

Universidade Federal de São Carlos  
Centro de Educação e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Ciência, Tecnologia e Sociedade

**TECNOLOGIA, PODER E VIOLÊNCIA EM 2001:**  
*Uma Odisseia no Espaço.*

Mauricio José Vera Failache

São Carlos – SP

2015

MAURICIO JOSÉ VERA FAILACHE

**TECNOLOGIA, PODER E VIOLÊNCIA EM  
2001: Uma Odisseia no Espaço.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência, Tecnologia e Sociedade, do Centro de Educação e Ciências Humanas, da Universidade Federal de São Carlos, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Ciência, Tecnologia e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Arthur Autran  
Franco de Sá Neto

São Carlos – SP

2015

MAURICIO JOSÉ VERA FAILACHE

**Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da  
Biblioteca Comunitária da UFSCar**

F161tp

Failache, Mauricio José Vera.

Tecnologia, poder e violência em *2001: uma odisseia no espaço* / Mauricio José Vera Failache. -- São Carlos : UFSCar, 2015.

172 f.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de São Carlos, 2015.

1. Análise do discurso. 2. Análise fílmica. 3. Cinema. 4. Kubrick, Stanley, 1928-1999. 5. Ciência, tecnologia e sociedade. I. Título.

CDD: 401.41 (20ª)



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Ciência, Tecnologia e Sociedade

---

Folha de Aprovação

---

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado do candidato Mauricio José Vera Failache, realizada em 24/02/2015:

---

Prof. Dr. Arthur Aufran Franco de Sá Neto  
UFSCar

---

Prof. Dr. Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia  
UNICAMP

---

Prof. Dr. Valdemir Miotello  
UFSCar

À Iara Maria, filha que nasceu durante este trecho do caminho e que me ensina todos os dias que há um universo inteiro a ser descoberto e redescoberto.

## **Agradecimentos**

À família por ser base e apoio das construções da vida.

Aos amigos pois são como família.

À Marina por ser a companheira de todas as horas.

Ao meu orientador Prof. Dr. Arthur Autran, pela confiança depositada.

À CAPES pelo financiamento integral desta pesquisa, sem seu apoio teria sido impraticável.

Aos professores, funcionários e corpo administrativo do Programa de Pós-Graduação em Ciência Tecnologia e Sociedade da UFSCar, em especial ao Paulo Augusto Lazaretti, sempre disponível.

Aos colegas e amigos dos grupos de estudos Cultura e Política do Audiovisual, e do Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso (GEGe), em especial ao Prof. Dr. Valdemir Miotello, pela acolhida e pelas constantes provocações à alteridade e também por ter aceito fazer parte tanto da banca de qualificação como na de defesa.

Ao Prof. Dr. Samuel Paiva, pela sua participação na banca de qualificação deste trabalho, e suas importantes contribuições para o desenvolvimento e finalização deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Alfredo Suppia, por ter aceito o convite para participar da banca de defesa deste trabalho.

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Nádea Regina Gaspar, por ter mostrado um caminho possível a ser trilhado.

Finalmente, a todos aqueles que de alguma maneira, através de diálogos e pontos de vista diversos, contribuíram para a construção desta dissertação.

Título: TECNOLOGIA, PODER E VIOLÊNCIA EM *2001: Uma Odisseia no Espaço*.

Resumo:

No presente trabalho, empreende-se a análise fílmica de *2001: uma odisseia no espaço*, (*2001: a space odyssey*, 1968) de Stanley Kubrick, na qual se representa a origem do homem associada à descoberta da tecnologia e à transformação de ambos ao longo da história. A descoberta e uso da técnica relacionam-se com um novo conhecimento (um saber) e, junto com ele, uma série de efeitos permeados por relações de poder, observadas com base no olhar de teóricos de diversas áreas, dentre eles Michel Foucault. O gênero literário-cinematográfico a que pertence *2001: Uma Odisseia no Espaço* é o da ficção científica, campo das críticas sociais, políticas, econômicas e até religiosas. Kubrick, com este filme, no contexto dos anos sessenta, abre um novo tempo nas grandes produções do gênero pela sua alta qualidade estética. O estilo narrativo não é menos inovador, já que em um gênero onde tudo era explicado em detalhe, Kubrick apresenta uma história visual, a ser dita através de diversas músicas e imagens, e não somente por meio de diálogos. Este trabalho também observa a relação entre o homem e suas tecnologias representada no longa-metragem a partir da questão da alteridade tal como pensada por Bakhtin.

Palavras-chave: análise fílmica, Stanley Kubrick, poder, saber, tecnologia, sociedade

Abstract:

The present work undertakes the film analysis of the feature film *2001: A Space Odyssey* (1968) of Stanley Kubrick, in which the origin of the tool is associated with the origin and transformation of man throughout history. The Discovery and use of the tool provided a new knowledge and, along with it, a number of effects permeated by Power relations –analyzed based on diverse authors point of view, between them Michel Foucault. The literary-cinematographic genre to which *2001: A Space Odyssey* belongs to, is science fiction, which is the natural medium to social, political, economic and even religious criticism. Kubrick with this film within the sixties context, opens a new era in major productions of the genre, which had been relied on a few technological and economic resources, and also for its high aesthetic quality both at photographic level and special effects. The narrative style is no less innovative because in a genre where everything was explained in detail, Kubrick shows a visual story, to be told through different musics and images, and not just relied on dialogs and callouts. This paper also notes the relationship between humans and their Technologies represented in the film, from the issue of the otherness as conceived by Bakhtin.

Keywords: film analysis, Stanley Kubrick, power, knowledge, technology, society.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
------------------------	-----------

### **CAPÍTULO 1**

<b>1 - O NASCIMENTO DO HOMEM E SUA FERRAMENTA</b> Primeira Sequência (5 cenas).....	<b>22</b>
1.1 - <b>O alvorecer do homem</b> (The Dawn of Man) – “vislumbres” de alteridade bakhtiniana .....	<b>23</b>
1.2 - <b>O poço</b> – Ou o primeiro conflito de interesses .....	<b>27</b>
1.3 - <b>A noite, o medo</b> – Representação das emoções através de imagens .....	<b>28</b>
1.4 - <b>A descoberta do monolito e a ferramenta</b> – O monolito como provocador da inteligência primitiva .....	<b>30</b>
1.5 - <b>A disputa e conquista do poço</b> – O uso da ferramenta como arma para dominar um recurso vital através do uso da força .....	<b>38</b>

### **CAPÍTULO 2**

<b>2 – VIOLÊNCIA, PODER E CIÊNCIA EM 2001 UMA ODISSEIA NO ESPAÇO</b> Segunda sequência (5 cenas).....	<b>42</b>
2.1 - <b>Dança nuclear no Danúbio azul</b> – A ameaça atômica na era espacial e o cotidiano das viagens entre a Terra e a lua .....	<b>42</b>
2.2 - <b>O Hilton estação espacial</b> – As relações de poder presentes entre cientistas soviéticos e norte-americanos e a solidão do homem da era espacial .....	<b>50</b>



2.3 - <b>Caminho a Clavius</b> – A rotina do homem no espaço sem gravidade ...	57
2.4 - <b>Conferência secreta em Clavius</b> – A ocultação de uma descoberta de interesse comum em prol de um interesse de um pequeno grupo detentor de poder .....	61
2.5 - <b>TMA-1 encontro do monolito na lua</b> – O homem começa sua caminhada rumo a outro estágio de evolução, e o monolito indica o rumo a seguir .....	66

### **CAPÍTULO 3**

#### **3 - O HOMEM E SUAS EXTENSÕES TECNOLÓGICAS**

<b>Terceira Sequência</b> - Missão a Júpiter (8 cenas) .....	70
3.1 - <b>Rotina “humana” na Discovery</b> – O homem vigiado pelo olho onipresente (e quase onipotente). .....	70
3.2 - <b>Aniversário de Poole</b> – A frieza das relações humanas e uso de tecnologia .....	75
3.3- <b>Poole joga Xadrez com HAL</b> – Teste de força intelectual .....	77
3.4 - <b>Bowman desenhando até conversar com HAL e este inventar a pane</b> – O uso da criatividade .....	78
3.5 - <b>Troca da antena</b> – A fragilidade e isolamento do homem no espaço ..	80
3.6 - <b>Revisão da antena e questionamento a HAL sobre o erro</b> – A desconfiança do homem na superferramenta .....	82
3.7 - <b>Mission control</b> – O gêmeo de HAL desmente a falha .....	82
3.8 - <b>Bowman e Poole planejam o desligamento de HAL dentro do POD</b> – Mentiras ao longo da narrativa .....	83

<b>4 - Quarta Sequência - Intermission (2 cenas)</b> .....	<b>84</b>
4.1 - <i>Intermission</i> (tela preta) – Momento de transcendência evolutiva da máquina? .....	<b>84</b>
4.2 - <b>Troca da antena e morte de Poole</b> – HAL decide tomar controle da Missão. ....	<b>87</b>
<b>5 - Quinta Sequência - Júpiter e além do infinito (5 cenas)</b> .....	<b>98</b>
5.1 - <b>Conjunção de planetas</b> – Alusão sobrenatural no gênero de FC? .....	<b>98</b>
5.2 - <b>Viagem dentro do monolito The Star Gate</b> – Aventura psicodélica e transformadora da visão de Bowman. ....	<b>101</b>
5.3 - <b>Quarto de hotel Luis XVI</b> – Ou a quarta dimensão onde Bowman se transforma - .....	<b>103</b>
5.4 - <b>Volta à Terra como Star Child</b> – O retorno do Herói .....	<b>105</b>
5.5 - <b>Créditos</b> (tela preta e Johan Strauss) – Convite para transformar nosso cotidiano? .....	<b>108</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>110</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>117</b>
<b>ANEXOS</b> .....	<b>121</b>
<b>FICHA TÉCNICA DO FILME</b> .....	<b>121</b>
<b>FILMOGRAFIA</b> .....	<b>123</b>
<b>DECUPAGEM</b> .....	<b>124</b>

## INTRODUÇÃO

A obra de Stanley Kubrick é marcada pela discussão dos grandes problemas com os quais o ser humano se defronta. Abrams considera a obra desse diretor comparável à “arquitetônica de um grande sistema filosófico que diz algo sobre tudo. Todas as facetas da natureza humana são reveladas em suas amplas diversidades de variantes como alta e baixa cultura, amor e sexo, história, guerra, crime, loucura, viagens espaciais, condicionamento social, e tecnologia” (ABRAMS, 2007, p.1). Já Duncan observa que seus personagens refletem as dualidades humanas, o bem e o mal, amor e ódio, desejo e medo, fidelidade e traição, de maneiras diversas ao longo da sua filmografia (DUNCAN, 2011, p.9-10). Finalmente, Ciment complementa dizendo que “uma das principais obsessões presentes em seus filmes: o desejo de um poder absoluto sobre os seres e as coisas e seu inevitável correlato, o terror de perder o controle deles” (CIMENT, 2013, p.83).

São diversos os assuntos de interesse social que permeiam a filmografia de Stanley Kubrick, e dentre eles, ao longo de sua produção cinematográfica se destaca um interesse constante pela violência presente nas relações humanas. Pode-se citar como exemplos *Laranja Mecânica*, (*Clockwork Orange*, 1971), *Dr Fantástico*, (*Dr. Strangelove: or how I start loving the bomb*, 1964), *Nascido Para Matar* (*Born to kill*, 1987), *Glória feita de sangue* (*Paths of glory*, 1957) e até *Barry Lyndon* (1975) (CIMENT, 2013, p.21). Além da violência, são também temas motrizes presentes ao longo da sua filmografia a angústia e a agressividade, como em *Lolita* (1962) e *O Iluminado* (*The Shining*, 1980).

No caso de *2001: Uma Odisseia no Espaço* não foi diferente e anos depois da sua primeira exibição em 1968, esta obra de Kubrick continua despertando o interesse dentro e fora do âmbito cinematográfico. Sua mensagem, deliberadamente aberta, aumenta o fascínio sobre tal feito no que diz respeito à arte e à linguagem cinematográfica. Sobre essa maneira singular em que o diretor se expressa, especificamente em *2001: Uma Odisseia no Espaço*, em que os diálogos são reduzidos ao mínimo, Walker (1973, p.267) afirma que:

Suprimindo a objetividade da palavra escrita, rompendo com a lógica narrativa, Kubrick assegurou que para assistir aos seus filmes requer um ato de contínua inferência por parte dos espectadores para preencher o campo de atenção fazendo suas próprias conexões imaginativas. Pensado e rigorosamente concebido como qualquer filme de Kubrick, o trabalho inteiro deixa uma densa impressão de imagens que são livres de implicar

mais do que o olho e a mente podem processar. [...] Aquela frase notória de McLuhan ‘o meio é a mensagem,’ tem sido prontamente relacionada a alguns daqueles que escreveram sobre *2001: Uma Odisseia no Espaço*; mas realmente não é suficiente para o poder de Kubrick em gerar uma sugestão mais rica que uma ‘mensagem’. Neste caso, poder-se-ia dizer que o meio é a metáfora.

Em fevereiro de 1964, Kubrick procura o auxílio de Arthur C. Clarke, um renomado e conhecido autor de ficção científica, para iniciar o projeto de *2001: uma Odisseia no Espaço*. Utilizaram como ponto de partida um conto que Clarke escrevera anos antes, *The Sentinel*, e a partir deste, filme e livro começaram a constituir-se paralelamente entre maio e dezembro do mesmo ano, guardando muitas semelhanças na temática em geral, mas diferindo principalmente na forma em como nos é apresentada a história em cada uma das linguagens, a escrita e a cinematográfica. No final de 1965, iniciaram-se as filmagens que se estenderam até meados de 1967. O processo de montagem e efeitos especiais terminaram no fim desse último ano, para finalmente ser estreado em 1968 (DUNCAN, 2011, p.105-117).

O filme mostra a história do homem desde os seus primórdios em “O Alvorecer do Homem”, primeira parte do longa. Nesta parte, os homens-macacos encontram-se na base da pirâmide alimentar, em um ambiente hostil, desértico e carente de recursos vitais. A presença de um monolito perfeitamente lapidado faz com que *Moon Watcher* (Daniel Richter) desenvolva a habilidade de utilizar um osso como ferramenta, que servirá para conseguir alimento e conquistar através da violência um poço de água em um espaço ocupado por outro grupo de homens-macacos, dando um passo à frente na evolução e garantindo desta maneira sua sobrevivência. *Moon Watcher*, eufórico, lança o osso/arma/ferramenta ao ar, e este, por meio de uma elipse cinematográfica, converte-se em uma nave espacial quatro milhões de anos depois.

Já no espaço, na segunda parte do filme, o homem utiliza a ferramenta para viajar e sobreviver em um ambiente inóspito. O homem se acostumara a viajar pelo espaço, e vemos a rotina dos homens nas naves e na estação espacial que serve de escala para o Dr. Floyd (William Sylvester) antes de seguir para a base lunar Clavius. Na estação espacial se revelam ainda conflitos e desconfianças entre cientistas soviéticos e norte-americanos. O Dr. Floyd viaja com destino à lua, onde foi encontrado um segundo monolito a partir de uma anomalia magnética na cratera lunar Tycho (razão das siglas TMA-1, *Tycho Magnetic Anomaly-1*), cuja descoberta é encoberta por um boato sobre

uma suposta epidemia. O monolito que fora enterrado há quatro milhões de anos na lua, emitira um sinal de rádio em direção a Júpiter ao ser alcançado pela luz solar.

A terceira parte do filme “*Júpiter Mission, 18 months later*” (*Missão a Júpiter 18 meses depois*), a bordo da nave *Discovery One*, os astronautas David Bowman (Keir Dullea), Frank Poole (Gary Lockwood), acompanhados do supercomputador HAL 9000, ou simplesmente HAL (voz de Douglas Rain) e mais três astronautas em hibernação criogênica viajam em direção a Júpiter, mas sem saber da existência do monolito e o sinal que este emitira, exceto HAL. O computador prevê uma falha em uma antena de comunicação e recomenda trocá-la antes de falhar, mas os astronautas descobrem que não há nada de errado com a antena e percebem que HAL provavelmente cometeu um erro e consideram o seu desligamento.

O supercomputador de bordo da *Discovery One* descobre o plano para desligá-lo na quarta parte do filme, intitulada por *Intermission*, questiona os motivos da missão e decide tomar o comando da mão dos astronautas, eliminando-os. Bowman sobrevive ao ataque de HAL e retoma o controle da nave e da missão e desconecta HAL, que em seus momentos finais roga por sua própria existência. Ao se desconectar o “cérebro da *Discovery*”, inicia-se a exibição de um vídeo pré-gravado no qual se revela a verdadeira intenção e motivo da missão a Júpiter.

Na quinta e última parte do filme, *Júpiter e além do infinito*, Bowman após desconectar HAL, aventura-se dentro de um monolito que se encontra flutuando perto da nave, e neste momento começa sua transformação (Bowman/Homem) evolutiva na criança estelar, dentro de uma dimensão imaginada como um quarto de hotel decorado ao estilo Luis XVI. Após sua transformação, Bowman, agora criança estelar, retorna à Terra transformado, evoluído e contemplativo.

O filme é dividido em cinco partes (ou sequências), marcadas por títulos que surgem ao longo do filme, como: “*The Dawn Of Men*”, “*TMA-1*” (marcado pela aparição da primeira nave espacial após o lançamento do osso até o contato de Floyd com o monolito na lua), *Júpiter Mission 18 months later* e *Intermission*, e a última sequência, *Júpiter e além do infinito* marcada por um *fade out* ou (tela preta), no qual se inicia a viagem cósmica de Bowman através de um dos monolitos que funciona como um portal para outra dimensão. Porém, o presente trabalho, encontra-se dividido em três partes, nas quais serão abordadas as questões indicadas a seguir.

O capítulo um, “*O nascimento do homem e sua ferramenta*”, corresponde à primeira sequência do filme, “*The Dawn of Men*”, em que se aborda a transformação do

homem-macaco por meio da descoberta da ferramenta, após seu contato com um estranho monolito e a conquista de território utilizando a mesma ferramenta em forma de arma.

O segundo capítulo, “*Violência, poder e ciência em 2001: uma odisseia no espaço*”, corresponde à segunda sequência do longa, “*TMA-1*”, e no qual são observadas as rotinas no espaço e a vida dentro das naves e estações espaciais que orbitam entre a Terra e a lua. Menciona-se também a questão da descoberta de um segundo monolito na lua, que emitirá um sinal com direção a Júpiter e cuja descoberta não é revelada por autoridades norte-americanas. Observar-se-ão algumas questões inerentes ao poder e à alteridade presente nas relações mostradas entre cientistas soviéticos e norte-americanos com base em algumas teorias de Michel Foucault e de Mikhail Bakhtin.

No terceiro capítulo, são incluídas as três últimas sequências do filme, “*Júpiter Mission*”, “*Intermission*”, e “*Júpiter e além do infinito*”, e abordados assuntos como a relação do homem com a tecnologia representada pelo supercomputador HAL9000, assim como a evolução do homem e sua transformação em *criança estelar*, que após sua travessia galáctica, retorna à Terra, culminando na odisseia espacial.

Dessa forma, cumpre informar que o objetivo deste trabalho consiste em realizar uma análise cinematográfica e observar a representação do homem e suas tecnologias presente no longa-metragem, e como tais relações podem se encontrar permeadas de relações de poder. A transformação do homem-macaco em homem moderno, manipulador de ferramentas, trouxe consigo mudanças não só na sua dieta ou postura, mas também no seu lugar ocupado no espaço e na cadeia alimentar.

No que tange aos aspectos da concepção do filme, este começa a ser pensado, em inícios de 1964. Kubrick acabara de lançar *Dr. Fantástico* (1963), filme que expunha de forma explícita sua preocupação com o contexto histórico em que vivia, o da Guerra Fria, conflito encabeçado pelas duas grandes superpotências mundiais, Estados Unidos e a União Soviética. A principal preocupação, sobretudo nos anos sessenta, era o de uma aniquilação em massa pelo uso de armas atômicas.

