se das diversas nuances que os cinemas – no plural – pelo mundo possuem. Uma prova de que existem outros tipos é que com a consolidação de Hollywood como o padrão de cinema, houve uma série de “rebeliões” que surgiram para refutar o modelo norte-americano de produzir cinema, cujo padrão era esconder os efeitos da montagem, a chamada decupagem clássica, como explica Xavier (2014):

O que caracteriza a decupagem clássica é seu caráter de sistema cuidadosamente elaborado, de repertório lentamente sedimentado na evolução histórica, de modo a resultar num aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo rendimento dos efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível. (p. 32)

A decupagem clássica é uma parte da tríade que forma o naturalismo hollywoodiano, da qual também fazem parte a representação naturalista e o mecanismo de identificação. Dessa junção, nos atentaremos na questão dos “modelos exemplares” que, segundo Xavier (2014), é fazer com que os elementos da intriga e o destino das personagens passem por esses modelos, revelando alegorias que transparecem o sentimento de verdade em relação à vida do homem. A desobediência às regras de Hollywood no cinema de Kubrick se inicia por essa ponta, tomando a sua temática e depois, como observaremos mais adiante, a sua forma.

A partir dessa consolidação de um padrão, as teorias encontram seu campo de proliferação. É com o cineasta russo Lev Kulechov (1974) que a teoria da montagem tem sua origem. Outro termo interessante para a continuidade da pesquisa é o de “geografia criativa”, o qual corresponde “ao processo pelo qual a montagem confere um efeito de contiguidade espacial a imagens obtidas em espaços completamente distantes e da aparência de realidade a um todo irreal”

(XAVIER, 2014, p. 47). Kulechov dá ênfase à relação entre o material filmado e a montagem, acredita que determinados métodos de montagem se ajustam aos materiais, se tornando indissociável a transmissão da visão de mundo. Ao reformular sua própria teoria, que antes desconsiderava fatores ideológicos intrínsecos à montagem, passa a sugerir o método de montagem como reflexo de ideologia. “Artistas com diferentes visões de mundo percebem a realidade que os cerca diferentemente; eles veem os acontecimentos de modo diferente, os discutem de modo diferente, os mostram, os imaginam e os ligam uns aos outros diferentemente.” (KULECHOV, 1974, p. 134 *apud* XAVIER, 2014, p. 51).

As experiências de Kulechov influenciaram outros teóricos, tal como Pudovkin, que também via na montagem o fator fundamental da arte cinematográfica; constrói uma teoria da narração baseada no critério de ritmo, equilíbrio de composição e sucessão lógica; seus filmes possuem uma presença privilegiada da consciência humana e envolvem tomada de consciência por parte de suas personagens, culminando em um processo de desalienação como componente básico da trajetória da personagem.

Além da estrutura proposta para as personagens, Pudovkin também pondera a importância do tema, sendo a ideia prévia na consciência do artista que permite o desenvolvimento de cada detalhe, plano e cena. “Fazer cinema praticamente confunde-se com traduzir em imagens, dar expressão visual a uma representação da consciência que, atentamente, observa o mundo que a rodeia.” (XAVIER, 2014, p. 53).

Balazs (1970) também segue na linha do realismo ao enfatizar a importância de um cinema direcionado pelo artista. “Um bom diretor de cinema não permite que o espectador olhe para a cena ao acaso. Ele guia nosso olho inexoravelmente, de um detalhe a outro” (BALAZS, 1970, p. 31 *apud* XAVIER, 2014, p. 54).

Nessa linha de raciocínio, a filmagem não é vista como uma fixação do acontecimento, mas uma representação de um ponto de vista sobre esse acontecimento. Pudovkin critica o naturalismo nesse ponto, entendendo que o realismo de uma obra não estará na precisão e veracidade da representação, mas sim, no significado produzido. Uma vez que “a reorganização espaço-temporal, a realidade especialmente construída no interior do filme, são justamente os elementos discursivos que tornam possível a percepção daquilo que não é imediatamente visível na nossa experiência direta do mundo.” (XAVIER, 2014, p.

55). Na perspectiva realista, método de construção ficcional em si seria sua expressividade, implicando em um cinema que apreende relações dialéticas.

Para Pudovkin, a diferença entre o naturalismo – já citado anteriormente – e o realismo é que o primeiro busca representar fielmente o fato em detalhes, deseja “parecer verdadeiro”; já o segundo, procura fidelidade ao que não é imediatamente visível, ou seja, a lógica da situação representada nas articulações com o processo ao qual pertence. O realismo é estabelecer as relações do acontecimento e seus fenômenos. Não se define estritamente na imagem isolada, mas na estrutura global do filme.

Paramos aqui na linha temporal do desenvolvimento do cinema e de suas teorias, pois a partir das ideias do realismo como “visão de mundo”, conseguimos identificar diversas nuances que encontramos no cinema de Kubrick, as quais articularemos mais adiante. Partiremos, a seguir para o cinema na Guerra Fria e seu contexto.

2.3. O cinema da Guerra Fria

Poucas coisas revelam tão nitidamente, como a ficção científica, os desejos, esperanças, medos, pressões internas e tensões de uma época, ou definem suas limitações, com tanta exatidão.¹³

H.L. Gold, *Galaxy Science Fiction*

Avançaremos agora para o contexto principal de nossa pesquisa, para depois articularmos as características do cinema já apresentadas com trabalho de Stanley Kubrick, já situados em sua época.

A Guerra Fria (1945-1991)

Conhecida, sem grandes pormenores, pela disputa ideológica, a Guerra Fria é marcada pela concorrência entre os sistemas político-econômicos antagônicos: comunismo e capitalismo, representados, respectivamente, pela URSS (União das Repúblicas Socialistas Soviéticas) e Estados Unidos. Esse combate emergiu da Segunda Guerra Mundial e ficou conhecido pelo termo Guerra Fria devido ao seu caráter de guerra não-declarada: apesar do perigo constante, nenhuma das

13 Tradução nossa: “Few things reveal so sharply as science fiction the wishes, hopes, fears, inner stresses and tensions of an era, or define its limitations with such exactness.”

potências chegou a usar seu potencial bélico máximo. A Guerra Fria foi um período em que a guerra era improvável, e a paz, impossível.

A peculiaridade da Guerra Fria era a de que, em termos objetivos, não existia perigo iminente de guerra mundial. Mais que isso: apesar da retórica apocalíptica de ambos os lados, mas, sobretudo do lado americano, os governos das duas superpotências aceitaram a distribuição global de forças no fim da Segunda Guerra Mundial. (HOBSBAWM, 1994, p.224)

Essas duas potências eram, na época, as nações mais desenvolvidas tecnológica e militarmente. Ambas possuíam um vasto arsenal bélico e a temida bomba atômica era uma realidade. Porém, devido ao poder de destruição mútua, possibilitado por essa vertente bélica, a Guerra Fria foi baseada na ameaça e, portanto, na exibição do poderio dessas duas nações, o que é sintetizado pelo filósofo Thomas Hobbes (*apud* HOBSBAWM, 1994, p. 224) com a importância de propagar o desejo de guerrear: “a guerra consiste não só na batalha, ou no ato de lutar: mas num período de tempo em que a vontade de disputar pela batalha é suficientemente conhecida”. Sendo assim, complementa Cassels (2003, p. 207-208) que a alternativa encontrada foi “[...] conduzir a Guerra Fria com palavras, usando slogans ideológicos como um substituto para bombas e mísseis”¹⁴.

A Guerra Fria também está ligada ao amplo e rápido desenvolvimento tecnológico das potências. Esse período se caracterizou pelos avanços bélico e científico, devido às corridas armamentista e espacial. O cidadão dessa época vivia sob um perigo constante de ataque atômico; porém, viu o homem descobrir que a Terra era azul e testemunhou a humanidade dar um grande passo na Lua.

Autores como Biagi (2001), ao analisar esse recorte da história, o caracterizam como constituído a partir de um imaginário, utilizando a definição do termo por Castoriadis (1982):

O imaginário não é a partir da imagem do espelho ou no olhar do outro. O próprio “espelho” e sua possibilidade, e o outro como espelho são antes obras do imaginário, que é a criação *ex nihilo*. (...) O imaginário de que falo não é imagem de. É criação incessante e essencialmente indeterminada (social-histórica e psíquica) de figuras/formas/imagens, a partir das quais somente é possível falar-se de “alguma coisa”. Aquilo que denominamos “realidade” e “racionalidade” são seus produtos. (p. 13)

14 Tradução nossa: “[...] was to conduct the Cold War with words, using ideological slogans as a substitute for bombs and missiles”

O fato de ser uma guerra com características enquadradas no imaginário e a questão de sua publicidade – como já manifestado acima por meio do pensamento de Hobbes e Cassels – alicerça ainda mais a necessidade da manutenção da mídia como articulação estratégica de guerra. Afinal, nenhum lado declarou abertamente a guerra e ainda sim, foi um conflito extenso, o que torna essa manutenção ainda mais fundamental.

Para que esse controle propagandístico do cinema fosse consolidado na indústria hollywoodiana, diversos “acordos” entre Hollywood – no caso, os estúdios que a formam – e o governo foram feitos. O Código de Produção (ou Código Hays - 1934), em vigor desde a década de 1930, continuou a ditar suas regras morais até meados da década de 1960. Com essa cultura da censura já presente desde o governo Roosevelt (1933-1945), compreendemos o teor do controle do cinema pelo anticomunismo. Durante a Segunda Guerra também foram desenvolvidos movimentos para a propaganda de guerra, mas pularemos para o conflito que nos interessa diretamente: a Guerra Fria. Agora o foco era o combate ao comunismo e seu partido – CPUSA (Partido Comunista dos EUA). Quando cineastas se atreviam a descrever os assuntos políticos abertamente, muitas vezes, foram retratados como agitadores “vermelhos” e responsabilizados por tudo que havia de errado com a sociedade norte-americana. (SHAW, 2007, p. 13).

Como não devemos nos demorar em minúcias sobre esse período histórico bastante longo em termos de elementos e seus desdobramentos, é em J. Edgar Hoover (1964) – o primeiro diretor do Departamento Federal de Investigação (Federal Bureau of Investigation – FBI) – que encontramos a síntese da paranoia comunista presente nos Estados Unidos.

Por que tanto nos preocupamos com o comunismo? [...] A resposta a essas perguntas é que os comunistas estão empenhados em destruir o nosso modo de viver e dedicados a estabelecer uma sociedade mundial comunista. Não fomos nós que escolhemos esse conflito com o comunismo, porém, embora não o tendo iniciado, não podemos ignorá-lo. É preciso que ganhemos a luta, se a liberdade tiver de sobreviver. (HOOVER, 1964, p. 25)

E sobre o combate do comunismo na indústria cinematográfica, afirma defendendo o patriotismo:

A atividade comunista em Hollywood é eficaz e promovida por comunistas e simpatizantes usando o prestígio de pessoas proeminentes para servir, muitas vezes inconscientemente, a causa comunista [...]. O melhor antídoto

para o comunismo é o americanismo vigoroso, inteligente, antiquado com eterna vigilância.¹⁵ (HOOVER, 1947 *apud* SHAW, 2007, p. 42)

Com essa censura em mente, devemos nos lembrar que momentos como esse ajudam a florescer as mais criativas formas de transmitir mensagens e críticas por meio de metáforas.

2.3.1. Hollywood na Guerra Fria

Na batalha pela opinião pública, poucas armas foram mais eficientes que o cinema na Guerra Fria (SHAW, 2007, p. 01). O uso do cinema como forma de propaganda ideológica e de guerra moldou e causou tremenda influência na compreensão do público acerca desse evento em âmbito mundial.

Os norte-americanos serviram-se de um meio propagandístico de grande escala, o cinema, para produzir uma enorme e variada quantidade de filmes com teor anticomunista, nos quais os soviéticos eram a causa de todos os males, enquanto eles próprios, habitantes dos EUA, eram representados como os salvadores da nação. Este era basicamente o quadro dos filmes hollywoodianos durante a Guerra Fria. Alguns mais sutis em suas mensagens, outros bastante aflorados.

O cinema hollywoodiano, nas décadas de 1940 e 1950, vivenciou o nascimento dos filmes *noir*. Esse gênero cinematográfico, que recebe influências principalmente do expressionismo alemão, fato relacionado ao grande êxodo de profissionais germânicos durante a Segunda Guerra Mundial devido ao regime nazista que assolava a Alemanha. A particularidade desse estilo está na fotografia, sempre com fortes oposições de claro e escuro, um recurso, que, unido às temáticas, serviam como metáfora para as tensões vividas pela época. Era uma época de constantes delações e grande desconfiança pela presença de espões, visando descobrir pontos fracos do lado inimigo. Como aponta Nogueira (2010):

15 Tradução nossa: "Communist activity in Hollywood is effective and is furthered by Communists and sympathizers using the prestige of prominent persons to serve, often unwittingly, the Communist cause [...] The best antidote to Communism is vigorous, intelligent, old-fashioned Americanism with eternal vigilance." (Testemunho de Hoover ao Comitê de Atividades Antiamericanas (HUAC) em *Regarding the Communist Infiltration of the Motion Picture Industry* (Hearings Before the Committee on Un-American Activities, House of Representatives, 1884 and 2121, 80th Congress, 1st Session, 26 March 1947)

Essas zonas de penumbra funcionam, de algum modo, como uma metáfora do universo social e moral que caracterizava estas histórias: a traição, o crime, o cinismo, o pessimismo, a fatalidade, o ciúme, a tragédia são alguns dos temas recorrentes nestas narrativas de enredo muitas vezes bastante cifrado. (p.32-33)

O medo norte-americano da espionagem soviética chegou, oficialmente, aos estúdios de Hollywood: havia uma lista negra e qualquer um que fosse simpatizante do movimento comunista, tinha seu nome incluso. Foi o início então da “caça às bruxas”, conhecido também como “macarthismo”, resultado de uma ação inaugurada pelo senador Joseph McCarthy. Muitas carreiras de atores, diretores e roteiristas foram destruídas pelo envolvimento ou pelo simples indício de relação com o comunismo, e qualquer título cinematográfico que fizesse uma suposta alusão ao sistema comunista, era barrado.¹⁶

Na década de 1950, a Guerra Fria e o macarthismo estavam em pleno auge. Poucos cineastas reagiram expressando preocupação com o rumo dessa política ou pelo efeito que o anticomunismo estava causando na sociedade. Skylar (1978, p. 23 *apud* SILVA, 2011, p. 07) ao dissertar sobre o, já citado anteriormente, Código Hays diz que “os estúdios se deram conta de que poderiam encontrar ainda maiores oportunidades de lucro e prestígio se apoiassem a cultura norte-americana tradicional, tornando-se, eles próprios, guardiões dessa cultura.”. E com essa ideia de “cooperação” dos artistas com o governo advinda desde a década de 1930 é plausível que ela tenha se estendido por mais vinte anos. E excluindo qualquer ingenuidade, podemos incluir aos interesses dos estúdios, a questão do medo dos artistas, afinal, ao menor indício de atividades subversivas, a carreira de um artista, de qualquer escalão, poderia ser aniquilada.

2.3.2. O cinema de ficção científica

Nessa aura de inquietude, além do exemplo citado acima com o cinema *noir*, a ficção científica foi o gênero que se sobressaiu, pela sua capacidade metafórica. Imagens de alienígenas nada amigáveis e de insetos gigantescos afetados pela radioatividade se configuraram nas mais comuns alegorias dos medos da época: hecatombe nuclear e a proliferação comunista. Dois temas que estavam ancorados

¹⁶ Inclusive, Dalton Trumbo, um dos roteiristas mais lembrados dessa lista negra de Hollywood escreveu parte do roteiro de *Spartacus* – que, por sua vez, foi fortemente modificado por Kubrick ao assumir o projeto –, e medidas tiveram de ser tomadas para ocultar o nome de Trumbo da produção. (BAXTER, 1997)

um ao outro: “O anticomunismo desempenhou um papel importante na justificativa dos testes atômicos e a convencer o público de que o desenvolvimento nuclear era necessário para a segurança, mesmo o risco de exposição à precipitação.¹⁷” (EVANS, 1998, p. 55). No decorrer dos anos e a mudança da era política, não há dúvidas de que esses filmes representaram as ameaças (ou paranoias) políticas norte-americanas.

Alguns filmes de ficção científica tiveram conotações mais óbvias da Guerra Fria. Dúzias de filmes, como *The Thing* (1951)¹⁸ de Christian Nyby e *Invaders from Mars* (1953) de William Cameron Menzies, fizeram conexões bastante abertas entre o perigo para a segurança nacional, representados por alienígenas desprovidos de senso moral e emoção, e a ameaça temida da Ameaça Vermelha. Outros, como o movimento de lesma do *The Blob* (1958), de Irvin S. Yeoworth, forneceu um correlativo objetivo para o medo de direita do “comunismo rastejante”. Brian Murphy, entre outros, argumentou que a grande maioria desses “filmes de monstros” reforçava a moral e ordem política: mostrando as autoridades e cientistas colaborando contra o seu inimigo abominável, descrevendo americanos comuns fazendo exatamente o que lhes foi dito, e ensinando os telespectadores que não havia como voltar atrás relógio tecnológico.¹⁹(SHAW, 2007, p. 137-138)

A ficção científica articulava tão bem os seus arquétipos, que muitos elementos não foram atacados diretamente pelo Comitê de Atividades Antiamericanas (HUAC), tal como Evans (1998) aponta:

O gênero de ficção científica ofereceu um fórum basicamente livre de intervenção direta do governo e pressão da HUAC. O debate sobre os temas residuais do desenvolvimento atômico, que havia sido reprimido no debate público oficial e em outros gêneros, poderia ser livremente continuado sob o disfarce da narrativa do filme monstro.²⁰(p. 66).

17 Tradução nossa: “Anticommunism played a major role in the justification of atomic testing and in convincing the public that nuclear development was necessary for security, even at the risk of fallout exposure.”

18 Os primeiros produtos de Hollywood a manifestar abertamente contra o maior desenvolvimento e o uso da tecnologia atômica apareceram em 1951. Outro exemplo é o filme *The Day the Earth Stood Still*, de Robert Wise. (EVANS, 1998, p. 68).

19 Some science-fiction movies had more obvious Cold War connotations than others. Dozens of films, like Christian Nyby’s *The Thing* (1951) and William Cameron Menzies’ *Invaders from Mars* (1953), made quite overt connections between the danger to national security posed by aliens devoid of both moral sense and emotion, and the threat feared from the Red Menace. Others, such as the slug-like movements of Irvin S. Yeoworth, Jr.’s *The Blob* (1958), provided an objective correlative for the right-wing fear of ‘creeping communism’. Brian Murphy, among others, has argued that the vast majority of these ‘monster movies’ buttressed the moral and political order: by showing the authorities and scientists collaborating against their abominable foe, by depicting ordinary Americans doing exactly as they were told, and by teaching viewers that there was no turning back the technological clock.

20 Tradução nossa: The science fiction genre offered a forum basically free from direct government intervention and HUAC pressure. Debate concerning the residual themes of atomic development, which had been repressed in official public debate and in other genres, could be freely continued under the guise of the monster movie narrative.

Tendo em mente esse fato de que alguns elementos da ficção científica passaram despercebidos pelo comitê, é certo dizer que muito da propaganda transmitida por meio dos filmes – e nesse momento não estamos fazendo distinção entre pró-soviético e anticomunista – é conduzido de forma indireta. A metaforização pode ser absorvida ou não, tanto é que hoje temos *remakes* de filmes da época que hoje não possuem a mesma conotação²¹ e como aponta la Roche (1955): “A melhor propaganda, é claro, é indireta, dificilmente perceptível. Quantos de nós, eu imagino, não foram pegos por alguma dessa?”²² (*apud* SHAW, 2007, p. 104).

2.3.3. O caráter fundamental da ficção científica

É plausível dizer que a manifestação mais espetacular da ficção científica é encontrada dentro do cinema. Entretanto, a sua raiz é literária. A sua delimitação de origem é bastante controversa dentre os autores e estudiosos do campo. Tomaremos como ponto de partida a mais comum: um produto da Revolução Industrial, sendo uma resposta literária à modificação da vida humana pela tecnologia. Nesse caso, o primeiro romance de ficção científica seria *Frankenstein*, escrito por Mary Shelley em 1818. É interessante notar que é através da percepção e questionamento sobre determinada mudança que a ficção científica nasce, caracterizando-se como “o ramo da literatura que trata das respostas do homem às mudanças ocorridas ao nível da ciência e tecnologia”. (ASIMOV, 1984, p. 20). Isaac Asimov é um dos autores mais influentes no campo da ficção científica, seus pensamentos são indissociáveis da história e desenvolvimento do gênero. Seu ponto de vista é de autor, uma forma de entender partindo da experiência.

Roberts (2018) nos traz uma visão crítica – não que Asimov também não a fizesse dessa forma – do gênero. O autor retrocede ainda mais no calendário da humanidade e enxerga o início da ficção científica em um período marcadamente dialético – característica que reforça constantemente:

21 Por exemplo, o filme japonês *Godzilla* [Gojira, 1954], que possui inúmeros *remakes*, *reboots* e/ou continuações feitas em Hollywood. (ROBERTS, 2018, p. 436). Inclusive um deles lançado em 2019: *Godzilla II: Rei dos Monstros* [Godzilla II: King of Monsters], na qual o monstro reptiliano apresenta uma atualização do significado da década de 1950.

22 Tradução nossa: “The best propaganda, of course, is indirect, hardly noticeable. How many of us, I wonder, have not been taken in by any of it?”

A especificidade dessa fantasia é determinada pelas circunstâncias culturais e históricas do nascimento do gênero: a reforma protestante e uma contínua dialética cultural entre ciência racionalista pós-copernicana protestante por um lado, e teologia, magia e misticismo católicos por outro. (ROBERTS, 2018, p. 40)

O autor acredita que os textos refletem essa dialética religiosa, entretanto não demonstra o caráter reducionista de considerar que a ficção científica incorpora o mito religioso ou seculariza temas religiosos. Para Roberts (2018), a FC pode atuar de ambas as formas. Sua tese é de que “o gênero como um todo ainda carrega a marca do conflito cultural que lhe deu origem, e apenas por acaso esse conflito foi uma crise religiosa europeia” (p. 40).

Roberts (2018, p. 37) explora a partícula fundamental do *novum*, a partir de Suvin, que consiste na premissa ficcional que põe em foco a diferença entre o mundo do leitor/espectador e o mundo da história ficcional. Esse *novum* é o que permite o distanciamento cognitivo do leitor/espectador para questionar, por meio do mundo ficcional, as condições de seu próprio mundo. A polêmica da definição da ficção científica se encontra na natureza do choque causado pelo *novum*.

Alguns críticos definem a ficção científica como o ramo da ficção fantástica ou não realista em que a diferença se encontra em um discurso materialista, científico, quer a ciência evocada esteja ou não em acordo estrito com a ciência como a compreendemos hoje. (ROBERTS, 2018, p. 39)

Além disso, existe o questionamento de “qual ciência” a ficção científica trataria. Existe uma abordagem estritamente materialista, a qual excluiria muitas histórias do gênero se considerada expressamente. Lembremos que existe uma diferenciação entre ciência e tecnologia e que são frequentemente relacionadas, sendo a segunda tomada como um exemplo específico da primeira.

Segundo o *Chambers Dictionary of Science and Technology* (2007, p. 1074), ciência significa: “O arranjo ordenado do conhecimento determinado, incluindo os métodos, pelos quais, tal conhecimento é estendido e os critérios pelos quais sua verdade é testada.”²³. Enquanto o verbete tecnologia está como: “A prática, descrição e terminologia de qualquer uma das ciências aplicadas que têm valor prático e/ou uso industrial.”²⁴. (*Ibid*, p. 1204).

23 A partir do apresentado por Roberts (2018), procuramos pelos excertos originais do dicionário e aqui estão: “The ordered arrangement of ascertained knowledge, including the methods by which such knowledge is extended and the criteria by which its truth is tested.”

24 “The practice, description and terminology of any or all of the applied sciences which have practical value and/or industrial use.”

Sendo assim, a ciência como desdobramento de uma primeira filosofia, não pode ser restritiva nas ciências naturais que tratam da tecnologia pura. Existe na história do gênero, dois lados da questão: os fanáticos, sempre querendo tomar a ficção científica como puro instrumentalismo de uma aparato científico – a qual podemos chamar ficção científica *hard* – e aqueles que, como coloca Roberts (2018), praticam um esnobismo das ficções pautadas no aparato e enquadram a ficção científica *soft* em uma caixa diferenciada, muitas vezes não as considerando nem como ficção científica propriamente dita. Nossa questão aqui, como veremos adiante, ao aplicar esses pensamentos no objeto da pesquisa, não é criticar cada um desses tipos.

Roberts (2018) retoma à diferenciação de ciência e tecnologia:

[...] a ciência se torna uma moldura filosófica idealista mais ou menos restritiva – restritiva (como a maioria dos cientistas afirma) não pela falta de qualidade ou pressão ideológica, mas pela simples natureza das coisas “lá fora”. A tecnologia, por outro lado, é o discurso de ferramentas e máquinas, sendo as ferramentas extensões do trabalhador humano, como martelo e serras, e as máquinas, dispositivos que se mantêm à parte do trabalhador humano. (ROBERTS, 2018, p. 49)

É fato que encontramos essas ferramentas na maioria dos enredos de ficção científica. Os quatro *tropos* mais recorrentes são: espaçonaves, robôs, máquinas do tempo e tecnologias digitais, o que permite dizer que o *novum* quase sempre tem uma manifestação tecnológica. (ROBERTS, 2018, p. 50). Existem histórias da ficção científica *soft* que tratam de questões mais conceituais e científicas, mas raramente fugirão do aparato tecnológico.

Agora que esclarecemos as diferenciações e algumas das inúmeras definições como Asimov, (1984, p. 20) pontua: “O número de definições de ficção científica é provavelmente tão grande como o de seus definidores”, podemos seguir em frente, dando importância à primordial característica da ficção científica, desde suas raízes literárias, seja considerando a Revolução Industrial ou a Reforma Protestante como indutor de seu nascimento, é o questionamento, o debate de ideias.

Voltando ao cinema de ficção científica, que nos interessa diretamente, pois é nele que temos as imagens poéticas da ficção científica: “a ressonância e o mistério, assim (como era de esperar) o hominídeo atirando ao céu o osso que vai se

transformar em espaçonave em *2001: Uma Odisseia no Espaço*” (ROBERTS, 2018, p. 378).

Geralmente, atrela-se a ficção científica no cinema da década de 1940/1950 ao fracasso. “Filmes que passam do horror à comédia sem o delicado toque de seus progenitores” (ROBERTS, 2018, p. 434).

No final da década de 1950 e início 1960, um evento peculiar aconteceu e modificou toda a noção de imaginação do futuro, o estouro da corrida espacial. Em 1957, os soviéticos deram o pontapé inicial com o satélite *Sputnik*²⁵, o que influenciou a ficção científica, como colocado por Clute (1995 *apud* ROBERTS, 2018):

Talvez tenha havido um tempo, na aurora do mundo, antes do Sputnik, em que os impérios de nossos sonhos de FC [Ficção Científica] eram governados segundo regras reveladas nas páginas da *Astounding Science Fiction*²⁶ e todos nós podíamos entrar no jogo de um futuro em que todos nós compartilhávamos: leitores, escritores, aficionados [...] Mas algo aconteceu. O futuro começou a se tornar real. (p. 451)

Nesse fervor da corrida espacial, a ficção científica ainda possuía as suas características predominantes na década de 1940/1950, contudo, a paranoia americana se multiplicou.

A ficção científica da década de 1950 tratara do medo e do desconhecido; a década de 1960 aproveitou a oportunidade resultante do fascínio generalizado pela era espacial resultante da disputa entre os Estados Unidos e a União Soviética. A exploração da Lua despertou o interesse pelas aventuras espaciais e incentivou os avanços dos efeitos especiais [...] (NEWMAN *apud* KEMP, 2011, p. 290).

Entretanto, existe um momento em que a “selvageria” dos inimigos retratada anteriormente como metáforas de invasores alienígenas desinteressados no diálogo, ávidos por destruir a liberdade e os Estados Unidos, precisa ser revista. Os comunistas estavam no espaço antes dos EUA, isso precisava ser trabalhado na opinião pública e, nesse momento, subestimar o inimigo parecia insensato.