Hobsbawm (2013, p. 224) observa que o confronto direto das duas superpotências parecia ser impedido apenas pelo receio de uma “destruição mútua inevitável” (MAD – *Mutually Assured Destruction*), temor que aumentava à medida que se passava o tempo, e mais coisas podiam dar errado, política e tecnologicamente. Tal aniquilação não aconteceu, mas parecia ser uma possibilidade iminente por cerca de

quarenta anos. Esse temor estava presente ainda nos anos oitenta e foi explorado em filmes de outros cineastas como Nicholas Meyer com *O Dia Seguinte* (*The Day After*, 1983) e John Badham com *Jogos de Guerra* (*War Games*, 1983).

Mostra-se importante informar que essa pesquisa é principalmente de natureza bibliográfica e, para o cumprimento de tal, acessou-se obras sobre Stanley Kubrick, bem como também suas obras e de diversos autores de várias áreas do saber. O próprio filme é observado e analisado a partir de uma decupagem prévia, que contem uma descrição detalhada (som, composição, ações, entre outras) de cada plano presente no filme. Deve-se ressaltar que uma aproximação interpretativa deste filme a partir da novela homônima escrita por Arthur C Clarke, não levará o leitor à fonte de todos os seus enigmas e tampouco esgotará as interpretações que possam ser feitas da versão fílmica, porém fornece elementos que facilitam a interpretação de certas imagens por meio de aproximações entre as duas obras em diversos momentos, como já foi observado.

#### *Do gênero à Ficção Científica e 2001*

A questão do gênero deve ser observada com atenção, pois sua relevância pode residir na relação que o artista cria com o gênero do qual se vale para se expressar, e desta forma, compactuar em maior ou menor medida, com a tradição de um determinado gênero. A importância de identificar os elementos que compõem um gênero põe-se de manifesto ao considerar que estes são um reflexo, em alguma medida, da própria sociedade que os produziu. Para uma maior compreensão sobre o que são os gêneros, será considerado inicialmente o olhar de Bakhtin de maneira breve, antes de abordar o gênero de Ficção Científica (doravante FC) no âmbito cinematográfico.

Bakhtin explica que os gêneros são formados por conjuntos de enunciados pertencentes a um determinado grupo de atividade humana. Estes enunciados vêm a ser expressões, transmissões de pensamentos, sentimentos e demais matérias que se materializam em palavras, e podem ser expressas através da escrita, oralidade, imagens, gestos entre outras. Os enunciados são únicos e concretos e produzidos por integrantes de um determinado campo da atividade humana, refletindo as condições específicas e as finalidades de cada campo não só pelo seu conteúdo (temático), e pelo estilo da linguagem, mas também por sua construção composicional. Estes três elementos encontram-se ligados no todo do enunciado e são determinados pela especificidade de cada campo da comunicação.

Vale ressaltar que o referido autor, nos estudos sobre gêneros, entende-os como primários ou secundários. O gênero primário (ou simples) é aquele produzido dentro de um contexto cultural pouco organizado (ou sujeito a algum tipo de controle) como no caso do diálogo cotidiano, por exemplo. Os gêneros secundários (ou complexos) surgem em um contexto cultural mais complexo e organizado, e relativamente mais desenvolvido. Exemplos deste gênero são os romances, dramas, pesquisas científicas, todo tipo de gêneros publicísticos, dentre outros.

Os gêneros primários constituem os secundários que ali se transformam e adquirem um caráter especial, perdendo seu vínculo com a realidade concreta e os enunciados reais alheios, como por exemplo, no caso da incorporação de diálogos cotidianos em um romance ou em uma pesquisa científica por exemplo. Desta forma, tais diálogos passam a ser um acontecimento no contexto artístico-literário (ou acadêmico, no caso do trabalho científico), e não mais como acontecimento da vida cotidiana (onde teve origem o diálogo) (BAKHTIN, 2006, p. 261-268).

A questão do estilo é relevante, pois se encontra indissoluvelmente ligada ao enunciado e às formas típicas de enunciados, isto é, aos gêneros do discurso. Todo enunciado, seja primário ou secundário, oral ou escrito, e de qualquer campo da comunicação discursiva, é individual, podendo assim mostrar a individualidade de quem se comunica. Tal individualidade conforma o chamado “estilo individual”.

Bakhtin adverte sobre a liberdade do uso do estilo individual em determinados gêneros, como no caso de documentos oficiais e de ordens militares, por exemplo, em que tal estilo não seria adequado, pois é necessário o máximo de uniformidade na produção dos enunciados. No outro extremo, pode-se encontrar gêneros como o da literatura de ficção, que segundo o autor, é um dos mais favoráveis para a expressão desse estilo pessoal (BAKHTIN, 2006, p. 265).

O gênero literário da FC, assim como diversos outros (romance, poesia), são expressões artísticas que muitas vezes expressam o caráter social do contexto em que a obra foi produzida. Nesse sentido, Volochínov observou que através da arte (que é eminentemente social), poderiam ser expressas respostas ao meio social extra-artístico que influencia a própria arte desde o exterior.

Na arte o que não é alheio atua sobre o alheio, e uma forma social influencia sobre outra. O *estético*, ou mesmo o jurídico, ou o cognitivo, são *tão somente uma variedade do social*; por tanto, a teoria da arte não pode ser senão uma *sociologia da arte* (VOLOCHÍNOV, 2013, p.73).



No que tange ao gênero da FC cinematográfica, gênero a que pertence *2001: Uma Odisseia no Espaço*, Dufour observa a íntima ligação que existe entre o cinema de FC e a ficção científica literária, situando suas origens em *Frankenstein* de Mary Shelley (1818), às obras de Jules Verne e H.G. Wells especificamente. Esta aproximação encontra respaldo uma vez que as obras destes autores não se baseiam no efeito de forças mágicas, e sim pelos efeitos e potencialidades das descobertas científicas do e sobre o homem.

Esta é uma diferença entre o que se conhece como FC e a *fantasy* (que não conforma uma variante do gênero de FC). A *fantasy* fala de magia onde na FC se fala de progresso, ciência e racionalidade; onde a FC fala sobre o homem e sua capacidade para enfrentar a natureza, a *fantasy* ressalta a naturalidade do homem e as “forças inefáveis e indizíveis da natureza- e, por conseguinte, de uma natureza entendida, não como *facto* mas como *valor*” (DUFOUR, 2012, p.11-12).

Manlove (1975, p.1), aproxima-se de uma definição do gênero de fantasia (*fantasy*) como “uma ficção que evoca um sentimento de prodígio e contém um elemento substancial e irredutível de supernatural ou mundos, seres ou objetos impossíveis, com os quais o leitor ou as personagens na história se tornam pelo menos parcialmente familiares.” Manlove complementa que, quando a explicação do sobrenatural é possível, adentra-se conseqüentemente, no gênero da FC (MANLOVE, 1975, p.1). Podem citar-se como exemplos de filmes do gênero de fantasia, *O Senhor dos Anéis: A Sociedade do Anel* (*Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*, Peter Jackson, 2001), e *Thor: O Mundo Sombrio* (*Thor: The Dark World*, Alan Taylor, 2013).

De acordo com Suppia (2007, p.4), há algumas dificuldades na hora de estabelecer um lugar exato para marcar a origem do gênero de FC e em estabelecer suas fronteiras. Por um lado, se a FC parte de um fenômeno literário, esta pode então ser considerada um gênero global, pois deveriam ser incluídas obras geradas no mesmo período em diversas partes do mundo, conseqüentemente possibilitando a existência (e gênese particular) do gênero em cada país. Escapa ao objeto deste trabalho aprofundar nestas questões, porém é relevante expor brevemente as dificuldades para definir ou conceituar de forma categórica o gênero da FC tanto na área literária como na cinematográfica.

Em sentido amplo, segundo Suppia (2007, p.9), o cinema de FC pode compreender “todo filme que encerre um discurso científico e/ou a descrição de um artefato e/ou processo tecnológico relevante para a narrativa”, pelo que, sempre que tal

artefato for o tema central, ou motive as ações ou conflitos dos personagens, haverá um filme de FC. Mas, esta aproximação, segundo o citado autor, permite extrapolar as fronteiras da FC a filmes que versem sobre o naufrágio do *Titanic*, ou que versem sobre a tragédia de Hiroshima como *Chuva Negra* (*Kuroei Ame*, Shohei Imamura, 1989).

Em sentido estrito, ainda o mencionado autor aponta uma abordagem que priorize, além dos elementos mencionados, a dimensão especulativa da FC. Assim, ficariam de fora desta categoria os filmes supracitados, por realizarem uma ficção de um fato histórico, minimizando o lado especulativo. A FC busca em geral prever (ou especular) sobre um futuro incerto, porém possível (SUPPIA, 2007, p.11). Neste sentido, os filmes que geralmente surgem como pioneiros deste gênero são *A Conquista do Ar* (*À la conquete de l'air*, Ferdinand Zecca, 1901), de um minuto de duração, *A Viagem à Lua* (*Le Voyage dans la lune*, Georges Méliès, 1902) com 21 minutos de duração (DUFOUR, 2012, p. 21).

Porém, no mesmo ano em que H.G. Wells publicava seu livro *The Time Machine*, em 1895 (para alguns autores o início da FC como tal), os irmãos Lumière, inventores do cinematógrafo, realizaram *La charcuterie mécanique* (Louis Lumière, 1895), de um minuto de duração, considerado como de proficção científica, em que um porco entra por um extremo de uma máquina, e do outro saem partes deste-

A Europa do século XIX, lugar no qual se aponta a origem da FC segundo Dufour (2012), atravessava severas mudanças sociopolíticas derivadas do processo de industrialização que começaram na primeira revolução industrial no século XVIII. Grandes massas passaram a ocupar cidades, e conseqüentemente, mudaram também seus espaços de habitação e suas relações. O domínio da indústria e da técnica, ligada intimamente à ciência (razão pela qual existe o termo tecnociência), cria uma percepção de relação entre esta e o bem estar da sociedade. Através da tecnociência o homem seria capaz de chegar onde nunca antes esteve, inclusive fora da Terra, a humanidade se beneficiaria com uma redução das desigualdades laborais e poderia viver em condições dignas e de conforto. A FC encontra-se então ligada ao potencial do progresso científico e como este poderia “modificar a natureza em geral e a natureza do homem em particular” (DUFOUR, 2012, p.11).

Tendo em vista as dificuldades em delimitar as fronteiras sócio-históricas do que deve ou não ser considerado como FC (e que escapa ao objeto deste trabalho), observar-se-ão algumas das convenções que desenharam o gênero da FC (considerando suas

origens na Europa no século XIX), e o lugar onde *2001: Uma Odisseia no Espaço* se situa em relação a elas.

Do ponto de vista histórico, autores como Dufour (2012, p.32-33), situam a origem do cinema de FC “de pleno direito” na década de cinquenta. Previamente a este período, os filmes eram em sua maioria aventuras *serials* ao estilo Flash Gordon (em que cada episódio abria com um resumo da história), e de terror como a adaptação de *Frankenstein* (J. Whale, 1931). A razão disto seria a inexistência de um gênero cinematográfico que pudesse ser reivindicado como próprio no caso dos *serials*, limitando sua ligação à FC por sua origem nos *pulps*. No caso de filmes como *Frankenstein*, o sistema de estúdios que favorece filmes do gênero de terror nos anos trinta, obrigavam a inscrever filmes neste tipo de categoria, ainda que tivessem características do gênero de FC. Apontam-se como razões para isto, poucos filmes que abordam o tema da FC, e quando o faziam, o tema ficava em segundo plano. Logo, nos anos cinquenta, os grandes estúdios perdem seu poder devido a diversos acontecimentos sociais, políticos e econômicos que permearam os Estados Unidos.

Dufour (2012, p.39) aponta principalmente como causas do surgimento do gênero, à perda de poder dos grandes estúdios e ao surgimento de um novo tipo de público, o adolescente, que passa a assistir os filmes em *drive-ins*, o que provocara o fechamento de numerosas salas de cinema (muitas das grandes empresas eram responsáveis pela produção, distribuição e até da exibição); as leis anti *trust* aprovadas nos Estados Unidos obrigaram a separar as atividades de produção-distribuição e de exploração; por último, o aquecimento do mercado de aparelhos de televisão no pós-guerra. A grande maioria dos filmes de FC até então eram produzidos por “pequenas companhias”, como a Universal e RKO (DUFOR, 2012, p.32).

O momento de crise dos grandes estúdios, é também o tempo em que a tecnociência abriu todo um espectro de possibilidades no imaginário da sociedade como, por exemplo, guerras atômicas e as consequentes mutações que transformariam animais em monstros, entre outros. A Guerra Fria e a corrida espacial faziam com que o novo gênero provocasse interesse no público. A ciência, por sua parte, era percebida pela sociedade como objetiva, e a base na qual se apoia a tecnologia, fazendo desta última, uma forma de conhecimento subordinada e dependente da primeira. O processo por meio do qual se transforma o conhecimento científico em bem-estar social é percebido como um processo linear, tomando como ponto de partida a ciência básica, seguido da ciência aplicada, o desenvolvimento tecnológico, a inovação e sua difusão, o

crescimento econômico e um conseqüente benefício social. Em razão deste paradigma, o período do pós-guerra até o início dos anos sessenta foi denominado de “ciência como motor do progresso” (VELHO, 2011, p.135-136), algo que provavelmente aumentou em certa medida o interesse no gênero FC.

Considerada como um dos grandes estúdios, a MGM (*Metro Goldwyn Mayer*) só em 1956 produziu um filme de FC, *O Planeta Proibido* (*Forbidden Planet*, Fred M. Wilcox, 1956), seguido de *A Máquina do Tempo* (*The Time Machine*, George Pal, 1960) e *A Aldeia de Malditos* (*Village of the Damned*, Wolf Rilla, 1960) quatros anos depois, e novamente em 1968, com *2001: Uma Odisseia no Espaço*. A disponibilidade de recursos faz com que neste período surja um gênero com uma preocupação maior com respeito a detalhes que aportem realismo, autenticidade, que tornem a história que se conta verossímil, o que para Dufour (2012, p. 43) constitui uma “FC correta”. O primeiro filme dentre os que se preocupam com certa autenticidade, e que para Suppia conforma o cinema de FC “moderno”, seria *A Conquista da Lua* realizada por Irving Pichel (*Destination Moon*, 1950), que por sua vez foi o primeiro a cores, e *Da Terra à Lua* (*Rocketship X-M*, Kurt Neumann, 1950), sendo a característica deste tipo de filme a busca de uma assessoria que delimite os delírios de uma narrativa aos confins do que seria cientificamente possível, tornando a história crível por espectadores cada vez mais fascinados com os avanços científicos (ou suas potencialidades) (SUPPIA, 2007, p.34-35). Isto podia ocorrer tanto com o auxílio de escritores renomados de FC, como com a ajuda de empresas especializadas, como no caso de *2001: Uma odisseia no Espaço*, em que Kubrick contou com a colaboração de ambos, tanto de Arthur C. Clarke, como da NASA, a Bell Co., Boeing, IBM, dentre outras, para produzir um filme “correto” no tocante à realidade que pretendia representar.

Existem diversos subgêneros de FC como os de FC de Guerra, de Monstros, a já mencionada de Terror e *serial*, o Noir (uma espécie de filme “policial” de FC), de Propaganda (política principalmente), a Space Opera de FC (uma derivação dos *pulps* dos anos 40, onde questões como a falta de oxigênio em novos planetas é ignorado, a verossimilhança é intencionalmente colocada de lado), o filme Apocalíptico de FC, o Cômico, e finalmente o Metafísico, que será mencionado no trabalho por constituir um subgênero a que também pertence *2001: Uma Odisseia no Espaço*.

A captação do cotidiano é outro aspecto em que *2001: Uma Odisseia no Espaço* é pioneiro. Até então os filmes do gênero de FC não mostravam em detalhe os pormenores de se encontrar em um ambiente estranho ao terrestre, como o ambiente

sem gravidade do espaço. Existem diversas cenas em que se observam as formas de se locomover, alimentar-se, descansar, entre outras, dos personagens que estão submetidos à gravidade zero e ao confinamento dentro de uma nave espacial.

O referido autor, também chama a atenção à questão da orientação no espaço, em que mais uma vez *2001: Uma Odisseia no Espaço* é pioneiro. As filmagens de Poole correndo na *Discovery* de ponta cabeça, ou a aeromoça que leva uma bandeja de alimentos e caminha em várias direções dentro de um corredor que parece se transformar em um cenário de fantasia que permite entrar caminhando em portas paralelas ao solo (DUFOUR, 2012, p.127-128).

Existe também para Dufour, um efeito de desorientação narrativa, no qual não são mostrados de forma explícita os motivos das ações executadas pelos personagens ao longo das cenas, algo que era incomum para os filmes de FC dos anos cinquenta, em que tudo que se passava na tela vinha acompanhado de instruções (DUFOUR, 2012, p.130). No caso de *2001: Uma Odisseia no Espaço*, o motivo da viagem do Dr. Floyd a Clavius, por exemplo, não é explicado de imediato.

*2001: Uma Odisseia no Espaço*, também rompeu com uma longa tradição no gênero de FC ao representar a presença extraterrestre não com um monstro, ou algum ser com características humanóides, mas sim através de um monolito. Ao longo do trabalho se observarão as diversas funções que o monolito desempenha no filme.

A FC como lugar da crítica social passa pela distopia, que se opõe à utopia, em que se imaginam mundos ou lugares melhores aos atuais. Na distopia não se propõe nada de positivo ou um mundo melhor, limitando-se a descrever de maneira pessimista, uma sociedade de valor unicamente negativo. Existem diversos tipos de distopia, dentre as quais existe uma espécie em que se imagina um futuro próximo com a finalidade de destacar uma ameaça latente no presente (DUFOUR, 2012, p. 172-173). Exemplo deste tipo de distopia são os filmes que versavam sobre a ameaça nuclear, em que se reiterava o risco iminente de destruição do planeta e da espécie humana. Em *2001: Uma Odisseia no Espaço* podem ser encontrados elementos que denotam uma preocupação com relação a uma catástrofe nuclear, temor que fazia parte do cotidiano e imaginário da população na maior parte do mundo.

As relações de poder nas altas esferas políticas, a loucura ou insensatez dos dirigentes das duas maiores potências mundiais, detentores de armamentos nucleares que poderiam provocar uma destruição em massa da humanidade, já fora explicitado nas telas por Kubrick em *Dr Fantástico (Dr Strangelove)*, Kubrick, 1964). A violência

mostrada em *2001: Uma Odisseia no Espaço* se evidencia de diversas maneiras, como no caso do homem-macaco, que exprime sua força para matar e conseguir alimentos e recursos, logo com a alusão ao conflito da Guerra Fria (na primeira cena da segunda sequência e no encontro de cientistas soviéticos e norte-americanos na estação espacial), até a luta entre HAL e Bowman nos confins do sistema solar.

O poder como produto e produtor de saberes também permeia a temática do filme. Observar-se-á como a produção de um conhecimento (a manipulação da ferramenta/arma) gera um poder que será exercido sobre o ambiente e aqueles que também o habitam (antas tornam-se alimento, e o poço de água é tomado à força utilizando a arma/ ferramenta contra os próprios homens-macaco). A produção de saberes permeados de relações de poder ocuparam o pensamento de Michel Foucault, que servirá como alicerce teórico por meio das ideias exaradas principalmente em *Vigiar e punir*, no qual, segundo Roberto Machado, pode-se encontrar uma introdução às análises históricas da questão do poder visto como um instrumento de análise capaz de explicar a produção dos saberes (MACHADO *in*: FOUCAULT, 2012, p.11-12).

Busca-se, como mencionado anteriormente, observar a representação da relação entre o homem e a tecnologia no filme *2001: uma odisseia no espaço*, através da linguagem cinematográfica, e evidenciar como estas relações expostas no filme, podem encontrar-se permeadas de relações de poder exercidas através da violência.

## CAPÍTULO 1 - O NASCIMENTO DO HOMEM E SUA FERRAMENTA

A sequência que será descrita neste capítulo encontra-se dividida em cenas que foram extraídas a partir da descrição dos planos realizada no processo de decupagem do filme. Segundo Ismail Xavier, as sequências compõem unidades do filme distinguidas por sua função dramática e/ou pela sua função na narrativa e, por sua vez, as sequências seriam compostas por unidades ainda menores denominadas cenas, estas últimas caracterizadas pela unidade espaço-temporal. Finalmente, os planos são a menor unidade de um filme, correspondendo a um segmento contínuo ou ininterrupto da imagem, um segmento entre dois cortes (2008, p.27).

Vale destacar também os tipos de planos observados durante a decupagem e que correspondem à posição da câmera com respeito ao objeto que se representa na tela em que se deriva uma escala para sua tipologia e que foi empregada neste trabalho. Dentre eles, segundo Xavier, há os planos mencionados abaixo.

*Plano Geral (PG):* A câmera capta cenas em exteriores ou interiores amplos, de modo a mostrar todo o cenário da ação.

*Plano Médio ou de Conjunto (PM):* Situações geralmente captadas em interiores, nas quais a câmera mostra o conjunto de elementos envolvidos na ação (figuras humanas e cenário). A distinção entre o plano médio ou de conjunto e o plano geral, é arbitrária e corresponde ao fato de que o último abrange um campo maior de visão.

*Plano Americano (PA):* A câmera capta as figuras humanas até a cintura aproximadamente.

*Primeiro Plano ou Close-up (PP):* A câmera próxima da figura humana mostra apenas o rosto ou outro detalhe que ocupa a quase totalidade da tela.

*Primeiríssimo Plano (ou de Detalhe- PD):* Como uma variante da anterior, a câmera mostra um detalhe, um olho ou uma boca ocupando a totalidade da tela, por exemplo.

No processo de decupagem, observou-se que o fim e o início das cenas da sequência analisada são marcados pelos *fade-outs* e *fade-ins*. Outrossim, a elipse de tempo entre cada cena é difícil de ser determinada com alguma precisão, podendo transcorrer tanto no dia seguinte ou muitas semanas depois.

Para efeitos deste trabalho, apresentar-se-ão as sequências de *2001, uma odisseia no espaço* baseando-se em uma decupagem prévia, na qual foram descritos 613 planos<sup>1</sup> que compõem o filme.

A primeira sequência mostra o antecessor do homem e sua relação com o meio carente de recursos que o cercava. A luta por um poço de água criou as condições para que Moon Watcher descobrisse a arma/ferramenta e ganhasse através dela alimento e recursos. Ao longo da análise fílmica a seguir, observar-se-ão questões relativas à trilha sonora e demais elementos que ajudem a melhor visualizar as ideias contidas em *2001: Uma Odisseia no Espaço*. Será feita também uma aproximação teórica para descrever os primórdios da alteridade retratadas nesta sequência, assim como da produção do saber-poder foucaultiano, até a elipse de quatro milhões de anos, onde o homem se encontra nos primórdios da conquista espacial.

### 1.1 - **O alvorecer do homem** (The Dawn of Man) – “vislumbres” de alteridade bakhtiniana.

O primeiro plano da cena que abre o filme se apresenta como uma tela preta, ao som da música de György Ligeti *Ouverture- Atmosphères* até a aparição da imagem do logotipo da MGM (*Metro-Goldwyn-Meyer*), neste momento a música muda para *Also Sprach Zarathustra*, de Richard Strauss. Aparecem em alinhamento vertical a lua, a terra e o sol ao fundo que servem como pano de fundo dos créditos iniciais. A tela esmaece e fica escura novamente e ocorre uma transição da música de Strauss para o ruído de grilos. Mostram-se em planos gerais diversos ângulos de uma paisagem árida, com pouca vegetação e habitantes. Em uma panorâmica com movimento lento e vertical ascendente de câmera, exalta-se a vastidão e solidão da planície [P13]. Um plano geral mostra no solo, além de algumas poucas e pequenas plantas que crescem dentre as rochas, ossos de homens-macacos e de outros animais como o mamute e antas ao som do vento [P15].

Um plano médio mostra dois homens-macacos que buscam alimentos dentre as poucas plantas que crescem na aridez da savana. [P16]

---

<sup>1</sup> Ao longo da descrição, no final de alguns parágrafos encontram-se entre colchetes o número do plano até onde está sendo descrita a cena [P22], por exemplo, para fins de “localização” dentro dos planos das cenas.



Esqueletos, rochas e plantas escassas compõem o cenário em que grupos de antas e de homens-macacos dividem os poucos recursos existentes, registrados em diversos ângulos de câmera em planos gerais e médios fixos. Podem ser ouvidos grilos e alguns pássaros no ambiente. [P17-P22]

[P23] A falta de alimento começa a provocar incômodo nos homens-macacos, que expulsam as antas que tentam dividir as plantas que ambas as espécies consomem para sua subsistência. Apesar dessa disputa pelo alimento, as agressões não passam de empurrões e grunhidos por parte dos homens-macacos que afastam as antas das poucas plantas que conseguem encontrar.

No entardecer, enquanto as antas e os homens-macacos dividem o mesmo espaço, uma onça irrompe o cenário atacando mortalmente um deles. O rugir da fera permeia a escuridão da noite iminente. [P27]

Esta primeira cena compreendida entre o primeiro plano até o vigésimo sétimo [P01>P27], inicia-se com uma tela preta e ao som da música de Gyorgy Ligeti, *Atmosphères*. Ligeti, compositor de origem romena, nasceu em 1923, ensinou música em Budapeste até que o comunismo o deixou fora da comunidade musical da União Soviética e outros países do bloco do Leste Europeu. Em meados da década de cinquenta morou em Viena e pouco depois se muda para Colônia, onde trabalhou com pioneiros da música eletrônica como Karlheinz Stockhausen, e apesar disto, produziu somente duas peças deste gênero. O que realmente o inspirou foi o trabalho do estúdio da *West German Radio* em Colônia, que o levou a escrever música instrumental e vocal que imitava texturas da música eletrônica. Foi a ideia de textura que se tornou o foco central do trabalho criativo de Ligeti. Este tipo de música cria o que alguns denominam como “massas sonoras” (*sound masses*) que ele poderia mudar e manipular.

Uma massa sonora consiste em um conjunto de notas, cinco, dez, vinte ou mais, tocadas por instrumentos ou vozes, ou ambas. As notas são suficientemente próximas formando uma “aglomeração” *cluster* de som, algo que Ligeti denominou como “micropolifonia”. Algumas das peças verbais utilizam textos tradicionais, como *Lux Aeterna* e o *Requiem*, porém, a natureza das aglomerações de som, tornam as palavras quase ininteligíveis. Sobre o processo de escolha da música de Ligeti feita por Kubrick, *Lux Aeterna* teria sido uma escolha precipitada sugerida pela esposa do diretor, que escutava a música na emissora Rádio 3 enquanto pintava ou esculpia, segundo relato de Harlan (cunhado do diretor na época). Segundo Harlan, o diretor teria achado o som de

Ligeti "muito sofisticado e novo", e utilizaria mais das suas composições em outros filmes posteriores a *2001: Uma Odisseia no Espaço* (GEDULD, 1973, p.92-93).

*Atmosphères* começa com um grande aglomerado de som tocado por uma orquestra. Nesta obra:

não há prevalência de uma medição regular ou ritmo, nem uma harmonia funcional que cria a sensação de expectativa. [...] A falta de regularidade rítmica, medição (*meter*), melodia e harmonia, é talvez um sinal de Kubrick, dizendo à audiência para se despojar de expectativas tradicionais sobre a narrativa do filme.(GEDULD, 1973, p.94).

A mesma peça musical acompanha *Intermission* (cena da terceira parte do filme) e novamente na cena do Portão Estelar (*Stargate*).

Outra música que se destaca logo desde o início é *Also Sprach Zarathustra* de Richard Strauss. Esta obra foi escrita em 1896 e pertence ao gênero de “poema tonal”, um trabalho de um único movimento com múltiplas seções e um programa extramusical. Strauss compôs vários poemas tonais no início da sua carreira, alguns anos após deixar a Universidade de Munique. Sua primeira produção do gênero foi *Aus Italien*, em 1886, e nos anos posteriores realizou poemas tonais baseados nas obras sobre Don Juan e Macbeth. Este tipo particular de obra se iniciou com Franz Liszt em meados do século dezenove. A sinfonia estava em baixa popularidade, principalmente pela perda dos grandes compositores da época, como Mozart, Haydn e Beethoven, e os compositores começaram a experimentar novas ideias, dentre elas, escrever uma obra puramente instrumental que funcionasse em um sentido narrativo (GEDULD, 1973, p.87).

Em depoimento encontrado na obra de Geduld, o cunhado e algumas vezes produtor executivo de Kubrick, Jan Harlan, explica que o diretor não costumava escolher suas músicas por seu conteúdo extramusical, e sim estaria mais interessado na forma como funcionavam os sons e como estes se ajustavam às imagens do filme, do que no seu “significado”. Seria fácil assumir que Kubrick escolheu *Assim Falou Zarathustra*, de Richard Strauss por seu conteúdo extramusical, mas não há evidência que sustente tal teoria. Harlan comenta que durante o processo de escolha das músicas para seus filmes, Kubrick buscava “algo grande que tenha um final”. Apesar da aparente falta de cuidado em atenção ao conteúdo extramusical, suas escolhas fazem parte do tecido do filme e afetam a maneira como o filme é lido, aceito e experimentado ou percebido (GEDULD, 1973, p.75).

O poema tonal *Also Sprach Zarathustra* é uma versão livre da obra de Nietzsche, terminada em 1885. O texto segue os passos do profeta Zarathustra, que viaja e ensina suas ideias sobre moralidade. Para ele, o homem é o elo entre os macacos e o homem evoluído (*Übermensch*), algo bastante ligado ao conceito de evolução humana contido na narrativa do filme de Kubrick. Como já fora apontado por Geduld, o diretor não acostumava escolher as músicas pelo seu conteúdo, mas dessa vez, parece que houve uma feliz coincidência. Por outra parte, as motivações do compositor se baseiam no conceito de evolução. Como ele mesmo explicara:

Eu não pretendo escrever música filosófica ou retratar o grande trabalho de Nietzsche musicalmente. Prefiro transferir em música a ideia de evolução da raça humana desde sua origem, através das diversas fases de desenvolvimento, religioso assim como científico, até a ideia de *Übermensch* de Nietzsche. (*apud* GEDULD, 1973, p.88).

O trecho selecionado do poema tonal é conformado apenas pela introdução deste, denominado *Sonnenaufgang* ou Amanhecer. A fanfarra de trompetes começa com três notas, do-sol-do. Esse conjunto de notas elementares que conformam uma quinta e uma oitava representa o início de uma série harmônica (um fenômeno musical acústico). Estas três notas foram denominadas como o motivo crepuscular e o motivo natural. Todos os instrumentos de uma grande orquestra tocam o acorde final fortíssimo no fim da introdução, apesar da sonoridade do órgão, por seu longo declínio, e escutado por último, e uma medida de silêncio separa esta primeira parte da segunda, “Daqueles no verso do mundo” (*Of those at the back of the world*) (GEDULD, 1973, p.87-88). Ela vai se constituindo a partir de notas individuais em uma sonoridade brilhante, como os primeiros indícios dos raios de luz que depois se revelam como a intensa luz do sol. Este trecho nasce, cresce e tem uma resolução no fim, pois é fechado em si mesmo, completo.

Mostra-se o ambiente de condições extremas, desérticas e de austeridade a que estavam expostos os homens-macacos, e, apesar destas circunstâncias, mostram-se sociáveis, a ponto de conviverem pacificamente com outras espécies animais. Ainda na luta pelos mesmos recursos, vale ressaltar que os homens-macacos mostram-se irritadiços em vez de violentos e selvagens e suas agressões não passam de grunhidos e empurrões. Nesta fase pré-humana, os homens-macacos parecem estar próximos (se não no mesmo nível) das antas na cadeia alimentar. Dentre o próprio grupo dos homens-macacos existe uma união dada por uma relação que mostra alguns traços de identidade.

Do ponto de vista da alteridade bakhtiniana, pode-se observar que apesar de serem homens-macacos diferentes e diversos, estes conseguem, ao menos em certas circunstâncias, permanecerem em convivência pacífica, em um tipo de consenso, no qual os vislumbres de identidade e individualidade são submetidos à necessidade do “outro”, para “construir seu mundo e para construir-se a si mesmo” (PONZIO, 2009, p.192-193). Fala-se, neste caso dos homens-macacos de “vislumbres” de identidade, em razão de que a constituição desta pressupõe a existência de valores e construções socioculturais e, segundo Bakhtin, em *O Freudismo*, 1927, a consciência se constitui de linguagem e, deste modo, de relações sociais.

A linguagem dos homens-macacos representada no filme na primeira sequência é rudimentar, resumida a alguns gestos e grunhidos como foi mencionado anteriormente, deixando entrever os primórdios de uma comunicação, já que não se pode falar na existência de algum tipo de convenção ou acordo para que exista uma efetiva transmissão de mensagem/informação.

A cena finaliza com o ataque de uma onça sobre um dos homens-macacos, aumentando a sensação de precariedade das condições de vida e mostrando ao mesmo tempo, a presença da morte violenta entre espécies diferentes presente no seu cotidiano, como parte do ciclo natural da vida. Esse ataque também anuncia o que se tornará uma característica da alteridade bakhtiniana, e que será comentada mais adiante, no qual o “outro” impõe sua alteridade de maneira inexorável apesar da vontade do eu.

## 1.2 - **O poço** – Ou o primeiro conflito de interesses

A segunda cena inicia-se com o som de grilos que ecoam desde o início da cena. A câmera fixa em plano geral foca um grupo de homens-macacos agrupados em volta de uma poça de água que não tem mais que 5 metros de diâmetro, e que, apesar de ser turva e lamacenta, provê a única fonte de líquido em quilômetros. A textura física dos homens-macacos é parecida com a de um chimpanzé alto e magro, com extremidades longas e o corpo coberto por pelos. A sua forma de locomoção é próxima a dos quadrúpedes, e pouco se sustentam nas suas extremidades traseiras com esta finalidade.

O grupo dos homens-macacos do poço cuida-se mutuamente buscando e retirando-se piolhos, outros fazem traços no solo árido e poeirento captado em plano médio [P30]. Repentinamente, um dos homens-macacos do outro grupo, do que fora

atacado pela onça chega à poça aparentemente confiante de encontrar-se dentre seus semelhantes. Ao entrar na água, um dos homens-macacos do grupo do poço o expulsa com grunhidos, e em seguida, ao ficar só, bebe da água calmamente, captada em plano americano [P31].

O homem-macaco que foi expulso, apenas grunhe de volta e se afasta do grupo dos homens-macacos, que agora se encontram reunidos em volta da poça observando excitados a chegada do outro grupo que avança e começa a dividir o mesmo espaço em torno da água [P37].

Um dos homens-macacos gesticula violentamente enquanto o restante dos membros de ambos os grupos se agitam pulando e gesticulando e fazendo grunhidos cada vez mais exaltados em torno da poça, que agora divide ao meio os dois grupos captados em plano médio [P39]. Um dos integrantes do grupo da poça atravessa-a locomovendo-se nas suas extremidades inferiores gesticulando e encarando com certa violência a um dos integrantes do grupo que acabara de chegar, e que como resposta aos grunhidos e gestos recua, captada em plano americano [P42]. Em seguida, também em plano americano, o grupo da poça se reúne em torno dela e começam a beber da água receosos [P44]. No fim da cena, há um *Fade Out* e podem ser escutados sons e água e alguns grunhidos dos homens-macacos [P45].

Nesta cena, que compreende do plano 28 ao 45 [P28>45], mostra-se o encontro de dois grupos de homens-macacos, um deles em volta de uma poça de água e o outro que chega ao seu encontro. Apesar de serem sociáveis, e conviverem em grupos com os da sua mesma espécie (e com outras diferentes, como as antas), observa-se que entre os dois grupos há claros sinais de intolerância através de gestos com os braços e grunhidos, sem chegar a configurar-se uma agressão física propriamente dita. A agressão gestual seria suficiente para afugentar aos homens-macacos.

Mostra-se também, a rotina pacífica dos homens-macacos, cuidando-se mutuamente, e alguns sinais vagos de inteligência, ao mostrar um deles fazendo alguns rabiscos no solo, como um prenúncio ou potencialidade do que estaria por vir.

Essa rotina pacífica mostra-se permeada de certa fragilidade, tendo em vista a necessidade biológica vital do recurso água para a sobrevivência. O grupo que chegara ao poço, já enfrentara outros desafios, como o predador da cena anterior, por exemplo, mas a falta de água não oferece trégua, e se torna o principal motivador das ações desse grupo que carece do recurso vital.

### 1.3 – A noite, o medo – Representação das emoções através de imagens

A imagem do pôr do sol avermelhado no horizonte da savana prenuncia a chegada da noite acompanhada novamente do grunhido de uma onça que se alimenta de uma zebra abatida. Assim, inicia-se a terceira cena do filme [P48]. O grupo dos homens-macacos que fora expulso da poça encontra-se agora reunido em uma grande fenda no solo, que funciona como uma espécie de refúgio onde eles pernoitam aproximando-se uns dos outros para se protegerem do frio. Um dos integrantes permanece isolado com ar de vigilância e inquietação dentre umas rochas, em plano americano [P52], enquanto o restante do grupo parece compartilhar sua intranquilidade ao escutarem-se os grunhidos de uma onça [P53].

Em outro pequeno grupo no refúgio, também inquieto, um dos homens-macacos responde a um grunhido do mesmo grupo, e ao tentar comer algo que encontra no solo, um dos seus semelhantes tenta arrebatá-lo o alimento [P54]. A falta de alimento faz-se cada vez mais evidente. Em plano médio, é focado um casal com sua cria e o homem-macaco adulto entre as pedras à esquerda, todos olhando para cima e para os lados [P55]. Em seguida é focado, em primeiro plano, o detalhe do rosto de um deles, que repete os gestos com o olhar enquanto ecoa o rugido na distância novamente [P56]. Em plano geral, mostra-se o céu vermelho sobre a terra escura, sem o sol à vista, ao som dos grilos, até a tela ficar repentinamente escura [P58].

Na cena compreendida entre os planos 46 e 58 [P46>P58], inicia-se o entardecer, à sombra da escuridão da noite que se aproxima, vê-se o olhar vivo, brilhante, da fera que descansa sobre o cadáver da presa abatida. Uma possível representação da prevalência do mais apto para a caça, em um ambiente em que os recursos se encontravam cada vez menos disponíveis para coleta. A preocupação que estes fatos causavam nos homens-macacos, evidencia-se nos *close-ups* ou planos aproximados, realizados ao longo desta cena, na qual também se mostra novamente o lado irritadiço ao brigar por alimento, desta vez entre integrantes do mesmo grupo, sem chegarem a ser violentos ao extremo de se machucarem. Neste ponto de isonomia de forças parece prevalecer a ordem da posse, no caso, da poça de água.

Vale lembrar que os planos aproximados ou *close-ups*, dentro da linguagem cinematográfica, buscam chamar a atenção para algo específico e de importância para a história contada na tela do cinema, seja um objeto ou o rosto de uma pessoa, em que a intenção geralmente é a de mostrar de perto um estado de ânimo (tristeza, apreensão,

medo, alegria, entre outros) expressado pelo ator frente às câmeras, e que responde a um “desejo de entrar em intimidade maior com um personagem” (JULLIER; MARIE, 2009, p. 24).