25 O chamado “Efeito Sputnik” causou furor em vários âmbitos da sociedade, principalmente na política da Guerra Fria, ocasionando a súbita reação norte-americana: Quem controlar a posição privilegiada do espaço controlará o mundo. O Império Romano controlava o mundo porque abria estradas. Depois, o Império Britânico foi dominante porque tinha navios. Na era da aviação, fomos poderosos porque tínhamos avião. Agora, os comunistas firmaram presença no espaço. Logo eles terão plataformas espaciais e jogarão bombas atômicas sobre nós, como pedras do alto de uma ponte. (JOHNSON, 1957 *apud* PESSOA FILHO, 2005, p.15).

26 Revista pioneira de ficção científica *pulp* norte-americana da década de 1930. Disponível em: <<http://www.sf-encyclopedia.com/entry/asf>> Acesso em: 16 de jun. de 2019.

É nos anos 1960, que a ficção científica começa a tratar de questões existenciais, explorando-as a partir da ideia de destruição mútua advinda da possibilidade de hecatombe nuclear, combinada com a “salvação” extraterrestre que poderia ser encontrada em viagens espaciais.

O cenário permitiu, como vimos anteriormente o avanço do investimento na ficção científica pelos estúdios. Nessa conjuntura, surge *2001: Uma Odisseia no Espaço*, um dos filmes mais lembrados pela sua pretensão de transformar uma obra do gênero em arte genuína. Se nos é permitido um juízo de valor, é raro ou até mesmo, impossível, nomear uma obra que tenha se aproximado tanto desse objetivo.

3. A PECULIARIDADE DE STANLEY KUBRICK

Quando entregamos nosso dinheiro para ver um filme de Kubrick, estamos comprando seus olhos. Sua compreensão da imagem cinematográfica, seu senso de como uma tomada deve ser enquadrada, a maneira como uma câmera deve se mover, a perspectiva imposta pela lente; estes são o equivalente visual do tom perfeito de um músico, a noção de um pintor de como uma pincelada parecerá para alguém que está estudando uma tela a dez metros de distância.²⁷

John Baxter, 1997

3.1. Vida e Obra

Nascido entre as duas grandes guerras, em 26 de julho de 1928, Stanley Kubrick cresceu no Bronx, Nova York, no seio de uma família de imigrantes austríacos judeus não ortodoxos.

Incentivado pelo pai, quando este o presenteou com uma câmera fotográfica aos treze anos, se apaixonou pela fotografia e a transformou em atividade extracurricular na escola – onde não se destacava por notas brilhantes – e, posteriormente, as imagens estáticas se tornaram o ofício de seu primeiro emprego. Aos dezessete anos vendeu a fotografia de um vendedor de jornal abatido ao lado de um exemplar que continha a manchete da morte do presidente Franklin Delano Roosevelt para a revista *Look*, foi contratado como aprendiz e lá permaneceu até os vinte e um anos, quando saiu para se dedicar ao cinema.

Dentre as suas habilidades, se destaca o xadrez: “uma representação abstrata da guerra, o principal assunto dos filmes de Kubrick” (KROHN, 2010, p.7). É interessante perceber que Kubrick filmou muitas das notáveis guerras em que os Estados Unidos esteve durante o século XX.

Iniciando por *Medo e Desejo* [Fear and Desire, 1953], que apesar de tentar retratar uma guerra fictícia, transparece elementos da Segunda Guerra Mundial e até mesmo da Guerra da Coreia; *Glória feita de Sangue* [Paths of Glory, 1957], cujo enredo gira em torno de três soldados franceses executados como bodes expiatórios

²⁷ Tradução nossa: When we hand over our money to see a Kubrick film, we are buying his eyes. His understanding of the motion-picture image, his sense of how a shot must be framed, the way a camera must move, the perspective imposed by lens; these are the visual equivalent of a musician's perfect pitch, a painter's sense of how a brush-stroke will look to someone studying a canvas from ten metres away. (BAXTER, 1997, p. 9).

por um erro do Alto Comando durante a Primeira Guerra Mundial; a Guerra Fria na comédia de humor satírico *Dr. Fantástico* [*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 1964] e, desse mesmo acontecimento, recortando a corrida espacial, na ficção científica *2001: Uma Odisseia no Espaço* [*2001: A Space Odyssey*, 1968]; a Guerra do Vietnã em *Nascido para Matar* [*Full Metal Jacket*, 1987]. Além de uma não planejada passagem por uma revolta de escravos na Roma Antiga em *Spartacus* [*Idem*, 1960]; e, finalizando as guerras em sua filmografia, os últimos momentos da Guerra dos Sete Anos no primeiro ato de *Barry Lyndon* [*Idem*, 1975].²⁸

A filmografia de Kubrick é relativamente reduzida (16 filmes somando longas e curtas-metragens), mas bastante rica em número de gêneros explorados e temas retratados. *Glória Feita de Sangue* colocou Kubrick no radar de Hollywood e depois se destacou filmando grandes produções – em alguns casos, alvo de polêmicas, bilheterias não lucrativas – que se tornaram obras clássicas, mesmo sendo incompreendidas por alguns espectadores e críticos na época de seus lançamentos.

Em 1930, foi instaurado em Hollywood, o Código de Produção – conhecido como Código Hays. O documento – válido até 1968 – ditava as regras morais para os estúdios hollywoodianos. Esse documento de censura afetou diretamente os filmes de Kubrick, como por exemplo *Lolita* – cujo livro em que foi baseado já era considerado escandaloso. Um excerto da primeira sessão do código afirma: “A arte pode ser moralmente má em seus efeitos. Este é o caso claramente com arte impura, livros indecentes, drama sugestivo. O efeito na vida de homens e mulheres é óbvio.”²⁹. (*The Motion Picture Production Code of 1930 In: Doherty, 1999, p. 348*).

28 Para não deixarmos a filmografia de Kubrick incompleta, os filmes em que não retrata guerras são os três primeiros curtas da carreira: *Dia da Luta* [*Day of the Fight*, 1951], inspirado por uma série de fotos sobre o boxeador Walter Cartier feita para a revista *Look*; *Flying Padre* [*Idem*, 1951], sobre a utilização de um avião por um padre para cuidar em tempo hábil de toda a extensão da comunidade de sua paróquia e, por fim, o vídeo institucional *The Seafarers* [*Idem*, 1953]. Os longa-metragens restantes são *A Morte Passou Perto* [*The Killer's Kiss*, 1955], em que também utiliza o boxe como pano de fundo para um filme *noir*; *O Grande Golpe* [*The Killing*, 1956] sobre um roubo arquitetado em um hipódromo que sofre grandes reviravoltas; *Lolita* [*Lolita*, 1961], a adaptação do polêmico livro de Vladimir Nobokov sobre um homem que se casa com uma viúva, mas seu real interesse está na enteada de doze anos; *Laranja Mecânica* [*A Clockwork Orange*, 1971], também adaptado de um livro, a distopia de Anthony Burgess; *O Iluminado* [*The Shining*, 1980], um terror adaptado do livro de Stephen King e o derradeiro *De Olhos Bem Fechados* [*Eyes Wide Shut*, 1999], uma narrativa sobre relações conjugais.

29 Tradução nossa: “Art can be morally evil in its effects. This is the case clearly enough with unclean art, indecent books, suggestive drama. The effect on the lives of men and women is obvious.”

Em termos gerais, dizemos que Stanley Kubrick fez parte da indústria do cinema de Hollywood, mas sempre se dispôs a refutar as regras cinematográficas hollywoodianas.

As descrições de Kubrick como um cineasta anti-Hollywood ignoram o fato de que sua obra sempre foi dirigida a Hollywood, embora ele nunca tenha interesse em obedecer as regras dos estúdios. A subversão de Hollywood começou com o conteúdo de seus filmes e gradualmente afetou sua forma. (KROHN, 2010, p. 10)³⁰

Kubrick sempre foi um diretor conhecido pela sua originalidade e gostava de ter total controle de suas ações dentro de um *set* de filmagem. Essa decisão de somente produzir filmes que pudesse controlar é marcada por inúmeras histórias de conflitos entre o diretor e operadores de câmera, produtores, chefes de estúdios e até atores.³¹

Como amostra dessa originalidade, se tornou consenso o fato de que Kubrick influenciava a si mesmo e dificilmente buscava inspiração em outros cineastas. Krohn (2010) pontua que o diretor articula elementos dentro de seus próprios filmes, concebendo o caráter de repetição no conjunto de sua obra. Revisitando temas e escolhas narrativas como visto, dentre outras, na tríade *Prizefighter* (ensaio fotográfico sobre Walter Cartier feito para a *Look Magazine*), *Day of the Fight* (curta documentário sobre Cartier inspirado na série de fotos) e *A Morte Passou Perto* (filme de 1955 sobre um boxeador), na qual é visível o retorno às suas ideias anteriores, como se ainda não tivessem sido finalizadas e precisassem de nova lapidação. (KROHN, 2010).

Entretanto, seu caráter original não exclui o uso de ideias de outros cineastas. O ponto já percebido é que Kubrick tinha um certo desprezo pelas convenções hollywoodianas, Baxter (1997) afirma:

Tudo sobre sua vida profissional é quase perversamente contraditório, como se partisse desde o início para mostrar quão pouco respeitava as convenções do cinema americano. [...] Se ele elogiava qualquer filme de

30 Tradução nossa: Descriptions of Kubrick as an anti-Hollywood filmmaker overlook the fact that his oeuvre was always aimed at Hollywood, although he was never interested in playing by the studios' rules. The subversion of Hollywood began with his films' content and gradually affected their form.

31 Kirk Douglas convidou Kubrick para dirigir *Spartacus*, 1960, após demitir o primeiro diretor Anthony Mann. Douglas, a estrela e o produtor da superprodução, contratou Kubrick pensando que, por ser jovem, ele seria mais controlável, mas a experiência foi traumatizante para ambos. Depois disso Kubrick nunca mais dirigiu um filme em que não tivesse controle total. (BAXTER, 1997).

Hollywood, muitas vezes era porque seu diretor, como Welles, Chaplin e Howard Hughes, desafiava o estilo de estúdio convencional. (p. 12)³²

Como afirma Baxter (1997, p. 13): “sua perspectiva cultural era sempre europeia, favorecendo o império austro-húngaro do qual sua família derivava”. Kubrick tem no cineasta alemão Max Ophüls a sua maior influência, conforme discorre para a *Eye Magazine*, em Agosto de 1968:

A encenação desses ótimos movimentos de câmera parecia mais um balé lindamente coreografado do que qualquer outra coisa: um garçom correndo com uma bandeja de bebidas na cabeça, levando a câmera até a um casal dançando, e assim por diante a câmera iria, tudo ao som de uma bela música. Não acho que Ophüls tenha recebido a apreciação crítica que merecia por filmes como *Le Plaisir*, *The Earrings of Madame de...* e *La Ronde*. (apud BAXTER, 1997, p. 10)³³

Essa cadência dos movimentos de câmera no cinema de Ophüls citada por Kubrick é vista constantemente em sua obra, principalmente – essencialmente porque nos interessa diretamente nesse trabalho – em *2001: Uma Odisseia no Espaço*.

Ainda em Ophüls, temos a ideia crucial do cinema de Kubrick: o mau funcionamento do cérebro. O emprego do termo ‘cérebro’ é feita de forma metafórica. Deleuze (2005) afirma:

Se considerarmos a obra de Kubrick, vemos a que ponto o cérebro é encenado. As atitudes corporais atingem um máximo de violência, mas dependem do cérebro. É que, em Kubrick, o próprio mundo é um cérebro, há a identidade do cérebro e do mundo, como a grande mesa circular e luminosa de *Doutor Fantástico*, o computador gigante de *2001: Uma Odisseia no Espaço*, o hotel Overlook de *O Iluminado*. (p. 246)

Ao empregarmos o pensamento de Deleuze, chegamos à conclusão de que em cada filme, Kubrick aborda um momento do mau funcionamento do cérebro cujo colapso causa as reviravoltas em seus enredos. Em relação à influência de Ophüls,

32 Tradução nossa: Everything about his working life is almost perversely adversarial, as if he set out from the start to show how little respected the conventions of the American cinema. [...] If he praised any Hollywood film, it was often because its director, like Welles, Chaplin and Howard Hughes, defied conventional studio style.

33 Tradução nossa: The staging of these great camera moves appeared more like a beautifully choreographed ballet than anything else: a spindly waiter hurrying along with a tray of drinks over his head, leading the camera to a couple dancing, and on and on the camera would go, all to beautiful music. I don't think that Ophüls ever received the critical appreciation he deserved for films like *Le Plaisir*, *The Earrings of Madame de...* and *La Ronde*.

essa ocorre no contexto da formação de um arquétipo narrativo que culmina na “ilustração de uma sinistra concepção do homem” (KROHN, 2010, p. 20).

O ritmo nos filmes de Kubrick se assemelha ao do cinema europeu, como em *2001*, em que vemos cenas estáticas ou de movimentação extremamente lenta por minutos, muitas vezes nos fazendo duvidar se existe movimento ou até mesmo os artefatos espaciais que se movimentam em um compasso diferente do que vemos no cinema *mainstream* hollywoodiano ao som de uma valsa de Strauss.

Outro fato que percebemos ao analisar o misterioso *2001* é a escassez de diálogos. Algo que, desde o advento do cinema sonoro norte-americano, no pós guerra, foi amplamente explorado e tomado como o padrão. “Pelo cinema comercial [norte]americano do pós-guerra, muitas vezes mais falante que visual, Kubrick desenvolveu desprezo”³⁴ (BAXTER, 1997, p. 13).

3.2. *Glória Feita de Sangue* e *Dr. Fantástico*: a negação de Hollywood dentro de Hollywood

Para entender a caracterização de Stanley Kubrick como um diretor alheio aos encaixes absolutos de vertente alguma, de sua filmografia, destacamos dois títulos: *Glória Feita de Sangue* [1957] e *Dr. Fantástico* [1964], os quais abordaremos brevemente como exemplos das características.

3.2.1. *Glória Feita de Sangue*

Filmado na Alemanha, e produzido pela produtora de Kirk Douglas, é uma adaptação do livro homônimo antibelicista escrito em 1935 por Humphrey Cobb, que, por mais absurdo que pareça, é inspirado em fatos reais.

Esses acontecimentos se dão na Primeira Guerra Mundial. Nas trincheiras, um ataque parece impossível, mas o General Paul Mireau (George Macready) ordena ao Coronel Dax (Kirk Douglas) que seja executado mesmo assim. O resultado: muitos soldados mortos e o restante, ao ver o perigo, nem ao menos sai das trincheiras. Mireau, que toma as atitudes orientadas por interesse em uma promoção e influenciado pelo General George Broulard (Adolphe Menjou),

34 “For the American commercial cinema of the post-war period, often talkative rather than visual, Kubrick affected a pointed scorn.”

estabelece uma Corte Marcial para levar a julgamento três soldados escolhidos aleatoriamente para servir de exemplo à tropa. Eles são condenados por covardia e, por fim, executados.

O filme é um poema visual antibelicista e retrata com intensidade a hipocrisia e injustiça da guerra, bem como o jogo de interesses pautados pelo egoísmo que direciona o alto escalão militar nas tomadas de decisão.

Figura 1 – “Senhores, há momentos em que me envergonho de fazer parte da raça humana, e este é um deles”



Fonte: Captura de tela de *Glória Feita de Sangue*

O enredo desse filme por si só já nos diz muito sobre as escolhas de Kubrick. A audácia de um diretor de apenas vinte e oito anos em mostrar o lado obscuro de militares em seus salões suntuosos e bem iluminados – filmados estrategicamente como contraste das trincheiras escuras e apertadas no campo de batalha – enquanto o padrão hollywoodiano ainda criava seus “modelos exemplares” como discutido anteriormente. O filme foi polêmico ao ponto de ser banido da França por ser considerado um insulto ao exército do país. (KROHN, 2010, p. 22).

Existem inúmeros elementos nesse filme que demonstram a maestria de Kubrick com seus planos, fotografia, edição, mas é a sua temática que interfere diretamente no que desejamos evidenciar. Esse exemplo de como os temas de Kubrick não eram pautados pelas regras de estúdios pode ainda não mostrar a coragem do diretor ao escolher seus temas, mas é com o próximo filme discutido que isso se evidencia ainda mais.

3.2.2. *Dr. Fantástico*

O roteirista de *Glória Feita de Sangue*, Calder Willingham, aponta sobre Kubrick “[...] ele não gosta muito das pessoas: elas o interessam principalmente quando fazem coisas indiscutivelmente hediondas ou quando sua idiotice é tão maligna a ponto de ser horrivelmente divertida” (BAXTER, 1997, p. 7)³⁵. Essa descrição se encaixa tanto no filme tratado anteriormente, quanto em *Dr. Fantástico*. O longa de 1964 é baseado no livro de Peter George, *Red Alert*, inicialmente seria um drama político, mas ao visualizar os absurdos da história, Kubrick escolheu retratá-la como uma comédia satírica, usando a guerra nuclear acidental como grande piada. Além de ser a sua primeira incursão ao mundo da ficção científica.

[...] suas ideias tolas e absurdas pareciam ser as mais verdadeiras, em vista do problema real: “Afinal, o que poderia ser mais absurdo do que a própria ideia de duas mega potências dispostas a acabar com toda a vida humana por causa de um acidente, temperado por diferenças políticas que parecerão sem sentido para as pessoas daqui a cem anos, como os conflitos teológicos da Idade Média nos aparecem hoje? (GLEMIS, 1970, p. 309 *apud* KAGAN, 1989, p. 111)³⁶

Dr. Fantástico se passa na Guerra Fria que, por definição, é uma guerra irreal no sentido de combate direto, é baseada no medo, localizada quase totalmente no imaginário. Com o objetivo de expor os ridículos da corrida armamentista da Guerra Fria e a insana premissa de que as duas potências visavam se armar para a manter paz, o diretor cria uma trama, com o roteirista Terry Southern, em que o general Jack. D. Ripper (Sterling Hayden) ordena um ataque não autorizado a União Soviética, porque acredita: “a fluoretação é a trama mais perigosa dos comunistas que já precisamos enfrentar” (DR., 1964). Quando o real problema é identificado, o presidente dos Estados Unidos Merkin Muffley (Peter Sellers, em um dos três papéis que interpreta no filme) reúne os membros do conselho de Guerra, tenta contato com os soviéticos para explicar a confusão, mas tudo é ineficiente, pois os soldados encarregados de soltar a bomba estão incomunicáveis. O ataque é feito e a fatal

35 Tradução nossa: “[...]he doesn’t like people much: they interest him mainly when they do unspeakably hideous things or when their idiocy is so malignant as to be horrifying amusing.”

36 Tradução nossa: his absurd, silly ideas seemed to be the most truthful, in view of the real problem: “After all, what could be more absurd than the very idea of two mega powers willing to wipe out all human life because of an accident, spiced up by political differences that will seem as meaningless to people a hundred years from now as the theological conflicts of the Middle Ages appear to us today?”

destruição mútua no planeta é feita – ironicamente – ao som da canção *We'll Met Again* de Vera Lynn.

Essa retratação dos líderes das potências mundiais – sobretudo a norte-americana – de forma ridicularizada não foi bem aceita. Um trecho de uma reportagem do *Washington Post*, de 21 de fevereiro de 1964, mostrado no documentário *Stanley Kubrick: Imagens de Uma Vida* (2001), no qual podemos ler o título “Filme com o tema de Uma-Guerra cria novos problemas no mundo para o Estados Unidos”³⁷ e no texto encontramos frases do tipo “E o filme, provavelmente exibido em todo o mundo, pode causar tanto dano aos Estados Unidos quanto um golpe ou revolução”³⁸ e “O ouro de Moscou não poderia ter comprado uma propaganda melhor”³⁹.

Entender as críticas sobre um filme ajuda a delinear o panorama sobre determinada obra, como afirma Aumont e Marie (2004):

O essencial para o analista, continua a ser o conjunto de elementos críticos sobre o filme: críticas surgidas na imprensa, especializada ou não [...] na altura da estreia; mas também o conjunto do discurso suscitado por determinado filme, e que, no caso de alguns filmes célebres, acaba por rodear tão completamente a obra que quase a substitui (AUMONT; MARIE, 2004, p. 82)

Figura 2 – “Senhores, vocês não podem brigar aqui. Esta é a Sala de Guerra.”



Fonte: Captura de tela de *Dr. Fantástico*

Em *Dr. Fantástico*, Kubrick, diferentemente da grande massa hollywoodiana de filmes na época da Guerra Fria, ironiza questões normalmente reforçadas no

37 Tradução nossa: “Film With A-War Theme Creates New World Problems for U.S.”

38 “And the movie, likely to be shown around the world, can cause the United States as much harm as many a coup or revolution”

39 “Moscow gold could not have purchased a better piece of propaganda”

cinema. Além do próprio medo da hecatombe nuclear, faz piadas com o patriotismo norte-americano e o medo anti-comunista. Nesta fala de Kagan (1989), percebemos essa questão, bem como uma técnica bastante utilizada no cinema de Kubrick, a reverberação:

Uma técnica curiosamente sutil e eficaz no roteiro, que pode ser chamada de “reverberação”, é a maneira de Kubrick repetir ideias em muitos contextos irônicos que, depois de algum tempo, têm algum significado que tendem a desaparecer. Considere o patriotismo. [...] O patriotismo é mal interpretado e mal aplicado tantas vezes e de tantas maneiras que parece uma espécie de erro lógico, como um quadrado redondo de um triângulo de quatro cantos, ou, ainda mais, um curto-circuito do sistema nervoso, uma epilepsia intelectual, sem sentido e letal. As noções de heroísmo, piedade e anticomunismo também são ridicularizadas até a morte. No final, existem “ismos” ou racionalizações. Nós todos morremos nus. (p. 141-142)⁴⁰

Alguns consideram *Dr. Fantástico* como uma extensão lógica de *Glória Feita de Sangue*, traçando paralelos: “um ataque catastrófico e o subsequente desastre [...], um inimigo nunca visto” (KAGAN, 1989. p. 138)⁴¹

Esses dois filmes são produtos de uma época – 1957 e 1964 – em que ser subversivo nos Estados Unidos era perigoso, o que faz de Kubrick um expatriado não só na sua nação – o diretor deixou Nova York para se estabelecer com a família na Inglaterra, onde viveu até o fim da vida, em 1999 – mas também nas ideias transmitidas por seus filmes. Um diretor sempre crítico em qualquer gênero explorado.

Dr. Fantástico é um exemplo da nacionalidade híbrida de Kubrick: filmado nos estúdios Shepperton (o mesmo de *2001*) é um filme de créditos britânicos com financiamento americano (Columbia Pictures).

Dr. Strangelove, enquanto isso, foi oficialmente uma produção britânica, filmada no Shepperton Studios em Londres e apresentando o ator britânico Peter Sellers como o membro principal do elenco. No entanto, foi feito com financiamento da Columbia Pictures, sediada nos EUA, se passando nos Estados Unidos, com atores americanos em sua maioria e um diretor americano, embora Kubrick tenha passado grande parte de sua carreira vivendo e trabalhando no Reino Unido.⁴² (BOOKER, 2010, p. 08)

40 Tradução nossa: A curiously subtle and effective technique in the script, which might be called “reverberation”, is Kubrick’s way of repeating ideas in so many ironic contexts that after a while any meaning they have tends to disappear. Consider patriotism. [...] Patriotism is misinterpreted and misapplied so many times in so many ways that it seems a sort of logical mistake, like a round square of four-corner triangle, or, even more, a short circuit of the nervous system, an intellectual epilepsy, meaningless and lethal. The notions of heroism, piety, and anti-Communism also are mocked to death. By the end, there are no “isms” or rationalizations left. We all die naked.

41 “a catastrophic attack and the subsequent debacle [...], a never seen enemy”

3.2.3. Um primeiro olhar sobre *2001*

Depois de *Dr. Fantástico* e seu final, literalmente, bombástico, Kubrick tinha consolidado oficialmente a sua reputação conquistada durante a década de 1950 no meio cinematográfico. E, com *2001: Uma Odisseia no Espaço*, escreveria um novo capítulo na história do cinema, não só de ficção científica, mas no geral.

Na década de 1960, a corrida espacial tomava o imaginário popular e, nesse período, Kubrick capturou a essência desse episódio da história em uma nova forma.

O desprezo pelas convenções hollywoodianas é um fato sobre Kubrick, porém, esse mesmo diretor, que sempre lutou contra as regras de ritmo, montagem, entre outras surgidas por volta da década de 1910 no nascimento do cinema – regras essas que passaram por fases, é claro, mas, dentro do contexto norte-americano, nunca foram realmente superadas, vide os *blockbusters* ainda proliferando mais de um século após seu nascimento – também era criticado como fruto da indústria cinematográfica norte-americana por diretores estrangeiros. Tal como o cineasta russo Andrei Tarkovsky (2006) faz uma crítica ferrenha ao *2001* de Kubrick, afirmando que é “falso em muitos pontos” e complementa com um argumento que pode se estender pelo cinema de ficção científica norte-americano como um todo: “Por alguma razão, em todos os filmes de ficção científica que eu vi, os cineastas forçam o espectador a examinar os detalhes da estrutura material do futuro. Mais do que isso, às vezes, como Kubrick, eles chamam seus próprios filmes de premonições.” (p. 36)⁴³

A ideia mais comum sobre *2001* quando lemos um estudo sobre a obra, é que o filme possui uma infundável gama de significados renovados a cada visualização. E talvez, esse seja o motivo da aura de mistério no entorno desse filme, permanecendo tão atual mesmo cinquenta anos após a sua produção – principalmente por ser um produto de um contexto tão marcante e que “[...] reproduz

42 Tradução nossa: *Dr. Strangelove*, meanwhile, was officially a British production, filmed at Shepperton Studios in London and featuring the British actor Peter Sellers as the lead cast member. However, it was made with financial backing from U.S.-based Columbia Pictures and set in the United States, with mostly American actors and an American director, though Kubrick spent much of his career living and working in the United Kingdom.

43 Tradução nossa: “For some reason, in all the science-fiction films I've seen, the filmmakers force the viewer to examine the details of the material structure of the future. More than that, sometimes, like Kubrick, they call their own films premonitions.”

o fantástico de forma tão livre que cabe a cada um dar sentido às imagens projetadas na tela.” (CORTEZ, 2017, p. 126).

Kubrick contribui para o fato de *2001* ser uma incógnita, afinal, as entrevistas concebidas por ele ao longo da carreira, pouco ajudam na busca por respostas objetivas sobre seus filmes, como nessa exemplo:

‘2001’ é uma experiência não verbal [...] Eu tentei criar uma experiência visual, uma que ultrapassa uma organização verbalizada e penetra diretamente no subconsciente com um conteúdo emocional e filosófico. Para evocar McLuhan, em ‘2001’, a mensagem é o meio. Eu queria que o filme fosse uma experiência intensamente subjetiva que atinja o espectador no nível interno de consciência [...]. Você é livre para especular como desejar sobre o significado filosófico e alegórico do filme - e essa especulação é uma indicação de que significa o sucesso de fazer o público atingir um nível profundo [...]. (KUBRICK, 1968, p.92)⁴⁴

Ciment (1980) procura uma justificativa para a natureza reservada de Kubrick e chega à conclusão que nada disso tem de complexo, devido à sua ascendência europeia, bem como suas influências cinematográficas:

Como um judeu do Bronx com raízes na Europa Central, ele compartilha com seus compatriotas - os cineastas vienenses emigrados Wilder, Lang, Sternberg e Preminger - uma relutância para explicar suas intenções. Nisso, diferem dos artistas católicos ou mediterrâneos, que estão sempre prontos para confessar, ou dos protestantes dados à auto-análise. (CIMENT, 1980 *apud* BAXTER, 1997, p. 13-14)⁴⁵

Kubrick é um diretor de elipses, muitas de suas ideias estão implícitas em seus filmes. Nas poucas entrevistas, não encontramos respostas prontas sobre o significado de sua obra e, quando conhecemos um pouco de sua trajetória e forma de trabalhar, pensamos ser tolas as tentativas de desvendar seus filmes, explicitar significados absolutos, pois tentar dar ordem ao caos do cinema de Kubrick é infrutífero.

Com esse desafio em mente, nos lançamos ao trabalho de colocar um pequeno tijolo para ajudar a construir a estrutura da compreensão desse filme tão

44 Tradução nossa: 2001 is a nonverbal experience [...] I tried to create a visual experience, one that bypasses verbalized pigeonholing and directly penetrates the subconscious with an emotional and philosophic content. To convolute McLuhan, in ‘2001’, the message is the medium. I intended the film to be na intensely subjective experience that reaches the viewer at na inner level of consciousness [...]. You’re free to speculate as you wish about the philosophical and allegorical meaning of the film – and such speculation is one indication that it has succeed in gripping the audience at a deep level [...].