No caso desta cena, faz-se um primeiro plano no rosto de um dos homens-macacos refugiados entre as pedras à noite [P56]. Ele movimentava rapidamente o olhar para os lados e para cima, enquanto se escuta o rugir de uma fera na escuridão, criando-se uma associação entre o rugido e seu olhar inquieto, além do fato de que pouco tempo atrás uma onça tinha devorado um dos seus semelhantes na cena anterior, e na presente ela aparece novamente sobre uma zebra morta logo no início, com os olhos bem brilhantes (como que antecedendo o mesmo olhar do assassino do futuro, HAL). A figura temível da onça se alastra causando o efeito de inquietação através do rugir, que se repete em outros momentos ao longo da cena captados em planos médios dos pequenos grupos com sinais de inquietação focados juntos no refúgio (P51 a P55 por exemplo) (Ver Figura 1).



*Figura 1. A fera de olhos brilhantes e o medo no close-up do homem-macaco (KUBRICK, 1968).*

O ambiente em que os homens-macacos se encontram, com pouca água e comida e no qual eles mesmos se tornavam parte da dieta de predadores, provocava uma situação de tensão que foi evidenciada nesta cena.

#### 1.4 – A descoberta do monolito e a ferramenta – O monolito como provocador da inteligência primitiva

A quarta cena do filme apresenta o grupo que sobreviveu às ameaças da noite acordando junto com o sol que raia. Um deles percebe a presença de algo incomum e contrastante com a paisagem irregular em que se encontra, neste momento começa-se a escutar a música não diegética, "*Requiem für Sopran Mezzosopran zwei Gemischte Chöre und Orchester*", de György Ligeti. O que causou estranhamento no grupo de homens-macacos era um objeto retangular, perfeitamente liso, escuro e sem brilho, de uns quatro metros de altura por um de profundidade. Ao que indicam as circunstâncias, teria sido colocado ali em algum momento enquanto todos dormiam [P60]. Em poucos instantes, todos os homens-macacos demonstraram evidentes sinais de excitação, alguns grunhem, outros pulam erguendo os braços, até que aos poucos, alguns vão se aproximando ao ponto de tocar o estranho objeto [P62]. A câmera em *contra plongée* capta o monolito desde baixo, e pode se observar um perfeito alinhamento com o sol e a lua em quarto crescente sobre ele [P63]. A música de Ligeti é cortada e começa a se ouvir novamente o vento assoprando com grilos e alguns pássaros à distância. O sol começa a banhar de luz a savana, ao som de uma brisa vespertina [P66].

O grupo que descobriu o monolito agora centra sua atenção na busca de alimentos no solo árido, inclusive dentre os ossos de alguns esqueletos que se encontram em diversos lugares e pertencem a diversos animais também. O silêncio é às vezes interrompido pelo canto de corvos que ecoam no ambiente [P67].

Um dos homens-macacos que busca alimento se detém perto de uma ossada de anta e começa a observá-la. Enquanto isso, o monolito encontra-se em perfeito alinhamento com o sol e a lua, e o homem-macaco começa a bater nos ossos com o outro que segura em uma de suas mãos [P68] e como trilha sonora ouve-se a música não diegética, *Also Sprach Zarathustra*, de Richard Strauss. O que começa com leves toques, quase deixando cair o osso pelo próprio peso, termina em uma série de movimentos coordenados, de cima para baixo, utilizando diversos músculos para poder atingir uma força capaz de destruir um crânio de anta que se encontra no solo em um



golpe só. O braço segurando o osso é captado em plano de detalhe no alto, com o céu de fundo [P69].

A falta de um recurso vital como a água, faz inferir que não demorou muito tempo para que aquele osso fosse usado para bater em um crânio de uma anta, viva desta vez, captado através de efeitos de montagem que alternam os golpes feitos nos ossos, com imagens em plano de detalhe de antas caindo mortalmente no solo [P70>P84]. O gesto da força e o osso/ ferramenta garantiram a sobrevivência, ao menos por mais um dia, do grupo que se encontrava sem nenhum recurso vital, como água e alimento. Em plano americano e câmera baixa, é captado o homem-macaco jogando os ossos no ar, [P85] em um gesto parecido ao da euforia. A música não diegética de Strauss deixa de ser ouvida.

Em plano geral, o crocitar dos corvos se ouve na distância assim como aparece o som de grilos e moscas no ambiente, [P86] enquanto um dos homens-macaco aparece em primeiro plano (com a planície ao fundo), segurando o osso/ferramenta em uma das mãos e na outra segurando pedaços de carne de anta recém-abatida. As antas parecem à vontade para comer a pouca vegetação disponível [P87], enquanto os membros do grupo de homens-macacos se alimentam das próprias antas no refúgio, captados em plano médio [P88] e câmera alta [P90]. Duas crias dos homens-macacos manipulam alguns ossos encontrados no chão [P92]. Em seguida, aparece o grupo de homens-macacos mostrados em plano geral em volta do refúgio, com o sol já no horizonte ao som de grilos e alguns pássaros [P93].

Nesta quarta cena, que compreende dos Planos P53 ao P93, mostra-se a descoberta do monolito pelos homens-macacos do refúgio. Um estranho objeto com forma retangular e que de alguma maneira “inspira” ou funciona como “catalisador” cognitivo para esses homens-macacos. A descoberta está acompanhada da música não diegética de Gyorgy Ligeti, *Kyrie*, uma secção do *Requiem für Sopran Mezzosopran zwei Gemischte Chöre und Orchester*. Nesta peça, as “massas sonoras” foram criadas para um solista soprano, um solista mezzo soprano e dois coros. Os coros foram compostos por vinte pessoas, essencialmente quatro em uma parte para soprano, mezzo, alto, tenor, e baixo. A orquestra escolhida para esta peça inclui um conjunto completo de cordas, ventos de madeira, metais e percussão assim como o cravo (*harpsichord*), harpa, e uma celesta opcional. Na secção usada por Kubrick, escutam-se vozes principalmente, com algumas notas acentuadas tocadas alternadamente por vozes ou instrumentos. A textura cambiante ajuda a criar tensão, enquanto as vozes crescem em

intensidade e dinamismo, tornando-se gradualmente mais altas, estridentes e sonoras (GEDULD, 1973, p.94).

Na primeira aparição de *Kyrie*, Kubrick sincroniza a música de forma a que o clímax seja alcançado justo no momento em que o monolito fica alinhado perfeitamente com o sol e a lua. O diretor corta de maneira abrupta a música, como se alertasse de que o estranho (mágico, ou metafísico) episódio acabou, e que a vida normal retoma seu curso (apesar de estar prestes a mudar). Geduld comenta que para o diretor era de utilidade este tipo de música neste contexto, já que podia cortá-la em qualquer parte, pois não há uma estrutura regular ou discernível que possa ser interrompida.

O monolito e suas funções no decorrer do filme mudam, como por exemplo, na lua, ele se torna um alarme e, no final do filme, um portal para outra dimensão. Inicialmente, o monolito tinha sido visualizado por Kubrick como uma espécie de tela que mostrava o futuro, na qual os homens-macacos se veriam bem nutridos (RICE, 2008, p.42), em contraste com sua situação de desnutrição e falta de alimentos. Na versão de Clarke, o monolito se assemelha a um bloco de gelo e que funciona como um artifício de ensino para os seres primitivos (CLARKE, 2010, p.9). Em um primeiro momento, Kubrick tentara imitar este efeito com um cubo e depois com um monolito transparente, mas era difícil de visualizar.

Em outras versões pensadas no decorrer da produção do filme, foi considerado um tetraedro preto, formado por quatro triângulos equiláteros. Tal figura foi construída pelo departamento de arte e colocada nas locações da África e da lua, e segundo Clarke, não se viam como o esperado e queriam evitar associações irrelevantes com as pirâmides. Kubrick optou durante algum tempo por utilizar um cubo transparente, mas se provou impossível fazer um do tamanho necessário e, desta forma, o diretor chegou ao formato retangular. O primeiro foi feito em lucita transparente (um tipo de acrílico utilizado em cabines de aviões, para-brisas de barcos até lentes para câmeras), mas não teve o efeito desejado, e dessa forma chegou-se ao monolito preto. Outro desafio durante as filmagens era manter o monolito livre de quaisquer marcas que pudessem aparecer na sua superfície (de dedos ou sujeira de pássaro durante as filmagens). Para evitar isto, o monolito era embrulhado em lã de algodão e guardado até o momento de uso durante as filmagens (CLARKE, 1972, p.22-23).

O filme de FC possui igualmente, uma dimensão sociológica. O comportamento ou atitudes dos personagens dos filmes deste gênero são determinados pelo mundo que os rodeia. São sociedades com seus códigos próprios e personagens que igualmente são

afetados por tecnologias que não fazem parte do cotidiano do espectador. Dufour salienta que “a narrativa de FC demonstra o profundo entrelaçamento das dimensões técnica, científica, política, moral, jurídica e religiosa, insistindo por isso mesmo no fato de estarem misturadas e, portanto dependentes umas das outras” (2012, p.164).

No mundo do gênero de FC, não há lugar para a existência de um Deus. Isto se deve a que o foco principal é o homem e suas condições de vida, por um lado, e por estar intimamente ligado ao mundo da revolução industrial, mundo de técnicas e ciência através dos quais o homem torna-se amo e senhor da natureza. Os valores difundidos pela FC foram historicamente negados pela Igreja, como no caso de Galileu, Copérnico, ou as descobertas na área biotecnológica para mencionar alguns.

Neste sentido, *2001: Uma Odisseia no Espaço* torna-se mais uma vez emblemático. O homem ao conhecer a existência de um monolito que fora enterrado deliberadamente, percebe que não se encontra só no universo, que pode haver um grande choque cultural, e quem é revelado não é Deus, e sim uma forma de inteligência extraterrestre que provoca uma transcendência, que se afasta da concepção de um Deus criador de tudo e de si próprio (DUFOUR, 2012, p.167-168).

Apesar do distanciamento da forma com que foi representado o monolito, a ideia ou efeito final contido na narrativa da novela de Clarke foi similar. O monolito serviu como um instrumento de ensino nesse primeiro momento, provocando algo nos homens-macacos que os levaram a desenvolver a habilidade de manipular um objeto como uma ferramenta, ou como ilustrado nos termos de Clarke, em que “o descontentamento entrara em seu espírito, avançando um pequeno passo em direção à humanidade” (CLARKE, 2010, p.12). O estranho objeto teria sido deixado à mostra por extraterrestres e serviria posteriormente também como um dispositivo que marca (e avisa aos seus donos) os diversos estágios da evolução humana, como no caso do monolito achado na lua e, em outro momento, será o portal que levará o personagem do filme ao seu destino final de evolução. Estas outras funções que o monolito adota em cada parte do filme serão retomadas mais adiante.

Geduld (1971, p.40-41) adverte que apesar de o monolito cumprir funções diversas ao longo do filme, existem quatro elementos que não parecem variar durante suas aparições. O primeiro se refere às músicas de Ligeti que acompanham as aparições do monolito. Músicas pouco comuns, sem uma melodia reconhecível, como se fosse a música do espaço ou pertencente ao mundo dos seres extraterrestres, em contraste com melodias mais conhecidas (e terrestres) dos Strauss e de Khatchaturian. Em segundo

lugar, cada aparição vai acompanhada de um alinhamento dos planetas. Terceiro, os monolitos compelem de alguma maneira a que o herói toque inevitavelmente sua superfície (como ocorreu com os homens-macaco, os astronautas e finalmente o astronauta Bowman, quem entrou no monolito). Em quarto lugar, a forma pura e simples do monolito, como símbolo religioso parece evocar o poder último: infinito, indivisível, ideal e não conhecível. De qualquer maneira Kubrick assinala que uma tecnologia alienígena, provavelmente pareça tão estranha que se pode achar que é obra de deus.

A presença do monolito (e a intervenção extraterrestre) na pré-história parece uma boa desculpa para trazer à tona a questão de como uma inteligência incipiente, chegara não só a sobreviver às duras condições em que se encontravam, mas também a evoluir (GEDULD, 1973, p.36).

A decisão de Kubrick de se separar um pouco da versão do monolito “educativo”, segundo aponta Walker (1973, p. 246) se deve ao fato de reduzir o monolito a um mero objeto de ensino no estágio primitivo, assim, os espectadores e os homens-macacos deveriam realizar o salto imaginário à inteligência por eles mesmos.

Perante um cenário adverso como o enfrentado pelos homens-macacos, no qual tudo era irregular, agreste e, sobretudo, horizontal, o estranho objeto apresentava características opostas, pois era regular, geométrico, liso e vertical.

Após o primeiro encontro com o monolito, durante uma excursão de rotina em busca de alimentos no solo, um dos homens-macacos (identificado na novela de Clarke como *Moon-Watcher* ou Observador da lua) fica distraído com uma ossada de anta que encontra no chão e começa a manipular os ossos com movimentos cada vez mais coordenados. Dessa forma, chega-se a gerar um conhecimento, um modo de fazer as coisas e consegue realizar conexões de causa-efeito que desembocam na descoberta de uma ferramenta.

Esse feito, em um primeiro momento, consegue garantir o alimento dessa comunidade de homens-macacos, mas também, ao mesmo tempo, eles se constituem de maneira diferente perante os demais seres do seu entorno. Passam de meros coletores herbívoros e presas para caçadores/predadores. A maneira como segurar e desferir o golpe exige uma destreza, que é aprendida e ensinada (pode-se inferir isso ao ver nesta cena uma das crias do homem-macaco manipulando um osso). Assim, de acordo com Foucault percebe-se que um conhecimento, um saber foi produzido e se constituiu como

uma forma de poder a ser exercida com relação ao meio no qual vivem os homens-macacos (FOUCAULT, 2013).

A manipulação da ferramenta fez também com que o homem-macaco assumisse uma postura ereta ao se locomover, criando até certa identidade com a forma escura e ereta do monólito, e claro, com o ser humano, seu sucessor (ver figura 2). No momento em que o homem-macaco começa a andar de forma ereta, pode-se observar em certa maneira o efeito de transformação que as ferramentas (ou as tecnologias) modificam o ser humano, não só em nível intelectual, mas também físico. O monólito também pode então desta maneira, ser associado a esse salto evolutivo no filme de Kubrick, junto à música não diegética, *Also Sprach Zarathustra*, de Richard Strauss, que alude à obra de Nietzsche, na qual o homem aparece no meio de um caminho evolutivo que vai do macaco (passando pelo homem) até o super-homem (*übermensch*).

Walker (1973, p.245), relembra a eliminação feita por Kubrick de uma narração que acompanharia a primeira sequência e pontuaria outras partes do filme, (a explicação de tudo era comum nos filmes do gênero de FC da época). No lugar, a utilização da música de Richard Strauss, “reverbera muito mais profundamente em ‘O Alvorecer do Homem’ que qualquer comentário verbal baseado em um estilo de pseudo-Gênesis”. Desta forma, ao invés de oferecer uma complicada leitura guia, o espectador se vê obrigado a interpretar sua própria versão do Pleistoceno, conclui Walker.

Pode-se observar uma pré-constituição da identidade em função do uso da ferramenta, pelas transformações que passara o grupo ao manipular o osso de forma diferente, como ferramenta de caça e de obtenção de recursos (como no caso da conquista do poço), que os tornará em certa maneira, um grupo fechado e homogêneo em termos bakhtinianos. A identidade pode manter um grupo unido, mas em detrimento da exclusão de outro(s). Esta homogeneidade expressa na identidade, quando dominante, leva à existência de um inimigo externo contra o qual haverá de se unir forças e lutar (PONZIO, 2009, p.22).

Sobre as relações existentes na produção do saber, para Foucault, sua produção implica necessariamente a constituição de uma relação de poder e vice-versa, ele propõe que se observem as relações, “os processos e as lutas que o atravessam e que o constituem, que determinam as formas e os campos possíveis do conhecimento” (FOUCAULT, 2013, p.30). Tal como no caso da identidade, a utilização da ferramenta, a criação de grupos que se excluem como efeito dessa identidade, o poder se põe de

manifesto na relação dos grupos entre si e dentro deles dentro de cada grupo (como no caso da liderança e das relações hierárquicas derivadas deste).

O poder a que se refere Foucault não se restringe somente àquele originado e/ou aperfeiçoado pelas instituições do Estado, (que obriga, pune, disciplina através de suas instituições). Ele observa o poder como algo que não é localizável em um só lugar ou ponto específico da estrutura social e que “funcionam como uma rede de dispositivos ou mecanismos a que nada ou ninguém escapa, a que não existe exterior possível” (FOUCAULT, 2012, p.17).

Nas palavras de Roberto Machado “o poder não existe; existem práticas ou relações de poder. O que significa dizer que o poder é algo que se exerce, que se efetua, que funciona” (*in*: FOUCAULT, 2012, p.17), e funciona como uma máquina social disseminada por toda a estrutura social, conclui Machado.

O descobrimento da ferramenta no filme *2001: Uma Odisseia no Espaço* implicou, em um primeiro momento, no aprendizado de uma habilidade, que logo foi disseminada pelo resto do grupo. Criou-se uma técnica/conhecimento que permitiu obter de forma inédita o alimento para o grupo inteiro (Ver Figura 2).

Para efeitos deste trabalho, considerar-se-á a palavra conhecimento no seu sentido mais amplo, considerando toda prática realizada pelo homem, sem distinção entre níveis ou formas de produção e cognição, pois em último termo, tal distinção seria relativa, “dado que nossos cérebros processam tudo o que percebemos, (...)”<sup>2</sup>. E, assim incluem-se as práticas verbais (linguagem oral e escrita) e não verbais, tais como a construção, manipulação de alimentos, artesanatos, práticas medicinais, caça e pesca, dentre outras (BURKE, 2003, p.19-21).

O interesse principal é observar as relações que se estabelecem a partir dessas práticas, em meio aos indivíduos de um mesmo grupo e dentro grupos entre si. Tais práticas e suas relações observadas nas cenas da primeira sequência do longa de Kubrick vão ao encontro da perspectiva foucaultiana sobre as relações entre poder e saber, como será visto adiante.

---

<sup>2</sup> Burke realiza para efeitos da sua obra uma distinção entre os termos “informação” (como algo “cru”, prático e específico) e “conhecimento” (como algo processado e sistematizado pelo pensamento), mas logo relativiza tal distinção.



*Figura 2. Descoberta da ferramenta e o grupo aprendendo a usar a ferramenta. (KUBRICK, 1968).*

### 1.5 – A disputa e conquista do poço – O uso da ferramenta como arma para dominar um recurso vital através do uso da força

A quinta cena do filme de Kubrick apresenta inicialmente, em plano americano, [P94] mostra que um dos homens-macacos do grupo que descobrira a ferramenta se aproxima novamente do poço e é seguido pelo resto do grupo que agora segura um osso em suas mãos. O fato de segurar a ferramenta os obriga a se locomover de forma ereta e ao se aproximar do grupo que se encontra ao redor do poço, este último recua, posicionando-se do outro lado, deixando o poço como centro da disputa entre ambos os grupos [P98].

Um representante de cada grupo avança em direção ao centro do poço, enquanto os outros integrantes de cada grupo gesticulam agitados [P100]. Em meio à agitação, o representante do grupo do poço é atingido fortemente com a ferramenta e cai. Recebe outros golpes no chão. Em seguida, vários dos integrantes do grupo que tinham o osso em mãos começam a revezar na desferida dos golpes ao homem-macaco caído. Podem ser ouvidos os golpes em meio aos gritos/grunhidos [P101]. O restante do grupo do poço continua a recuar enquanto observa o homem-macaco ser abatido [P102>P103].

Em outro ângulo, aparece em segundo plano agora o grupo agressor com os ossos nas mãos observando as agressões em primeiro plano. Logo se destaca um deles, que fica no centro da tela através de um movimento de câmera da direita para a esquerda, gesticulando violentamente e segurando um osso na sua mão direita [P104].

Em plano médio, aparecem novamente os dois grupos em volta do poço e do homem-macaco morto, e o grupo que fora expulso do poço se dirigindo para o fundo da planície com montanhas longínquas [P105]. Em plano americano, é mostrado um dos homens-macacos segurando um osso e grunhindo, com o resto do seu grupo ao fundo que o segue caminhando fora da tela à esquerda [P106].

Em outro plano americano [P107] o homem-macaco aparece só, centralizado e segurando um osso, lança um grunhido e lança o osso em direção ao céu. O barulho dos grunhidos e dos gritos se detém. Faz-se silêncio e a câmera faz um leve movimento vertical e passa para um plano de detalhe [P108] no qual aparece só o osso girando em sentido anti-horário; há um *raccord de movimento* também para um novo plano de detalhe, mas com o osso girando em sentido horário e a câmera realizando um movimento descendente [P109] até a mudança de plano em que surge um lança mísseis flutuando no espaço [P110] (Ver Figura 3).





*Figura 3. Detalhes dos Planos 108 e 110. A transformação do osso-ferramenta em arma nuclear (KUBRICK, 1968).*

*Na parte superior do lançamísseis pode se notar uma peça com forma estilizada que se assemelha ao osso lançado no plano anterior.*

A última cena da primeira sequência de *2001: Uma Odisseia no Espaço* apresenta um confronto entre os dois grupos que tinham se encontrado no início da sequência, desta vez de forma extremamente violenta. O aprendizado da técnica sobre como segurar e desferir os golpes passou a pertencer a um dos grupos.

As implicações do desenvolvimento desse conhecimento/ técnica, e as relações que dela derivam, podem ser associadas com as palavras de Roberto Machado sobre a genealogia do poder de Foucault:

O adestramento do corpo, o aprendizado do gesto, a regulação do comportamento, a normalização do prazer, a interpretação do discurso, com o objetivo de separar, distribuir, avaliar, hierarquizar, tudo isso faz com que apareça pela primeira vez na história esta figura singular, individualizada – o homem – como produção do poder. Mas também e ao mesmo tempo, como objeto de saber. Das técnicas disciplinares, que são técnicas de individualização, nasce um tipo específico de saber: as ciências do homem. (MACHADO *in* FOUCAULT, 2012, p.26)

Essa técnica, que em um primeiro momento lhes proporcionou a mudança de hábitos alimentares que passam de herbívoros para carnívoros, desta vez lhes assegurou o acesso ao poço de água (um recurso de vital importância para esse grupo, nesse

momento), mas a forma, a barreira a ser vencida era distinta. De certa forma, o ataque violento a seres da mesma espécie, fundamentando em um interesse individual (ou coletivo) pode ser considerado um traço característico da humanidade. Ciment afirma que o progresso representado no filme “passa pelo assassinato” com a arma-ferramenta (CIMENT, 2013, p.82).

Uma outra observação pertinente encontra-se relacionada aos movimentos rotatórios quando o osso é lançado ao ar, num primeiro momento verificamos um movimento anti-horário e depois horário, como podemos perceber nos P108 e P109 respectivamente. Tais mudanças nos sentidos em que gira o osso, podem, de uma certa forma, simbolizar a ambiguidade ou ambivalência inerente às ferramentas (ou às tecnologias), pois como salienta Pierre Lévy, “as técnicas projetam no mundo material nossas emoções, intenções e projetos. Os instrumentos que construímos nos dão poderes, mas coletivamente responsáveis, a escolha está em nossas mãos” (LÉVY, 2011, p.17), salientando que com isto não se queira dizer que as tecnologias sejam “neutras”, pois há sempre por traz das ferramentas uma necessidade a ser suprida, isto é, uma intenção, um desígnio para sua existência ou criação. O citado autor opina que as tecnologias não são determinantes, mas sim condicionantes em uma determinada cultura (LÉVY, 2011, p.25). A existência do osso não determinaria sua utilização pelo homem-macaco, mas seria uma condição para que este o usasse como ferramenta, como um meio para atingir um objetivo, uma finalidade específica.

A mudança de *planos* pode simbolizar também uma mudança de ponto de vista, uma nova visão sobre aquele osso que já não era somente tal. A partir de agora ele representa uma “alavanca” para a evolução, um objeto que começa a mudar as próprias relações entre os próprios homens-macacos e dentre estes e seu entorno natural. Neste sentido, Lemos comenta que nunca se chega a desvendar o segredo do objeto “real”, e que podem-se observar apenas trajetórias e compreendê-las nas suas associações pois:

Objetos são sempre múltiplos, portadores de funcionalidades, de *affordances*, de agências, mas também de memórias, comportamentos, sentimentos... A sua existência é só em parte percebida pela nossa experiência, pelos nossos sentimentos, pelo *pathos*. Objetos estão sempre associados a outros objetos e outros componentes que formam a sua estabilidade enquanto caixa-preta. Uma xícara, um computador ou uma caneta Bic são objetos compostos de muitos outros objetos remetendo a funções e experiências diversas. Eles se estabilizam em uma unidade

(*punctualization*). Mas basta um problema acontecer para que as suas redes tornem-se visíveis e os pedaços revelem outros objetos vinculados a outros objetos. Olhem para os objetos ao seu redor e tentem visualizar, abrindo as suas redes associativas, onde eles começam ou terminam. Podemos até identificar fronteiras, mas elas não são permeáveis por questões políticas, sociais, ambientais, culturais, técnicas, entrelaçando-se e impedindo que possamos apreendê-los em sua totalidade. O objeto real é inescrutável! (LEMOS, 2013, p.2-3)

Kubrick, na sua representação cinematográfica, por meio da elipse de milhares de anos, parece fazer um salto no tempo e por cima de todas as relações e associações que existiram a partir desse novo uso, dessa nova relação com o osso/ferramenta, e que levariam ao homem a desenvolver ferramentas e tecnologias cada vez mais complexas, tanto nas suas relações subjacentes como nas suas próprias composições físicas. O diretor possui também uma conhecida tendência a confrontar ou mostrar os aspectos ambivalentes dos seus personagens (e ideias) ao longo de sua filmografia, e em *2001: Uma Odisseia no Espaço* não é distinto, e começará a ser explicitado da sequência apresentada a seguir em diante.

## **CAPÍTULO 2 – VIOLÊNCIA, PODER E CIÊNCIA EM 2001 UMA ODISSEIA NO ESPAÇO**

A segunda sequência a ser analisada, que se inicia com o lançamento do osso/ferramenta e termina com a “Missão a Júpiter”, foi dividida em 5 cenas, baseadas em uma decupagem prévia na qual foram observadas as relações espaço – temporais que assim as delimitam.

Esta sequência se desenvolve no espaço, no qual diversas naves dançam ao compasso do O Danúbio Azul. Nesta sequência se observa, principalmente, a rotina e o ambiente do homem da era espacial, como uma forma de contrastá-los com o que fora mostrado na primeira sequência a respeito dos homens-macacos. Surge igualmente na sequência, a figura do Dr Floyd, representante do Conselho Espacial, que mostrará a existência de um segredo sobre um objeto encontrado na lua. É retratado também, o conflito da guerra fria entre os Estados Unidos e a URSS, em diálogo entre Floyd e seus colegas soviéticos (um indício de que a violência, ainda persiste, apesar dos avanços do homem no campo científico e tecnológico). Na última cena desta sequência, Floyd vai de encontro com o monolito achado na lua e este dispara um sinal forte de rádio que é percebido pelos fones nos capacetes dos astronautas.

### **2.1 – Dança nuclear no Danúbio azul – A ameaça atômica na era espacial e o cotidiano das viagens entre a Terra e a lua.**

[P110] A primeira cena dessa segunda sequência começa ao som da música não diegética “O Danúbio Azul”, de Johann Strauss, enquanto surge em plano geral um lança-mísseis com a bandeira da força aérea dos Estados Unidos e a Terra ao fundo. Em outro plano geral aparece outro lança-mísseis, agora com a bandeira da força aérea da Alemanha [P111]. O mesmo tipo de plano mostra agora a Terra em penumbra, com o

sol por trás do planeta e outro lança-mísseis aparece com a bandeira da força aérea da França [P112]. No plano seguinte, o último lança-mísseis, mas desta vez com a bandeira da força aérea chinesa orbitando entre a Terra e a lua [P113] (Ver figura 4, Bandeiras das forças aéreas dos EUA, Alemanha, França e China).



Figura 4. Bandeiras no exterior das naves, indícios da sua natureza bélica.

Orbitando ao lado da Terra, aparece em plano geral a estação espacial, composta por uma estrutura circular com uma abertura retangular de entrada das naves no centro desta, girando lentamente no sentido horário [P114]. Um lento movimento ascendente de câmera percorrendo a Terra revela uma nave espacial de passageiros mostrando o nome da companhia Pan American<sup>3</sup> flutuando e se afastando em direção ao centro da tela [P115].

Na nave de passageiros, um plano médio nos revela o braço flutuando de um único passageiro amarrado à poltrona pelo cinto de segurança, à sua frente um filme projetado na parte posterior de outra poltrona, e ao seu lado uma caneta também flutuando lentamente [P116-117]. Surge pela porta do corredor, uma aeromoça que caminha ao longo do corredor em direção ao passageiro com certa dificuldade. Ao lado das portas aparecem duas telas que advertem em letras brancas e fundo preto “*Caution weightless condition*” (Atenção, ambiente sem gravidade) [P118].

Um plano de detalhe mostra os sapatos usados pela aeromoça para compensar a falta de gravidade, no qual se lê “*grip shoes*” (sapatos de aderência) [P119]. Um

---

<sup>3</sup> Pan American World Airways, Inc., melhor conhecida como Pan Am, foi uma empresa de aviação fundada em 1927, e realizava voos entre cidades de diversos países em Norte America, America do Sul, Europa, Asia, Caribe, Africa e Oriente Médio. A empresa terminou suas funções em dezembro 04 de 1991. Disponível em: <<http://global.britannica.com/EBchecked/topic/440588/Pan-American-World-Airways-Inc>> Acesso em: 13 de julho 2014.

*travelling* para trás, mostra a aeromoça indo em direção à caneta do passageiro e devolvendo esta ao bolso da frente da jaqueta do próprio passageiro [P120-121].

Os próximos planos mostram a aproximação da nave desde seu exterior e o interior da cabine mostrando os pilotos e alguns detalhes do painel de controle, no qual pode se ler as siglas “IBM” [P122-125]. Um *travelling* para trás revela a entrada da estação, que começa a surgir pelos quatro lados da tela, e ao longo da qual podem ser vistos alguns escritórios (ou estações de trabalho), enquanto aparece a nave de passageiros se aproximando diminuta ao fundo da tela e sincronizando seus giros com os da estação espacial [P126]. Outro ângulo da estação espacial mostra a parte contrária da entrada das naves iluminada com uma luz avermelhada, assim como a da cabine dos pilotos que aparece mais uma vez se aproximando da estação. A cena finaliza com um plano geral onde a câmera em plongée inicia um *travelling* frontal mostrando a nave girando em sincronia com a estação até estas ficarem fora do plano deixando à vista unicamente as estrelas do espaço aberto [P127-129]. Deixa-se de ouvir a música não diegética “O Danúbio Azul” de J. Strauss.

Nesta cena, compreendida entre os planos P110 e P129, Kubrick mostra, em um primeiro momento, o resultado da elipse cinematográfica de quatro milhões de anos que separa o “homem moderno” ou da era espacial, do seu antecessor no filme, os homens-macacos. O osso lançado converte-se no novo plano em um artefato espacial, que, ao que tudo indica trata-se de um lança mísseis.

Rice (2008, p.26) e Walker (1973, p.247) comentam que em 1954, ano em que *Dr Fantástico* (*Dr Strangelove*, Stanley Kubrick, 1964) foi lançado, Kubrick e Clarke começavam a desenvolver a segunda parte do *screenplay* de *2001: Uma Odisseia no Espaço*, e nele, havia uma cena que não aparece na versão final. A cena mostrava cinco bombas nucleares duzentas milhas acima da Terra, com as insígnias de Rússia, Estados Unidos, França, Alemanha, e China.

Na versão final as bombas não aparecem como tal, mas há de se considerar o fato das primeiras naves a aparecer na cena possuírem bandeiras das forças aéreas de diversos países, como Estados Unidos, Alemanha, França e China, deixando claro o contraste entre o militar e o comercial com a nave que aparece logo em seguida, com siglas claras da Pan American, empresa de aviação norte-americana falida em 1991, que possui também janelas ao longo da sua fuselagem.

A preocupação de Kubrick com o destino nuclear a que a humanidade estava/está exposta, já tinha sido evidenciada de maneira explícita em *Dr. Fantástico*

(*Dr Strangelove*, Stanley Kubrick, 1964). Em *2001: Uma Odisseia no Espaço*, essa temática está um pouco menos explícita, mas há uma inferência na cena em que o osso/arma se transforma em uma bomba nuclear em órbita (ver figura 2), e também no final do filme quando comparado com o livro de Clarke em que o Feto Astral volta à Terra e destrói todas as bombas nucleares que se encontram ao redor do planeta (DUNCAN, 2011, p.112). Gubern ( *in*: KAGAN, 1976, p.11-12) observa que Kubrick é provavelmente o único diretor a realizar dois filmes sobre o tema da guerra nuclear e a possibilidade da consequente aniquilação da humanidade.

Segundo Walker (1973, p.247-248), Kubrick optou por um padrão de narrativa visual, no qual o espectador pudesse estabelecer suas próprias conexões imaginativas a partir dos estímulos visuais exibidos, como a vastidão do espaço e as naves que flutuam nele. Pouco tempo depois, o encontro entre os cientistas russos e norte-americanos mostrará que existe uma tensa amizade entre eles.

Essa tensão entre as duas superpotências seria uma clara alusão à Guerra Fria, em que o temor de uma tragédia nuclear esteve latente durante décadas, no qual ameaças e exercício de forças desnecessárias eram comuns, como por exemplo, na chamada “Crise dos Mísseis Cubanos”<sup>4</sup> (na cena seguinte, há o diálogo entre cientistas soviéticos e o norte-americano Floyd o que reforça ainda mais esta ideia).

Sobre a questão da identidade do ponto de vista bakhtiniano e o conflito representado da Guerra Fria, Ponzio observa:

[...] o final da ‘guerra fria’ e a política de distensão que se seguiu entre os EUA e a URSS foram vitais para a paz no mundo, embora esses mesmos acontecimentos possam esconder um lado negativo: que tenha formado um bloco quase monolítico em que a diversidade ideológica interna é mínima. Isso implica, uma vez mais, o predomínio da identidade sobre a alteridade. Se pelo menos reduzir as diferenças servisse para garantir a paz, ter-se-ia um motivo para tolerá-lo. Porém, como nos demonstram diferentes acontecimentos dolorosos, quando a identidade domina, existe sempre um inimigo externo contra o qual unir-se e contra quem lutar. A pesar de não se poder estabelecer uma relação de causa e efeito, é fato que após a “guerra fria” não se alcançou a paz mundial. (PONZIO, 2009, p.22).

A questão da identidade sobre a alteridade é representada no filme nesta cena de forma sutil, tendo em vista a dificuldade de identificar as primeiras naves que aparecem na cena como lança mísseis, mas logo na cena seguinte fica mais explicitado o conflito

---

<sup>4</sup> O líder soviético Nikita S. Krushev teria colocado mísseis soviéticos em Cuba para contrabalançar mísseis americanos já instalados fora da fronteira soviética com a Turquia (BURLATSKY, 1992 Cit. Por HOBBSAWM, 2013, p.227).

da guerra fria no encontro entre cientistas soviéticos e norte-americanos na estação espacial Hilton.

Sobre a questão estética nos filmes de gênero de FC, *2001: Uma Odisseia no Espaço*, neste filme esta rompe com vários paradigmas perpetuados até sua exibição, e que abriram caminho para toda uma nova geração de filmes (SUPPIA, 2007, p.50). Podem-se mencionar alguns desses feitos, como por exemplo, a representação das naves espaciais. Antes de *2001: Uma Odisseia no Espaço*, as naves espaciais eram vistas principalmente como foguetes que se deslocavam em trajetórias “sempre num plano perpendicular relativamente a uma câmara desesperadamente fixa, horizontalmente ou segundo uma diagonal ascendente (*Voando para Marte (Flight to Mars*, Lesley Selander, 1951) e *Mulheres-gato da Lua (Cat-Women of the Moon*, Arthur Hilton, 1953) (...) ou verticalmente (*Da Terra à Lua (Rocketship X-M*, Kurt Neumann, 1950) e *Projeto Base Lunar (Project Moonbase*, Richard Talmadge, 1953) (...)” (DUFOUR, 2012, p.115). A intenção deste tipo de representação era o de eliminar ou atenuar a profundidade de campo, no qual as naves passam diante das câmeras sem mostrar o deslocamento de profundidade no espaço. *2001: Uma Odisseia no Espaço* inaugura uma nova era nesse tipo de representação, pois evidencia essa profundidade de campo.

No filme em questão, os movimentos das naves são lentos e majestosos, acompanhados pela música de Johan Strauss, e captados quase frontalmente em um ângulo de 45° com relação à lente, e à pouca distância quando possível. Dufour (2012, p.115-117) adverte que o antes e o depois de *2001: Uma Odisseia no Espaço* (no seu aspecto estético) se trata de uma mudança de grau, e não da natureza da FC. A grande disponibilidade de meios e recursos econômicos empregados no filme não tinha antecedente e abriu o caminho para uma produção de FC de grande porte orçamentário.

#### *STRAUSS, KUBRICK E O DANÚBIO NUCLEAR*

O nome da valsa que serve como trilha sonora desta cena, o “O Danúbio Azul” também é, curiosamente, o nome da primeira bomba nuclear britânica em serviço produzida por requerimento do Ministério da defesa Aérea em agosto de 1946 (MOORE, 2004, p.3-4). Sobre esta coincidência não há fontes que confirmem que Kubrick houvesse escolhido essa música devido a essa relação. O nome desta arma nuclear foi encontrada em um relatório sobre armas nucleares britânicas dentro do resultado de busca na internet ao juntar o nome da música de Johann Strauss ao nome



do diretor do longa. É importante lembrar que ele era descrito como um profissional meticoloso e detalhista ao extremo, e que tinha acabado de filmar *Dr Strangelove*, em que pesquisara amplamente sobre arsenal bélico nuclear.

Kubrick já havia trabalhado anteriormente com Strauss no filme *Glória Feita de Sangue* (*Paths of Glory*, 1957). Na cena em que Coronel Dax (Kirk Douglas) vai à casa do General Broulard (Adolphe Menjou) para pedir pela vida de seus homens escuta-se *Künstlerleben* ou “Vida de Artista”, e a valsa contrasta com os fortes barulhos do campo de batalha (GEDULD, 2013, p. 89-90).

A utilização de obras clássicas pré-existentes para compor a trilha sonora dos seus filmes também não é rara e podem ser encontrados diversos exemplos disto ao longo da sua filmografia.

Em uma breve entrevista sobre a música nas obras de Kubrick (*UNIVERSITY OF THE ARTS OF LONDON*, 2013) Alex Singer, antigo colega de escola e colaborador nos primeiros filmes de Kubrick, comenta que o diretor ficara admirado pelo efeito da música clássica nos filmes. Singer se referia especificamente ao filme *Alexander Nevsky* (1938), dirigido por Sergei Eisenstein em que numa cena de luta há música de Prokofiev.