45 As a Bronx Jew with Central European background, he shares with his co-religionists – the Vieneze émigré film-makers Wilder, Lang, Sternberg and Preminger – a reluctance ever to explain his intentions. In this the differ from Catholic or Mediterranean artists, who are always ready to make confession, or from Protestants given to self-analysis.

rico. Devemos deixar claro que nosso objetivo não é encontrar um significado absoluto – tal pretensão talvez nunca seja concluída por nenhum ser humano – mas sim, encontrar as respostas dentro de nosso recorte hermenêutico.

3.3. O laborioso nascimento de *2001: Uma Odisseia no Espaço*

A Terra é o berço da mente, mas a humanidade não pode continuar em seu berço para sempre.

Konstantin Tsiolkovsky, 1912

Ler, escrever, pesquisar e até mesmo assistir ao filme *2001: Uma Odisseia no Espaço* [2001: A Space Odyssey, 1968] pode ser uma tarefa árdua. A gama de elementos presentes no filme – e no livro – é abundante, bem como os desdobramentos dos significados destes, que se modificam ao entrar em contato com diferentes espectadores e tempos históricos como uma reação química.

O produto dessa reação é uma composição ancorada na história do cinema por mais de cinco décadas sem jamais perder o *status* de obra-prima. Dizer que *2001: Uma Odisseia no Espaço* é arte esplendorosa em movimento é um juízo de valor que dificilmente poderá ser refutado. A obra-prima de Stanley Kubrick e Arthur C. Clarke possui uma aura de fascínio tão grande que a imparcialidade e objetividade de uma descrição sobre ela deve ser alcançada de forma exaustiva. O crítico de cinema Robert Ebert sintetiza, em uma fala, esse fato dizendo que, ao ver *2001* pela primeira vez, sentiu arrepios em sua espinha e apesar de essa ser uma frase que o comprometa como crítico além de que um profissional do campo não deva usar, não pode dizer algo diferente sobre o filme. (STANDING, 2007).

A produção textual, seja de opinião, seja científica a respeito de *2001* é abundante. Artigos, dissertações, críticas proliferam sobre os mais diversos elementos fílmicos da obra sob a luz de inúmeras teorias.

Por isso, se dispor a encontrar algo novo a ser pesquisado nesse filme é tarefa hercúlea e de grande responsabilidade, entretanto, com resultado certo, pois se há algo que dificilmente se esgotará ou levará anos para se findar, é a descoberta dos fartos elementos e significados adormecidos nessa obra cinematográfica. De forma sintética, o que se deve dizer sobre a importância de *2001* e de seu estudo está contido nessa frase de Benson (2018, p. 35): “Hoje, *2001: Uma Odisseia no*

Espaço é reconhecido como um divisor de águas, um desses trabalhos extremamente raros que definirão para sempre seu período histórico e serão objeto de estudo enquanto nossa civilização se mantiver reconhecível como humana”. Como ainda, aparentemente, nos reconhecemos humanos, seguimos na atividade infundável de entender cada elemento explícito e oculto nessa obra marcante da ficção científica.⁴⁶

Até o lançamento de *2001*, os filmes desse gênero cinematográfico eram pouco respeitados, possuíam efeitos especiais precários equivalente às poucas descobertas feitas até então sobre o espaço sideral. A obra de Kubrick nasceu antes da revelação de informações cruciais para uma possível veracidade de um filme de ficção científica – um exemplo é o fato de vermos a Terra em cores pela janela da estação espacial em um filme lançado em abril de 1968, enquanto as primeiras fotografias coloridas da Terra vista da Lua seriam tiradas em dezembro do mesmo ano pela missão Apollo 8.

Stanley Kubrick e Arthur C. Clarke deram início à contribuição que resultaria em um dos filmes mais lembrados na história do cinema⁴⁷ em 1964. E o intervalo entre o fatídico 31 de março de 1964, data do envio da primeira carta de Kubrick para Clarke, e 2 de abril de 1968, estreia do filme em Washington, nos Estados Unidos, exibido em gigantes telas curvas *Cinerama*, abarca acontecimentos que só perdem em imensidão para o produto fílmico gerado nesse período.

A carta de Kubrick mencionava dúvidas sobre um telescópio Questar e carregava em suas páginas a admiração do diretor e o interesse na colaboração. “Eu sou um grande admirador dos seus livros e sempre quis discutir com você a possibilidade de fazer o proverbial ‘realmente bom’ filme de ficção científica.”⁴⁸ (Ver Anexo A). E as principais premissas imaginadas por Kubrick para a película:

Meu principal interesse reside nessas amplas áreas, assumindo grande enredo e personagem: 1. Os motivos para acreditar na existência de vida extraterrestre inteligente. 2. O impacto (e talvez até a falta dele em algumas

46 O termo Ficção Científica vem do inglês *Science Fiction*, que, por sua vez, é abreviado com as iniciais das palavras (SF). Tal denominação foi “criada” por Hugo Gernsback após ser demitido como editor da revista *Amazing Stories* (a primeira revista dedicada exclusivamente ao gênero), fundou a *Science Wonder Stories* e em seu primeiro número – em junho de 1929 – usou o termo e sua abreviação. (ASIMOV, 1984, p. 27-28). Portanto, Ficção Científica e FC são obtidos a partir da tradução literal do termo em inglês.

47 Figura em posições de destaque nas famigeradas listas que visam determinar os melhores títulos desde o nascimento da sétima arte, como a da revista *Sight & Sound*. <<https://www.bfi.org.uk/news/50-greatest-films-all-time>> Acesso em: 27 de nov. 2018

48 “I had been a great admirer of your books for quite a time and had always wanted to discuss with you the possibility of doing the proverbial ‘really good’ science-fiction movie.”

regiões) que tal descoberta teria na Terra. 3. Uma sonda espacial com pouso e exploração da Lua e de Marte.⁴⁹ (Ver Anexo A)

Clarke tinha maiores concessões no quesito “filmes de ficção científica” e, apesar de concordar parcialmente que o gênero carecia de numerosos bons títulos, conhecia alguns longas-metragens que acreditava terem sido felizes em suas realizações, tais como: *Destino à Lua*, de Irving Pichel, baseado no romance de Robert A. Heinlein (1950), *A Guerra dos Mundos*, de Byron Haskin, adaptado de H.G. Wells (1953) – ambos produções de George Pal e vencedoras do Oscar de Melhor Efeitos Visuais em 1951 e 1954, respectivamente –, *O dia em que a Terra parou*, de Robert Wise (1951), *Planeta Proibido*, de Fred Wilcox (1956) e *Daqui a cem anos*, de William Cameron Menzies, baseado em um combo de histórias de ficção e não ficção de H.G. Wells (1936).

Depois de citar alguns bons títulos de ficção científica, discordando de Kubrick já na primeira resposta escrita ao diretor, Clarke, de imediato, começou a vasculhar mentalmente suas histórias, a procura de um possível ponto de partida que pudesse alimentar a chama do enredo almejado por Kubrick. Chegou à conclusão de que *A Sentinela*, conto escrito em 1948 para um concurso de Natal da BBC – nem sequer foi selecionado para tal – alicerçava o conceito buscado pelo diretor. (CLARKE, 1972, p. 21). *A Sentinela* narra uma expedição à Lua, na qual a equipe de reconhecimento encontra uma pirâmide de cristal, tão densa quanto diamante e de origem alienígena. Depositada e intocada na superfície lunar por milhões de anos, quando aberta, interrompe o sinal enviado ao infinito, avisando, assim, os donos do artefato que alguma espécie terrestre havia se desenvolvido o suficiente a ponto de evoluir tecnologicamente, se libertar de seu berço e chegar ao seu satélite natural. O desfecho da pequena história é o seguinte:

Não consigo mais olhar para a Via Láctea sem me perguntar de qual daquelas nuvens compactas de estrelas os emissários estariam vindo. Se me perdoarem uma comparação tão trivial, disparamos o alarme de incêndio e a única coisa que nos resta fazer é esperar. Duvido que tenhamos de esperar muito. (CLARKE, 1948 *apud* CLARKE, 2013, p. 315)

49 Tradução nossa: My main interest lies along these broad areas, naturally assuming great plot and character: 1. The reasons for believing in the existence of intelligent extra-terrestrial life. 2. The impact (and perhaps even lack of impact in some quarters) such discovery would have on Earth in the near future. 3. A space-probe with a landing and exploration of the Moon and Mars.

Foi na direção de criar uma obra de arte capaz de provocar admiração, o respeito e até mesmo, se possível o terror, que Kubrick se encaminhou ao lado de Clarke. O diretor não era simpatizante com a maçante arte do roteiro e Clarke costumava invocar a máxima de John Fowles de que escrever um romance era como nadar no oceano, ao passo que um roteiro de cinema se assemelhava a debater no melão para descrever a relação do diretor com o texto cinematográfico. (CLARKE, 1973, p. 36). Talvez, pela crença de que livros ruins criam filmes bons e vice-versa é que Kubrick sempre trabalhou com adaptações – não que sempre utilizasse livros ruins, claro –, a partir disso, é concebível que ele chegasse à conclusão de que deveria escrever em prosa as suas ideias sobre ficção científica, retornar ao início e só então conferir a dramatização estruturada de um roteiro. (BENSON, 2018, p. 88-89).

Durante seus encontros que eram caminhadas, idas ao cinema, conversas em cafés, restaurantes, na sede da Polaris, ou até mesmo na residência de Kubrick, o diretor informou a Clarke sobre a tecnologia desejada para a projeção de seu filme, uma fusão de “cinema” e “panorama” possuidora de resolução tão fantástica que seria capaz de transportar o público para uma viagem. Naturalmente, nenhuma outra forma de exibir um filme parece se encaixar tão bem em *2001: Uma Odisseia no Espaço* quando conhecemos o fascinante – porém hoje fracassado mercadologicamente – como o *Cinerama*.

Nos anos 1950, uma nova forma de projetar filmes foi inventada: o *Cinerama*⁵⁰. Fred Waller, seu precursor, desenvolveu, após anos de pesquisa, um processo cinematográfico que tinha como fundamento a visão periférica humana.

Fred desenvolveu lentes de grande angular. Esse ligeiro efeito tridimensional o fascinou. Ele começou a estudar a visão para descobrir por que as pessoas viam as coisas que viam. Através da experimentação, ele aprendeu o quão vital a visão periférica era e como orientada as pessoas na realidade. Fred também apreendeu dos efeitos especiais que quando

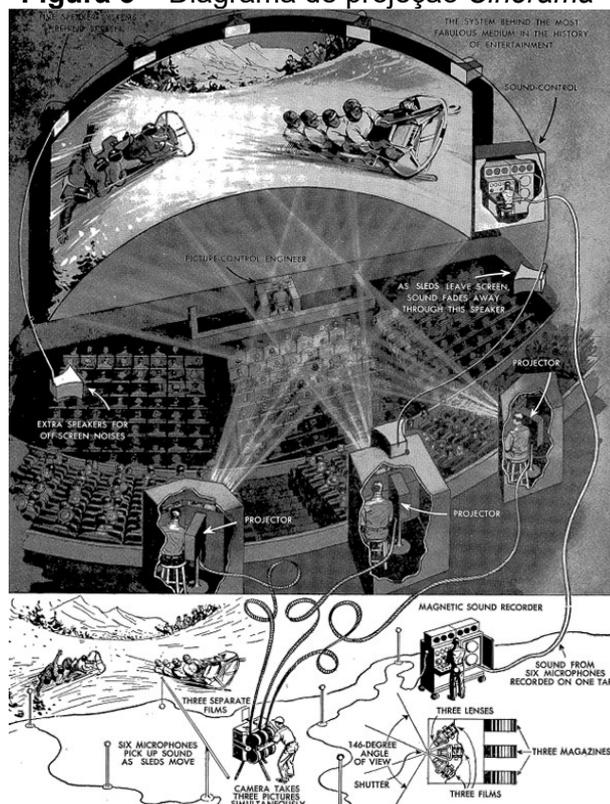
50 Quando conhecemos mais sobre o que era esse inovador sistema de projeção *Cinerama* e sua grandiosidade e perfeição de som e imagem, somos capazes de entender as origens do fascínio de Kubrick por essa espetacular forma de exibir filmes. Uma das obras filmadas em negativos 65 milímetros (mm) e exibida nesse formato influenciou de tal maneira o imaginário do diretor, que inspirou não só a configuração de filmagem e exibição, mas também a estrutura, ainda crua, de seu projeto. *A Conquista do Oeste* [How the West was Won, 1962] foi um épico com crédito de direção dividido entre John Ford, Henry Hathaway e George Marshall. O roteiro de James Webb narra, em 164 minutos, a saga de múltiplas gerações deslocando-se rumo a expansão americana para o Oeste entre 1830 e 1880. Se destacou como um épico de grande orçamento da produtora MGM (Metro Goldwyn-Mayer) a obter sucesso comercial. Kubrick julgou a obra de cinco atos, um epílogo e sem personagem principal um válido molde para seu trabalho. (BENSON, 2018, p. 77).

alguém vê algo, o cérebro preenche os detalhes que conhece por experiência⁵¹ (REEVES, 1999, p. 85)

O *Cinerama* era uma das artimanhas envolvidas na volta do cinema espetáculo, prometendo reviver a sétima arte no pós-guerra. Seu sistema consistia em três projetores de 35mm que, em conjunto, formavam uma imagem sobre uma tela gigantesca panorâmica com a abrangência visual de 146 graus horizontais. Sua efervescência se assemelhava ao que vivenciamos recentemente no cinema 3D. (BORDWELL, 2012)

Seu sistema de som também era digno de registro: som estéreo com sete alto-falantes, sendo cinco deles atrás da tela e dois no auditório. Essa gravação e reprodução sonoras eram feitas em fita magnética, sistema desenvolvido pelo engenheiro de som Hazard Reeves. O resultado era um som bastante fiel e sincronizado, estando no mesmo patamar da resolução imagética desse processo de projeção. (ALVAREZ, 2007, p. 28).

Figura 3 – Diagrama de projeção Cinerama



Fonte: From Cinerama Holiday souvenir book, 1955.⁵²

51 Fred developed wide angle lenses. This slight three-dimensional effect fascinated him. He began to study sight to find out why people saw the things they did. Through experimentation, he learned that peripheral vision was vital and oriented people in reality. Fred also jnew from special effects that when someone sees something, the brain fills in the details it knows from experience should be there.

52 Disponível em: <<http://www.davidbordwell.net/>>

Kubrick e Clarke valendo-se da influência em seus respectivos campos, recrutaram os nomes que melhor se encaixavam no teor de uma produção como *2001*, nascida polêmica, mas, ao mesmo tempo, com o aval de aprovação de um grande estúdio como a MGM para sua produção. Com o orçamento colossal de 10 milhões de dólares – na época o gasto diário da NASA (CLARKE, 1973, p. 21), e seu caminho de produção engenhoso e longo (1964-1968) esses dois autores escreveram um capítulo que modificaria a história do cinema.

Em Borehamwood, local dos estúdios da MGM na Inglaterra, mentes criativas trabalhavam incessantemente para criar tudo sob o meticuloso controle de qualidade de Stanley Kubrick, atores foram escalados – sem nenhum nome famoso – e as filmagens se iniciaram em dezembro de 1965, em uma grande escavação feita em Shepperton (o maior estúdio do Reino Unido e segundo da Europa, alugado para conter as gigantescas instalações da AMT-1, o restante, exceto as tomadas da África, obviamente, foi feito em Borehamwood), na Inglaterra, no dia 29 que mereceu uma entrada no diário de Clarke:

29 de dezembro. O local de filmagem da AMT-1 é amplo – o palco é o segundo maior da Europa e realmente impressionante. Uma escavação de 50 x 15 x 7 metros, com equipamento espalhado em tomo (por exemplo, pequenas escavadoras elétricas, tratores etc., que poderiam realmente funcionar na Lua!). Cerca de cem técnicos movimentam-se em volta. Passei algum tempo com Stanley, reescrevendo o roteiro - de fato, continuamos juntos no almoço. Fui apresentado aos atores e senti-me realmente um consumado especialista quando eles começaram a fazer perguntas sobre astronomia. Fiquei até as 16:00h – não havia filmagem naquela hora, mas eles foram mantidos no local. Os trajes espaciais, as mochilas, tudo estava muito bem feito e o aspecto da AMT-1 era impressionante, embora alguém tenha manchado o polimento negro e Stanley ficou uma fera quando eu lhe mostrei aquilo. (CLARKE, 1973, p. 51).

Essa passagem é importante tanto para revelar a magnitude da produção quanto para lembrar que as filmagens ocorreram massivamente na Inglaterra, mas o capital era norte-americano. Apesar de nosso interesse não atravessar as questões legais e econômicas suscitadas por essa situação de trânsito na produção, é fundamental deixar o assunto claro para o caso de haver dúvidas sobre a nacionalidade da obra.

3.3.1. O enredo de 2001

Incontáveis foram as vezes que os seus autores acharam estar se encaminhando para o final do trabalho, para depois descobrir que não sabiam como tirar seu herói do labirinto que o colocaram, tantos outros são os adiamentos e mudanças de títulos. A finalização da obra, filme e livro, sofreram tantas modificações no cronograma, que Clarke, ao visitar um famoso artigo feito durante a produção – texto esse que, ao sofrer tantas modificações e reprimendas de Kubrick, teve a publicação cancelada e ressurgiu em uma coletânea de Clarke – *Son of Dr. Strangelove*⁵³, afirmou não saber, na época, se o que estava sendo criado seria uma obra-prima ou um desastre, e que o lançamento havia sido adiado tantas vezes que alguns recomendavam trocar o título da obra para “2002”. Humor e piadas a parte, todo esforço vigoroso colocado nos quatro anos decorridos de trabalho se tornou essa verdadeira obra de arte de 148 minutos de puro esplendor imagético, sonoro e filosófico. Tentaremos descrever, ao menos uma parte, desse exemplo de magnitude cinematográfica chamado *2001: Uma Odisseia no Espaço*.

Após as divagações, divergências criativas, interferências dos trabalhos prévios de Clarke e permeado por influências exteriores, o produto final foi a simbiose entre romance e filme. No enredo do filme, Kubrick transporta o espectador de uma época de velocidade acelerada – em 1964-68, as mudanças tecnológicas e espaciais eram céleres, afinal, o contexto era uma corrida espacial e cada avanço era crucial – para um período de passagem do tempo vagarosa. E não era só no contexto exclusivo da Guerra Fria, o mundo estava em efervescência: “Quando Kubrick começou a filmar seu oitavo longa-metragem, em 1966, o mundo tremia sob os impactos das mudanças que se agitavam no horizonte.” (CORTEZ, 2017, p. 127)⁵⁴

53 Filho do Dr. Strangelove ou, como aprendi a deixar de me preocupar e começar a amar Stanley Kubrick publicado no livro *O Terceiro Planeta*, 1972.

54 A exemplo de outros artistas do século XX, fora sacudido pelas multidões ocupando as ruas das cidades mais democráticas e prósperas da Terra. O movimento *hippie*; a pílula anticoncepcional; o casamento aberto; os Panteras Negras; o assassinato de Martin Luther King; a revolução cultural na China; as insurreições populares explodindo aos montes de Norte a Sul do território estadunidense; as ditaduras militares na América Latina; a dura repressão britânica aos movimentos de libertação da Irlanda do Norte; a brutal invasão dos tanques russos na Tchecoslováquia; a eleição de Nixon “Tricky Dicky”; a Ofensiva Tet no Vietnã; a Corrida Espacial; a chegada do homem na Lua; a minissaia; o feminismo; a arte *pop*. (CORTEZ, 2017, p. 127)

The Dawn of Man (A aurora do Homem).

Na África primitiva, mais precisamente, no Pleistoceno, os acontecimentos não eram sequer percebidos, exceto um único evento cósmico marcante o suficiente para mudar o curso da existência de uma espécie aqui presente: a Aurora do Homem. No primeiro ato do filme, somos apresentados aos homens-macacos, seres que ao longo do caminho evolutivo, se tornariam os *Homo sapiens*. O futuro seria promissor, mas o presente desses primatas não era esperançoso. Os homens-macacos beiram a extinção na aridez africana, mesmo com abundância de carne ao seu redor. São coletores, ignorando a proteína animal abundante - “os milhares de toneladas de carne succulenta que percorriam a savana não estavam somente além de seu alcance; estavam além de sua imaginação. No meio da fatura, eles lentamente morriam de fome” (CLARKE, 2013, p. 35) – e tão pacíficos que não representam ameaça para outros animais e se destacam como presas fáceis para os animais mais fortes.

Figura 4 - Sequência Aurora do Homem



Fonte: Captura de tela de 2001: *Uma Odisseia no Espaço*

Os Outros, também primatas, vivem na mesma área que o grupo de “Aquele-que-vigia-a-Lua” (nome do principal primata, o “escolhido” como portador da capacidade agressiva e destreza do manuseio do artefato). Separados por pouco

espaço, dividem a mesma irrisória e barrenta fonte de água. O compartilhamento não é pacífico, afinal, nada na crueza da África primitiva é bastante o suficiente para que seja repartido sem que alguém pereça. Brigavam, mas não tinham energia para dispendiosos combates.

E isso foi tudo o que aconteceu. Embora os homens-macacos frequentemente brigassem e lutassem fisicamente entre si, suas disputas raramente resultavam em ferimentos sérios. Como não tinham garras nem caninos para luta, e eram bem protegidos por pelos, não podiam infligir muitos danos uns aos outros. De qualquer maneira, tinham pouca energia de reserva para um comportamento tão improdutivo; rosnar e ameaçar era uma forma bem mais eficiente de afirmar seus pontos de vista. (CLARKE, 2013, p. 34)

A humanidade latente – “naqueles olhos escuros e profundos havia uma consciência nascente – os primeiros indícios de uma inteligência que talvez ainda não se concretizasse por eras, e em pouco tempo poderia estar extinta para sempre” (CLARKE, 2013, p. 32) – é acordada por um misterioso artefato que surge durante a noite. Um retângulo negro e lustroso causador de um frenesi entre os primatas. Logo após o encontro modificador da direção da espécie, o homem-macaco descobre a ferramenta, mas mais importante, compreende a violência dentro de si que, com o auxílio de uma extensão de seu corpo (o osso), torna possível a sua sobrevivência e garante a continuidade de toda uma espécie. Esse novo utensílio confere ao “Homem” a posse da água, da carne disponível e da defesa de seu território e vida. “A implicação aqui é que conhecimento, tecnologia, evolução e formas avançadas de violência estão todas interligadas” ⁵⁵(ABRAMS, 2007. p. 248).

Flusser (2007) discorre sobre a questão da apropriação da natureza feita pelo Homem para extrair aquilo que o interessa e transformar em coisas úteis, todo artefato é produzido com uma intenção. Para o autor, o *design* é um método de informação:

Se "forma" for entendida como o oposto de "matéria", então não se pode falar de design "material"; os projetos estariam sempre voltados para informar. E se a forma for o "como" da matéria e a "matéria" for o "o quê" da forma, então o design é um dos métodos de dar forma à matéria e de fazê-la aparecer como aparece, e não de outro modo. O design, como todas as expressões culturais, mostra que a matéria não aparece (é inaparente), a não ser que seja informada, e assim, uma vez informada, começa a se manifestar (a tomar-se fenômeno). A matéria no design, como qualquer outro aspecto cultural, é o modo como as formas aparecem. (p. 28).

55 Tradução nossa: “The implication here is that knowledge, technology, evolution, and advanced forms of violence are all intertwined”

Com a elipse⁵⁶ mais marcante da história do cinema – a transição do osso jogado pelo homem-macaco no Pleistoceno se transformando no artefato espacial no fatídico ano de 2001 – entramos no segundo ato do filme. Somos conduzidos da África primitiva até o início do século XXI em uma das 24 partes de um segundo. Agora, as viagens além da atmosfera terrestre e as estações espaciais são realidades. Nesse intervalo entre as duas ferramentas, a humanidade caminhou ininterruptamente para se tornar apta à exploração fora de seu domínio na superfície do planeta. (2001, 1968). Nesse momento, somos transportados da pré-história para a era espacial.

Figura 5 – Elipse osso-artefato espacial



Fonte: Captura de tela de *2001: Uma Odisseia no Espaço*

Dr. Heywood Floyd, norte-americano e presidente do Conselho Nacional De Astronáutica, está a caminho da Lua para uma conferência e investigação sobre um artefato misterioso que foi encontrado enterrado de maneira inexplicável no solo lunar, o A.M.T.-1 (Anomalia Magnética de Tycho 1), ou monólito de Tycho.

Na estação espacial, ele encontra um grupo de cientistas russos, com os quais conversa amistosamente como pessoas que são colegas, mas não amigos. Após uma sessão de cumprimentos e indagações sobre temas triviais, o cientista russo preocupado – e curioso – com os rumores que rondam a nebulosa situação da

⁵⁶ Termo presente na literatura e também no cinema, refere-se ao ato de omitir uma ação que nada agrega a narrativa, criar um mistério ou simplesmente avançar na história.

base lunar de Clavius, pergunta sobre o motivo de não haver comunicação com o local. Dr. Floyd claramente é pego de surpresa pelo fato de o assunto já ter rompido barreiras internacionais – e até mesmo espaciais – e afirma não poder discorrer sobre o assunto.

Após uma reunião a portas fechadas com membros do Conselho norte-americano, em que discutem o sigilo da situação e o claro desconforto necessário para aqueles que lá se encontram por não poderem avisar seus familiares sobre a verdadeira situação – o pretexto escolhido para o corte da comunicação entre a Terra e a base Clavius é de que existe uma epidemia no local e que este deve ser mantido em quarentena – Floyd segue para a base lunar Clavius, local da descoberta do artefato. Nesse momento, Abrams (2007) nos alerta para o fato de que, no contexto “nietzscheano”, a descoberta de um artefato como o monólito, aponta uma demonstração da perda de fé, pois seria a prova de que Deus não nos criou, mas sim, os chamados “aliens”.

Além disso, com a descoberta da nossa verdadeira natureza e do nosso verdadeiro criador vem um encobrimento político, da mesma forma que a nova ciência dos planetas de Galileu desencadeou uma supressão da verdade. Provavelmente, foi uma combinação desse caso de Galileu e do encobrimento em Roswell, Novo México, em 1947 - onde supostamente uma nave alienígena caiu – que levou Kubrick a desenvolver sua própria versão de encobrimento político de uma descoberta científica envolvendo planetas e alienígenas (isto é, um monólito enterrado na Lua). O encobrimento de Kubrick é uma “mentira nobre” no sentido de Platão na *República*: os intelectuais da elite devem criar e manter um mito de criação baseado na religião para manter as pessoas seguras e estáveis. Em 2001, isso toma a forma do governo mantendo em segredo o monólito enterrado, o que é uma prova positiva da existência de alienígenas que cercam a Terra, direcionou nossa evolução, e provavelmente a está direcionando ainda.⁵⁷(p. 251)

Uma expedição é convocada e os homens descem até as escavações e mais uma vez, quando a aurora lunar saúda o objeto misterioso, assim como os homens-macacos, os humanos são afetados por ruídos emitidos pelo objeto misterioso, porém dessa vez, não existe um frenesi de grunhidos e gestos como na África

57 Tradução nossa: Moreover, with the discover of our true nature and our true creator comes a political cover-up, in the same way that Galileo’s new science of the planets triggered a supression of the truth. Likely, it was a combination of this Galileo affair and the cover-up at Roswell, New Mexico, in 1947 – where and alien spaceship allegedly crash – that prompted Kubrick’s own version of political cover-up of a new scientific discovery involving both planets and aliens (that is, a monolith buried on the moon). Kubrick’s cover-up is a “noble lie” in Plato’s sense from the *Republic*: the elite intellectuals must create and maintain a religiously based creation myth to keep people secure and stable. In 2001, this takes the form of the government keeping secret the buried monolith, which is proof positive of the existence of aliens who seedes the earth, directed our evolution, and are likely directing it still.

primitiva, já que as emoções e a forma de demonstrá-las também evoluíram. Além disso, o objetivo do artefato agora mudou.

Floyd ainda devaneava sobre esses pensamentos quando o alto-falante de seus capacetes subitamente emitiu um lancinante e agudo ruído eletrônico, como um sinal de rádio distorcido e terrivelmente sobrecarregado. Involuntariamente, tentou tapar os ouvidos com as mãos cobertas pelas luvas do traje; então se recuperou e tateou freneticamente o controle de volume de seu receptor. Enquanto ainda se mexia desajeitadamente, mais quatro ruídos agidos irromperam no éter; então fez-se um silêncio misericordioso.

Ao redor de toda a cratera, figuras estavam de pé, numa perplexidade entorpecida. “Então não há nada de errado com meu equipamento”, Floyd disse a si mesmo, “todo mundo ouviu aqueles ruídos eletrônicos lancinantes”. Após três milhões de anos de escuridão, a A.M.T.-1 havia saudado a Aurora Lunar (CLARKE, 2013, p. 116-117)

Com os primatas do Pleistoceno, ocorreu um teste da humanidade latente daquela espécie, com o intuito de saber se haveria capacidade de evolução dentre seus membros. Na Lua, o monólito foi enterrado há quatro milhões de anos (logo após a confirmação da possível evolução) e como uma “fase dois” de um plano, visava agora avisar aos seres construtores do objeto que a humanidade agora era capaz de ultrapassar a atmosfera terrestre.

Figura 6 – Segundo Ato, a descoberta do monólito



Fonte: Captura de tela direta de *2001: Uma Odisseia no Espaço*

Jupiter Mission – 18 months later (Missão Júpiter – 18 meses depois)

O terceiro ato se passa dezoito meses após o acontecimento na cratera lunar de Tycho. Agora, a bordo da *Discovery*, de corpo alongado em forma de haltere – e que, em consonância com determinadas interpretações, tem forma semelhante a um

espermatozoide – os astronautas David Bowman e Frank Poole, acompanhados de três doutores especialistas que estão em estado de hibernação: Kaminski, Hunter e Whitehead, e o robô – infalível e incapaz de erros – HAL 9000⁵⁸, seguem em direção a Júpiter – aqui, existe a disparidade⁵⁹ entre filme e romance: no livro, Júpiter é utilizado apenas como uma espécie de chicote, aumentando a velocidade da nave e economizando combustível, para que a *Discovery* chegue ao seu destino: Saturno, entretanto essa diferença de planetas entre as duas mídias não modifica a conclusão da trama –, local de onde saiu o primeiro sinal enviado aos humanos por outra civilização. Essa informação de um possível encontro só é conhecida por HAL e pelos integrantes contidos nos hibernáculos, que só acordarão ao chegar ao destino. (2001, 1968).

Durante a missão, o robô começa a desconfiar da capacidade dos humanos de conduzi-la até o final e resolve tomar providências. HAL reporta erros na AE 35, a unidade mantenedora da firmeza da antena da nave e, portanto, essencial para a comunicação com a Terra. Esse tipo de falha demanda a realização de AEV (Atividade Extra Veicular), ou seja, sair da nave e realizar o reparo manualmente. Durante o momento do conserto, HAL “ataca” Frank Poole, cortando seu suprimento de oxigênio e vemos na tela um astronauta em seu traje amarelo se debatendo nos últimos segundos de vida até que seu corpo, inerte, flutue pelo espaço. Bowman sai da nave para tentar resgatar o cadáver do colega. Enquanto isso, o robô age nos especialistas hibernados, desligando os sistemas de suprimento e manutenção de vida. Sendo o único sobrevivente David Bowman, que, em uma agonizante lobotomia robótica, consegue desligar a máquina e continua a missão. Em um dos momentos mais agonizantes da trama, Bowman entra no compartimento do sistema cognitivo de HAL e, um a um, desliga as unidades como reforço de ego e autointelecção, até que a máquina esteja totalmente inerte e, portanto, sob controle.

Tal cena não pode ser descrita diferentemente de um assassinato. A ação de Bowman é certa, porém dramática, entremeada por súplicas da vítima:

58 HAL 9000 é um computador com pouca semelhança com as máquinas da época, pois é mais do que capaz de passar no teste de Turing (teste que permite identificar “consciência” em um robô/computador. Uma versão desse teste é feita explicitamente no filme quando um jornalista entrevista HAL. Ele faz questões a HAL esperando que o mesmo se comporte como uma máquina comum, mas o que vemos é um robô calmo, cordial, relaxado e até mesmo orgulhoso por não ter cometido um único erro em sua existência. (ABRAMS, 2007, p. 249).

59 Kubrick ficou fascinado com a perfeição dos anéis de Saturno e queria retratá-los, mas após inúmeros esforços da equipe de *design*, chegou a conclusão de que não seria possível recriar o planeta de forma plausível. Clarke gostou da ideia e a manteve no livro.

HAL: "Olhe, Dave, eu posso perceber que você está realmente desapontado com isso..."

HAL: "Eu estou com medo. Estou com medo, Dave. Dave, minha consciência está se esvaindo. Eu posso sentir. Posso sentir. Minha consciência está se esvaindo. Não há dúvidas quanto a isso. Eu posso sentir. Posso sentir. Posso sentir. Eu estou com m...edo. Boa tarde, senhores. Eu sou um computador HAL 9000, eu me tornei operacional no instituto H.A.L. em Urbana, Illinois em 12 de janeiro de 1992. Meu instrutor foi o sr. Langley, e ele me ensinou a cantar uma canção. Se vocês quiserem ouvir, eu posso cantá-la para vocês."

Dave: "Sim, eu gostaria de ouvir, HAL. Cante-a para mim."

HAL: É chamada 'Daisy'. Daisy, Daisy, me responda. Eu sou meio maluco de amor por você. Não será um casamento elegante, não posso pagar por uma carruagem, mas você vai parecer doce no assento de uma bicicleta feita para dois." (2001:, 1968).⁶⁰

A legítima defesa do herói perante um psicopata robótico perturbado por sentimentos desconhecidos e inesperados em um sistema cibernético.

Seria uma operação muito delicada. Não era meramente uma questão de cortar o suprimento de energia de HAL, o que poderia ter sido a resposta, se estivesse lidando com um simples computador não consciente na Terra. No caso de HAL, além do mais, existiam seis sistemas de alimentação independentes e conectados em separado, com um último *backup* consistindo em uma unidade de isótopo nuclear blindada e isolada. Não, ele não poria simplesmente "puxar a tomada"; e ainda que isso fosse possível, seria um desastre. (CLARKE, 2013, p. 208)

O desligamento de HAL é um momento emblemático, uma vez que Deleuze (2005) afirma que o cinema de Kubrick trata do cérebro. A esse pensamento, unimos a ideia do "eclipse do indivíduo dentro de uma mente coletiva"⁶¹, um elemento que reverbera no cinema do diretor: a mesa redonda na Sala de Guerra de *Dr. Strangelove* é um exemplo, além do colapso dentro da *Discovery* após o surto

60 HAL: "Look Dave, I can see you're really upset about this. ..."

HAL: "I'm afraid. I'm afraid, Dave. Dave, my mind is going. I can feel it. I can feel it. My mind is going. There is no question about it. I can feel it. I can feel it. I can feel it. I'm a...fraid. Good afternoon, gentlemen. I am a HAL 9000 computer. I became operational at the H.A.L. plant in Urbana, Illinois on the 12th of January 1992. My instructor was Mr. Langley, and he taught me to sing a song. If you'd like to hear it I can sing it for you."

Dave: "Yes, I'd like to hear it, HAL. Sing it for me. "

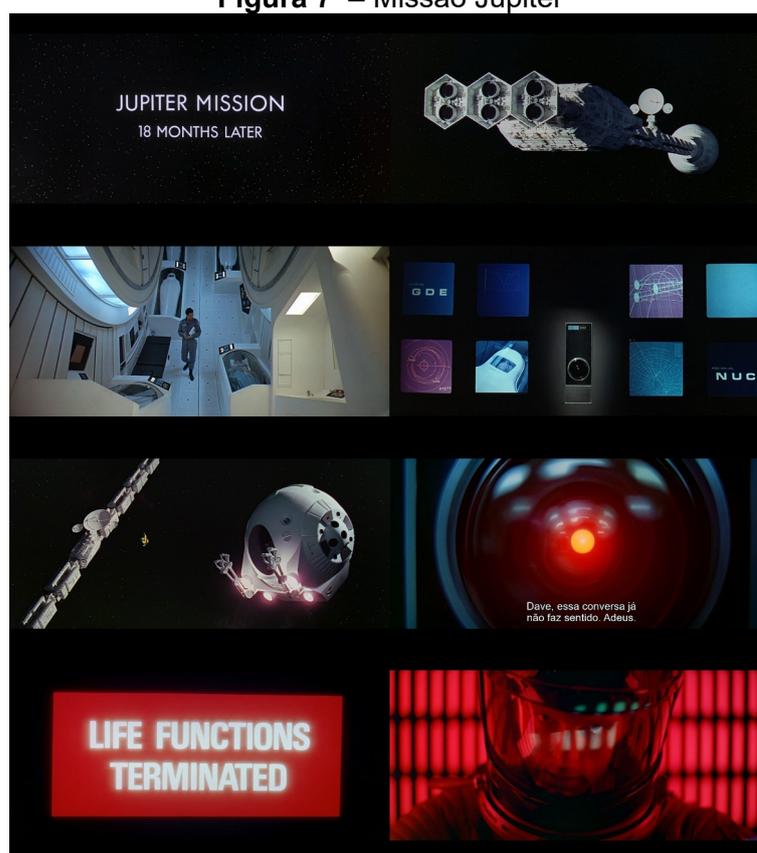
HAL: "It's called 'Daisy.' Daisy, Daisy, give me your answer do. I'm half crazy all for the love of you. It won't be a stylish marriage, I can't afford a carriage. But you'll look sweet upon the seat of a bicycle built for two."

61 Tradução nossa: the eclipse of the individual inside a gigantic collective mind."

robótico. “a mente enlouquece e absorve todos os indivíduos ao redor para essa loucura.”⁶²(COOKE, 2007, p. 28).

Ao desligar, as unidades robóticas nocivas para sua própria vida, David Bowman, chega a uma gravação com as informações sobre o objetivo da missão: a investigação de sinais de vida extraterrestre inteligente, após a descoberta do A.M.T.-1, o monólito de Tycho, e uma única e poderosa emissão de rádio feita pelo artefato, localizada por sondas de Espaço Profundo que rastream seu caminho até Júpiter.

Figura 7 – Missão Júpiter



Fonte: Captura de tela de 2001: Uma Odisseia no Espaço

Jupiter and Beyond the Infinite (Júpiter e além do Infinito)

Ao chegar em Júpiter, outro monólito, em tamanho maior, porém com as mesmas razões de proporção quadrática de 1:4:9 de seu similar encontrado na Lua⁶³, guia o astronauta até uma outra dimensão. Esse caminho rende a sempre

62 “this mind goes mad and absorbs all its contained and surrounding individuals into that madness”

63 A proporção dos monólitos é o quadrado números 1, 2 e 3 ($1^2 = 1$, $2^2 = 4$, $3^2 = 9$). Esse fato descarta qualquer origem natural do artefato, devido a sua exímia perfeição, que não pode ser adquirida por ferramentas humanas.

lembrada cena psicodélica de *travelling*, desenvolvida com *slit-scam*⁶⁴, realizada por Douglas Trumbull.

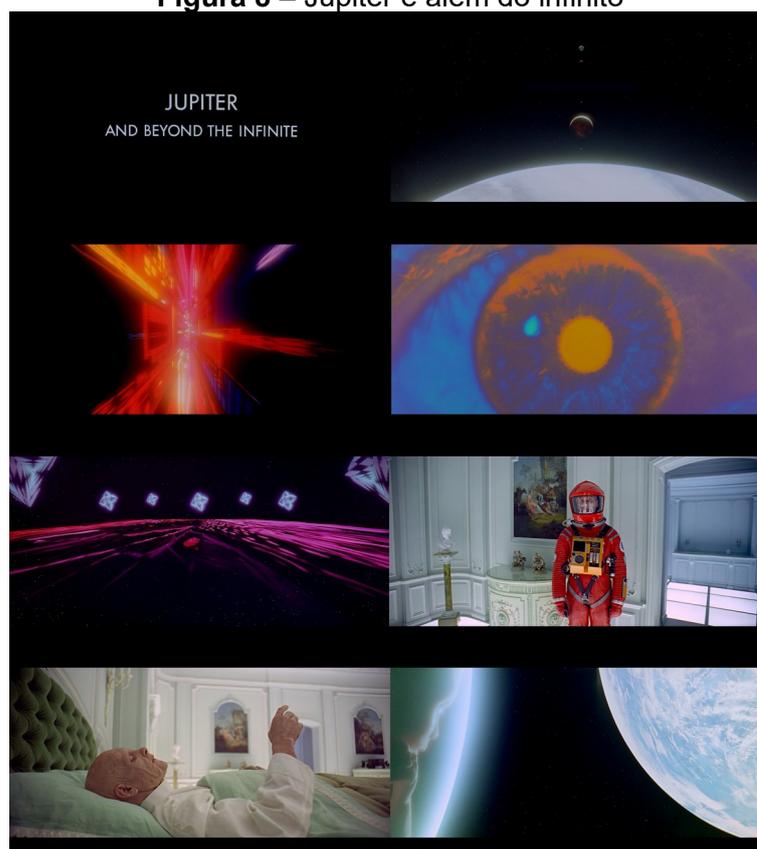
No final do trajeto, após todas as nebulosas, pontos da Galáxia nunca antes vislumbrados pelo Homem, imagens amorfas incompreensíveis, o casulo que carrega Bowman para de flutuar no silêncio e na noite e pousa em uma superfície sólida. “Parou *no que?*”, Bowman se perguntou, incrédulo. Então a luz retornou; e a incredulidade deu lugar a um desespero acabrunhado, pois, ao ver o que havia ao seu redor, percebeu que devia ter enlouquecido.” (CLARKE, 2013, p. 282).

O herói astronauta é colocado em um quarto, esse é o termo mais correto, uma vez que ele não chega por si só a lugar algum. Na verdade, é guiado por seres desconhecidos. O quarto de hotel com características renascentistas possui muito a ser decifrado.

Nesse trecho, não temos noção alguma da passagem do tempo, que é feita em elipses, marcada pelo envelhecimento do personagem e o encontro de olhares do passado com o futuro. Até que finalmente, um outro monólito aparece no quarto defronte ao personagem já de idade avançada e acamado e após este tentar tocar o artefato, se torna a Criança Cósmica: o último estágio da evolução humana que começou com os homens-macacos, passou pela humanidade limitada e agora transcende para o espaço. “Ele estava de volta, precisamente onde desejava estar, no espaço que os homens chamavam de real. [...]. Ali, à sua frente, como um brinquedo reluzente ao qual nenhuma Criança-Estrela poderia resistir, flutuava o planeta Terra, com todos os seus povos.” (CLARKE, 2013, p. 298-299).

64 Técnica fotográfica na qual é feito o disparo contínuo, porém com o diafragma da câmera totalmente aberto, criando linhas com efeito arrastado.

Figura 8 – Júpiter e além do infinito



Fonte: Captura de tela de *2001: Uma Odisseia no Espaço*

O filme conta a história de forma incomum e sua complexidade reside, principalmente, na edição, que interrompe atos e inicia o próximo bruscamente e de forma tênue. As transições são feitas por meio de elipses e ambiguidades, suas interligações permanecem misteriosas para só virem a fazer sentido no final do filme, ou até mesmo em uma segunda visualização. Como o autor de ficção científica Brian Aldiss afirma no documentário *Stanley Kubrick: Imagens de uma Vida* (2001), que o princípio aplicado por Kubrick em *2001* é que ele produz vários pedaços, chamados “unidades não submersíveis” e com uma quantidade desses trechos, ele os conecta formando um filme completo. E complementa dizendo que os pedaços de *2001* não se conectam muito bem e talvez esse seja o grande mistério do filme.

3.4. O sublime dos espaços infinitos

A ficção científica da década de 1940 flertou com o horror cômico. Na década de 1950, essa comicidade deu lugar ao desenvolvimento de metáforas para ilustrar

os medos e paranoias da época e, chegando à década de 1960, na qual os filmes do gênero se tornaram um pouco mais elaborados. É nessa última, que *2001: Uma Odisseia no Espaço* se destaca, afinal, poucos são os filmes que trazem em sua composição tamanho esplendor estético, brilhantismo na articulação da música e por fim, tantas possibilidades e aberturas para reflexões filosóficas.

Outro ponto que já nos ficou claro é a veia principal da filosofia que os analistas e estudiosos sobre *2001* escolhem: a questão do super-humano de Nietzsche. Não podemos culpá-los por essa escolha, pois realmente, a obra de Kubrick funciona como narração e dramatização – acompanhada da peça de Strauss – da questão proposta por Nietzsche.

Mas a incursão filosófica de Stanley Kubrick não se finda na narrativa da Criança-Estrela. Inspirados por um excerto colocado por Arthur C. Clarke no romance homônimo de *2001*: “o silêncio do espaço infinito” (CLARKE, 2014, p. 119), um trecho da célebre frase de Pascal (1887, p. 153): “O silêncio eterno dos espaços infinitos me apavora”⁶⁵, procuramos observar as questões do sublime incutidas na história. E para isso, previamente, devemos entender o que é o sublime e como ele se manifesta. Iremos expor os conceitos e depois os exploraremos na análise, unindo-os aos recortes do filme em que identificamos suas manifestações.

As contribuições de Blaise Pascal são notórias nas ciências naturais, como matemática e física, entretanto, tal qual era a normalidade da época – Pascal nasceu em 1623 –, seus estudos também permearam as questões filosóficas. Um de seus livros que exploram a metafísica, bem como evidencia seu lado voltado à teologia é o póstumo *Pensamentos*. E é dentro dessa obra que encontramos o excerto *O Homem Perante a Natureza*, no qual o autor analisa as relações do ser humano com o seu exterior.

O excerto transborda um pensamento existencialista e nos convida a questionar a nossa insignificância perante o Universo.

Quando penso na pequena duração da minha vida, absorvida na eternidade anterior, no pequeno espaço que ocupa, fundido na imensidade dos espaços que ignora e que me ignoram, aterro-me e me assombro de ver-me aqui e não alhures, pois não há razão alguma para que esteja aqui e não alhures, agora e não em outro qualquer momento. Quem me colocou nessas condições? Por ordem e obra e necessidade de quem me foram designados esse lugar e esse momento? A lembrança de hóspede de um dia que passa sabedoria.⁶⁶ (PASCAL, 1887, p. 152)

65 Tradução nossa: “Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie.”

Essa noção da ínfima presença do homem em relação à natureza pode ser diretamente atrelada aos pensamentos do sublime de Burke (2016), cujo olhar sobre as paixões humanas nos ajudarão a delinear um olhar filosófico sobre 2001.

A arte é uma manifestação abstrata do espírito e representa o mundo através da criação de elementos simbólicos. Seguindo esse raciocínio, Flusser (2007) nos ajuda com o pensamento de que a capacidade imaginativa do ser humano é o que nos difere de outros animais. A possibilidade de criar mundos pictóricos – evoluindo para a imagem cinematográfica – é o que nos ajuda a situar-nos no mundo.

A singular capacidade do homem de criar imagens para si mesmo e para os outros, tem sido, pelo menos desde Platão, um dos temas das reflexões filosóficas e teológicas. Essa capacidade parece de fato algo próprio da espécie humana, pois nenhuma outra espécie anterior à nossa produziu coisas que pudessem ser comparadas com as imagens rupestres da Dordonha, por exemplo. [...] E, nesse caso específico, ao fazermos isso, a imaginação (*Einbildungskraft*) manifesta-se como um gesto complexo, deliberado (“intencional”), com o qual o homem se posiciona em seu ambiente. (FLUSSER, 2007, p. 161)

Assim, a filosofia coloca seu esforço em desvendar as características envolvidas no processo artístico e discute seus elementos.

Nesse processo, Burke traz para o campo da estética, discussões sobre o belo, harmonioso, feio, sublime, bem como questionamentos sobre as origens das paixões humanas e se existiria uma forma comum que as despertasse nos seres humanos. Em resposta, Harris (2012) afirma: “Burke imagina que as raízes da atividade humana são as paixões da curiosidade, do prazer e da dor. A curiosidade estimula a atividade da mente em todas as questões.”⁶⁷.

Para Burke (2016, p. 31), a ligação do ser humano com os objetos é estabelecida através de três “poderes naturais”: sentidos, imaginação e juízo. Os sentidos, segundo ele, são semelhantes para todos os seres humanos.

Mas, tendo em vista a existência de muito pouca dúvida de que os corpos apresentam imagens semelhantes a toda a espécie, deve-se necessariamente ser admitido que os prazeres e dores que cada objeto incita em um homem devam causa o mesmo em toda a humanidade, operando de forma natural, simples e apenas por meio de seus próprios

66 Tradução nossa: Quand je considère la petite durée de ma vie, absorbée dans l'éternité précédente et suivante; le petit espace que je remplis, et même que je vois, abîmé dans l'infinie immensité des espaces que j'ignore et qui m'ignorent; je m'effraye et m'étonne de me voir ici plutôt que là ; car il n'y a point de raison pourquoi ici plutôt que là, pourquoi à présent plutôt que lors. Qui m'y a mis par l'ordre et la conduite de qui ce lieu et ce temps a-t-il été destiné à moi? Memoria hospitium unius cliei prxtereuntis.

67 Tradução nossa: “The roots of human activity, Burke thought, were the passions of curiosity, pleasure and pain. Curiosity stimulated the activity of mind on all matters.”

poderes; pois se negássemos isso, precisaríamos imaginar que a mesma causa, operando da mesma forma e em indivíduos da mesma espécie, produziria efeitos diferentes, o que seria um grande absurdo. (BURKE, 2016, p. 32).

Além dessas ideias de dor e prazer proporcionadas pelos sentidos, a imaginação é o poder criativo da mente humana. Ela é o agente ordenador dos estímulos recebidos pelos sentidos. Essa criação é sempre limitada pelos estímulos, ou seja, só fará o papel de ordenar o que já foi recebido, não podendo criar coisas novas. Essa ideia é bastante intrínseca a questão da hermenêutica, na qual a interpretação é limitada ao que está sendo interpretado, não podendo ultrapassá-lo.

A imaginação é a província mais extensa do prazer e da dor, pois é a região onde residem nossos medos e nossas esperanças, bem como todas as nossas ideias impositivas, por força de qualquer impressão natural original, terá o mesmo poder e agirá de maneira consideravelmente semelhante sobre todos os homens. (BURKE, 2016, p. 33)

O juízo é o julgamento criado a partir dos estímulos recebidos pelos sentidos e trabalhados pela imaginação. E para Burke (2016), o mau gosto⁶⁸ é um defeito nessa manutenção da imaginação e por conseguinte do juízo, enquanto o bom gosto é a manipulação bem realizada desses estímulos. A melhoria do juízo pode ser feita através do conhecimento, ao passo que conhecemos mais coisas, podemos julgá-los de maneira mais razoável.

O grande estudo de Burke (2016) sobre as paixões humanas está no livro *Investigação Filosófica sobre a Origem de nossas Ideias do Sublime e da Beleza*, no qual, o autor irlandês faz, em tópicos, articulações sobre os diferentes sentimentos humanos, tais como o belo, o prazer, o terror, etc., e suas origens. Tal como tudo que envolve a psiquê humana, é bastante extensa e complexa, por isso, faremos uma varredura e selecionaremos as partes que tratam do sublime e que têm efeito sobre o nosso objeto.

Começemos pelo sublime: tudo e qualquer coisa que “seja capaz de excitar as ideias de dor e de perigo, ou seja, tudo o que for terrível de alguma forma, ou que compreenda objetos terríveis, ou opere de forma análoga ao horror”. (BURKE, 2016, p. 52). Ele descreve esse sentimento como o mais poderoso na mente humana.

68 Gosto para Burke (2016, p. 31) é “a faculdade ou faculdades da mente que são afetadas pelas obras da imaginação e das belas-artes ou que formam um juízo das mesmas.”

“Todas as provações gerais são grandiosas, porque essas são todas terríveis; Vazio, Escuridão, Solidão e Silêncio.” (BURKE, 2016, p. 77). Quando falamos do sublime, geralmente, atrelado a grandes espaços, comumente, a ideia de solidão acompanha o raciocínio. Burke possui uma ideia da solidão bastante interessante, uma vez que propõe um equilíbrio entre a sua existência e sua falta. O ser humano é um ser social, no entanto, a solidão é também geradora de dor positiva. As interações sociais são o caminho normal do humano em sociedade, dessa forma, entre o prazer da companhia, do convívio coletivo e a solidão absoluta, a dor é a questão predominante. Se faz necessária e prazerosa a vida em sociedade, mas também é agradável a solidão temporária. O indício mais evidente desse ponto é que somos criaturas contemplativas, mas ao mesmo tempo, “podemos dizer que uma vida toda em solidão contradiz os fins de nosso ser, pois nem mesmo a morte em si consegue provocar maior horror.” (BURKE, 2016, p. 55).

A grandeza da dimensão é a mais extremada do sublime. E aqui, damos igual importância à magnitude e a pequenez. Sobre o infinito, Burke diz o seguinte: “O infinito tem uma tendência de encher a mente com um tipo de horror deleitoso, que é o efeito mais genuíno e teste mais verdadeiro do sublime.” (BURKE, 2016, p. 79). Sobre o oposto da grandiosidade, também, é esse, causador do sublime, pois:

[...] quando nos aplicamos à divisibilidade infinita da matéria, quando notamos a vida animal em seres que apesar de serem excessivamente pequenos, ainda assim são organizados a ponto de escaparem da investigação mais precisa dos sentidos, quando levamos nossas descobertas ainda mais para baixo e consideramos aquelas criaturas ainda mais diminutas e escalas de existência tão ínfimas que a imaginação e os sentidos ficam perdidos, então passamos a ficar espantados e confusos com as belezas do minúsculo e não conseguimos distinguir em seu efeito a diferença entre o extremo da pequenez e vastidão em si. Isso porque a divisão é tão infinita quando a adição, pois é tão impossível chegarmos à ideia de uma unidade perfeita quanto a de um todo completo, ao qual nada mais pode ser acrescentado. (BURKE, 2016, p. 79)

O tamanho das construções é debatido por Burke (2016) e nos é interessante, afinal Kubrick desenvolveu uma arquitetura dentro do seu espaço fílmico. O filósofo une a manifestação do sublime na arquitetura à imaginação, pois “a imaginação não consegue elevar-se a qualquer ideia de infinito a partir de poucas partes e de partes pequenas.” (BURKE, 2016, p. 82). A extensão pura não é condição para o sublime, deve ser alcançado por meio de ilusões que fomentem a imaginação.

A magnificência é a exuberante manifestação do sublime pelas coisas “esplêndidas ou valiosas em si mesmas” (BURKE, 2016, p. 83). Encaixamos nessa forma, o céu estrelado, pois a disposição entrópica das estrelas aumenta a grandeza. Como em Schafer (2001, p. 315) que já abordamos, o homem é antientrópico e procura estabelecer a ordem para tudo, por isso o padrão caótico de determinados elementos é sublime.

Obscuridade é o ponto que abordamos quando desejamos compreender o terror causado pela noite. Como coloca Burke (2016, p. 66): “Para que qualquer coisa se torne terrível, a obscuridade parece em geral ser necessária. [...] Todas as pessoas entenderão isso se avaliarem quanto a noite aumenta nosso temor em todos os casos de perigo [...].”

A obscuridade e a escuridão operam de maneira semelhante na imaginação. Em relação ao motivo da escuridão ser fonte de terror e portanto sublime, a explicação é devido ao fato de ser totalmente mecânica. Isso porque a natureza desenvolveu a pupila para se expandir ao sinal de diminuição da luz, portanto, envoltos por ausência de luz, o esforço contínuo do olho para chegar ao menos indício de luz é forte. Burke (2016, p. 135) explana que esse sentimento “pode ser evidenciado pelos lampejos e aparições luminosas que muitas vezes surgem ante os olhos nessas circunstâncias e que não são outra coisa senão o efeito dos espasmos produzidos por seus próprios esforços em busca de seu objeto.”

Em relação ao sublime causado pelos sons, encontramos duas especificações que nos são pertinentes. A primeira delas é o grito dos animais, sons que imitam a voz humana ou de animais em perigo e/ou dor são capazes de causar efeitos e ideias grandiosas, além de diferenciar os sons de animais da linguagem, considerando que na natureza não existem sons com significados ambíguos.