O diretor costumava utilizar um amplo repertório do seu acervo pessoal em que havia desde músicas clássicas até de vanguarda, e experimentava com diversas peças os efeitos que poderiam provocar ao acompanhar as imagens dos seus filmes. As reações que causavam eram diversas, mas nos compositores da época, causavam mal estar. Jerry Goldsmith<sup>5</sup> se posicionou contra as escolhas de Kubrick em *2001: Uma Odisseia no Espaço*, argumentando que a familiaridade com a música e sua incongruência, o faziam um elemento de distração, e completa:

é um erro forçar música em um filme, e na minha opinião *2001* foi arruinado pela escolha musical por Kubrick. Suas escolhas não tem relação e as peças não podem dialogar sobre o filme porque elas não fazem parte dele... A trilha (sonora) é o tecido que deve ser ajustado de acordo com o filme. (*apud* GEDULD, 1973, p.76).

O caminho trilhado por Kubrick para fazer suas escolhas musicais em *2001: Uma Odisseia no Espaço* não foi do todo livre de obstáculos. Geduld relata que

---

<sup>5</sup> Jerrald King “Jerry” Goldsmith, (1929 – 2004), foi um músico e compositor norte-americano conhecido por compor as trilhas sonoras de diversas grandes-produções de Hollywood, dentre elas *O Planeta dos Macacos* (*The Planet of the Apes*, Frankli J. Schaffner, 1968), *Chinatown* (Roman Polansky, 1974), *Meninos do Brasil* (*The Boys from Brazil*, Franklin J. Schaffner, 1978), *Jornada nas Estrelas: O Filme* (*Star Trek: The Motion Picture*”, Robert Wise, 1979). Acessado em: <[http://www.imdb.com/name/nm0000025/bio?ref\\_=nm\\_ov\\_bio\\_sm](http://www.imdb.com/name/nm0000025/bio?ref_=nm_ov_bio_sm)>

Kubrick, ao propor a ideia de usar música pré-existente na trilha musical do filme, teve-a prontamente rejeitada, pois para a MGM, um projeto de tal magnitude deveria, no mínimo, ter uma trilha própria. Kubrick então solicitou os serviços de Alex North, compositor com quem ele já havia trabalhado em *Spartacus* (1960) para compor a trilha desse filme.

North por sua parte se mostrou animado em trabalhar no projeto, em parte porque acabara de trabalhar em um filme repleto de diálogos *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?* (*Who's Afraid of Virginia Woolf?*, Mike Nichols, 1966) e Kubrick lhe avisara que *2001: Uma Odisseia no Espaço* teria apenas vinte e cinco minutos de diálogo. Logo no primeiro encontro de ambos, em dezembro de 1967, North lembra a franqueza de Kubrick ao mencionar desde o início a sua intenção de manter algumas das suas músicas “temporárias” com as quais já trabalhara anteriormente, e que a ideia de compor parte de uma trilha musical intercalada com outros compositores não lhe agradou. Logo North viria a descobrir que aquelas peças “temporárias” de Kubrick nunca foram tão temporárias assim (AGEL, 1970, p.198-199).

Aqui vale ressaltar o que ele declarou sobre a música registrado na obra de Agel:

Não subestime o charme de “O Danúbio Azul” conduzido por Herbert Von Karajan. Muita gente abaixo dos trinta e cinco pode encarar isto de uma maneira objetiva, como uma bela composição. Pessoas mais velhas de alguma forma o associam a uma orquestra de baile ou fazem alguma outra desafortunada associação, pelo que é criticado o uso da música no filme. É difícil encontrar algo muito melhor que “O Danúbio Azul” para ilustrar graça e beleza nos giros (*in turning*). Ao mesmo tempo pode-se ficar longe dos clichês de música espacial. (AGEL, 1970, p.79).

A música de Strauss acompanhando as imagens do filme *2001: Uma Odisseia no Espaço*, segundo diversos autores como Gilbert (2006, p. 35) e Gengaro (2013, p.90) levam a mítica viagem espacial ao nível do ordinário, do cotidiano, deixando de ser uma aventura para o viajante espacial, enquanto Geduld (1973, p.45) chama esta viagem de “uma rotina medida, polida e coreografada”, como resultado dessa junção única de imagens e sons.

O contraste entre a alta tecnologia e a valsa de Strauss como trilha sonora, passa uma ideia de grande familiaridade com as viagens deste tipo, ao ponto em que o homem (encarnado pelo cientista Floyd) já não se surpreende mais pela beleza, não do O Danúbio Azul, mas do Planeta Azul que gira ao lado das naves e da estação espacial.

Ao aparecer a nave de passageiros em seu interior com um único passageiro, cujo braço aparece flutuando adormecido, inerte, flácido, Gilliat (in The New Yorker, 1968, p.150-151) nota um paralelo com o detalhe realizado com o braço do homem-macaco da primeira sequência ao descobrir a ferramenta/ arma, um braço cheio de vida, força e contundência. Este contraste (Ver Figura 5) poderia ser considerado como uma forma de ilustrar a falta de vigor ou vitalidade do homem “moderno” comparado aos ancestrais mostrados no longa. O homem-macaco transformou-se no solitário homem que viaja à lua. Um homem que não precisa da sua força bruta para se alimentar, pois o ambiente e as rotinas não parecem tão agrestes como no passado distante dos ancestrais.



*Figura 5. Braço primitivo (acima) versus braço “moderno” (abaixo) (KUBRICK, 1968).*

O fato do passageiro da Pan American escolher o assento do corredor e dormir calmamente pode reforçar essa falta de assombro com a viagem espacial. Uma forma também de contrastar a vida do humano “moderno” com a rotina dos homens-macacos observada na sequência anterior.

A chegada da aeromoça espacial mostra a dificuldade de andar no ambiente sem gravidade com seus *grip shoes*, focados em plano de detalhe, assim como todo o resto dos movimentos que devem ser controlados para adequar-se ao novo espaço, como

alimentar-se através de canudos ou cumprir uma série de procedimentos para ir ao banheiro, como se verá mais adiante. O homem torna-se quase mecânico, assemelhando-se em seus movimentos e atos à própria máquina que ele próprio criara.

O homem moderno começa desta forma a se assemelhar em seu comportamento a uma máquina, em que tudo o que se fala ou se faz é controlado e no qual o próprio homem se torna dependente da ferramenta para sua supervivência no espaço.

No restante dos planos da cena, as naves giram e são focadas em diversos ângulos até se aproximar da estação espacial. Uma vista da cabine iluminada em vermelho mostra a aproximação à estação, no painel dos pilotos pode-se ler pela primeira vez no filme as siglas da IBM (*International Business Machine*) entre os equipamentos de precisão computadorizados da nave. Dentro dos gráficos mostrados no painel da nave que se aproxima da estação espacial, há a figura do retângulo girando dentro de uma circunferência dividida em quatro quadrantes, e em seguida a grande abertura da estação com o mesmo formato retangular. Tais figuras aparecerão no decorrer do filme em diversas situações que serão apontadas mais adiante.

## 2.2 – O Hilton estação espacial – As relações de poder presentes entre cientistas soviéticos e norte-americanos e a solidão do homem da era espacial.

A segunda cena da sequência apresenta um plano contínuo no qual o passageiro da nave espacial, sai de uma sala giratória junto com uma atendente vestida de cor de rosa que parece ser funcionária da estação, esta cumprimenta o passageiro, que se despede saindo e entrando em uma sala com a Terra aparecendo em uma das janelas do corredor.

Logo (no mesmo plano) entra numa sala com cabines com a inscrição de “Documentação”. O diálogo com a atendente desse local já denota certa assiduidade.

Cumprimentam-se e o passageiro diz:

- Aguardo o Sr. Miller, responsável pela Segurança da Estação.

- Posso chamá-lo para o senhor?

- Por favor. Ele chegou! [P130].

Surge do fundo da cabine uma pessoa vestida de terno cinza, similar ao passageiro que é de cor marrom.

Em seguida o Sr. Miller e o Dr. Floyd se cumprimentam, e este último entra em uma das cabines de documentação e fala com uma mulher que aparece em um monitor e lhe pede uma lista de informações de identificação que devem ser ditas na ordem em que foram pedidas (destino, nacionalidade e nome completo) [P133]. A parte baixa da moldura do monitor torna-se vermelha e aparece a lista de itens a serem repetidos por Floyd, que começa a dizer:

- Lua. Americano.

Floyd, Heywood R.

- Obrigada. Acaba de passar pelo

Sistema de identificação pela Voz. (responde a atendente)

Um plano geral mostra um comprido e estreito corredor branco que se estende de forma curva ascendente, ornado apenas por cadeiras magentas e mesinhas redondas brancas no meio delas [P134]. Um casal na metade do corredor e um homem em uma cabine/escritório são as únicas pessoas que podem ser vistas. Sobre a cabine/escritório se lê “HILTON Space Station 5”. Floyd e Miller descem pelo corredor e conversam sobre a última vez em que o primeiro estivera na estação há oito meses e as novas obras em construção. Floyd pede um momento para realizar uma ligação telefônica e combina de encontrá-lo mais tarde no restaurante.

Floyd entra em uma cabine com a inscrição “*PICTUREPHONE*” (vídeo fone) acompanhado por um movimento de câmera à direita, que revela outro letreiro acima de um grupo de três pessoas sentadas onde se lê “HOWARD JOHNSON’S EARTHLIGHT ROOM” (salão “Luz da Terra Howard Johnson”).

Um plano médio mostra Floyd sentado dentro da cabine com uma janela ao seu lado com a Terra girando nela. Faz uma ligação e atende pelo “vídeo fone” a imagem de uma menina que se identifica como filha dele. Um plano de detalhe mostra a tela do vídeo fone enquanto o pai cumprimenta a filha e pergunta pela mãe e pela babá. A menina responde que a mãe saiu de compras e a babá (Rachel) está no banheiro.

Floyd conversa com a filha sobre sua impossibilidade de assistir pessoalmente ao aniversário dela,, oferece-lhe um presente, despede-se e manda o recado para sua esposa de que tentará ligar novamente no dia seguinte [P139]. Um detalhe do monitor mostra o custo da ligação, US\$1,70 [P140].

O plano seguinte mostra um grupo de quatro pessoas (três mulheres e um homem) conversando em russo, sentados ao redor de uma das mesinhas do corredor

[P141]. O contracampo revela Floyd se aproximando do grupo, vindo da cabine e cumprimenta a uma das mulheres do grupo e cumprimenta [P142]:

- Elena, que bom te ver de novo!
- Heywood, que surpresa boa!
- Você está maravilhosa!
- Obrigada, você também está ótimo.

Meu grande amigo, Dr. Heywood Floyd.

Esta é Dra. Kalinan... (diz a mulher de preto, Elena, dirigindo-se à mulher de verde)

(cumprimentos)

e continua Elena:

...e Dra. Stretyneva. (a mulher de púrpura)

(cumprimentos)

- E este é o Dr. Andrei Smyslov. (dirigindo-se ao homem)
- Prazer em conhecê-lo. Já me falaram muito sobre você (diz Andrei dirigindo-se a Floyd enquanto lhe dá um aperto de mão e lhe segura o braço).

O Dr. Andrei oferece assento a Floyd que acaba por ceder, em seguida lhe oferecem um drinque, mas este recusa alegando ter um almoço mais tarde [P143].

Um plano médio com a câmera posicionada um pouco mais à frente que na tomada anterior, deixando a Dra. Stretyneva na extrema esquerda mostrando somente seus braços e mãos que se encontram entrelaçadas apontando na direção de Floyd, que se encontra no extremo oposto do quadro.

Logo entre a Dra. Stretyneva e o Dr Floyd encontra-se o Dr Andrei, e depois do Floyd, a Dra Elena e finalmente a Dra Kalinan, a quem também a cabeça lhe foi omitida no plano. Suas mãos estão sobre seu colo sem se entrelaçar [P144] (Ver Figura 6).



*Figura 6. Uma aproximação da câmera deixa em relevo as mãos das cientistas soviéticas nos planos 143 (acima) e 144 (abaixo).*

Floyd se dirige a Elena e lhe pergunta pelo marido. Ela responde que há algum tempo não o vê, pois ele faz pesquisas no Mar Báltico. Logo pergunta ao resto do grupo para onde se dirigem. Elena responde que vão para “casa” (Terra) e pergunta a Floyd também sobre seu destino, e ele responde que se dirige a Clavius. Em seguida Andrei pergunta sobre os boatos de uma suposta epidemia de origem desconhecida reportada justamente em Clavius. Floyd limita-se a responder:

- Desculpe, Dr. Smyslov, mas não tenho liberdade para falar sobre isso.(enquanto o Dr Floyd fala, as mãos da Dra Stretyneva, que se encontram orientadas na direção deste, permanecem entrelaçadas, mas os polegares começam a se esfregar.)

- Eu entendo. Mas essa epidemia pode se espalhar com facilidade pela nossa base... deveríamos ficar a par de tudo.

- Eu sei. (Responde Floyd)

(As mãos da Dra Stretyneva que continuam entrelaçadas agora estendem ambos indicadores na direção de Floyd, à semelhança das mãos que seguram um revólver)

- Como eu disse, não tenho liberdade para discutir isso.

(Há um silêncio, tenso que a Dra Elena ao observar os colegas irrompe dirigindo-se a Floyd)

- Não quer mesmo aquele drinque?

- Não, não posso. Tenho de ir.

Logo após este momento de tensão, um leve deslocamento de câmera para trás (captando outro plano) mostra todo o grupo novamente enquanto Floyd se levanta da cadeira seguido de Andrei e Elena (as outras cientistas soviéticas Stretyneva e Kalinan permanecem sentadas e agora aparecem sem as mãos entrelaçadas e sim relaxadas no colo), e se despedem com uma cordial e breve conversação sobre planos para se reencontrar em uma convenção e se visitarem mutuamente [P 148].

Na segunda cena, compreendida entre os planos P130 e P148, observa-se a chegada do passageiro solitário (sabe-se em seguida que se trata do Dr Floyd) à Estação Espacial HILTON. Ele sai de uma sala giratória, na qual novamente se evocam cilindros, círculos e retângulos, como observado na cena anterior (dentro da nave e na própria estrutura da estação espacial) e que serão constantemente mostrados de várias maneiras ao longo do restante do filme.

Não há música diegética nem qualquer som reconhecível dentro da estação. Tudo é de cor branca, sem plantas ou algo orgânico, apenas as cadeiras possuem algo de cor. O ambiente é oposto ao observado na primeira sequência, funcionando como mais um elemento que frisa a vida asséptica, fria e até solitária que o homem criou para si (como se viu na conversações de Floyd com a filha e na com a colega soviética que será mostrada adiante).

Outro aspecto dos filmes de FC em que *2001: Uma Odisseia no Espaço* é pioneiro, refere-se à captação do cotidiano. Até então os filmes de FC retratavam aqueles aspectos cotidianos apenas em casos em que a narrativa assim o demandasse para poder avançar (DUFOUR, 2012, p.127). Kubrick se detém com parcimônia em captar os gestos de Floyd ao viajar para a estação espacial, as atendedoras de vôo e suas dificuldades para se locomover, a rotina dos astronautas na Discovery One, o cuidado em mostrar a forma de alimentação, dentre outros. A falta de diálogos nestas cenas faz com que o espectador explore por si mesmo esse novo espaço que lhe é apresentado e ao qual estão sujeitos os personagens. Segundo Dufour, estas rotinas se tornam interessantes devido ao contexto em que se encontram, um espaço totalmente alheio à, humanidade, desconhecido, porém fascinante.



A representação dos hábitos era, como foi mencionado, algo incomum nos filmes de FC na década de sessenta. Neste caso, Kubrick opta por mostrar através dos personagens nesta cena, um retrato de uma sociedade que chegou a transformar a “ferramenta” em um lar no espaço (estação espacial e logo a Discovery One), e passar a se comunicar igualmente por meio destas tecnologias (videofone). Em suma, o homem parece estar mais ligado às máquinas ou à tecnologia do que aos seus semelhantes, em contraposição ao que se observou no primeiro capítulo, quando os homens-macacos permaneciam juntos a maior parte do tempo.

As conversações desde a chegada do passageiro são breves e banais com a recepcionista e o colega que o espera na estação. Logo na conversa pelo videofone com a filha, observa-se um distanciamento interpessoal (apesar dos recursos modernos de comunicação), já que a esposa está ausente e a babá ocupada em outra tarefa (e por tanto também inacessível), pelo que Floyd mantém uma conversa também breve com a filha, a quem deseja um feliz aniversário e questiona sobre um possível presente. Durante a sua conversa com a filha, Floyd não observa nem por um instante em direção à Terra que gira ao seu lado pela janela da estação, o que reforça a ideia desse tipo de viagem como algo corriqueiro, cotidiano.

Vale lembrar o contexto da bipolaridade da Guerra Fria para compreender a escolha da nacionalidade dos pesquisadores com quem Floyd conversa e a consequente transposição do conflito mostrado ao longo da primeira sequência, em que os homens-macacos, divididos em dois bandos, lutavam por um interesse comum (e naquele caso, de vital importância).

A fala do Dr. Smyslov questionando os estranhos acontecimentos da base Clavius (não deixar a nave soviética pousar, por exemplo) e em que revela que soube por fontes de inteligência sobre a existência de uma epidemia, além de referenciar de forma evidente o conflito da Guerra Fria e seus atores (espões, serviço secreto, de inteligência), evidencia por um lado a existência de um conflito contido porém dinâmico e não de confronto direto e aberto como acontecia com os homens-macacos. Se houvesse confiança entre ambos os lados, não haveria problema em deixar a nave soviética pousar na base lunar, ou visto por outro ponto de vista, se os soviéticos confiassem nos norte-americanos, não teriam necessidade do serviço de inteligência.

A outra questão que se pode depreender deste diálogo é que havendo uma disputa (ainda que não se vejam confrontos físicos) e desconfiança evidente que justifique a existência de um serviço de “inteligência”, pode se interpretar

consequentemente que esconder a verdade constitui uma prática comum para o poder governamental. Os norte-americanos, conscientes da existência dos espões e a evidente desconfiança dos soviéticos, inventam um boato de que há uma epidemia na base lunar. Na cena seguinte, vê-se que Floyd conhecia os boatos e mostra as razões para manter a “epidemia” (e o segredo) em vigência.

Floyd responde quase de maneira robótica, fria, e se limita a dizer que não “tem liberdade” para discutir sobre o assunto, ao mesmo tempo em que começa a ficar evidente aos olhos do espectador, o fato de que não está tudo tão bem como aparenta.

Estes questionamentos foram acompanhados por uma “coreografia” de gestos realizados pelas duas atrizes que emolduravam a conversação entre Floyd e Smyslov, mostrando movimentos com as mãos que denotam tensão, apreensão e até um desejo reprimido de violência (quando umas das mulheres aponta as mãos em direção a Floyd como se segurasse uma arma no plano 147 (Ver Figura 7). Mais uma vez, pode-se observar um paralelo com as cenas da sequência anterior, em que a tensão e o temor eram evidentes nos moradores das planícies quatro milhões de anos antes onde a onça representava a ameaça.



*Figura 7, Floyd é interrogado (acima); indícios de violência nas mãos da cientista russa (abaixo). (KUBRICK, 1968)*

Na despedida entre os cientistas soviéticos e Floyd, em que Elena irrompe com uma conversa banal sobre filhos e futuros encontros, observa-se mais uma vez a falta de contato, ou a solidão, ou o que se mostra, uma separação conjugal e familiar de fato em que o homem do futuro se encontra. A ausência de música ou quaisquer sons dentro da estação aumenta a impressão da falta de emoção ou sentimentos frios do homem “moderno”.

No caso de *2001: uma odisseia no espaço* a falta de cor e as poucas pessoas que circulam nos espaços, criam uma sensação de uma vastidão solitária (como no caso do corredor da estação espacial), análoga à aquela em que viviam os homens-macaco nas planícies, e que, de certa forma representam aquilo (ou aqueles) que o habitam. A estação espacial se mostra como o lugar que o próprio homem da era espacial criou por si e para si, com sua frieza calculista e de poucas cores (ou nenhuma), a sua imagem e semelhança.