Pode parecer que essas modulações de som carregam alguma ligação com a natureza das coisas que representam e não são apenas arbitrarias; isso porque os gritos de todos os animais, mesmo dos animais que não estamos familiarizados, nunca fracassam em se tornarem suficientemente bem compreendidos; o mesmo não pode ser dito da linguagem. (BURKE, 2016, p. 90).

Em relação aos sons, a subitaneidade é um fator do sublime. “Independente de sua força, um início súbito ou suspensão súbita do som têm o mesmo poder. A atenção é despertada por isso; e as faculdades passam a estar alertas, por assim

dizer, em sua guarda.” (BURKE, 2016, p. 88). Tudo o que é súbito nos incita o caráter de alarme, portanto, a sua utilização explicita o sublime em grande escala.

4. METODOLOGIA E ANÁLISE

Após a contextualização das questões teóricas do cinema, da apresentação das características do gênero de ficção científica e da biografia de Stanley Kubrick que nos é pertinente, agora iremos enunciar a metodologia escolhida, para podermos aplicá-la e esquematizar os resultados obtidos nessa pesquisa.

Para fins de análise, utilizaremos duas formas metodológicas: a primeira delas, que consideramos indissociável da pesquisa de um filme, é a análise fílmica. No entanto, apesar de ser uma metodologia que determina regras técnicas e, também, gerais, para a reconstrução do filme interpretado, não a consideramos suficiente quando utilizada sozinha. Por esse motivo, invocamos a hermenêutica, a teoria – ou arte – da interpretação. Essa metodologia, no que lhe concerne, exige e justifica as contextualizações de diversos elementos feitas até agora.

A análise fílmica também está no campo da interpretação, tal qual a hermenêutica, porém, funciona como uma prática de exercício de estudo do objeto-filme. Sendo assim, a utilizamos como base para a hermenêutica, que irá nos fornecer o aprofundamento necessário sobre a interpretação, bem como categorias – por meio de Thompson (2011) – para uma classificação dos elementos filtrados, função necessária na pesquisa acadêmica como uma forma de visualização das partes para compreender o todo.

4.1. Análise fílmica

A análise fílmica é uma prática que, geralmente, responde a um pedido, ou seja, é requisitada em um contexto institucional. Por sua vez, esses podem variar e o que aqui se aplica é o de pesquisa acadêmica. A definição desse contexto é importante, pois irá delinear o procedimento e segundo Vanoye e Goliot-Leté (1994, p. 10): “Permite esboçar, pelo menos em parte, seus limites, suas formas e seus suportes, seu ou seus eixos (ou, pelo menos, a possibilidade maior ou menor de escolha de eixos).”

Aumont e Marie (2004, p. 39) são taxativos e afirmam que não existe um método puro para analisar filmes, já que assim como não há uma teoria única do cinema, é plausível conceber que não existe um método universal de análise que seja aplicável a qualquer filme.

Como já percebemos, a análise fílmica é um método subjetivo, pois vai se adequar aos seus fins. Por isso mesmo, existem obstáculos que, naturalmente, podem ser vencidos se feita uma análise com atenção e podemos inferir que ela deve ser combinada com outra metodologia para uma melhor abordagem do objeto.

Da nossa parte, parece-nos que seria uma atitude mais franca admitir que a análise tem efectivamente a ver com a interpretação; que esta será, por assim dizer, o “motor” imaginativo e inventivo da análise; e que a análise bem sucedida será a que consegue utilizar essa faculdade interpretativa, mas que a mantém num quadro tão estritamente verificável quanto possível (AUMONT; MARIE, 2004, p.17)

Quando o processo de análise se inicia, é importante sair da posição de “espectador comum” para implantar determinadas redes de observação e organizar eixos de pesquisa. Daí a necessidade de não se deixar convencer pela primeira visualização do filme. É importante vê-lo, examiná-lo, o que nem sempre é fácil, já que a projeção é fator determinante da mídia e possui um tempo que a rege, ou seja, nos é imposto. A revisitação do filme, as anotações primárias são indiscutivelmente os primeiros passos, já que não podem ser ignorados.

Vanoye e Goliot-Leté (1994, p. 10) consideram a descrição pura do filme, uma experiência fadada ao fracasso, mas cremos ser impossível dar início a uma pesquisa de uma obra fílmica sem uma descrição e, de fato, a desconstrução equivale à descrição, enquanto a reconstrução equivale à interpretação. Por isso, damos vida à descrição do filme e ao mesmo tempo a articulamos com análises já existentes, como se justifica para o texto acadêmico – como exploraremos mais adiante.

A análise fílmica consiste em decompor o produto criado através da criação do roteiro, filmagem, montagem. É o caminho inverso do abordado no primeiro capítulo.

Analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, assim como se analisa, por exemplo, a composição química da água, decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente “a olho nu”, uma vez que o filme é tomado pela totalidade. (VANOYE, GOLITO-LETÉ, 1994, p. 15)

Após essa decomposição, o analista, munido de suas hipóteses, fará o elo entre as partes, a fim de interpretar os significados da sua análise. Um momento que deve ser desenvolvido com cuidado, uma vez que, o limite da interpretação – como

veremos também na hermenêutica – está no texto, no caso, o filme analisado. Não é plausível criar significados além do filme.

Os limites dessa invenção, dessa “criação” são, contudo, muito estritos. O analista deve de fato respeitar um princípio fundamental de legitimação: partindo dos elementos da descrição lançados para fora do filme, devemos voltar ao filme quando da reconstrução, a fim de evitar reconstruir um outro filme. [...] Os limites da “criatividade analítica” são os do próprio objeto da análise. O filme é, portanto, o ponto de partida e o ponto de chegada da análise. (VANOYE; GOLITO-LETÉ, 1994, p. 15)

Aumont e Marie (2004, p. 39), além de considerarem impossível a unicidade do método para a análise fílmica, consideram importante admitir que a análise de um filme é interminável, já que não importa o quão minuciosa seja, sempre sobrarão elementos. Também é necessário conhecer a história do cinema e a história dos discursos que o filme escolhido suscita e devemos nos perguntar que tipo de leitura ansiamos exercitar. Nesse ponto, delimitamos a nossa própria questão, pois determinados métodos demonstrados por alguns autores, focam na dissecação dos planos, análise quadro a quadro, entre outras questões mais focadas na imagem em si. Nossa abordagem de *2001: Uma Odisseia no Espaço* parte do pressuposto de um olhar geral sobre o filme dentro de um contexto.

O analista deverá enfim decidir se considera o filme todo – o que impõe um certo tipo de escolha de objecto e uma certa intenção, relativamente ampla – ou se pelo contrário, só irá tratar de um excerto ou aspecto; em qualquer dos casos, a análise parcial deverá sempre inscrever-se na perspectiva de uma análise mais global, pelo menos potencialmente. (AUMONT; MARIE, 2004, p. 41-42)

Os instrumentos da análise fílmica são divididos em três tipos por Aumont e Marie (2004): descritivos: utilizados para descrever as unidades do filme; citacionais: semelhantes ao primeiro tipo, mas realizam o trabalho de forma mais minuciosa e, por fim, os documentais: totalmente oposto aos dois outros tipos, por tratar de informações exteriores ao filme.

O último tipo será o diretamente utilizado nessa pesquisa, embora a sua legitimidade seja questionada por aqueles que consideram o filme como obra autônoma. No caso da presente pesquisa, essa não é a abordagem, pelo contrário, tomamos o filme como uma parte de um todo do qual, dificilmente, consegue se desvencilhar.

Consideramos a análise fílmica como exercício, de certa forma, iniciado já na pesquisa bibliográfica, pois no projeto analítico de uma dissertação, “o gênero ‘tese universitária’ obriga a tomar em consideração o *corpus* mais vasto possível” (AUMONT; MARIE, 2004, p. 82). Como, por exemplo, quando abordamos a questão da música em *2001*, momento em que recorremos a uma análise prévia de Machado (2017) e ao encontrar informações pertinentes, porém com lacunas sobre o objeto que desejamos ocupar, nos valem desse estudo e inserimos nossos apontamentos, a fim de complementar. E até mesmo quando não citamos esses estudos diretamente em nosso texto, a leitura deles faz parte da atividade de modo indireto. Dificilmente um estudo partirá do zero e isso torna-se mais fatídico quando examinamos um filme tão notório e especulado como *2001: Uma Odisseia no Espaço*.

4.2. Análise hermenêutica

A hermenêutica tem suas raízes na cultura textual, principalmente religiosa, e seu caminho epistemológico é bastante extenso e complexo. Os estudos de alguns hermeneutas são fundamentais e exploraremos suas ideias ao longo desse capítulo, mas é por meio de Thompson (2011) que analisaremos sistematicamente as partes selecionadas do nosso objeto.

Thompson, em seu estudo, invoca questões propostas por hermeneutas como Gadamer, Heidegger e Ricoeur, e aborda a hermenêutica de profundidade, composta por três categorias: *análise sócio-histórica*, *análise discursiva* e *interpretação/reinterpretação*.

O autor parte da premissa de que “o estudo das formas simbólicas é fundamental e, inevitavelmente, um problema de compreensão e interpretação” (THOMPSON, 2011, p. 357). Essas formas simbólicas são construções e, por esse motivo, podem ser compreendidas.

No caso de estudos das ciências humanas/sociais como é o caso dessa pesquisa, devemos ter em mente que o território que estamos analisando, já é dotado de uma pré-interpretação.

Assim, quando os analistas sociais procuram interpretar uma forma simbólica, por exemplo, eles estão procurando interpretar um objeto que pode ser, ele mesmo, uma interpretação, e que pode já ter sido interpretado

pelos sujeitos que constroem o campo-objeto, do qual a forma simbólica é parte. Os analistas estão oferecendo uma interpretação de uma interpretação, estão re-interpretando um campo pré-interpretado [...]. (THOMPSON, 2011, p. 359)

Na presente pesquisa, essa questão deve ser aplicada à questão de que partimos do pressuposto, já discutido no capítulo 2, que as formas simbólicas do cinema da época da Guerra Fria eram utilizadas como modelos de uma paranoia e no contexto de uma manutenção da mídia em uma situação que exigia tal ação e a implantação dessas formas como meio de transmitir mensagens.

Essa perspectiva de campo-objeto/campo-sujeito é advinda da ontologia de Heidegger (2005a), cujo pensamento trata a compreensão como existencial, ou seja, a concretização de uma possibilidade ontológica do ser-aí. “Conhecer, ao contrário, é um modo da presença fundado no ser-no-mundo. É por isso também que, como constituição fundamental, o ser-no-mundo requer uma interpretação preliminar.” (HEIDEGGER, 2005a, p. 102). Com a hermenêutica da facticidade – ou existencial – o autor desenvolve a ideia de compreensão, estabelecendo-a na vida fática em contrapartida a uma atividade abstrata. A tradição hermenêutica sugere que interpretação é o meio para se chegar a compreensão. Heidegger (2005a) vai sugerir que: “A interpretação se estabelece existencialmente no compreender, em vez de o compreender surgir dela. A interpretação não é o tomar conhecimento do compreendido, senão que o desenvolvimento das possibilidades projetadas no compreender”. O autor chega então à proposição de um horizonte de sentido, no interior do qual ocorre a manifestação dos significados.

Gadamer (1997) – discípulo de Heidegger – determina, então, que a compreensão é um fator oriundo da possibilidade de existência do Ser no mundo. Seria o compreender que ativa o espaço para os comportamentos do indivíduo no mundo que o rodeia. Assim, não existe interpretação isenta de estruturas compreensivas prévias, que segundo Gadamer (1997, p. 14) é o confronto que permite que o novo venha a luz pela mediação do antigo. “Toda experiência é confronto, já que ela opõe o novo ao antigo, e, em princípio, nunca se sabe se o novo prevalecerá, quer dizer, tornar-se-á verdadeiramente uma experiência, ou se o antigo, costumeiro e previsível reconquistará finalmente a sua consistência.”

É a partir do emprego do conceito de hermenêutica como teoria de uma experiência real – classificada como o pensamento – por Heidegger, que Gadamer

(1997) desenvolve suas ideias sobre o jogo e linguagem. Sempre de forma fenomenológica. Assim, interpretar significa traduzir sentido e, dessa forma, se configura como processo linguístico e simbólico. É por meio da linguagem que se chega ao caráter ontológico da compreensão.

O conceito de jogo para Gadamer está inserido na questão das artes. Essa característica permite naturalidade na manifestação da arte e, com isso, infinitas perspectivas. Para traduzir essa dinâmica de movimento que possibilita essa interação, o autor utiliza o termo *vaivém*, o elemento causador da imprevisibilidade da obra de arte, impossibilitando seu conhecimento *a priori* e deixando o seu efeito de significação em aberto:

O movimento de *vaivém* é obviamente tão central para a determinação da natureza do jogo que chega a ser indiferente quem ou o que executa esse movimento. O movimento do jogo como tal é, ao mesmo tempo, desprovido de substrato. [...] O jogo é a consumação do movimento como tal. (GADAMER, 1997, p. 177)

Essa significação em aberto está intrinsecamente ligada à forma como a verdade da arte se manifesta, por isso é que a obra de arte se caracteriza como um saber peculiar e ambíguo. E essa apreensão da verdade da obra de arte para o autor é um modo de pensar fundamentalmente inserido na nossa compreensão existencial.

Ricoeur (1994) é também um dos expoentes heideggerianos e pensa a questão narrativa, que muito se articula com a visão interpretativa de posicionamento do mundo e ponto de partida da ação, pois para Ricoeur a narrativa é uma condição da experiência temporal humana, organizando a forma de nosso agir no mundo. Sendo assim, somos seres narrativos e, por natureza, possuímos a necessidade de encontrar conexões quando nos deparamos com uma situação interpretativa.

A chamada hermenêutica de profundidade – termo que Thompson (2011, p. 362) se apropria a partir de outros hermeneutas como Ricoeur – parte de uma articulação entre a hermenêutica filosófica e o seu caráter metodológico. A ideia subjacente da hermenêutica de profundidade é que “na pesquisa social, como em outros campos, o processo de interpretação pode ser, e de fato exige que seja, mediado por uma gama de métodos explanatórios ou ‘objetivantes’”. E nesse caso, “explanação” e “interpretação” serão momentos complementares de um processo

inserido em um *arco hermenêutico*. Com isso, Thompson (2011) desenvolve as categorias para delinear o referencial metodológico para o estudo das formas simbólicas.

A primeira fase do enfoque da hermenêutica de profundidade é a *análise sócio-histórica*. As formas simbólicas não existem no vazio, são produzidas em um determinado substrato e esse meio de produção é o contexto histórico. As obras de arte podem ser tomadas como objetos atemporais e/ou universais e, portanto, devem ser analisadas, por suas condições de produção, circulação e recepção contextualizadas. Assim, Thompson (2011, p. 366) explicita: “O objetivo da análise sócio histórica é reconstruir as condições sociais e históricas de produção, circulação e recepção das formas simbólicas.”.

Dentro da *análise sócio-histórica*, Thompson elenca quatro tipos aspectos: *situações espaço-temporais, campos de interação, instituições sociais e os meios técnicos de construção de mensagens e transmissão*. Desses aspectos, dois nos interessam diretamente, o primeiro deles é a parte das *situações espaço-temporais*. Essas nos ajudarão a estudar o contexto e local, no nosso caso, Guerra Fria e Hollywood/Estados Unidos.

As formas simbólicas são produzidas (faladas, narradas, inscritas) e recebidas (vistas, ouvidas, lidas) por pessoas situadas em locais específicos, agindo e reagindo a tempos particulares e a locais especiais, e a reconstrução desses ambientes é uma parte importante da análise sócio-histórica. (THOMPSON, 2011, p. 366)

Lembremos do capítulo em que discorreremos sobre a Guerra Fria e o cinema do período, situando a ficção científica dentro desse âmbito, bem como o diretor e sua obra. É nesse momento, que entendemos o que se passava no mundo externo à realidade fílmica criada por Kubrick, para só assim, podermos explorá-lo até chegarmos à conclusão do todo.

O outro aspecto que nos é pertinente é a questão dos *meios técnicos de construção de mensagens e transmissão*. Se as formas simbólicas são intercambiadas entre indivíduos, elas devem ser transmitidas por um meio e esses meios técnicos “conferem às formas simbólicas determinadas características, certo grau de fixidez, certo grau de reprodutibilidade, e certa possibilidade de participação para os sujeitos que empregam o meio.” (THOMPSON, 2011, p. 368). Esse assunto é abordado quando dissertamos sobre a história do cinema e a evolução dos seus

aspectos técnicos (Capítulo 1) e, posteriormente de teorias – as que utilizamos são o naturalismo clássico e o realismo como visão de mundo. E o mais importante, não devemos ser reféns do termo “técnico” elucidado nesse aspecto proposto, mas sim, investigar contextos sociais em que esses meios foram empregados.

Para a segunda categoria da hermenêutica da profundidade, devemos compreender que as formas simbólicas são construções que apresentam estrutura articulada. “Formas simbólicas são os produtos de ações situadas que estão baseadas em regras, recursos, etc., disponíveis ao produtor; mas elas são *também* algo mais, pois são construções simbólicas complexas, através das quais algo é expresso ou dito.” (THOMPSON, 2011, p. 369).

Também são propostos métodos, ou tipos de análise, que se ramificam dessa categoria: *análise semiótica, análise discursiva, análise da conversação, análise sintática, estrutura narrativa* e, por fim, *análise argumentativa*.

Sobre a *análise semiótica*, a utilizaremos nos momentos em que formas simbólicas transparecem algum tipo de informação, como veremos adiante na análise em si, em um momento de repetição de elementos que retornam para reafirmar uma ideia; *análise discursiva, de conversação, sintática e argumentativa* serão empregadas quando houver diálogos e momentos de fala em geral, sempre em concordância com a primeira etapa da hermenêutica de profundidade. Já a *estrutura narrativa* será aplicada na forma como Stanley Kubrick escolhe contar a história: um recorte de milhões de anos em aproximadamente 140 minutos.

A última etapa da hermenêutica de profundidade é a que mais dialoga com a estrutura da análise fílmica: *interpretação/reinterpretação*.

Os métodos, como já vimos na análise fílmica, desconstruem o objeto, quebra, divide, a fim de desvelar os seus padrões e divergências que operam dentro de uma forma simbólica ou discursiva. “A interpretação constrói sobre esta análise, como também sobre os resultados da *análise sócio-histórica*. (THOMPSON, 2011, p. 375). Ou seja, a interpretação é a absorção, articulação e reconstrução dos elementos na produção de um estudo, ela implica um movimento novo de pensamento, agindo por síntese e sendo a construção criativa de possíveis significados – lembrando sempre que o limite da interpretação do objeto deve ser o próprio objeto.

Por mais rigorosos e sistemáticos que os métodos da *análise formal ou discursiva* possam ser, eles não podem abolir a necessidade de uma

construção criativa do significado, isto é, de uma explicação interpretativa do que está representado ou do que é dito. As formas simbólicas ou discursivos possuem o que eu descrevi como “aspecto referencial”, elas são construções que tipicamente representam algo, referem-se a algo, dizem alguma coisa sobre algo. É esse aspecto referencial que procuramos compreender no processo de interpretação. (THOMPSON, 2011, p. 375)

Esse processo de interpretação, por sua vez, é, simultaneamente, um processo de reinterpretação. Afinal, como já tratado no início da *análise sócio-histórica*, todo o processo de análise de formas simbólicas parte do pressuposto de que são campos pré-interpretados. Dessa forma, é evidente que o processo de *interpretação/reinterpretação* é necessariamente arriscado, passível de conflito, debates. “É essa possibilidade de um conflito de interpretações, uma divergência entre uma interpretação de superfície e uma de profundidade, entre pré-interpretação e reinterpretação, que cria o espaço metodológico para o que eu descreveria como potencial crítico da interpretação.” (THOMPSON, 2011, p. 376).

Além do objeto em si, fazemos um exercício hermenêutico quando trazemos a biografia de Kubrick, pois realizar tal etapa já consiste em uma tarefa interpretativa. Segundo Kahlmeyer-Mertens (2017, p. 12) “[...] não se deve desconsiderar a evidência de que todo biografar já traz consigo uma tarefa interpretativa, dependendo, assim, do esforço hermenêutico por parte do biógrafo (=intérprete) de se colocar compreensivamente no lugar do biografado.” Ainda complementa falando sobre o preceito hermenêutico de que compete ao intérprete compreender o biografado melhor que ele teria compreendido a si mesmo, isso porque o biógrafo pode e deve unir informações exteriores e assim, enriquecer a biografia.

4.3. Significações de 2001: Uma Odisseia no Espaço

2001: Uma Odisseia no Espaço pode ser facilmente incluído no hall das obras de arte. O esmero da construção das cenas, como seus atos se articulam entre si e de maneira misteriosa conseguem contar uma história que se estende por incontáveis anos e garantem sua respeitabilidade. Stanley Kubrick conseguiu desenrolar a narrativa de herói usando diferentes estágios da história humana. Esse é um filme abarrotado de elementos e cada um deles se desdobra em uma gama de significados que vão tomando formas com o passar dos anos. Ele ganha novas

conotações de acordo com a evolução natural humana – embora mais desacelerada que o representado no filme – e com as tecnologias sendo aplicadas no cotidiano e para a ciência, bem como as reconfigurações mundiais na política, questões sociais, novos paradigmas e novos contornos. Ou seja, ele existe como produto marcado dos anos 1960, recorte da Guerra Fria e representação dos conflitos da época. Entretanto, cinquenta anos depois, acrescentamos a esse recorte, as nossas próprias projeções do século XXI.

Heidegger (2005b) chama atenção para o caráter cíclico do conceito de artista e obra, um só se concretiza sobre o que é, a medida do efeito causado pelo outro. Simplificando, o artista só se torna artista no processo de criação da obra e essa, por sua vez, só se torna obra na medida em que é criada pelo artista. O terceiro elemento da tríade é o observador que é quem reconhece os outros dois elementos como artista e obra e pode identificar a arte nesse processo. Entretanto, o observador só certifica a realidade desses elementos e não a origem dos mesmos. Para o autor, a origem da obra de arte só pode ser compreendida desde a sua instauração no mundo, mundo esse que é visto através da obra de arte e é nele que se desenvolve o próprio acontecimento da verdade.

Através da obra; pois é pela obra que se conhece o artista, ou seja: a obra é que primeiro faz aparecer o artista como um mestre da arte. O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro. E, todavia, nenhum dos dois se sustenta isoladamente. Artista e obra são, em si mesmos, e na sua relação recíproca, graças a um terceiro, que é o primeiro, a saber, graças àquilo a que o artista e a obra de arte vão buscar o seu nome, graças à arte. (HEIDEGGER, 2005b, p. 11).

Assim, entendemos que o autor de uma obra é fundamental para o entendimento da mesma, pois só através dele que a obra se torna arte e vice-versa. A contextualização feita sobre Kubrick será essencial para a nossa análise.

Não selecionamos partes esquematizadas do filme, mas sim, uma visualização do todo e, após as teorias estabelecidas e contextualizações feitas, pinçamos os excertos fílmicos que nos fornecem algo a ser analisado dentro do aporte escolhido.

4.3.1. Uma odisseia do realismo

Como percebemos ao tratar do cinema, os experimentos feitos por Kulechov (1974) sobre o ritmo e a montagem do filme são aplicáveis nesse momento. Kulechov afirma que a boa aceitação do cinema norte-americano é motivada pelo ritmo proposto pelo mesmo. Esse ritmo é acelerado em relação aos europeus “o fator fundamental responsável pelo sucesso americano é o ritmo de sua montagem, enquanto que a característica básica dos europeus é a lentidão com que as imagens se sucedem.” (XAVIER, 2014, p. 46). Em relação às inspirações de Stanley Kubrick, comumente diretores europeus – principalmente alemães – podemos compreender o motivo da escolha do ritmo da montagem como estética fílmica.

Outro ponto sobre esse assunto é a adequação do ritmo de um filme à sensação que se deseja passar. Kubrick, ao diminuir a velocidade, na *Aurora do Homem*, transmite toda a melancolia de um tempo em que o humano ainda não existia, para nos lembrar de que somos animais e que se não deixássemos a violência aflorar, teríamos perecido antes mesmo de surgir por completo.

Logo após a elipse, o espaço se configura em um local semelhante à savana africana inóspita em que quase desaparecemos. A luta do ser humano por sobrevivência nunca acaba, apenas renova sua roupagem e motivos. Essa transmissão de informação acontece pela construção fílmica como um todo e a montagem cumpre papel decisivo nesse ponto. A aplicação do conceito de “geografia criativa”: “processo pelo qual a montagem confere um efeito de contiguidade espacial a imagens obtidas em espaços completamente distantes e da aparência de realidade a um todo irreal” (XAVIER, 2014, p. 47) é percebido de maneira bem empregada, pois Kubrick direciona nosso olhar e cria a linha temporal de maneira coesa, ao traduzir um salto evolutivo de milhões de anos em um único corte.

Ao mesmo tempo em que podemos encontrar facilmente as características do realismo em *2001*, percebemos o quão na contramão Kubrick vai dos filmes hollywoodianos da época – e incluímos os filmes atuais também, cuja edição acelerada é marca do cinema hollywoodiano *blockbuster*.

Ao mesmo tempo, *2001* não possui características semelhantes aos filmes hollywoodianos no quesito ritmo/montagem, mas cumpre com fidelidade a seleção de elementos essenciais do *tropos* da ficção científica descritos por Roberts (2018):

espaçonave, robô e tecnologias digitais. O *novum* de Kubrick passeia pelos elementos da ficção científica *hard*, aquela que se vale de elementos estritamente tecnológicos para colocar em prática sua narrativa, mas é válido dizer que *2001* pratica o equilíbrio entre a ficção científica *hard* e *soft*, já que trata de inteligência artificial, viagens espaciais, etc., mas suas aplicações são feitas de forma que o questionamento filosófico se sobressaia. Nesse ponto, é certo dizer que “obedece” as convenções do gênero.

Em relação aos personagens de Kubrick, compreendemos o homem-macaco (aquele que descobre o osso como ferramenta), o homem (o descobridor do monólito e Bowman) até a Criança-Estrela, inserido na Jornada do Herói, de Joseph Campbell. Já que o desejo inicial dos autores Clarke e Kubrick era estudar as estruturas universais de todos os mitos humanos. Essa expansão de arquétipos heroicos também remete ao conceito de Nietzsche de humanidade como espécie de transição.

O trabalho de Campbell ajudou Kubrick e Clarke a pesquisar os anseios mitológicos em trabalhos arquetípicos, expandindo o modelo para abranger não somente uma história e um herói, e nem mesmo apenas uma espécie, mas toda a trajetória da humanidade – “de macaco a anjo”, como definiu Kubrick em 1968. (BENSON, 2018, p. 31)

São pontos importantes a ressaltar e adicionamos à estrutura arquetípica dos personagens a questão da desalienação dos personagens proposta na teoria realista de Pudovkin. O teórico propõe a presença privilegiada de uma tomada de consciência por meio de seus personagens “no nível do método de construção e no da própria ação representada” (XAVIER, 2014, p. 53).

A construção proposta por Kubrick é feita dessa forma, afinal os personagens (conforme já colocamos como personagem único a tríade homem macaco, humano e Bowman) possuem diversas tomadas de consciência durante seu trajeto para que possa se concretizar o seu destino.

O homem-macaco vive em estado de torpor em seu ambiente, até o momento da interferência divina/alienígena que o retira da sua situação, possibilitando a continuidade da sua existência; o homem descobridor do monólito, vive em ignorância até que adquirir a habilidade de construir naves e extrapolar as fronteiras atmosféricas para só assim poder descobrir que não está sozinho no Universo, nesse momento a desalienação é o desenvolvimento de sua própria ciência; Dave

Bowman, em seu obscurantismo, viaja até Júpiter em uma missão que não conhece por completo e sua tomada de consciência acontece por meio da luta homem *versus* máquina.

Nessa tríade, temos três tipos de desalienação: a primeira é mostrada por seres exteriores; a segunda é desenvolvida pelo próprio homem e a terceira é a superação da criatura que se rebelou contra o criador (HAL 9000).

A demonstração feita acima é para mostrar que Kubrick possuía, direta ou indiretamente, traços do realismo em seus personagens, que por sua vez, compõem a sucessão lógica de ideias para passar uma mensagem que também caracteriza essa vertente teórica do cinema.

4.3.2. Kubrick: a Guerra Fria vai ao espaço (e à pré-história também)

A hermenêutica nos fornece formas de análise que podem abranger uma das categorias ou diferentes combinações entre elas. Para analisar o trecho a seguir, recorreremos à duas delas principalmente: *análise sócio-histórica* e *análise discursiva* e à terceira: *interpretação/reinterpretação*, já que a consideramos naturalmente inerente ao exercício hermenêutico, bem como da análise fílmica.

A *análise sócio-histórica* foi iniciada a partir do momento em que procuramos os elementos do contexto histórico envoltos no objeto. A Guerra Fria, tempo de disputa ideológica, cultural e político, em que o cinema e a mídia em geral foram fundamentais para a manutenção do *status* das duas superpotências.

Nos anos 1950, o cinema hollywoodiano tratava dos comunistas, geralmente, com metáforas que transmitiam a sensação de que os EUA estava lidando com selvagens, terroristas, inimigos da liberdade conquistada com o capitalismo, bárbaros com quem não se dialogava. Contudo, em 1957, os soviéticos lançaram dois satélites *Sputnik* e *Sputnik 2*, o último com a cadela Laika a bordo, fato que fez o presidente Dwight Eisenhower fundar a NASA em 1958. (PESSOA FILHO, 2005, p. 14). No primeiro ano da década de 1960, a URSS mandou o primeiro homem ao espaço, Yuri Gagarín. Mais tarde no mesmo ano, Alan Shepard seria o primeiro norte-americano no espaço. Essa segunda viagem não teve o mesmo brilho da aventura russa, afinal os foguetes dos norte-americanos não eram tão potentes quanto os dos soviéticos. Em contrapartida, sabiam utilizar a mídia na exaltação de

seus feitos, em maio de 1961, John F. Kennedy, então presidente dos EUA, proferiu o seguinte discurso:

Primeiramente, eu acredito que essa nação deveria se comprometer em alcançar a meta, antes que essa década acabe, de levar um homem à Lua e trazê-lo de volta salvo à Terra. Nenhum projeto espacial neste período será mais impressionante para a humanidade ou mais importante para a exploração de longo alcance do espaço; e nenhum será tão difícil de realizar. Nós propomos acelerar o desenvolvimento do apropriado ofício lunar espacial. Nós propomos a desenvolver combustíveis alternativos sólidos e líquidos, maiores do que os que estão sendo desenvolvidos agora, até um que seja superior. Nós propomos fundos adicionais para desenvolvimento motor e para explorações não tripuladas. – explorações que são particularmente importantes para uma finalidade que essa nação jamais esquecerá; a sobrevivência do homem – se fizermos esse julgamento afirmativamente, será uma nação inteira. Todos nós devemos trabalhar pra levá-lo até lá.⁶⁹ (KENNEDY, Special message to Congress on urgent national needs, 25 May, 1961)

Discutir essas reviravoltas da corrida espacial é fundamental para entender a mudança da forma de representação dos inimigos, proposta por Stanley Kubrick em relação aos anos 1950. Anteriormente, dentro da Guerra Fria, não existiam feitos grandiosos, afinal, a corrida espacial só ocorreu nesse contexto por ser uma façanha imponente. Esse panorama se modifica quando os russos estreiam a extrapolação da atmosfera terrestre, literalmente expandindo o domínio socialista para além da Terra.

Agora, representar os soviéticos como antes, não é mais uma maneira sensata de abordar o assunto. Por isso, percebemos nesse trecho de *2001: Uma Odisseia no Espaço* que, ao mostrar, admitindo que os russos também chegaram ao espaço e que no fatídico ano de 2001, quando a humanidade já se estabeleceu na Lua, eles também teriam suas bases e funções no espaço colonizado pelo ser humano.

Stanley Kubrick não subestima o “inimigo vermelho” – nos referimos como inimigo aqui pelo fato de Kubrick ser norte-americano, o que, supostamente, o colocaria atrás das “trincheiras” norte-americanas, mas é justamente nossa dúvida

69 Tradução nossa: First, I believe that this nation should commit itself to achieving the goal, before this decade is out, of landing a man on the moon and returning him safely to the Earth. No single space project in this period will be more impressive to mankind, or more important for the long-range exploration of space; and none will be so difficult or expensive to accomplish. We propose to accelerate development of the appropriate lunar space craft. We propose to develop alternate liquid and solid fuel boosters, much larger than any now being developed, until certain which is superior. We propose additional funds for other engine development and for unmanned explorations – explorations which are particularly important for one purpose which this nation will never overlook; the survival of the man going to the moon – if we make this judgment affirmatively, it will be an entire nation. For all of us must work to put him there.

sobre esse posicionamento pessoal do diretor que nos direcionou a executar essa pesquisa – ele mostra que os EUA e seu aparato tecnológico possuem antagonistas à sua altura.

Devemos ressaltar um ponto importante: a segunda parte do filme se passa no ano de 2001 e, em nenhum momento – no filme –, é citada que a Guerra Fria ainda está ocorrendo no início do século XXI, entretanto, com o auxílio do contexto histórico e da época de produção do filme, principalmente nessa cena, podemos inferir uma alusão ao período. Por outro lado, no romance, a Base Clavius, para onde o Dr. Floyd está se dirigindo, possui base tecnológica na Guerra Fria. “E, ironicamente, muitas das habilidades utilizadas para construir aquele império subterrâneo tinham sido desenvolvidas durante o meio século da Guerra Fria” (CLARKE, 2014, p. 93). Tendo em mente que Kubrick e Clarke criaram os dois produtos concomitantemente, mas sem obrigatoriedade de fidelidade, compreendemos as duas obras como complementares e objetos da comum ambiguidade de Kubrick.

Figura 9 – Russos e Floyd conversam



Fonte: Captura de tela de *2001: Uma Odisseia no Espaço*

Após apontarmos o recorte do contexto histórico que utilizamos para analisar, conforme a *análise sócio-histórica*, o trecho – na realidade acontece durante o filme todo de forma implícita – partiremos para a segunda categoria de Thompson (2011): *análise discursiva*.

Dentro dessa categoria, alguns desdobramentos são propostos. Poderíamos inserir uma espécie de *análise semiótica* que, segundo Thompson (2011, p. 370), é o estudo das relações entre os elementos que compõem a forma simbólica ou signo, e das relações entre esses elementos e o sistema do qual fazem parte.

Ao vermos as cadeiras *Djinn* utilizadas nessa cena – os móveis usados originalmente no *set* foram destruídos –, cuja cor é alvo de dúvidas⁷⁰, podemos supor que as cores da cena estariam transmitindo alguma mensagem, já que, se tomadas como vermelhas, as cadeiras poderiam fazer alusão aos camaradas comunistas. Esse tipo de informação implícita é vista em *Destino à Lua* [Destination Moon, 1951], de Irving Pichel. Nesse filme, temos uma cena em que existe um diálogo que deixa explícita a ideologia do filme é quando um general, direcionando-se a um engenheiro, afirma: “Um foguete é uma necessidade absoluta. Se qualquer outra potência conseguir lançar alguém ao espaço antes de nós, não seremos mais os Estados Unidos. Seremos um mundo desunido”. E a paleta de cores nessa cena é algo como um misto de explícito e implícito, já que todas as cores são neutras, exceto pelo vermelho, presente em diversos pontos do cenário e vestuário dos personagens. Assim, fica fácil supor de qual nação, os norte-americanos deveriam ganhar a corrida no espaço.

Portanto, como pesquisadores, podemos inferir em uma *análise semiótica*, que as informações transmitidas por Kubrick também estavam nas cores de sua cena. E podemos ir em duas direções, *Destino à Lua* era um dos filmes assistidos por Kubrick após as indicações de Clarke. Assim, se as cadeiras forem de fato vermelhas, levando em conta a paleta de cores também neutra, exceto a coloração das cadeiras, encontramos uma inspiração da parte de Kubrick. Ao passo que se forem magenta, as cadeiras escolhidas pelo diretor podem ser uma fuga do óbvio, uma variação no tom do vermelho, que também é bastante significativo.

Outro segmento da *análise discursiva* é a *análise da conversação*, cujo objetivo se caracteriza em: “[...] estudar a organização sequencial da conversação, examinando os mecanismos intrincados através dos quais os parceiros da conversação conseguem tomar sua vez de falar, e permitir que outros falem, sem dificultar a conversação com a sobreposição da fala.” (THOMPSON, 2011, p. 372).

70 Tradução nossa: No filme original de Kubrick e em muitos dos alambiques em circulação geral, as cadeiras aparecem em vermelho brilhante. O vermelho é a cor que a maioria das pessoas associa ao filme e a essas cadeiras. No entanto, a versão remasterizada mais recente do filme mostra as cadeiras com uma tonalidade magenta distinta. Algumas fontes dizem que eram magenta e a iluminação do set de filmagem fez com que parecessem vermelhas. É interessante porque, mesmo que fossem magenta, na realidade eles pareciam vermelhos na tela e, portanto, todos passaram a associar a cadeira vermelha a 2001. (BENSON, 2018). Disponível em: <<https://filmandfurniture.com/2018/02/the-colour-of-the-djinn-chairs-in-2001-a-space-odyssey/>> Acesso em: 14 de jul. 2019.

Para facilitar a exploração, transcrevemos todo o trecho pertinente da cena em questão:

O grupo de cientistas russos estão no saguão da estação espacial

Dr. Heywood Floyd chega e eles se cumprimentam

Elena, aparentemente uma velha amiga, o apresenta aos outros presentes e um deles é o curioso Dr. Andrei Smyslov.

Floyd (para Smyslov) Prazer em conhecê-lo. Já me falaram muito sobre você.

Acomodam-se.

Smyslov oferece uma bebida ao norte-americano.

Floyd: Não, obrigado. Ainda não tomei café. Estão me esperando no restaurante. Desculpe, só ficarei uns minutos.

Smyslov: Tem certeza?

Floyd: Tenho. Obrigado.

Alguns momentos de conversa amistosa entre Elena e Floyd transcorrem.

Floyd pergunta sobre como vai Gregor, aparentemente o marido de Elena.

Elena: Está bem. Ele está fazendo pesquisas submarinas no Mar Báltico e quase não temos nos visto.

Floyd: Quando o vir, mande lembranças.

Elena: Claro.

Floyd: E para onde estão indo? Para cima ou para baixo?

Elena: Vamos para casa. Passamos três meses calibrando a nova antena em Tchalinko. E você?

Floyd: Estou indo para Clavius.

Smyslov: Sério? Não pense que sou muito curioso, mas talvez possa esclarecer que mistério está havendo lá.

Floyd: Desculpe, não entendi o que quer dizer.

Smyslov: Nas duas últimas semanas, tem acontecido coisas estranhas por lá.

Floyd: Sério?

Smyslov: Sério. Por exemplo, quando ligamos para a base, ouvimos uma gravação que repete que as linhas não estão funcionando.

Floyd: Talvez haja algum defeito no equipamento.

Smyslov: Sim, foi o que pensamos. Mas já está assim há dez dias.

Floyd: Não falam com ninguém de lá há dez dias?

Elena: Tem mais uma coisa, Heywood. Há dois dias, um de nossos ônibus não pode fazer um pouco de emergência.

Floyd: Que estranho.

Smyslov: Acho que vai haver muita briga por causa disto. Negar permissão para pouso viola a Convenção IAS.

Floyd: Claro. A tripulação chegou a salvo?

Smyslov: Sim, por sorte, sim.

Floyd: Que bom saber disso.

Smyslov: Dr Floyd, desculpe insistir nesse assunto, mas posso ir direto ao ponto?

Floyd: Claro que sim.

Smyslov: Na verdade, soubemos por fontes seguras do serviço secreto que está havendo uma epidemia grave em Clavius. E, aparentemente, é de origem desconhecida. Foi isso o que aconteceu?

Pausa. Floyd hesita, preocupado.

Floyd: Desculpe, Dr. Smyslov. Mas eu não tenho liberdade para discutir sobre isso.

Smyslov: Eu entendo. Mas essa epidemia poderia se espalhar com facilidade pela nossa base. Nós deveríamos estar a par de tudo.

Floyd: Eu sei. Como disse, eu não tenho liberdade para discutir sobre isso.

Outra pausa desconfortável.

Elena *intervém*: Não quer mesmo aquela bebida?

Floyd, *se levantando*: Não, tenho que ir.

Algumas palavras amistosas sobre família e convites de viagens.

Smyslov: Qual for a razão que te leva a Clavius, te desejo toda a sorte.

Floyd: Obrigado. *Floyd Sai.*

Os cientistas russos voltam a se sentar e trocam palavras em russo, que não são legendadas – e na versão dublada não possui dublagem.

Thompson (2011) aponta que, em alguns casos, a *análise da conversação* – bem como da *análise discursiva* como um todo – é dificultada pela falta da *análise sócio-histórica*. Esse é um desses momentos, pois sem a bagagem da Guerra Fria, não conseguiríamos delimitar ironia ou crítica nessa cena.

Em um primeiro momento, lembremos que a nacionalidade dessas pessoas na estação espacial poderia ser qualquer uma, pois nos escritos iniciais de Clarke, são citados [norte]americanos, russos, britânicos (BENSON, 2018, p. 57). Já na versão final do romance, existe a divisão dos setores da Lua: “As cabines pitorescas ficavam a poucos metros de uma barreira com duas entradas com os dizeres “BEM VINDO AO SETOR DOS EUA” e “BEM VINDO AO SETOR SOVIÉTICO”” (CLARKE, 2014, p. 77).

Munidos de tal informação, não encaramos a escolha de nacionalidade como algo aleatório e ingênuo. Kubrick retratou os soviéticos em posição semelhante aos norte-americanos e, mais ainda, como se as relações pessoais entre as duas nacionalidades não fossem afetadas pelo período. Podemos interpretar isso, baseado nos antecedentes satíricos de ambientes belicosos – vide *Dr. Fantástico* – como uma menção de que os conflitos não causavam efeito nas relações sociais do cotidiano, ou pelo menos não deveriam. Os russos e norte-americanos se convidam para hospedagens em família, seus diálogos aparentam que essa ligação não foi afetada pelo meio político.

Quando Elena diz que Gregor, seu marido, está realizando pesquisas no Mar Báltico temos mais um indício de que a intelectualidade soviética é comum e possui

pesquisas em diversas áreas. Além disso, quando dizem que estavam há três meses calibrando uma antena, demonstram a importância da contribuição russa para a manutenção da sobrevivência humana e comunicação no espaço.

Após as conversas amistosas, temos a inserção de um assunto polêmico no ambiente da história: a misteriosa falta de comunicação com a base Clavius, local para onde Dr. Floyd está indo e local da descoberta do A.M.T.- 1. A curiosidade russa é inconveniente: “Smyslov: Dr Floyd, desculpe insistir nesse assunto, mas posso ir direto ao ponto?”; pautada em boatos: “Smyslov: Na verdade, soubemos por fontes seguras do serviço secreto que está havendo uma epidemia grave em Clavius. E, aparentemente, é de origem desconhecida. Foi isso o que aconteceu?”; e incita a discórdia: “Smyslov: Acho que vai haver muita briga por causa disto. Negar permissão para pouso viola a Convenção IAS”.

Podemos depreender do equilíbrio proposto nessa cena: Kubrick não subestima os soviéticos como boa parte da ficção científica da década anterior, mas também acredita que os norte-americanos farão descobertas importantes e essas serão investigadas e espionadas por outras nacionalidades.

Não tomamos o ser humano como um ser apolítico, portanto, Kubrick, principalmente por estar inserido em um contexto conturbado politicamente, não poderia ser totalmente neutro. Ele expôs autoridades militares em *Glória Feita de Sangue* e ridicularizou a Guerra Fria em *Dr. Fantástico* (e como apresentamos no início da cena discutida, durante a conversa amistosa entre os cientistas). Entretanto, em *2001: Uma Odisseia no Espaço* vemos uma certa mudança – não total, mas parcial – de alguns pontos de vista.

No primeiro ato do filme, quando Aquele-que-vigia-a Lua segue o caminho proposto pelo monólito, descobre a ferramenta e luta com o líder dos Outros pela fonte de água, território e oferta de proteína animal. O primata encontra a violência dentro de si, o que pode ser uma decisiva arma na seleção natural, seja na natureza ou na sociedade do homem moderno.

Percebemos então, uma revisão de conceitos dentro do cinema de Stanley Kubrick. Não dizemos que o diretor modifica totalmente seu caráter antibelicista, mas revê e reorganiza os pensamentos ao longo de uma linha temporal, na qual, a guerra, seja Fria, real ou psicológica (homem *versus* espaço, homem *versus* máquina, homem *versus* seres supremos) se torna parte fundamental da existência humana.

Recortamos dessa interpretação o final em que a Criança-Estrela retorna à Terra, pois esse ficou dividido entre duas visões: uma otimista – o retorno da entidade a fim de redimir seus, outrora, semelhantes – nesse caso, a violência foi fundamental para a manutenção da vida humana; e a pessimista – em que a Criança-Estrela retorna ao nosso planeta enviado pelos seres supremos para destruir a humanidade como um todo – agora, a violência ganha uma conotação de que trará o fim inevitável da humanidade. Particularmente, tendemos a crer na primeira questão. Apesar de Kubrick ser considerado um diretor pessimista e, até mesmo, misantropo, percebemos relances de crença na raça humana, quando vemos o final de *Glória Feita de Sangue*⁷¹.

Uma pergunta que pode pairar é por que levar em conta filmes anteriores se estamos analisando *2001: Uma Odisseia no Espaço*? A resposta: Kubrick é um diretor de reverberação, retorna aos seus próprios assuntos, revisita ideias e, pela dificuldade da leitura de um filme desse diretor, faz sentido que procuremos sinais em trabalhos anteriores.

Outro ponto relacionado ao contexto é a exaltação de empresas. É conhecido que Kubrick fez contrato com diversas marcas norte-americanas, como Parker Pens, Bell Labs, Hotéis Hilton, Pan Am, para que produzissem versões de seus artefatos e serviços para conferir o tom futurístico do filme. Esse *merchandising* foi além, servindo também para a presença dessas marcas no imaginário do futuro. (BENSON, 2018, p. 146). Além disso, “repleto de dispositivos novos e interessantes, colocados casualmente em um contexto cotidiano dos personagens, o filme de Kubrick estabeleceu variadas possibilidades plausíveis de desejos tecnológicos.” (PIASSI, 2012, p. 38). A representação na tela de empresas, seus logos e a criação de desejo acerca de produtos são elementos de cunho capitalista. A tecnologia é norte-americana, portanto, podemos concluir uma visão capitalista para o futuro de Kubrick, mesmo que as relações internacionais tenham sido apaziguadas.

71 O general Dax observa de longe, desolado, os soldados franceses fazendo algazarra mesmo depois de três soldados terem sido executados por motivos pífios. Nesse momento, uma moça alemã é levada ao bar como demonstração de uma captura e é obrigada a cantar uma canção. Em meio aos gritos dos homens, ela começa, chorosa, a cantar. À medida que a canção toca aqueles soldados, eles vão se silenciando e chegam até a se emocionar. Esse é um dos finais mais esperançosos de Kubrick. A humanidade possui uma bondade inerente que pode ser a florada, apesar de toda a sujeira que existe na superfície dos interesses e hipocrisias.

4.3.3. “[...] ah, meu Deus... *está cheia de estrelas.*”⁷²

2001: Uma Odisseia no Espaço possui elementos que concedem abertura para estudos e interpretações em diversas áreas, sobretudo, sua esmagadora maioria de análises permanece no campo da filosofia. A carga filosófica presente no filme está agarrada ao enredo desde a sua gênese. A densidade reflexiva e a amplitude enigmática de *2001* oferecem uma possibilidade de análise, praticamente, a todo e qualquer ângulo filosófico, por conter um sem fim número de inquietações filosóficas que na obra se encerram. Kubrick não fez do espetáculo fílmico somente uma base, mas o usou como indutor de reflexões e até mesmo de conhecimento.

Dentre algumas concepções sobre o sublime, a estabelecida nos estudos de Burke (2016) possui diversas demonstrações: as noções de espanto, reverência, terror, poder, vastidão, infinito, inacabado, magnificência, obscuridade, intermitência são algumas delas e as que dialogam diretamente com a ideia inicial de Kubrick para o filme lembrada por Clarke (1973, p. 34): “Stanley estava [...] e plenamente determinado a criar uma obra de arte capaz de provocar a admiração, o respeito e mesmo, se possível, o terror”.

Burke (2016) afirma que todas as privações gerais são grandiosas e terríveis e destaca o vazio, a escuridão, a solidão e o silêncio. Em termos sensoriais, poderíamos utilizar essa frase para descrever a situação do ser humano no espaço. Só por isso, seria plausível apontar *2001: Uma Odisseia no Espaço* como um filme completamente sublime. Já nos primeiros minutos, Kubrick nos “priva” do sentido da visão, nos colocando em contato com uma tela totalmente preta, antecipando o sublime que permeará a obra durante sua projeção.

No primeiro ato, durante a Aurora do Homem presenciamos sons da natureza, de início, tão ínfimos que testemunhamos o silêncio quase completo (o som e o silêncio serão explorados adiante).

Durante a noite da savana africana, o homem-macaco já era assolado pelo medo noturno. Nessa cena, os primatas aparecem em estado de alerta dentro das cavernas, o medo aguçando os sentidos. Traduz a obscuridade proposta por Burke (2016) ao apontar o quanto a noite intensifica o nosso temor e alerta em casos de perigo. O sublime causado pela noite é uma característica presente no homem, antes mesmo de se tornar humano.

72 Frase do livro proferida por Dave Bowman antes de entrar no *Star Gate*. (CLARKE, 2014, p. 260).

No segundo ato, a manifestação do sublime já é estabelecida no espaço. Os artefatos espaciais mostrados em perspectiva com o planeta Terra, a estação espacial se movendo em seu eixo “imaginário”, todos eles seguindo seu caminho aparentemente errante. Como vimos em Burke (2016) o azul não é uma cor utilizada quando o sublime é mencionado, o brilho azulado do planeta Terra pulsante na tela, com a coloração de um local cheio de vida. Fato esse que agiganta ainda mais o contraste com a negra imensidão do espaço, onde as cores não nos são familiares.

A utilização de diferentes pontos de vista também contribui para a sensação de pequenez em relação aos objetos: filmagens de dentro pra fora das naves, mostrando as grandes dimensões que preenchem as janelas. Tudo é pensado para demonstrar que, mesmo nas fronteiras mais próximas além da atmosfera terrestre, o ser humano é vulnerável, pequeno e insignificante. Essa insignificância, é óbvio, não é sentida pelo próprio homem, que ainda se sente senhor do universo, ao dominar as suas criações tecnológicas.

No mais, Kubrick nos hipnotiza ao diminuir o ritmo que, para os que estão acostumados com o ritmo hollywoodiano, é demasiado lento, mas, na verdade, serve para nos lembrar que, no espaço, todos os luxos, os costumes, devem ser eximidos, pois, assim como na savana africana, esse espaço está lá para nos oprimir e vencê-lo requer persistência.

A arquitetura lunar, presente nas viagens do Dr. Floyd é um exemplo do que Burke descreve quando trata da magnitude da arquitetura. Obviamente, as construções lunares seriam gigantescas, mas o que chama atenção em *2001* é o aparato pensado por Kubrick, a forma como as portas circulares se abrem para receber uma nave. O diretor aposta na imaginação futurista, mas não somente, para transmitir a magnitude da arquitetura espacial. Como afirma Burke (2016, p. 82): “Um verdadeiro artista é capaz de causar uma generosa ilusão aos espectadores e realizar os mais nobres projetos por meio de métodos fáceis. Os projetos que são vastos apenas por suas dimensões são sempre sinal de uma imaginação comum e medíocre.”

Quando o monólito é encontrado, existe toda uma preparação, um suspense, para que de repente, ao sinal agudo, a história cesse e outra se “inicie”. Kubrick não se importa em amarrar pontas para seguir em frente, mas sim, abrir todas as portas e se preocupar com o desfecho adiante.

O monólito é interpretado de diversas maneiras. Em Abrams (2007, p. 250) “esta descoberta humana é a analogia de Kubrick à ideia de Nietzsche da morte de Deus, quando a ciência moderna coloca em dúvida toda a religião”⁷³. Essa interpretação é bastante sensata com base nas indicações nietzscheanas desenvolvidas anteriormente. Mas é sobre a categoria estético-filosófica que desejamos dissertar. Nogueira (2018) faz uma incursão nessa temática e atrela as características sublimes do monólito à sua proporção quadrática (1:4:9, a proporção constante dos monólitos) e à sua informidade. A verdade é que, após a leitura de biografias sobre o filme, descobrimos que o *design* final do monólito foi parcialmente acidental: de pirâmide se tornou um retângulo e de translúcido passou a ser negro⁷⁴. O que não descarta a sublimidade do artefato, obviamente. A sua cor preta, ou a ausência de sua cor, é a alusão ao desconhecido, assim como a noite primitiva e o espaço ainda desconhecido. Alvo de medo, porém fascínio, o desejo de explorar o novo elemento. Além de o formato retangular na vertical representar um objeto de magnitude contínua, crescente, diferente da pirâmide que tem um crescimento vertical gradual e acentuado. Em Deleuze (2005), temos a analogia do monólito e o cérebro. Para o filósofo, a pedra preta é a representação recorrente do cérebro no cinema de Kubrick, mas dessa vez, aparece como uma estrutura tripartite: “A pedra preta de 2001 preside tanto os estados cósmicos quanto os estágios cerebrais: é a alma dos três corpos, Terra, Sol e Lua, mas também germe dos três cérebros, animal, humano, maquinal.” (DELEUZE, 2005, p. 246).

No terceiro ato, temos pinceladas do sublime logo em seu início: a solidão dos astronautas na viagem da *Discovery*. Somos apresentados aos dois tripulantes acordados – os outros três cientistas estão em hibernação e o último tripulante é o robô HAL 9000 – Frank Poole está se exercitando na centrífuga e Bowman está fazendo checagens em outra parte da nave. Quando se encontram, no momento da refeição, não conversam entre si, apenas focam atenção nos *tablets*. Essa cena é

73 Tradução nossa: “This human discovery is Kubrick’s analogue to Nietzsche’s idea of the death of God, when modern science casts all religion into doubt”

74 Eles deram forma à ideia de grandiosidade concebida pelo diretor contida no monólito: inicialmente um tetraedro translúcido de acrílico. Masters conseguiu um fabricante que encarasse o desafio de fazer uma peça de três metros de altura e sessenta centímetros de espessura, mas que, por questões de manufatura, recomendou que o objeto fosse feito no formato de um maço de cigarros, ou seja, um retângulo. E então nessa forma ela foi fabricada. A peça foi resfriada lentamente para não trincar, polida e iluminada para a observação de Kubrick, que, imediatamente, descartou o artefato por não ser translúcido como ele imaginava que seria. A solução para tal problema foi a mudança na cor: o monólito seria um retângulo preto. (BENSON, 2018, p. 134-136).

bastante emblemática se levarmos em conta a solidão sublime que vimos anteriormente, na qual encontramos o equilíbrio entre o prazer e a negação de sua existência.

Kubrick, era um homem conhecido por não possuir grande afeição pelo ser humano, mas com grande fascínio pelas máquinas (BAXTER, 1997), sendo assim, na apatia transmitida por seus personagens, inferimos uma absorção completa pela tecnologia, onde as relações humanas ficam em segundo plano – acontecimento que se tornou bastante assinalado nos tempos atuais. Essa dependência da máquina fica mais clara quando HAL, “o computador que pode reproduzir, embora alguns especialistas prefiram usar o termo ‘mimetizar’ a maioria das atividades do cérebro humano com muito mais velocidade e confiabilidade.” (2001, 1968), concede uma entrevista ao programa que estão assistindo falando sobre como é trabalhar com seres humanos.

A máquina se torna mais confiável, mais emocional que o próprio ser humano e é essa retomada de consciência que será necessária, da parte de Bowman, para que ele possa retomar o seu caminho (a desalienação que citamos anteriormente como característica do realismo).

Entretanto, nesse momento em que os seres humanos estão solitários no espaço profundo, sem demonstração alguma de interação, sentimos uma espécie de desumanização do homem quando fora de seu habitat. O sublime é causado pelo desconforto da inserção da máquina, que em um primeiro momento, é objeto de fascínio. É algo, mais ou menos, do que vivemos hoje, a tecnologia faz parte das nossas vidas e causa uma separação entre os humanos de tal maneira que só a percebemos de tempos em tempos e nesses relances de consciência, nos damos conta do absurdo disso – cinquenta anos depois do lançamento do filme, falamos sobre a atualidade desse assunto, imagine em 1968, tempo em que essa apatia causada pela tecnologia ainda era algo especulado.