Em termos bakhtinianos, esta cena mostra relações de alteridade, ao contrário da sequência anterior, na qual havia indícios, pois como foi explicitado, não havia uma clara consciência de si e nem da sua relação com o outro. Os instintos primitivos dos homens-macacos, agora estão transformados, mitigados e deram lugar a uma racionalidade fria e calculista, além de uma consciência de si e dos outros. Tal consciência neste caso, parece estar centrada no “eu”, pois cada um dos lados neste conflito se crê melhor detentor do “conhecimento” encontrado na lua.

Nesta cena, pode-se dizer que há uma representação mais explícita do conflito entre identidade e alteridade. Para Bakhtin, o sujeito é constituído a partir da visão externa do outro. Por meio da visão do outro é que o indivíduo é constituído e se constitui (BAKHTIN, 2006, p.55). Por esta razão, a constituição do indivíduo recai sobre os outros, com quem o eu interage, e não em si mesmo, como prega a concepção cartesiana em que “penso, logo existo”. Este lugar, onde o outro constitui o eu através da sua visão e interações únicas, é o lugar da alteridade. Assim, o indivíduo para Bakhtin é constituído dialogicamente, isto é, por meio das distintas vozes que conformam as relações de alteridade a que o indivíduo se expõe ao viver em sociedade. O indivíduo dialógico seria então, um ser multifacetado que terá de escolher dentre um dos seus papéis sociais dependendo das circunstâncias ou contexto social em que se encontre. Nas palavras de Ponzio, os diversos papéis que o indivíduo desempenha na sociedade, estão em conflito:

Certos dias eu quero ser o pai e, sou obrigado, ao invés, a ser professor e me pergunto que coisa escolher. Assim sou uma série de divisões. O eu é constitutivamente dialógico no sentido de que é dividido, que a alteridade é incorporada. (PONZIO, 2012, p.52).

Este tipo de constituição do indivíduo e a influência da alteridade estão presentes no mesmo diálogo entre os cientistas soviéticos e norte-americanos, em que num primeiro momento se apresentam e interagem como colegas cientistas, mas logo no decorrer dos diálogos, e pelo teor das próprias conversações (a crise em Clavius), eles parecem assumir uma postura que os identifica com uma figura mais próxima ao de representantes dos estados em conflito aos quais pertencem. Próximos do final do diálogo, quando Elena participa da conversação entre Floyd e Andrei, e mudam o assunto, parecem voltar a ser pesquisadores, pais, maridos, e inclusive amigos.

Desta forma, pode-se dizer que a identidade é uma concessão da alteridade, uma concessão do outro, e desta maneira, para enxergar a própria sombra da identidade, faz-se necessária à existência de outro sobre o qual essa sombra possa existir, ou ser percebida.

### 2.3 – Caminho a Clavius – A rotina do homem no espaço sem gravidade.

A quarta cena da segunda sequência se inicia com uma nave de forma esférica que flutua em direção à lua minguante enquanto torna a se escutar “O Danúbio Azul” como música não diegética [P149]. Dentro da nave, uma aeromoça carrega bandejas de alimentos em caixinhas para passageiros. O Dr. Floyd viaja na nave e se encontra dormindo na poltrona e a outra pessoa sentada é uma aeromoça que se encontra em um momento de folga assistindo uma luta de judô em uma tela à sua frente [P150].

Um plano de detalhe mostra as caixinhas de comida com desenhos de frutas, carnes, café e até vegetais sobre elas e que possuem canudos para poderem ser consumidas [P151].

Mostra-se a nave flutuando entre o sol e a Terra e em seguida o corredor da mesma, na qual aparecem as máquinas de onde saem os alimentos na bandeja [P153], e logo é captado o trajeto que faz a aeromoça para levar os alimentos a outro compartimento. No plano seguinte, revela-se a cabine dos pilotos, iluminada de vermelho e a aeromoça entrando com a bandeja de comida [P154].

Floyd aparece sentado em sua poltrona sugando através dos canudos e desfrutando do alimento enquanto alguém, que parece ser o capitão da nave se

aproxima, e com quem logo troca algumas palavras ininteligíveis em tom de descontração. Acima deles há um aviso luminoso em que se lê: CUIDADO, SEM GRAVIDADE. Em plano de detalhe, Floyd aparece lendo atentamente as instruções sobre como ir ao banheiro no espaço [P158].

Os planos seguintes (do P159 até o P173) mostram a nave próxima da base espacial em Clavius e através de diversos ângulos de fora da nave e de dentro da cabine dos pilotos, vê-se o lugar de pouso se aproximar ao som do “O Danúbio Azul”. A Terra aparece no horizonte da planície lunar, à semelhança de como se vê a lua da Terra.

Esta cena, que compreende os planos P149 até o P173 mostra novamente um trajeto da viagem do Dr Floyd, que agora se dirige à base espacial Clavius, na superfície lunar. Mais uma vez, o acompanhamento da música não diegética de Johann Strauss, *O Danúbio Azul*, partilha o deslocamento espacial, que aparenta ser igualmente algo que faz parte do cotidiano (já que o passageiro dorme), assim como a viagem para a estação espacial Hilton. Tal cena rompe com a tensão criada no fim da cena anterior, colocando o espectador novamente em um ambiente aprazível, aparentemente como parte da estratégia da desorientação narrativa mencionada por Dufour.

Tal desorientação narrativa, de acordo com Dufour, em *2001: Uma Odisseia no Espaço*, versa sobre o rompimento ou suspensão da relação de causalidade com aquilo que se mostra. Os motivos das ações dos personagens são revelados tardiamente, como, por exemplo, o motivo da viagem de Floyd até Clavius ou a verdadeira intenção da missão a Júpiter, 18 meses depois, como será visto mais adiante. Neste sentido, *2001: Uma Odisseia no Espaço* se afasta novamente do filme tradicional de FC dos anos cinquenta, no qual “a imagem vem sempre acompanhadas pelas instruções de uso” (DUFOUR, 2012, p.130).

Pode-se considerar como outro sinal apresentado para mostrar o quão comum são essas viagens no futuro (além de Floyd dormindo na sua poltrona), a imagem de uma das aeromoças que aparentemente está descansando e assiste uma luta de judô enquanto lhe servem uma refeição.

O fato de aparecerem em duas ocasiões personagens assistindo TV (Floyd na nave da Pan Am e a aeromoça), assim como a presença de da filha de Floyd no videofone, e mais adiante no aniversário de Poole na terceira parte do filme, parece frisar a questão do desmembramento familiar e interpessoal visto na cena anterior. O que corrobora com a reflexão de Edgar Morin sobre a presença do homem na telinha ou nos filmes, que representa uma ausência humana, pois a presença física do espectador é,

demonstra também uma passividade física (1997, p.63) (Ver Figura 8). Em adição a isto, Morin acrescenta:

No limite extremo, o homem televisual seria um ser abstrato num universo abstrato: por um lado, a substância ativa do mundo parcialmente se evapora, uma vez que sua materialidade se evaporou; por outro lado, e simultaneamente, o espírito do espectador se evade e erra, fantasma invisível, por entre as imagens. Nesse sentido poderíamos adiantar que as telecomunicações (digam elas respeito ao real ou imaginário) empobrecem as comunicações concretas do homem com seu meio. É revelador o exemplo banal da televisão, que empobrece as comunicações familiares no decorrer da refeição. E finalmente, não é apenas a comunicação com o outro, é nossa própria presença perante nós mesmos que se diluiria, em virtude de ser sempre mobilizada para outro lugar. Poder-se-ia aplicar à televisão as palavras de Machado: “Sonhei sem dormir, talvez até mesmo sem acordar”. (MORIN, 1997, p.71).

Essa “alienação” ou afastamento do meio natural do homem é levada ao extremo ao mostrar-se em detalhe a bandeja com alimentos que são distribuídos na nave, em que o grau de artificialidade ou processamento dos alimentos, faz necessária a utilização de desenhos que identifiquem o alimento que está sendo consumido e que sai de caixas idênticas furadas com canudos. Para Geduld (1973, p.73), esta cena com detalhe da refeição, serve no mínimo como lembrete de que a ferramenta que agora leva o homem à lua, originalmente lhe salvou da inanição.



*Figura 8. Separação, telecomunicações e TV (KUBRICK, 1968).*

O deslocamento da atendente dentro da nave, mudando de direção livre da gravidade terrestre, mostra um novo patamar em efeitos especiais. Este tipo de tomada, inédita até então, foi alcançada graças a uma enorme estrutura que permitia que todo o cenário girasse 180° graus, deixando a atriz caminhando sempre no solo, mas aparentando uma caminhada pelas paredes e teto do corredor da nave (AGEL, 1970, p.103).

Como foi mencionado anteriormente por Dufour (2012), um dos caracteres do gênero de FC consiste em uma “desorientação espacial” que com estes efeitos causam um estranhamento perante uma realidade (a falta de gravidade) que apenas se conhece de maneira abstrata, imaginada pelo espectador, mas de difícil (ou impossível) realização. A captação em planos demorados dos movimentos e as rotinas aparentemente mais banais encontram-se em um novo contexto, multidimensional e multidirecional, como se, além de mostrar esse estranho cotidiano, houvesse também uma referência às diversas dimensões, implicações ou percepções que o próprio filme poderia conter, uma forma de olhar-se a si mesmo.

A iluminação vermelha da cabine dos pilotos mostrada nesta cena representa uma constante nas demais cabines das naves e parte do interior de algumas estruturas,

como uma das entradas da estação espacial, e a cabine da nave que levará a Floyd até a escavação lunar por citar alguns. Observar-se-á este aspecto mais adiante no decorrer deste trabalho.

Em seguida, mostra-se Floyd comendo através dos canudos das caixinhas de comidas, e logo depois frente à porta do banheiro sem gravidade, lendo uma lista interminável de instruções para usá-lo. Esta seria a única piada proposital incluída no filme (AGEL, 1970, p.104).

Nos planos que se seguem, há uma diversidade de tomadas da nave esférica e da cabine vermelha com seus pilotos, aproximando-se da base lunar. Ao se aproximar de um domo que se abre como uma flor, pousa em uma plataforma, que por sua vez se revela como uma falsa plataforma que agora desce devagar, acompanhando o ritmo da valsa e revelando um interior de grandes magnitudes em forma de uma caverna moderna e todo tingido de luz vermelha.

As implicações desta cena podem não ser tão óbvias, mas Geduld (1973) e outros críticos como Agel (1970) observam aspectos técnicos e narrativos relevantes. A cavidade revelada pela trajetória descendente da nave possui diversas janelas nas quais podem ser vistas pessoas trabalhando. Este efeito cinematográfico foi conseguido através de “filmagens miniaturas” sincronizadas cuidadosamente (AGEL, 1970, p.108), para dar a impressão de que as paredes da “caverna espacial” estão habitadas ou com vida.

A questão narrativa implícita neste trecho se refere ao efeito da nave que ao descer pela “cavidade”, tal como relata Geduld, remete à imagem “uterina” na qual “o veículo esférico evoca um óvulo fecundado implantando-se a si mesmo no útero de um gigantesco sistema reprodutivo. De forma geral, esse seria o segundo passo em direção ao desenvolvimento da forma fetal, tendo em vista a concepção visualizada no encontro entre Orion e a roda”(GEDULD, 1973, p.48), que como já foi observado, possui um dos lados (o posterior) com a mesma tonalidade vermelha encontrada também nas cabines das naves.

**2.4 – Conferência secreta em Clavius** – A ocultação de uma descoberta de interesse comum em prol de um interesse de um pequeno grupo detentor de poder.



Um plano geral sobre um salão de paredes brancas e luminosas em formatos retangulares abre a quarta cena da segunda sequência. Uma bandeira dos Estados Unidos no lado esquerdo e outra azul no direito e no meio de ambas uma tribuna branca iluminada com as paredes do salão. No salão há treze pessoas conversando entre si. Uma pessoa filma a Floyd conversando com um colega, faz algumas tomadas, agradece ao Dr. Halvorsen (a pessoa que conversa com Floyd) e se retira em seguida.

No mesmo plano, Halvorsen se levanta em direção à tribuna para anunciar a presença do Dr. Floyd, que se levanta e se posiciona por trás da tribuna, cumprimenta e diz que traz uma mensagem pessoal do Dr. Howell e parabeniza brevemente os presentes pela descoberta que acabaram de fazer.

Um plano americano mostra Floyd ao lado da bandeira norte-americana [P175] enquanto esse prossegue com seu discurso no qual reconhece a existência de conflitos de opinião dentre os presentes acerca da necessidade de segredo absoluto e sobre a falsa história criada para dar a impressão de que existe uma epidemia na base lunar. Também falou sobre estar ciente das preocupações e ansiedade que tal história poderia causar aos seus parentes na Terra.

Em um plano geral um pouco mais próximo [P177], Floyd diz simpatizar com as reservas do grupo, mas lembra de que precisam de “segredo absoluto neste caso”, e espera que o resto também aceite.

Floyd continua seu discurso, captado por meio de uma plano médio, que deixa à vista um quepe militar no extremo esquerdo e uma bandeira dos Estados Unidos ao seu lado, enquanto o mesmo alude sobre a possibilidade de um “intenso choque cultural”, além de agitação social se os fatos forem revelados sem que o público esteja preparado [P178]. Salienta também, que ele representa a opinião do Conselho e que o propósito da sua visita é o de preparar um relatório colhendo maiores fatos e opiniões sobre a situação, recomendando quando e como as notícias deverão ser anunciadas [P179]. Novamente ao lado da bandeira norte-americana, Floyd se oferece para receber as opiniões dos presentes em particular e ressalta que serão felizmente incluídas em seu relatório e pergunta se há alguma dúvida.

A seguir, o homem que se encontrava sentado ao lado de Floyd no início da cena pergunta por quanto tempo terão que manter essa história. Floyd responde que ele mesmo não sabe até quando, mas que é o Conselho que decidirá, após ser realizado um estudo completo da situação antes de pensar em um comunicado público.

Floyd é mostrado novamente perto da bandeira norte-americana e pede juramento por escrito para que seja mantido o assunto em segredo por “exigência” do Conselho [P184].

O Dr. Halvorsen, levantando-se do seu lugar diz que tem certeza de que todos irão cooperar com a fala proferida por Floyd, e ao afirmar que não há mais perguntas a serem feitas, fecha a sessão agradecendo ao Dr Floyd, para dar início às instruções.

Floyd agradece, sai de trás da tribuna e caminha de volta ao seu lugar pela esquerda, enquanto Halvorsen se senta novamente, as pessoas aplaudem exceto Bill, que agora se levanta e caminha em direção à porta sob o olhar fixo de Halvorsen. A câmera faz um leve giro à esquerda, o suficiente para mostrar a porta.

Durante a cena inteira, não há música nem ruídos na estação ou no salão [P185].

A cena da conferência proferida por Floyd, compreendida entre os planos P174 e P185, mostra uma sala com pouco mais de uma dúzia de pessoas, dentre as quais distinguimos alguns militares de alta graduação e outros colegas de Floyd, que se presume, sejam doutores pesquisadores. A cena carece de música ou sons de fundo de algum tipo, provavelmente buscando focar maior atenção no conteúdo do monólogo de Floyd. A bandeira norte-americana e a do Conselho Nacional de Astronáutica estão ao lado da tribuna, denotando claramente quem domina o território e quais suas ligações como é percebido no caso da outra bandeira.

Floyd conversa de maneira descontraída antes de ser chamado pelo Dr Halvorsen para falar na tribuna. Ele começa o discurso parabenizando os colegas pela descoberta e logo em seguida reconhece o mal estar gerado pela “falsa história” criada para desviar a atenção do verdadeiro motivo da reunião, ou seja, a descoberta de um estranho objeto na lua e que talvez seja uma das mais importantes na história da ciência, e que, contraditoriamente, deve ser mantido em segredo, o que ele admite saber ser a causa de conflito entre seus colegas. Floyd admite também estar passando por cima de princípios e que entende a sensação de ansiedade e preocupação que a falsa história possa provocar em seus parentes na Terra, mas o segredo deve ser absoluto. Logo realiza um “convite” para que se comprometam com o silêncio.

Neste trecho da fala de Floyd, pode ser percebido um paralelo com a cena dos homens-macacos na qual eles se protegiam dos perigos juntos em uma caverna. Apesar da falta de diálogos, a série de *close-ups* mostrava os rostos que demonstravam preocupação e ansiedade, os mesmos temores mencionados no diálogo. Floyd explica que está falando em nome do Conselho, e que este vai fazer recomendações sobre como

proceder e sobre o que divulgar, e ainda avisa que enviará um relatório com o que lhe for comunicado inclusive em privado.

Este tipo de controle, no qual se define e decide o que será dito e a quem, mostra que há um controle de tudo o que se diz e acontece, o que se assemelha aos *controles reguladores: uma biopolítica da população*, comodescrito por Foucault. “As disciplinas do corpo e as regulações da população constituem os dois polos em torno dos quais se desenvolveu a organização do poder sobre a vida” (2012,p.152). As disciplinas do corpo, puderam ser observadas na cena em que os pequenos macacos imitavam incipientemente os gestos que os mais velhos faziam ao manipular o osso/ ferramenta, por exemplo, ou na próxima sequência, na qual se observou a rotina dos astronautas dentro da nave *Discovery One*.

As disciplinas do corpo se centram no “adestramento, na ampliação de suas aptidões, na extorsão de suas forças, no crescimento paralelo de sua utilidade e docilidade, na sua integração em sistemas de controle eficazes e econômicos”, garantido por procedimentos de poder que caracterizam *as disciplinas: anátomo-política do corpo humano* (FOUCAULT, 2012, p.151). As regulações da população foram manifestadas no rápido desenvolvimento de escolas, colégios, casernas, ateliês, buscando a sujeição do corpo e o controle das populações, abrindo desta maneira, o período do “biopoder”.

Este biopoder, segundo o referido autor, constitui um elemento indispensável ao desenvolvimento do capitalismo, “que só pode ser garantido à custa da inserção controlada dos corpos no aparelho de produção e por meio de um ajustamento dos fenômenos de população aos processos econômicos”(FOUCAULT, 2012, p.153).

Para isto, foi necessário criar *instituições* por parte do Estado, para garantir a utilizabilidade e docilidade populacional, como por exemplo, as *técnicas* de poder presentes em todos os níveis sociais e seu uso por outra diversidade de instituições como a família, o exército, a escola, a polícia, a medicina individual ou a administração de coletividades. Foucault observa que tais técnicas agem igualmente nos processos econômicos e nas forças que estão em ação em tais processos e os sustentam. Da mesma forma, operaram também, como “fatores de segregação e de hierarquização social, agindo sobre as forças respectivas tanto de uns como de outros, garantindo relações de dominação e efeitos de hegemonia. (...)”(FOUCAULT, 2012, p.155).

As questões políticas de controle com a presença de diversas instituições e suas relações ficam agora mais evidentes; Floyd e a comunidade científica (com as implicações institucionais alusivas à educação), a presença dos militares (uma das

manifestações mais fortes de poder institucional) e o triunfo do capitalismo (Pan Am, Hilton no espaço, Bell, IBM, vistos nas cenas anteriores) vão configurando o retrato de uma sociedade controlada e direcionada baseada em critérios nada democráticos.

Fazendo um paralelo com a contemporaneidade, na visão de Lemos (2005), a “era da conexão” se caracteriza pela ubiquidade e a pervasividade<sup>6</sup>, e os *smartphones* desempenham um papel relevante, pois se transformaram de um meio de comunicação interpessoal para um *massive media*. Neles pode se ter acesso à Internet, músicas, filmes, TV, GPS, câmera fotográfica, jogos on-line, dentre outros. Assim, os celulares na visão de Lemos:

devem ser compreendidos como instrumentos que podem aumentar as possibilidades de emissão e de recepção de informações, ampliando as probabilidades de comunicação mas não garantindo, necessariamente, um maior enriquecimento do processo comunicativo.(...) Isso pode nos levar a algumas conclusões importantes: 1. A disseminação de instrumentos de informação não necessariamente melhoram a performance comunicativa; 2. Não há determinismo técnico nesse sentido, e o controle sobre o cotidiano, tendo o celular como um controle remoto da vida, não garante a construção de uma sociedade da comunicação aberta, melhor ou em direção ao entendimento; 3. O determinismo tecnológico deve ser aqui rechaçado e as máscaras da ideologia reveladas. A era da conexão não é necessariamente uma era da “comunicação”. (LE MOS, 2005, p.8-9).