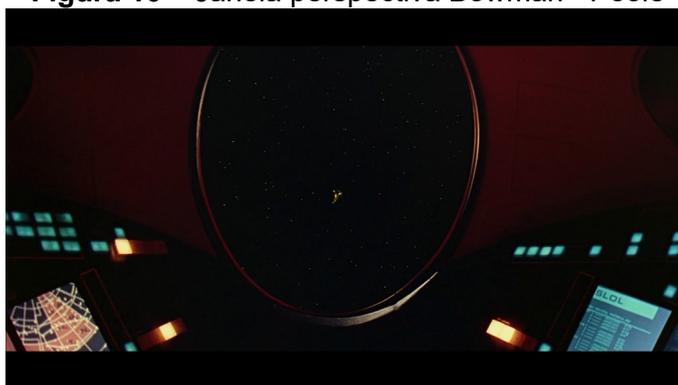
Quando a unidade Alfa-Eco 35 apresenta problemas acusados por HAL, temos, talvez, o momento de maior desespero em *2001*. Isso se dá, pois os astronautas precisam realizar manobras fora da nave para repará-la. E, uma vez, fora da nave, estão envoltos apenas por um traje espacial e assim, extremamente vulneráveis. Nesse momento, Kubrick articula diversos elementos que traduzem a solidão do silêncio eterno dos espaços infinitos com maestria. Planos com as estrelas ao fundo, nos remetem à reflexão de Burke (2016) sobre a magnificência:

O céu estrelado, embora ocorra frequentemente aos nossos olhos, nunca deixa de excitar uma ideia de grandeza. Isto não se deve a uma qualidade das estrelas consideradas separadamente. A quantidade é certamente a causa. A aparente desordem aumenta a grandeza, pois a aparência de cuidado é altamente contrária às nossas ideias de magnificência. (BURKE, 2016, p. 83).

Essa manobra arriscada é feita duas vezes, pois, HAL está articulando suas intenções. Não abordaremos a problemática da máquina, pois encaramos que esse personagem merece uma articulação diferente em um outro momento. Entretanto, precisamos passar por ele para seguirmos em frente.

Quando da segunda vez, Poole é o astronauta que vai até a parte externa da *Discovery* realizar a manutenção. Então, robô realiza suas intenções e depois do ataque ao astronauta, temos a clara percepção de que não há mais vida em seu traje amarelo. Bowman vai até o local em que o colega está para recolhê-lo. O trecho possui uma visualização interessante: a janela da cápsula – veículo individual utilizado para essas excursões ao exterior da nave – que volta a aparecer adiante na narrativa com a mesma intenção.

Figura 10 – Janela perspectiva Bowman - Poole



Fonte: Captura de tela direta de *2001: Uma Odisseia no Espaço*

Figura 11 – Janela perspectiva Bowman - Bowman



Fonte: Captura de tela direta de *2001: Uma Odisseia no Espaço*

Na cena do “resgate” de Poole feito por Bowman, a janela mostra Bowman se aproximando do cadáver de Bowman e a tensão é a iminência da morte. A gradativa aproximação antecipa e cria a expectativa. Em resumo: Bowman está se aproximando da morte. Na cena do quarto, quando a perspectiva é do próprio Bowman olhando pra si mesmo, a significação é exatamente a mesma, só modificando o sujeito. Bowman está presenciando, alcançando a própria morte. A reverberação de Stanley Kubrick mais uma vez se faz presente.

Passamos então para o último ato, em que existe a viagem pelo *Star Gate*⁷⁵. Mais uma vez, planos em que os planetas são mostrados em perspectiva, aglomerados de estrelas e o monólito em tamanho aumentado. Os elementos do sublime, condensados nesses planos, demonstram a solidão, o desconhecido a ser explorado pelo homem. Após o alinhamento dos planetas e do monólito, Bowman é empurrado em sua cápsula pelo *Star Gate* e a profusão de linhas e cores psicodélicas ao som da peça de Ligeti e temos a noção do infinito. Assim como Kubrick desejou ao nomear o ato *Júpiter e além do infinito*.

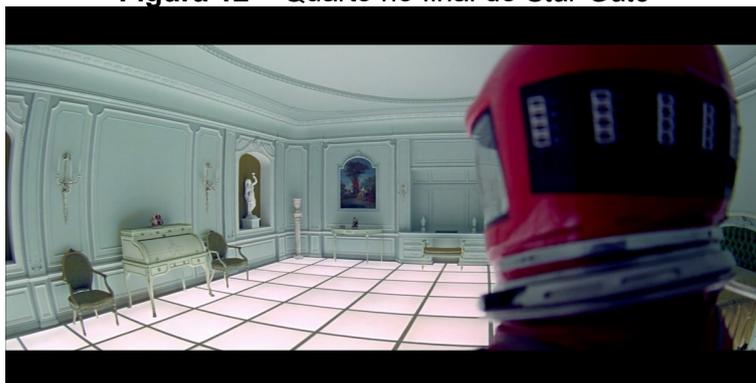
[...] aos olhos, não sendo capazes de perceber os limites de muitas coisas, elas parecem ser infinitas e produzem os mesmos efeitos que produziram se fossem infinitas. Somos enganados da mesma forma quando as partes de um objeto grande são tão contínuas em um grau tão indefinido, que a imaginação não consegue descobrir qualquer tipo de exame que o impeça de se estender à vontade. (BURKE, 2016, p. 79-80).

Nas cenas que seguem o *Star Gate*, são prolíferos os recortes de imagens amorfas, em coloração modificada. O estranhamento é subitamente cessado quando Bowman é colocado em um quarto.

Nas cenas finais que precedem a emblemática visita da Criança-Estrela ao planeta Terra, os seres superiores colocam Bowman em um quarto. A decoração desse cômodo causou e causa inúmeras tentativas de interpretação. A estética renascentista é atrelada ao “renascimento” do Homem. Porém, não é nesse quesito que depositaremos nossas reflexões. Nosso modo de ver, encara as cenas dos momentos finais do herói envelhecendo pouco têm a ver com o período em que a mobília foi concebida, mas sim, em suas cores, disposição das artes presentes na decoração e sua relação com a produção – ou negação – do sublime.

75 Portal de Estrelas

Figura 12 – Quarto no final do *Star Gate*



Fonte: Captura de tela direta de *2001: Uma Odisseia no Espaço*

O quarto de Kubrick no geral, possui cores suaves, as paredes têm tons esverdeados, a mobília apresenta tons amarelados e é muito claro – Kubrick utiliza a técnica de *practical lighting*⁷⁶, colocando a iluminação focada no chão.

Quando Bowman “estaciona” seu veículo no meio do quarto, a dicotomia de elementos grita aos olhos, o futuro e o passado são vistos em um só lugar. A partir desse momento, tudo acontece com cortes bruscos – utilizados para marcar a passagem do tempo e envelhecimento de Bowman. No primeiro deles, o astronauta, agora fora da cápsula, está a encarando. Ele ainda veste o traje espacial, vermelho vivo.

Pausemos para observar esse primeiro recorte. Burke (2016) nos informa sobre as cores. Tons suaves não transmitem a sensação do sublime. Sendo assim, nenhuma cor no quarto de Kubrick informa qualquer relação com o sublime. Retomemos:

[...] a arquitetura, quando se deseja o mais alto grau de sublimidade, os materiais e ornamentos não devem ser nem brancos, nem verdes, nem amarelos, nem azuis, nem em tom vermelho pálido, nem violeta, nem malhados, mas devem ter cores tristes, escuras e sombrias como o preto, o marrom, o roxo profundo e afins. (BURKE, 2016, p. 87)

Por sua vez, as sequências que mostram Bowman atravessando o *Star Gate* e seu caminho até o quarto, são dotadas das cores vivas, distorcidas e “estranhas” que indicam o sublime como Burke afirma na passagem transcrita acima.

Sendo assim, é fácil perceber que a construção estética nesse recorte é, em primeiro lugar, feita para causar o estranhamento pela ruptura, do sublime para o sóbrio. A viagem do astronauta é de caráter sublime, ou seja, estranhamos a

⁷⁶ Técnica que cria fontes de luz visíveis como modelos dentro de sua cena.

sucessão de cores fortes e figuras amorfas, mas quando Bowman é colocado no quarto, o ambiente criado pelos seres supremos é de calma e de segurança. Podemos acreditar que tudo fora um sonho, por exemplo, já que o cenário é algo familiar – tanto ao personagem quanto ao espectador.

Além disso, o quarto é organizado com pinturas bucólicas, estátuas, tons dourados, outros elementos que Burke evoca para descrever a criação da ausência de sublimidade.

No que tange às pinturas, podemos perceber que elas não possuem molduras extravagantes, esse detalhe nos faz concluir que a criação do cômodo pelos seres superiores foi feita com o intuito de acalmar o seu “convidado”. As pinturas funcionam como janelas, são figuras de tons sóbrios, com paisagens rurais, algo, provavelmente escasso no mundo desse astronauta, pelo menos no tempo que está vagando pelo espaço.

Ao longo do tempo que Bowman fica no quarto, ele “se troca” duas vezes, uma delas é um roupão azul e no seu leito de morte, veste uma túnica branca. Essa escolha tanto de vestimentas como as cores das mesmas, também indica um contraste com o sublime tom vermelho vivo do traje espacial.

E, por fim, o monólito, negro, escuro e com proporções matemáticas, surge como o retorno do sublime. Utilizamos o tempo “retorno” no que se relaciona às intenções de Kubrick ao retratar os objetivos dos seres superiores: eles tentaram, com esse quarto, transmitir uma paz prévia ao seu homem escolhido, antes que realizasse a sua transição para a Criança-Estrela. Entretanto, para nós, o sublime permanece na solidão absoluta de Bowman, como Burke (2016) afirma ser mais desesperadora que a própria morte, porém que sabemos ser inevitável: a solidão que todos nós sabemos que virá com o fim.

4.3.4 O uso da música e do silêncio em *2001: Uma Odisseia no Espaço*

Um filme é – ou deveria ser – mais como música que como ficção

Stanley Kubrick

Um dos elementos que tornam *2001: Uma Odisseia no Espaço* um filme notável e diferenciado na questão do cinema e também do gênero ficção científica é a lapidação de sua música/trilha. Trabalharemos a descrição dos elementos

utilizados como explicitado na análise fílmica, além do uso de bibliografia anterior, adicionando novos elementos à pesquisa prévia.

A música e os sons – e até a ausência deles – possuem caráter narrativo em *2001*. A dramaticidade que a trilha sonora confere a uma obra fílmica não pode ser ignorada, por isso, se configura importante na interpretação de um filme, como articula Aumont (2008) ao unir os sons às imagens na forma de interpretar o cinema como linguagem, pois para o autor, essas duas formas inseridas no filme, estão no mesmo plano das palavras no que concerne a designar coisas, atos e nomear ideias.

A música sempre esteve presente nos filmes, mesmo na era muda, pois eram acompanhados por orquestra. A música preencheu o silêncio e deu ao espectador uma experiência perceptiva mais completa. (BORDWELL; THOMPSON, 2008, p. 265).

A principal função da música nos filmes comerciais médios é acentuar o efeito de unidade procurado por outro lado do nível da narração e da imagem. Desde modo, inúmeros filmes [norte]americanos de série “B” dos anos 40 e 50 apresentam uma banda de música quase ininterrupta, a sublinhar aqui e ali determinado acontecimento, mas na maior parte do tempo, passa despercebida (AUMONT; MARIE, 2004, p. 196-197)

O emprego de recursos sonoros e musicais amplifica a dramaticidade colocada pela imagem. A partir disso, é plausível afirmar que o som e a imagem no cinema possuem um elo bastante sólido. Chion (2011, p.15) argumenta que se temos pouca noção, ao ver um filme, de que as percepções visuais e sonoras são díspares, é porque as duas “se influenciam mutuamente e emprestam uma à outra, por contaminação e projeção, as suas propriedades respectivas.” (*apud* MACHADO, 2017, p. 337).

No estudo feito sobre as trilhas musicais e sonoras⁷⁷ de *2001*, consideramos a utilização de música, bem como a importância do silêncio, que mesmo até hoje, em termos de técnica, configura um estranhamento, principalmente no cinema comercial (lembrando sempre que *2001* era considerado um *blockbuster*).

Nos primórdios do cinema sonoro, percebemos um momento de consternação e apreensão ante o novo advento. A produção inicial centra-se maciçamente nos *talking films*, filmes repletos de diálogo, tendo claramente

77 Existe uma diferença quando fala-se em trilha musical e trilha (ou banda, quando escrito em português de Portugal) sonora: a primeira corresponde somente aos sons que podem ser classificados como música; já o segundo, engloba todos os sons usados no filme. (MACHADO, 2017, p. 337)

a preocupação de mostrar ao espectador o novo recurso. Além disso, os filmes preocupam-se em produzir todos os ruídos presentes em cena, indiscriminadamente, sem critério de seleção (ADELMO, 2003, p. 88 *apud* VILELA, 2016, p. 20).

Como apontado acima, o advento do cinema sonoro – por volta de 1927 – causou uma superutilização do som e da voz nos *talking films*. Essa questão, no pós-guerra não havia se findado ainda, e como já vimos, Kubrick demonstrava um certo escárnio por esse tipo de cinema. (BAXTER, 1997, p. 13).

Stanley Kubrick então traz essa inovação para o cinema e articula forma atípica de utilizar a música, o silêncio e o descarte do diálogo desnecessário, principalmente no gênero de ficção científica: *2001* violou várias convenções da ficção científica: começando com uma longa sequência em tempos pré-históricos, sincronizando música clássica com ação no espaço e terminando com um feto enigmaticamente simbólico vagando pelo espaço.⁷⁸ (BORDWELL; THOMPSON, 2008, p. 321).

Na abertura, os três minutos com a tela completamente preta – que em determinadas interpretações representa o monólito em contato com o público – uma atmosfera sombria é pulverizada com o som micropolifônico de *Atmospheres* [1961], de György Ligeti.

Durante os créditos iniciais, o som que chega aos nossos ouvidos é *Also sprach Zarathustra* [Assim falou Zaratustra, 1896], de Richard Strauss; nesse momento, temos o alinhamento de Lua, Terra e Sol, pontuando o equilíbrio que pautará diversos *frames* em pontos do filme. “A música é tão matemática quanto a imagem, uma celebração para a simetria visual apresentada.” (MACHADO, 2017, p. 338).

Aurora do Homem

Entramos na *Aurora do Homem* e durante os sete minutos e vinte segundos seguintes não ouvimos música alguma, a não ser os ruídos que representam o som natural do ambiente árido da savana africana no Pleistoceno, tal escolha é narrativa

78 Tradução nossa: *2001* violou várias convenções do gênero de ficção científica: começando com uma longa sequência em tempos pré-históricos, sincronizando a música clássica com a ação do espaço exterior e terminando com um feto enigmaticamente simbólico vagando pelo espaço

e reforça o realismo e a crueza das tomadas. Nesse momento, ouvimos cantos de pássaro, cigarras e outros sons de animais na terra.

Em Schafer (2001, p. 62), encontramos algumas passagens que descrevem o significado do som dos insetos e pássaros em algumas culturas. A que mais nos chama atenção é a seguinte: “Em *Fedro* de Platão, Sócrates conta que originalmente as cigarras eram homens tocados pelas musas que passavam a vida cantando e, esquecendo-se de comer, morriam e renasciam como insetos.” Aqui podemos fazer um paralelo com o trecho retratado, pois, como visto, o cinema comumente utiliza a música de maneira imperceptível para dar o tom emocional desejado à cena. Tendo essa escolha narrativa do diretor em mente e o enredo geral do filme, é plausível estabelecer o paralelo entre a fome dos primatas que pereceriam se não fossem salvos pela força alienígena, mas que, sem morrer, transcenderão sua carne e atingirão um novo nível, assim como os homens tocados pelas musas.

Esse silêncio, na verdade, podemos classificar como “quase” silêncio, pois estamos falando da ausência de música, já que estão presentes os ruídos da natureza e contém traços de uma intenção em retratar a inexistência da comunicação tal qual a utilizamos hoje como *Homo sapiens* – ouvimos alguns gritos e grunhidos dos homens-macacos, quando querem espantar algo, mas esta ainda é uma comunicação primitiva – por isso, esse trecho causa um estranhamento: a velocidade diminuída e a predominância quase total do silêncio de uma época que o homem urbano espectador do filme, seja em 1968 ou atualmente, não entende mais. Como aponta Schafer (2001, p. 354): “Na sociedade ocidental, o silêncio é uma coisa negativa, um vácuo. O silêncio, para o homem ocidental, equivale à interrupção da comunicação.”. Na *Aurora do Homem*, utilizamos a questão do silêncio, pela ausência de trilha musical, entretanto, mais adiante, veremos que Kubrick vai ainda mais fundo na sua utilização.

O grito dos animais também se caracteriza como um elemento do sublime. Segundo as proposições de Burke (2016) “os sons que imitam as vozes inarticuladas naturais dos homens, ou de algum animal com dor ou em perigo – exceto a voz bem conhecida de alguma criatura, com a qual estamos habituados a olhar com desprezo – são capazes de invocar ideias grandiosas” (BURKE, 2016, p. 89). Duas situações no filme são exemplos perfeitos dessa manifestação do sublime: o momento em que veem o monólito pela primeira vez, no qual produzem sons

causadores de sensações de fascínio e desespero; e na decisiva luta pela fonte de água, após a descoberta do osso como ferramenta, em que os gritos aumentam o alcance da natureza da briga. São episódios de grandeza tanto no espaço diegético quanto na trilha da humanidade narrada e os sons dos animais é um elemento narrativo fundamental para transmitir as sensações desejadas.

Só ouvimos a primeira trilha musical aos doze minutos, quando *Requiem* [1963-1965], também de György Ligeti, ascende no momento em que os primatas entram em contato com a perfeição matemática do monólito. O som de vozes atonais se torna mais intenso, chegando ao ápice da sequência e, após um *frame* do alinhamento da Lua, Sol e monólito, os ruídos cessam, culminando em um corte seco para o próximo enquadramento.

Also sprach Zarathustra retorna quando o homem-macaco começa a fitar o osso de animal e no clímax de sua ação a música atinge o seu apogeu, culminando em uma das sequências mais lembradas da história do cinema. “Aqui temos um exemplo do casamento perfeito entre música e imagem, onde não somente a linguagem imagética é compatível com o som, mas complementa o seu significado, no caso da escolha de um tema musical com o mesmo nome de um tratado filosófico.” (MACHADO, 2017, p. 340).

A música para e retornam os sons da savana. No momento em que a nova ferramenta descoberta é utilizada para espantar o grupo rival da fonte de água, ouvimos apenas gritos e ruídos simiescos de poder e violência e a sequência é finalizada com a elipse do osso-artefato.

Elipse – segundo ato

Na transição para o tempo espacial, a peça sonora que acompanha as imagens de cadência lenta relativa ao espaço é *An der schönen blauen Donau* [O Danúbio Azul, 1867], de Johann Strauss. A valsa confere uma aura de elegância aos movimentos na ausência de gravidade, “além de dar o tom musical dramático à sequência, a trilha compara a imensidão do planeta azul ao homônimo rio vienês” (MACHADO, 2017, p. 340).

A escolha de mostrar os planetas em perspectiva às naves diminutas quando comparadas a eles, unida ao ritmo da valsa, confere o tom de melancolia que acompanha os momentos em que percebemos o quão pequenos somos em relação

a qualquer astro do Universo. Essa percepção é demonstrada ao mesmo tempo em que Kubrick exalta os feitos tecnológicos da humanidade. Um lembrete de que evoluímos – com a ajuda de seres superiores, é claro – mas ainda somos os mesmos primatas insignificantes que almejam pela evolução, muito antes de sequer perceber que lutavam por ela.

Vinte e cinco minutos de filme decorridos e temos o primeiro diálogo:

Figura 13 – Primeira frase: “Here you are, sir. Main level, please”



Fonte: Captura de tela de *2001: Uma Odisseia no Espaço*

Após uma pausa para cumprimentos, informações, identificação de voz, ligações em videofones e conversas com cientistas russos, voltamos ao *Blue Danube* e à lentidão espacial para chegarmos à Lua com o Dr. Heywood Floyd. Dentro da nave *Aries 1B* vemos os diálogos ocorrerem, mas não os ouvimos. Aqui, adicionamos ao estudo analisado: “Kubrick colocou a faixa de música sobre a conversa das comissárias de bordo. O que elas estavam dizendo era o que o público já sabia, que o Dr. Floyd estava dormindo. Uma das comissárias vai para a cabine do piloto e relata que o Dr. Floyd está dormindo.”⁷⁹ (AGEL, 1970, p. 103). Essa escolha de manter a música e omitir os diálogos mostra o quão preocupado Kubrick estava em não ser desnecessariamente óbvio, “pois a sinergia da narrativa é suficiente quando compreendida a significação musical de cada sequência”. (MACHADO, 2017, p. 340).

Kubrick refutava a palavra no diálogo no filme – e também, de certa forma, na música, já que as peças que utiliza são de música clássica para orquestras – além de que a escolha do silêncio, do ruído incômodo (como a respiração dos astronautas

⁷⁹ Kubrick laid music track over stewardesses' prattle. What they were saying was what audience already knew, that Dr. Floyd was asleep. One of the stewardesses goes to pilot's cabin and reports that Dr. Floyd is asleep.

marcando momentos de tensão e que, quando cessam, temos um alívio) e da música mais de forma narrativa que indutora de emoções, tal qual no cinema clássico, são elementos que o enquadram fora da redoma hollywoodiana de *blockbusters*.

O diálogo retorna e, no momento da reunião do Conselho norte-americano de Astronáutica, existe a maior sequência de palavras ditas no filme – cerca de 380 palavras proferidas em um discurso do Dr. Floyd (BENSON, 2018, p. 184). Mais uma vez, as palavras são silenciadas e *Lux Aeterna* [1966], de György Ligeti acompanha a viagem das autoridades até a cratera de Tycho, onde encontrarão o monólito.

Interrompe-se mais uma vez a trilha para alguns diálogos que informam o espectador sobre a situação em Tycho e retoma-se a peça musical de Ligeti cuja atmosfera musical “cria um suspense enquanto o veículo pousa na área demarcada, um forte contraste em relação à graciosidade da valsa de Strauss quando, algumas sequências antes, a nave se acoplava na estação espacial.” (MACHADO, 2017, p. 341).

Requiem é articulada mais uma vez durante a aproximação do monólito, conferindo uma marca musical ao artefato alienígena, tal como feito na Aurora do Homem. Machado (2017) assinala que a música se torna um personagem, sendo a voz do monólito, que emana seus ruídos incessantemente de maneira incompreensível e medonha. Um ruído causador de um paroxismo nos seres humanos afetados por ele é seguido por mais um enquadramento de alinhamento entre monólito, Terra e Sol. O ruído é incômodo em uma projeção comum em dispositivos domésticos, podemos então imaginar o desconforto causado nos espectadores em uma exibição *Cinerama* e seu som estéreo de sete alto-falantes, sendo cinco deles atrás da tela e dois no auditório. Esse som articulado no momento de tensão do encontro com a humanidade, deixa a todos de sobreaviso e caminha para a criação de um dos vários clímax que o filme possui.

Essa alteração súbita dos sons, ouvidos na cena do monólito, bem como na respiração de Poole quanto este é atacado por HAL fora da *Discovery* servem para dar uma informação: no primeiro, o sinal serve para nos dizer que algo foi acionado quando o homem tocou o monólito; na segunda, ao ouvir a respiração e de repente esta cessar, nos diz, sem palavras, que não há mais vida ali. Mas também funcionam como fatores de alerta.

Independentemente de sua força, um início súbito ou suspensão súbita do som tem o mesmo poder. A atenção é despertada por isso; e as faculdades passam a esta alertas, por assim dizer, em sua guarda. [...] Tudo que é súbito e inesperado nos inclina ao alarme, ou seja, temos uma percepção de perigo e nossa natureza nos desperta para que possamos nos proteger.” (BURKE, 2016, p. 88).

Em outro momento, essa mesma categoria do sublime é acionada: quando Bowman sai da *Discovery* para recolher Poole, ouvimos um bipe constante, intercalado com o silêncio do lado de fora da cápsula. Esse bipe é o som do radar do computador e, ajuda a criar a expectativa do salvamento – mesmo que de um cadáver – e nos faz ficar alerta junto com Dave Bowman. Enquanto isso acontece, HAL 9000 está em sua tarefa de assassinar todos os tripulantes em hibernação e, quando ninguém está por perto, o alarme de mal funcionamento da leitura dos sinais vitais dos hibernáculos é acionado. Algo que causaria um frenesi dentro da nave, se o único homem vivo não estivesse fora dela, mas que continua a apitar em vão, até que parem de funcionar completamente. Em relação a esse assunto, Burke (2016) afirma: “Pode-se observar que um único som de alguma força, embora de curta duração, caso seja repetido de maneira intervalada, possui um efeito grandioso.”

Missão Júpiter

O início do terceiro ato é feito de forma brusca. *Gayane's Adagio Ballet Suite* [1939], de Aram Khatchaturian acompanha a longa e em forma de haltere nave *Discovery* que navega rumo a Júpiter. A melodia acompanha as atividades diárias dos solitários astronautas. A aura da peça dita a sensação da magnitude do universo e o vazio dos espaços infinitos.

Como na savana africana, a música é suprimida para dar lugar aos ruídos “naturais” do ambiente da nave, bem como o silêncio do vazio espacial. Diferentemente da maioria dos filmes, nos quais a trilha sonora é utilizada para delimitar e delinear a emoção, em *2001*, a ausência da trilha em detrimento de silêncios e sons de bips de computadores, por exemplo, também possuem seu papel no tom dramático e narrativo.

Intermission

Anteriormente, o intervalo era usado para a realização da troca do rolo de película em filmes de longa duração. Kubrick manteve a forma original da projeção e em *2001*, acompanhada da atmosfera obscura de *Atmospheres* serve como narrativa, afinal seria a tela completamente escura um gigantesco monólito – assim como no início do filme?

Quando a projeção retorna, ouvimos o ruído da respiração de Frank Poole saindo da nave em seu traje espacial para o reparo da unidade de comunicação defeituosa. Quando o astronauta é “golpeado” por HAL 9000, não ouvimos som algum além do silêncio – usar a palavra “ouvir” para designar o silêncio aqui, não pode ser considerado incoerente, uma vez que o som da respiração foi cortado e a partir daí conseguimos perceber o silêncio. Kubrick usa a ausência de som para ser percebido tanto quanto os ruídos e músicas – e em contraposição aos sons respiratórios, somos informados que Poole não possui mais vida. “Quando interrompe o som ou se segue a ele, o silêncio reverbera com o tecido daquilo que soava [...]. Portanto, embora obscuramente, o silêncio soa.” (SCHAFER, 2001, p. 355).

A morte de Poole é uma das mais notórias em relação ao silêncio no filme. Um ser humano, no espaço, um habitat totalmente inóspito, atacado por uma máquina (a sua própria criação) é uma das construções mais significativas do filme. O ápice da máxima de Pascal sobre os espaços infinitos. A maior representação do desespero na infinitude do espaço sideral.

Após o conflito inicial, quando David Bowman vai até o compartimento de memória cognitiva de HAL 9000 para desligá-lo, tudo o que ouvimos é um constante ruído semelhante aos que um computador faz quando está funcionando e a respiração pesada e tensa de Bowman. Quando a consciência robótica começa a se esvaír, HAL canta *Daisy Bell* [1892], de Harry Dacre – realmente a primeira canção ensinada a um robô pela IBM em 1961. (MACHADO, 2017).

Após o conflito Bowman *versus* HAL 9000, um momento do livro – embora não seja nosso objetivo final analisá-lo, ainda faz sentido invocá-lo de tempos em tempos, por terem sido feitos concomitantemente e por realizar uma simbiose com o filme – faremos aqui um adendo de uma cena literária: quando Bowman se encontra sozinho no espaço após os conflitos e desligamento do robô. “Ele não conseguia mais tolerar o silêncio. Exceto quando estava dormindo ou falando no circuito para a Terra, mantinha o sistema de som da nave ligado num volume quase insuportável.”

(CLARKE, 2014, p. 234). Essa cena foi suprimida no filme, porém, mostra em palavras, o que Kubrick demonstrou em imagens. “O homem gosta de produzir sons para se lembrar de que não está só. Desse ponto de vista, o silêncio total é a rejeição da personalidade humana. O homem teme a ausência de som do mesmo modo que teme a ausência de vida.” (SCHAFER, 2001, p. 354).

Júpiter e além do infinito

A sequência mais longa de *2001: Uma Odisseia no Espaço*. Ao som de *Requiem*, mais um enquadramento de alinhamento é mostrado, dessa vez entre Júpiter, suas luas e o monólito. Durante a viagem de Bowman, a conhecida e psicodélica *Star Gate*, duas peças de Ligeti, *Atmospheres* e *Requiem* são misturadas para reforçar o pandemônio de cores e formas distorcidas. Essa composição de formas e sons é usada para demonstrar como seria uma viagem acima da velocidade da luz, algo impossível no mundo concreto, mas possibilitado pela ficção científica. O compositor dessas peças, Györgi Ligeti, utilizadas fala da sensação de viabilidade de uma cena que extrapola as leis naturais da física:

Para mim, especialmente a fantasia visual com a velocidade, as mudanças de cor e de luz quando a nave desce na lua de Júpiter e a velocidade vai aumentando cada vez mais, deixa claro que, embora Dr. Einstein afirme que a velocidade da luz não pode ser ultrapassada, este filme sugere como seria. (LIGETI *apud* STANLEY, 2001)

O astronauta é levado pelo caminho de cores e luzes até um quarto renascentista em tons sóbrios e a trilha ouvida nesse momento é *Lux Aeterna*, de Ligeti com seus ruídos de vozes atonais.

Mais uma vez o silêncio é usado acompanhando a solidão do herói em seu novo habitat condicionado pelos Seres Supremos, vez ou outra, ouvimos uma respiração dificultada, um talher batendo na porcelana e um copo quebrando ao cair no chão. Ali, ele envelhece até se tornar a Criança-Estrela, seu novo nível de abstração e evolução. Nesse momento, *Also sprach Zarathustra* toma os alto-falantes, ascendendo enquanto um *zoom in* afunda no monólito até a escuridão do objeto, nos informando que a transcendência do ser humano foi concluída. O *Danúbio Azul* retorna para os créditos finais.

Machado (2017) recorre à categorização de Bennett (1988) para delimitar as obras de música clássica usadas no filme. As seis peças são colocadas em dois grupos: romântico/nacionalista e contemporâneo/micropolifônico. No primeiro grupo, temos *Also sprach Zarathustra*, *Danúbio Azul* e *Gayane's Adagio Ballet Suite*; no segundo, encontramos *Requiem*, *Lux Aeterna* e *Atmospheres*. E a partir disso, identifica as intenções narrativas propostas por Stanley Kubrick a partir do uso de cada peça:

Estes grupos funcionam como poderosos *Leitmotiv*⁸⁰ que são facilmente identificados dentro do filme. O grupo romântico/nacionalista, pela sua natureza musical mais assimilável, está sempre ligado aos eventos lógicos do homem e da tecnologia, mais presentes nas movimentações das estações e naves no espaço, indicando uma dança (valsa e balé) espacial, já as músicas do grupo contemporâneo/micropolifônicos indicam a estranheza do desconhecido, usadas nos momentos de tensão com as aparições do Monolito e a transcendental viagem cósmica do astronauta Dave rumo ao desconhecido. (MACHADO, 2017, p. 344)

Contando com a noção do *ato de perceber*, que é um processo de análise que reflete sobre a forma como ela ouvida e não produzida, ou seja, parte do ponto de vista do espectador/ouvinte, o autor descreve as três formas de ouvir: causal, semântica e reduzida, propostas por Chion (2011) e enquadra as questões de 2001 dentro de cada uma das categorias propostas anteriormente.

A escuta causal é a que ouvimos o objeto bem definidamente; já a semântica diz respeito a um código que precisa ser interpretado; e por último a escuta reduzida, em que é considerado o som em si, sem nenhum desdobramento de significado.

Machado (2017) coloca então o grupo romântico/nacionalista na forma de escuta causal, pois são peças produzidas para serem executadas por instrumentos tradicionais de orquestra, podendo ter seus sons identificados, entretanto, considerando o citado *ato de perceber* do ouvinte, se este não possuir determinados conhecimentos musicais para identificar esses sons de cada instrumento, sua experiência de escuta poderá ser reduzida. No grupo contemporâneo/micropolifônico, usado para os momentos de tensão do filme, as massas sonoras são amorfas, dificultando sua dissecação e portanto terá uma percepção reduzida.

80 Motivo condutor, recorrência de algum tema musical que acaba criando uma associação com uma determinada ação ou personagem.

O papel de *Also sprach Zarathustra*, devido a sua carga filosófica que acompanha a peça musical atrelada ao filme, aparece nos dois momentos cruciais em que ocorrem evoluções: do homem-macaco para humano e de humano para Criança-Estrela. Assim, a obra se enquadra na categoria de escuta semântica, pois contém um significado filosófico embutido, compreendido como código decifrado. Adicionamos a esse raciocínio a carga narrativa, pois Kubrick separa bem os momentos de fala dos momentos de música, afinal, o diretor utiliza o som para narrar, excluindo a necessidade de explicações.

Por fim, chegamos a conclusão que a música em *2001* é a manifestação da técnica que Kagan (1989) chama de reverberação e considera uma marca do cinema de Kubrick. O retorno das peças utilizadas é feito em momentos semelhantes do ponto de vista narrativo. Porém, devemos nos agarrar à ideia do autor e darmos a ela uma nova roupagem, visto que a volta de ideias em *2001* não visa o esvaziamento irônico das mesmas, tal como o diretor utiliza a técnica em *Dr. Fantástico*, mas sim, a reafirmação para, só assim, chegar a um fim.

Essas análises finalizam o recorte feito por nós. Como já dizemos, a análise fílmica é um exercício indissociável do ato de estudar um filme, mesmo com base em outras metodologias, ela será feita nem que seja implicitamente. Com isso, adicionamos as categorias da hermenêutica que nos auxiliaram a estudar as formas simbólicas colocadas no filme por Kubrick.

Sempre importante ressaltar o limite dessas interpretações, sendo ele o da própria obra. Por isso, durante a análise, sempre recordamos as teorias utilizadas e até mesmo estudos já realizados, não como amarras interpretativas, mas sim, para reforçar o cuidado de não ultrapassar as fronteiras da obra e criar significados infundados para os seus elementos.

O universo diegético é o mundo do filme, a realidade construída dentro dele. Para lermos esse mundo possibilitado pelo espaço fílmico, é importante ler as formas simbólicas de forma geral e/ou parcial, esse recorte foi feito durante a análise, pois em alguns momentos analisamos pequenas partes e em outros, o filme de maneira geral. Além disso, a cultura específica em que uma obra de arte é criada, é fundamental para que ela seja plenamente apreendida, essa máxima é recomendada pela análise fílmica e também pela hermenêutica, na qual os autores propõem o horizonte hermenêutico. Por um conhecimento prévio, poderemos

interpretar e compreender um objeto. Sendo assim, cada parte dessa análise depende dos momentos anteriores de exercício de contextualização.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Stanley Kubrick e Arthur C. Clarke criaram, durante a década de 1960, o “proverbial bom filme de ficção científica” planejado desde as primeiras correspondências. As trocas entre esses dois autores, um contribuindo com o campo do outro, foi extremamente frutífera. Como percebemos, mesmo nas indicações de filmes de ficção científica feitas por Clarke à Kubrick, existia a ponderação de Clarke como representante da comunidade de autores da ficção científica e o desprezo de Kubrick pelo padrão do gênero e o desejo de modificar o cenário.

Não visamos, em nenhum momento desse trabalho, criticar as obras das décadas de 1940/1950, pois elas são ricas em sua condição e papel, mesmo algumas já tendo seu significado perdido pelo tempo, daí a importância de entender o contexto para analisar uma obra, ou afetada por *remakes* com metáforas atualizadas. Na verdade, gostaríamos de demonstrar que Stanley Kubrick foi a mente responsável pelo desenvolvimento de uma nova forma de contar a ficção científica. De maneira diferente, não melhor ou pior. A questão da sofisticação não é colocada como comparativo apontando demérito das outras ficções científicas, mas no sentido de que nesse caso foi dada uma atenção maior à forma de produzir uma obra do gênero. Essa atenção pode ser entendida em diferentes níveis, seja financeiro, efeitos especiais, tempo de produção, reflexão dos temas abordados e suas formas de abordagem.

Stanley Kubrick elaborou uma alegoria sobre a ansiedade da sociedade acerca da presença da tecnologia e também da responsabilidade de controlá-las, assim como, anteriormente, falou da obrigação de utilizá-las com cautela, devido as possibilidades destrutivas das mesmas sem se posicionar em questões de aliado ou inimigo, mas sim, como humanidade.

Após contextualizar a ficção científica dentro do contexto de Guerra Fria, bem como de seu nascimento, foi possível perceber a evolução do uso do gênero como crítica. As obras de ficção científica são usadas – lembrando sempre de não generalizar: existem, sim, as obras que pouco têm a dizer, criticar e fazer refletir,

funcionam apenas como entretenimento – como respostas metafóricas a males que assolam determinado tempo histórico.

Quando, em diversos momentos, falamos sobre a ficção científica dos anos 1950, não desejamos desenvolver um estudo comparativo, mas sim, explicitar, por meio de contextualização, que Kubrick, mesmo querendo se destacar da indústria hollywoodiana, se caracterizou como uma exceção, mas sem deixar de ser totalmente uma regra.

O grande trunfo de *2001: Uma Odisseia no Espaço* é a junção de diversas partes bem desenvolvidas sobre os estágios da evolução humana, no passado, presente e futuro. São milhões de anos narrados em 148 minutos de filme. Isso demonstra a maestria da concepção das ideias e as manobras de edição utilizadas para que essa síntese pudesse ser feita.

Em relação aos apontamentos sobre o nascimento do cinema, compreendemos o conceito experimental e científico do cinema, fato que nos interessa ao conhecermos os experimentos iniciais de Kubrick com as imagens que desejava criar no seu bom filme de ficção científica. Stanley Kubrick poderia ser comparado a Méliès, pois os dois foram magos dos efeitos visuais/especiais, antes da tecnologia digital.

Obviamente, Kubrick tinha alguma tecnologia extra em relação à Méliès, mas o espírito visual e de criatividade para criação de imagens de forma “caseira”, como vemos no trecho a seguir que descrevem em partes o processo de produção dos primeiros fotogramas do que viria a ser *2001*:

As luzes fortes permitiam altas velocidades da câmera, cruciais para captar a alquimia de alta velocidade da tensão superficial, as mudanças de cores e as reações químicas que buscavam. A câmera acelerada, filmando a 72 quadros por segundo, produziu uma câmera lenta “galáctica”, com suaves nuances na mistura de tinta com o solvente. Ao reagir com o óleo de banana [acetato de isoamila], a tinta emitia aparentes fluxos estelares e tentáculos galácticos que jorravam no espaço cósmico. Uma lente macro fazia uma área do tamanho de uma carta de baralho parecer uma nebulosa de anos-luz de diâmetro. Partes do que se tornaria a lisérgica sequência do Portal Estelar no filme foram produzidas dessa maneira no Upper East Side, no início de 1965 com o próprio Kubrick operando a câmera. (BENSON, 2018, p. 106).

Não encontramos caminho diverso do de conceituar o padrão hollywoodiano consolidado na década de 1920, para, depois, introduzirmos as características do realismo. E nesse momento, é importante lembrar que, ao apresentarmos os

paralelos entre o cinema de Kubrick e essas teorias, não desejamos enquadrar o diretor dentro ou fora das mesmas. Nosso objetivo era demonstrar, conceitualmente, as induções produzidas por biógrafos, que, recorrentemente, falam sobre as aversões de Kubrick às convenções hollywoodianas. Com isso, refletimos sobre o fato de o diretor se encontrar dentro do meio cinematográfico de caráter industrial norte-americano, mas não seguir suas regras impostas – principalmente em um período em que o cinema era uma arma importantíssima para a manutenção do *status* norte-americano. Sobre isso, concluímos que Stanley Kubrick era um diretor que prezava a sua independência, mas como bom enxadrista, sabia quais os movimentos necessários para chegar ao xeque-mate. Ou seja, sem dinheiro e somente com ideias, um filme não acontece, Kubrick foi um artista que soube buscar financiamentos, onde eles existiam, para produzir os filmes com caráter independente e seguindo suas próprias regras (podemos dizer que desenvolveu essa malícia ao sentir o fardo de ser um diretor contratado em Hollywood, após aceitar dirigir *Spartacus*, em 1960).

Seguindo em frente, passamos ao item da tensão política, o grande tema da ficção científica do contexto da Guerra Fria. Essa conclusão foi centrada no momento em que os russos são apresentados no filme. A cena em que existe o diálogo entre russos e o norte-americano, dentro do contexto – e mesmo que o objeto seja o filme, considerando alguns elementos descritos durante o livro –, é bastante rica em detalhes de conversação, que nos dão sinais de pouco menosprezo pelos soviéticos. Conforme descrito durante a análise, concluímos que Kubrick superou seu antibelicismo total. Desde *Glória Feita de Sangue*, passando por *Dr. Fantástico* e chegando a *2001*, percebemos que a evolução se deu desde a exposição da hipocrisia da guerra, atravessando a sátira e ridicularização do conflito e em *2001* notamos a consolidação de uma aceitação da condição humana para guerrear e, até mesmo, a guerra, violência, a destruição de algo pela humanidade como elementos necessários para a existência da raça humana.

Stanley Kubrick era crítico de ambas as políticas vigentes, mas quando atrelamos política a esse diretor, devemos aplicar um olhar mais amplo. A sua crítica é de visão macro, como esses embates influenciam de maneiras gerais a sociedade como um todo. Kubrick, definitivamente, não era um artista de minúcias, portando, encaixá-lo em uma posição política fechada, mesmo que o período induza a isso, é de um reducionismo que não nos interessa.

O sublime, o sentimento de terror pela sensação de perceber a própria insignificância humana perante o universo. Essa é a maior problemática de *2001*. O infinito, que segundo Burke (2016) é a manifestação mais genuína do sublime: “O infinito tem uma tendência de encher a mente com um tipo de horror deleitoso” (BURKE, 2016, p. 79), é o grande lema do filme.

O maior desafio dessa pesquisa, sem dúvida, foi a delimitação do que seria pesquisado dentro de *2001*. O desejo de trabalhar com esse filme foi desafiado pela profusão de trabalhos já realizados, diversos estudos foram feitos sobre os diversos elementos do filme. Entretanto, incentivados pela máxima de que o filme se torna novo a cada visualização, não nos demos por vencidos e nos questionamos sobre as quebras de regras hollywoodianas realizadas por Kubrick.

Mas isso não pareceu suficiente e então, na segunda leitura – aparentemente, a renovação da obra não se limita ao âmbito fílmico – do romance, nos deparamos com a frase de Pascal, o que nos fez questionar sobre os elementos do sublime presentes no filme. Unimos então as duas charadas para produzir essa pesquisa.

E outro problema vivenciado foi conseguir delimitar todos os caracteres que precisávamos delinear para manter o foco de forma objetiva. O contexto: Guerra Fria, o meio: cinema, o gênero: ficção científica, o diretor, a filosofia: o sublime, todos esses são assuntos que poderiam ser discutidos por páginas e páginas, portanto, se fez necessário recortar quais os momentos de cada um deles que seria necessário para responder às nossas perguntas.

Ao final, esperamos que nossas respostas tenham sido compreendidas. E, como já afirmado, sem a pretensão de esgotar os assuntos desse filme tão notável há meio século, visamos contribuir para a reflexão sobre essa obra e toda a sua magnitude.

O escritor – de ficção científica – Brian Aldiss, no documentário *Stanley Kubrick: Imagens de Uma Vida*, afirma que, o que destaca Kubrick do que já havia sido produzido na ficção científica é que o diretor via o futuro como incognoscível. E é realmente o fato de imaginar, porém admitindo que não se sabe o que pode encontrar que traz todo o mistério de *2001*. E, apesar de Tarkovsky (2006) criticar Kubrick e enquadrá-lo na categoria de diretores que consideram seus filmes de ficção científica como previsões – se estivéssemos falando de Clarke, esse sim é a mente das previsões envolvida no processo – não percebemos pretensões de

responder questões e prever elementos, mas sim fazer o espectador parar, contemplar e refletir sobre o seu pequeno lugar no universo.

Assim como na mensagem sobre o monólito mostrada a Bowman, logo após desativar HAL 9000: “Sua origem e seu objetivo ainda são um mistério” (2001, 1968), mesmo depois de cinquenta anos, inúmeras pesquisas, especulações e interpretações, *2001: Uma Odisseia no Espaço* sempre permanecerá como um mistério, mas sempre com sua condição de obra de arte intacta.

BIBLIOGRAFIA

ABRAMS, J. [org.] **The Philosophy of Stanley Kubrick**. The University Press of Kentucky: Kentucky, 2007

ABRAMS, J. Nietzsche's Overman as Posthuman Star Child in *2001: A Space Odyssey*. In: ABRAMS, J. [org.] **The Philosophy of Stanley Kubrick**. The University Press of Kentucky: Kentucky, 2007

AGEL, J. **Making of 2001**. New York: Plume Books, 1970.

ALVAREZ, M. G. **A Estereofonia Digital: Uma abordagem sobre a técnica, o padrão e a linguagem sonora cinematográfica norte-americana no período de 1991 a 2001**. 2007. Dissertação (Mestrado) - USP, São Paulo, 2007. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-23072009-162042/publico/4847259.pdf>. Acesso em: 8 mar. 2019.

ASIMOV, I. **No mundo da ficção científica**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

AUMONT, J. **Pode um Filme Ser um Ato de Teoria**. Porto Alegre, Educação e Realidade, v. 33, n. 1, 2008.

AUMONT, J.; MARIE, M. **A análise do filme**. 3ª ed. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004

BAXTER, J. **Stanley Kubrick: a biography**. Nova York: Carol & Graf Publishers, 1997.

BIAGI, O. O imaginário da Guerra Fria. **Revista de História Regional**, [S. l.], v. 6, n. 1, p. 61-111, 2001

BENSON, M. **2001: Uma Odisseia no Espaço - Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke e a Criação de uma Obra-prima**. São Paulo: Todavia: 2018

BOOKER, M. K. **Alternate Americas: Science Fiction Film and American Culture**. Londres: Praeger Publishers, 2006

_____. **Historical dictionary of science fiction cinema**. Maryland: Scarecrow Press, Inc., 2010

BORDWELL, D.; THOMPSON, K. **Film History: An introduction**. 2ª ed. Nova York: McGrall Hill, 2003

_____. **Film Art: An introduction**. 8ªed. Nova York: McGrall Hill, 2008

BORDWELL, D. **The wayward charms of Cinerama**. [S. l.], 26 set. 2012. Disponível em: <http://www.davidbordwell.net/blog/2012/09/26/the-wayward-charms-of-cinerama/>. Acesso em: 8 mar. 2019.

BURKE, E. **Investigação Filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e da beleza**. São Paulo: Edipro, 2016.

CASSELS, A. **Ideology and International Relations in the Modern World**. Taylor & Francis e-Library, 2003

CHION, M. **A audiovisualização: som e imagem no cinema**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.

CLARKE, A. **2001: Uma Odisseia no Espaço**. São Paulo: Aleph, 2013
 _____ . **Mundos Perdidos de 2001**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1973
 _____ . **O Terceiro Planeta**. São Paulo: FC Hemus, 1972

COOKE, E. F. Understanding the Enemy: The Dialogue of Fear in *Fear and Desire* and *Dr. Strangelove*. In: ABRAMS, J. [org.] **The Philosophy of Stanley Kubrick**. The University Press of Kentucky: Kentucky, 2007

CORNEA, C. **Science Fiction Cinema: between fantasy and reality**. Edinburgh University Press: Edinburgh, 2007

CORTEZ, Marcius. **Stanley Kubrick: O monstro de coração mole**. São Paulo: Perspectiva, 2017

COSTA, A. **Compreender o Cinema**. 3ª ed. São Paulo: Globo, 2003.

FLUSSER, V. **O Mundo Codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DELEUZE, G. **A imagem-tempo**. Cinema 2. São Paulo: Brasiliense, 2005

EVANS, J. **Cellulois Mushroom Clouds – Hollywood and the Atomic Bomb**. Westview Press: Boulder, 1998

FERRARI, C. Viagem à Lua. In: SCHNEIDER, S. J. [org.] **1001 Filmes para Ver Antes de Morrer**. Rio de Janeiro: Sextante, 2010

GADAMER, H.G. **O Problema da Consciência Histórica**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006

_____. **Verdade e Método**. Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. 3ª ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1997

GIANVITO, J. [editor]. **Andrei Tarkovsky: interviews**. 2006

HARRIS, I. Edmund Burke. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2012 Edition) Edward N. Zalta [ed.]. Disponível em: <<https://plato.stanford.edu/entries/burke/>>

HEIDEGGER, M. **Ser e Tempo**. Parte I. 15ª ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2005a
 _____ . **A Origem da Obra de Arte**. Lisboa: Edições 70, 2005b

HOBSBAWN, E. **Era dos extremos: o breve século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994

HOOVER, J. Edgar. **Estudo sobre o comunismo**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1964

KAGAN, Norman. **The Cinema of Stanley Kubrick**. New York: The Continuum Publishing Company, 1989

KAHLMEYER-MERTENS, R. **10 Lições sobre Gadamer**. Petrópolis: Vozes, 2017

KEMP, P. [editor]. **Tudo sobre Cinema**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

KENNEDY, J. F. Special message to Congress on urgent national needs, 25, May, 1961. **Disponível em:** <www.jfklibrary.org/Asset-Viewer/Archives/JPKPOF-034-030.aspx> **Acesso em:** 04 jun. 2019

KING, C.; POWER, D. Pioneiros do Cinema. In: KEMP, P. [editor]. **Tudo sobre cinema**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

KOLKER, R.[org.]. **Stanley Kubrick's 2001: A Space Odyssey**. *New Essays*. New York: Oxford University Press, Inc, 2006.

KRÄMER, Peter. **Dear Mr. Kubrick: Audience Responses to 2001: A Space Odyssey in the late 1960's**. *Participations - Journal of Audience & Reception Studies*, [S. l.], v. 6, n. 2, p. 240-259, novembro 2009.

KROHN, B. **Masters of Cinema: Stanley Kubrick**. Paris: Cahiers du Cinema, 2010

KUBRICK, S. **Playboy Interview**: depoimento [setembro/1968]. *Playboy Magazine US*

LACKIE, John [editor]. **Chambers Dictionary of Science and Technology**. Edinburgh: Chambers Harrap Publishers, 2007.

MACHADO, J.C.C. Odisseia Musical: Análise das trilhas musicais de '2001: Uma Odisseia no Espaço'. **Revista Travessias**, Cascavel, v.11, n.2, p. 336-347, maio/ago. 2017. **Disponível em:** <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/viewFile/17525/11792>. **Acesso em:** 13 fev. 2019

MANTZAVINOS, C. O círculo hermenêutico: que problema é esse. **Tempo Social, revista de sociologia da USP**, [S. l.], n. 2, p. 57-69, nov. 2014. **Acesso em:** 7 dez. 2018

MARTINS, A. V. **As faces do silêncio em Blaise Pascal**. *Último Andar*, [S. l.], 2005. **Disponível em:** <https://revistas.pucsp.br/ultimoandar/article/view/12690>. **Acesso em:** 3 mar. 2019

MORIN, E. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa: Moraes Editores, 1956

NOGUEIRA, L. **Manuais de Cinema V – Histórias do Cinema**. Covilhã: Livros Lab Com, 2014

_____. **Manuais de Cinema II – Gêneros Cinematográficos**. Covilhã: Livros Lab Com, 2010

PASCAL, B. *Pensées de Pascal*. Paris: Ch. Delagrave, 1887. Disponível em: <<https://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/6831>> Acesso em: 1 ago. 2019

PENAFRIA, M. Análise de Filmes – conceitos e metodologia(s). *In*: VI CONGRESSO SOPCOM, 2009.

PEREIRA, A. C.; NOGUEIRA, L. (org.). **Filmes (Ir)refletidos**. Covilhã: Livros Lab Com, 2018

PESSOA FILHO, J. B. **O contexto histórico da corrida espacial**. 1ª Jornada Espacial, 2005

REEVES, H. **This Is Cinerama**. *Film History* v. 11, n. 1, p. 85-97, 1999. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3815259>>. Acesso em: 8 mar. 2019

RICOEUR, P. **Tempo e Narrativa** (tomo I). Campinas: Papyrus, 1994

ROBERTS, Adam. **A Verdadeira História da Ficção Científica: do preconceito à conquista das massas**. São Paulo: Seoman, 2018

SEIBT, C.L. A hermenêutica heideggeriana e a questão do conhecimento. **Conjectura: filosofia e educação**, Caxias do Sul, v. 21, n. 1, p. 188-214, jan.-abr/2016.

SILVA, M. Política e Cinema: Hollywood e o Estado norte-americano na construção de representações da URSS e do Comunismo nos filmes *Missão a Moscou* (1943) e *Eu Fui um Comunista para o FBI* (1951). *In*: XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2011, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: [s. n.], 2011.

SCHAFER, R.M. **A afinação do mundo**. Uma exploração pioneira passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. São Paulo: Editora Unesp, 2001

SCHNEIDER, S. J. [org.] **1001 Filmes para Ver Antes de Morrer**. Rio de Janeiro: Sextante, 2010

SHAW, T. **Hollywood's Cold War**. Edinburgh University Press: Edinburgh, 2007

THE Motion Picture Production Code of 1930 (Appendix) *In*: DOHERTY, T. **Pre-Code Hollywood. Sex, immorality and insurrection in American cinema 1930-1934**. New York: Columbia University Press, 1999

THOMPSON, J. B. **Ideologia e Cultura Moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa**. 9ª ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LETÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 1994.

VILELA, D. **Os Sentidos do Silêncio - Formas e funções do silêncio como elemento narrativo da linguagem cinematográfica**. 2016. Dissertação (Mestrado) - UnB, Brasília, 2016.

XAVIER, I. **O Discurso Cinematográfico – a opacidade e a transparência**. 6ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

2001: Uma Odisseia no Espaço. Direção: Stanley Kubrick. Produção: Stanley Kubrick. Estados Unidos: MGM, 1968. 2 DVD's.

2001: A Space Odyssey - Vision of a Future Passed: The Prophecy of 2001. New York: Warner Bros. Home Entertainment, 2007. 2 DVD's.

Dr. Fantástico. Direção: Stanley Kubrick. Roteiro: Stanley Kubrick, Terry Southern. Estados Unidos, Reino Unido: Columbia Pictures, 1964. 1 DVD.

Standing on the shoulders of Kubrick: The Legacy of 2001: A Space Odyssey. New York: Warner Bros. Home Entertainment, 2007. 2 DVD's.

Stanley Kubrick: Imagens de uma vida. Direção: Jan Harlan. EUA: [s. n.], 2001. 1 DVD.

The Story of Film: An Odyssey. Direção: Mark Cousins. Produção: Mark Cousins. Roteiro: Mark Cousins. Reino Unido: Hopscotch Films, 2011.

ANEXO A – Carta de Stanley Kubrick a Arthur C. Clarke

March 31, 1964

Mr. Arthur C. Clarke
47/5 Gregory's Road
Colombo 7, Ceylon

Dear Mr. Clarke:

It's a very interesting coincidence that our mutual friend Caras mentioned you in a conversation we were having about a Questar telescope. I had been a great admirer of your books for quite a time and had always wanted to discuss with you the possibility of doing the proverbial "really good" science-fiction movie.

My main interest lies along these broad areas, naturally assuming great plot and character:

1. The reasons for believing in the existence of intelligent extra-terrestrial life.
2. The impact (and perhaps even lack of impact in some quarters) such discovery would have on Earth in the near future.
3. A space-probe with a landing and exploration of the Moon and Mars.

Roger tells me you are planning to come to New York this summer. Do you have an inflexible schedule? If not, would you consider coming sooner with a view to a meeting, the purpose of which would be to determine whether an idea might exist or arise which would sufficiently interest both of us enough to want to collaborate on a screenplay.

In that most agreeable event, I feel reasonably certain that further agreement for your services could then be reached with your agent.

-Continued-

Mr. Arthur C. Clarke

-2-

March 31, 1964

Incidentally, "Sky & Telescope" advertise a number of scopes. If one has the room for a medium size scope on a pedestal, say the size of a camera tripod, is there any particular model in a class by itself, as the Questar is for small portable scopes?

Best regards,

Stanley Kubrick

SK:apg