Neste sentido, observando desde a perspectiva bakhtiniana, que considera a constituição do sujeito desde o lugar do olhar do “outro” (ou a própria alteridade), isto é, por meio da visão do outro que o indivíduo é constituído e se constitui (BAKHTIN, 2006, p.55), pode se questionar como podem influenciar estes novos artefatos na constituição desse sujeito da “era da comunicação”, pois como foi observado na cena entre Floyd e a filha (por ex.) a conectividade não garante necessariamente a comunicação.

Ainda do ponto de vista bakhtiniano, o ocultamento e manutenção do poder em exercício, é o que conforma a ideologia (aceito pelo marxismo oficial), e que há de ser entendida em princípio, como

’falsa consciência’, vista como disfarce e ocultamento da realidade social, escurecimento e não percepção da existência das contradições e da existência de classes sociais, promovida pelas forças dominantes, e aplicada ao exercício legitimador do poder político e organizador de

---

<sup>6</sup> Ubiquidade se refere à possibilidade de estar em vários lugares ao mesmo tempo, e a pervasividade, compreende a disseminação de computadores em todos os lugares, introduzindo chips em equipamentos e objetos que passam a trocar informações. (<http://www.pervasive.dk/>) Acesso em: 06/09/2014.

sua ação de dominar e manter o mundo como é. (MIOTELLO, 2007, p.168).

A partir desta concepção inicial de ideologia, Bakhtin e seus companheiros do Círculo, reformulam essa concepção e propõem dois tipos de ideologia, uma oficial e outra do cotidiano. A ideologia oficial,

é entendida como relativamente dominante, procurando implantar uma concepção única de produção de mundo. A ideologia do cotidiano é considerada como a que brota e é constituída nos encontros casuais e fortuitos, no lugar do nascedouro dos sistemas de referência, na proximidade social com as condições de produção e reprodução da vida. (MIOTELLO, 2007, p. 169).

Fazendo esta divisão, Bakhtin e seu círculo conseguem uma visão dialógica entre estes dois campos ideológicos. Cabe destacar que Foucault evita falar sobre o termo ideologia, para não confundi-lo com a concepção marxista. Porém, as relações de poder se encontram presentes nas relações dentro do contexto ideológico. Assim, a reunião secreta de Floyd com os militares e demais colegas, pode ser uma expressão da ideologia oficial (ao tentar impor sua visão de mundo à sociedade e evitando confrontos de ideias ou olhares) enquanto que o encontro do próprio Floyd com os colegas soviéticos no saguão do hotel pode representar a ideologia do cotidiano.

O motivo do segredo encoberto por Floyd seria um choque cultural, (não explicado no filme) sobre o qual Kubrick diz que o principal motivo de uma desestabilização social seria causada pelo fato do homem descobrir que não é o centro do universo, e que como ente, ou ser superior se revele um extraterrestre e não Deus (AGEL, 1970; KAGAN, 1976), algo tão revolucionário como afirmar que é o outro que constitui o “eu”.

**2.5 - TMA-1 Encontro do monolito na lua** – O homem começa sua caminhada rumo a outro estágio de evolução, e o monolito indica o rumo a seguir.

Desde o início da quinta cena da segunda sequência de *2001: Uma Odisseia no Espaço* começa a se ouvir a música não diegética de György Ligeti *Requiem (Kyrie)* e mostra-se a superfície lunar e uma nave espacial com formato de ônibus aproximando-se rapidamente e passando por cima da câmera [P186].

A mesma nave é vista desde sua parte frontal com seus pilotos dentro da cabine iluminada de vermelho [P188]. Diversos planos exibem vistas gerais da paisagem lunar

que aparece poeirenta e rochosa, com a Terra ao fundo, similar à lua quando vista da Terra.

Floyd, Halvorsen e um terceiro astronauta estão no corredor da nave e enquanto escolhem alguns sanduíches conversam sobre como foi bom o discurso de Floyd.

- Seu discurso foi ótimo, Heywood. (diz Halvorsen)
- Foi mesmo. (astronauta)
- Elevou muito o moral da turma. (Halvorsen)
- Obrigado, Ralph. Responde Floyd e continua:
- A propósito, vocês fizeram um ótimo trabalho. Agiram de forma correta.
- Segundo vemos, é nossa função agir conforme suas ordens.
- Ficamos felizes em poder servir (responde Halvorsen).

O astronauta mostra as fotos do lugar onde encontraram o monólito na lua para Floyd, e Halvorsen explica mostrando nas imagens da foto como foi que chegaram à descoberta do monólito. Tal descoberta foi consequência de uma anomalia magnética, e que há fortes indícios científicos de que o monólito foi “deliberadamente enterrado” há quatro milhões de anos.

O plano seguinte mostra a planície lunar rochosa e a nave se deslocando acompanhada de um travelling lateral, enquanto começa a se escutar novamente a música não diegética de György Ligeti, *Requiem (Kyrie)* [P202].

Um detalhe do monitor do piloto com sua mão ao lado deste em uma alavanca é apresentado. No monitor lê-se a palavra NAV, e há umas marcas concêntricas que simulam a plataforma de pouso (vários círculos concêntricos e um retângulo dividido longitudinalmente, cujas metades se aproximam conforme a nave com a plataforma). Logo depois, o monitor mostra uma vista desde cima da base e da plataforma e que depois se intercalam continuamente. Escutam-se os bipes aumentando de frequência até que a figura de um retângulo horizontal se fecha no centro da tela, os bipes ficam extremamente acelerados até terem um som contínuo [P208]. No plano seguinte, um homem na penumbra observa o pouso da nave por meio de uma janela retangular, e embaixo desta, um monitor se observam os mesmos círculos concêntricos e o retângulo sobreposto, idêntico ao mostrado dentro da nave.

Os próximos planos mostram a aproximação da nave à base lunar, salientando a planície e o ambiente no qual se encontra o monólito. A Terra aparece ao fundo parecendo com a lua Terrestre. A nave chega à base lunar e seis astronautas descem por

uma rampa ao encontro do monolito, que se encontra rodeado de holofotes e outros aparelhos que parecem câmeras fixadas em tripés [P214].

Um dos astronautas começa a caminhar ao redor do monolito captado em um plano americano [P216]. Notam-se dois astronautas em um plano americano, um deles segurando o que parece ser uma câmera fotográfica [P218]. Floyd se aproxima lentamente (pela esquerda da tela) do monolito visto à contraluz de um dos holofotes da cratera [P219], em seguida, em plano de detalhe vê-se a mão de Floyd tocando com sua mão esquerda o monolito [P220]. Floyd em frente ao monolito, toca-o para logo em seguida afastar-se lentamente do mesmo [P221]. Um plano geral mostra o grupo de seis astronautas ao redor do monolito, com Floyd mais próximo dele, com vários holofotes e demais equipamentos e a rampa de acesso à vista. O astronauta que detém a câmera se afasta ao mesmo tempo em que pede para o resto do grupo se posicionar frente ao monolito para tirar uma foto [P222 e P223].

Um plano americano mostra o fotógrafo de frente, prestes a tirar a foto [P224] quando é surpreendido por um ruído agudo que faz com que o astronauta (e o restante do grupo) levem as mãos em vão em direção aos ouvidos, impedidos pelos capacetes. A angústia é captada em um *close-up* do rosto de um deles [P225].

Um plano médio em *contra plongée*, mostra o monolito no centro da tela alinhado com o sol e a Terra no topo, o ruído continua a ser escutado até o fim da cena [P226].

A cena compreendida entre os planos P186 e P226 inicia-se com as imagens de uma nave transportando o Dr Floyd junto a Halvorsen e outro membro da expedição, enquanto se escuta novamente a música não diegética de Ligeti, *Requiem (Kyrie)*

Nesta ocasião, o trecho escolhido por Kubrick do *Réquiem*, deixa crescer as vozes e instrumentos em intensidade, porém diferenciada vez anterior, em que as vozes alcançavam um clímax de estridência, agora permanecem em um tom baixo quando o monolito começa a emitir seu sinal de alta frequência e as vozes vão esmaecendo aos poucos. Como já foi apontado anteriormente, o uso da música de Ligeti mostra um momento em que há (ou está-se na iminência) de algo fora do comum, fora da rotina dos homens do espaço (assim como da rotina dos homens-macaco quatro milhões de anos antes), faz alusão a algo inclusive fora do mundo dos humanos.

O clima dentro da nave que transporta os cientistas da base lunar à cratera de Thyco parece ameno. Halvorsen elogia o discurso de Floyd e ainda acrescenta que elevou a moral da equipe. Floyd agradece e Halvorsen responde que eles estão ali para

acatar suas ordens e que fica feliz em obedecer. Este trecho do diálogo que *a priori* pode parecer banal, mostra uma certa coerência com a docilidade pertencente às técnicas do biopoder. Os indivíduos se reconhecem como parte de algo maior a eles, num sentido controlador e, neste sentido, sentem-se úteis servindo como ferramentas em prol de interesses alheios, porém hierarquicamente elevados.

Em seguida Halvorsen e seu colega apresentam as fotos do lugar em que fora encontrado o monolito na lua e comentam que fora datado de quatro milhões atrás e intencionalmente enterrado. Tal informação já indica que a origem do monolito não poderia ser humana.

Nos planos de aproximação da nave à base lunar, faz-se referência às representações sobre a figura do monolito (retângulo). Primeiro, no monitor dos pilotos dentro da nave, mostrado em detalhe e acompanhado de um bipe alto. Uma das metades do retângulo pertence à nave, a outra metade à representação do ponto de pouso da nave, de forma que se exalta essa formação do “monolito” na tela. Poderia se inferir que se trata de um sinal do diretor de que algo, novamente no campo cognitivo, irá acontecer.

Os bipes são escutados tão altos (ou mais) do que a música de Ligeti, aumentando a sensação de suspense. Em seguida, em uma cabine um homem observa o pouso da nave na penumbra, deixando visíveis em segundo plano, a nave e logo embaixo uma réplica do monitor encontrado na nave em frente aos pilotos. No plano em que o homem observa esse pouso, a nave encontra-se ainda perto de pousar, isto é, não corresponde a uma continuação temporal precisamente linear. Na penumbra, o monitor mostra novamente a última sequência de movimentos do plano anterior e no momento em que se completa o “monolito” no monitor há o corte e no lugar aparece o monolito real (dentro de uma escavação igualmente retangular), à distância, esperando os astronautas ao fim da rampa (Ver figura 9).





*Figura 9. Representações simbólicas do monolito (acima), logo o próprio monolito na lua (abaixo) (KUBRICK, 1968).*

Os próximos planos mostram a nave e o ambiente lunar, que em contraposição ao ambiente visto na Terra, mostra ela mesma como se fosse a lua vista da Terra. Ecoa o som da música não diegética de Ligeti, *Kyrie*, preparando o espectador para algo fora do normal. Ao descer da nave, há uma vista geral da cratera antes de começarem a ir em direção ao monolito. Descem com certo cerimonialismo e ao fazerem contato com o monolito, pode ser observado outro paralelo com a primeira sequência no momento em que Floyd se aproxima do lado esquerdo da tela, sendo que o homem-macaco se aproximou pela direita, como se o monolito estivesse no meio de ambos.

Depois de examinar a superfície do monolito com as luvas do traje espacial, um dos membros da missão que porta uma câmera, chama para tirar uma foto frente ao monolito. No momento de tirar a foto, o monolito dispara um som de rádio muito agudo e que atinge os astronautas através dos seus fones nos capacetes. O ruído do monolito permanece intenso e a música de Ligeti aos poucos vai diminuindo até esmaecer por completo.

Ao longo deste capítulo/sequência se observou uma representação da crise da Guerra Fria e as relações de poder que permeiam a pesquisa científica e suas relações com outras esferas, como a militar. Também foram abordadas as rotinas e dificuldades

dos os homens da era espacial, em que as viagens fora da Terra são vistas como parte do cotidiano. A ocultação da descoberta do monolito na lua para o público reforça as relações de poder que permeiam a sociedade e que finalmente culmina com o encontro de Floyd com o monolito achado na lua.

## **CAPÍTULO 3 - O HOMEM E SUAS EXTENSÕES TECNOLÓGICAS**

### **Terceira sequência - Missão a Júpiter**

Ao longo desta sequência, constituída por oito cenas, faz-se uma apresentação dos astronautas envolvidos na missão, das suas rotinas, e do super computador HAL9000 (ou simplesmente HAL). Ente eles, se desenvolverá um clima de desconfiança que desencadeará numa posterior luta até a morte, assemelhando-se àquela dos primórdios da própria humanidade representada na primeira sequência do longa, com algumas ressalvas, pois agora essa violência estará mediada/ executada pelas tecnologias, e não forças naturais. Os comentários sobre HAL, serão condensados no final da quarta sequência, quando poderão ser feitas considerações sobre sua natureza e suas decisões. A quinta e última sequência aborda a transformação de Bowman em criança estrela, e seu retorno à Terra.

Por uma questão de organização do texto, a análise de todas estas três sequências será efetuada em um mesmo capítulo.

#### **3.1 - Rotina “humana” na Discovery – O homem vigiado pelo olho onipresente (e quase onipotente).**

A primeira cena da terceira sequência abre com a música não diegética de Khachaturian, *Adagio de Gayane*. Vê-se o espaço e a nave Discovery One entrando vagarosamente de esquerda à direita na tela. Mostra-se o título: “*Missão Júpiter, 18 meses depois*” durante alguns segundos. Há várias vistas da nave, com campo de profundidade, onde se pode observar que é de formato alongado, sem asas, com uma cabine e um “corpo” que parece uma espinha dorsal de um mamífero [P227-P229]. Bowman aparece através de uma escotilha e desce ao encontro de seu companheiro

Poole para jantar e assistir o programa de entrevista da BBC “Esta noite no mundo” [P237]. Neste programa são apresentados os cinco membros da missão, inclusive HAL, o super computador de bordo e considerado como o sexto membro da tripulação, já que há mais três astronautas em hibernação [P249]. HAL é apresentado como um computador capaz de mimetizar ou reproduzir a maioria das atividades do cérebro humano, e é questionado sobre uma possível frustração que poderia lhe provocar o fato de que depende dos humanos para poder agir. Ao que responde HAL

“Nem um pouquinho.

Gosto de trabalhar com humanos.

Tenho uma relação estimulante  
com Dr. Poole e Dr. Bowman.

As responsabilidades de minha missão  
englobam toda a operação da nave...  
então estou constantemente  
ocupado.

Estou totalmente

à disposição...

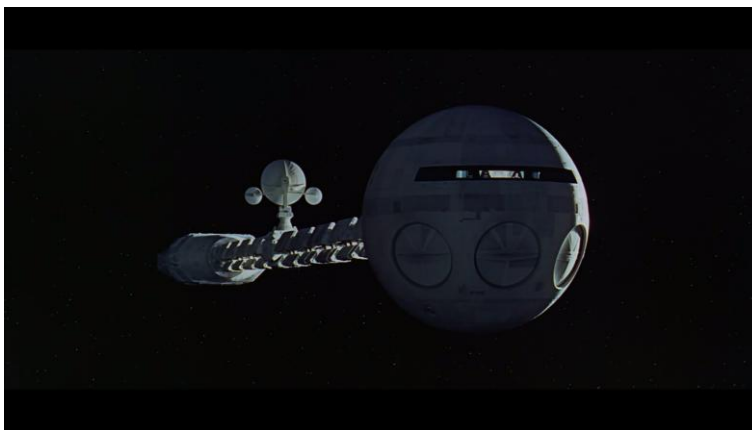
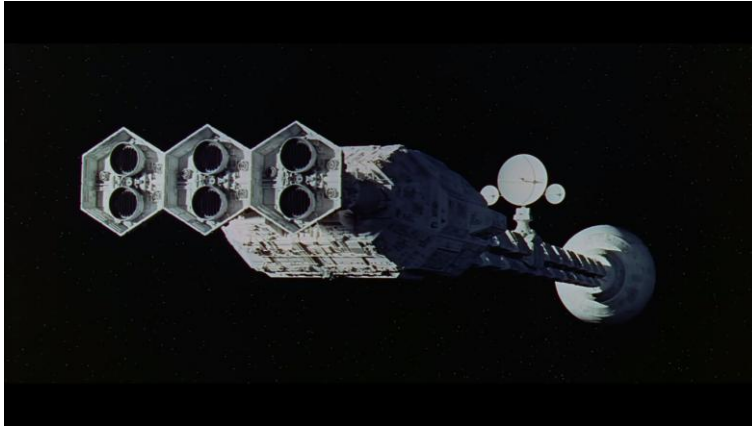
o que é, acho, tudo o que qualquer  
ser consciente pode querer .” [P256]

Em seguida perguntam ao Dr. Bowman sobre a sensação de conviver com HAL, e sobre as emoções “sentidas” por HAL, Bowman responde:

“-Ele age como se tivesse  
emoções autênticas.

Mas ele foi programado assim  
para facilitar nossa interação.

Se ele tem sentimentos reais ou não  
é algo que ninguém sabe ao certo.”[P258]



*Figura 10. Kubrick inicia a terceira seqüência com tomadas incomuns da nave Discovery, valorizando a profundidade campo, algo inédito para a época (KUBRICK, 1968).*

Esta primeira cena da terceira seqüência do longa, que vai dos planos [P227] a [P258], se inicia com a vagarosa entrada da nave, mostrada em detalhes e em um ângulo incomum para os filmes de FC contemporâneos, em que se explora a profundidade de campo e a proporção monumental da Discovery (ver Figura 10) como comentado anteriormente por Dufour (2012, p.115-117). Ela se inicia juntamente com a música não diegética de Khachaturian, *Adagio de Gayane*, que para Geduld (1973), seu tom melancólico, transmite ou evoca um sentimento de solidão que acompanha aos astronautas em sua jornada no espaço infinito, mas também à solidão que os acompanha como espécie. Tal raciocínio já começaria a se esboçar com os diálogos entre Floyd e os cientistas soviéticos, especificamente com a Dra Helena, a separação de Floyd da sua família exibida na sua fala ao videofone; bem como na cena seguinte, com o aniversário de Poole.

Ainda nesta cena, Poole é mostrado em *contra-plongé* correndo, fazendo exercícios dentro da nave, um fato que representa cuidados com o corpo, e que foi (e será) exibido de outras formas, como quando estes se alimentam, por exemplo. O astronauta corre enquanto lança golpes de boxe no ar, provavelmente para mostrar um corpo equilibrado, ágil, sadio, conseqüentemente apto para o trabalho e as relações de poder que o permeiam. Neste ponto, vale lembrar as considerações feitas por Foucault,

em que o poder não deve ser entendido apenas como um mero mecanismo de repressão (como os instrumentos jurídicos de proibição, por exemplo), pois constitui, nas palavras do próprio autor, “uma noção negativa, estreita e esquelética do poder que curiosamente todo mundo aceitou” (2012, p.44). Para o citado autor, essa concepção de poder repleta apenas de repressões não sustentaria seu exercício, e explica:

O que faz com que o poder se mantenha e seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso. Deve-se considerá-lo como uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social muito mais do que uma instância negativa que tem por função reprimir. Em *Vigiar e Punir* o que eu quis mostrar foi como a partir dos séculos XVII e XVIII, houve verdadeiramente um desbloqueio tecnológico da produtividade do poder. As monarquias da época clássica não só desenvolveram grandes aparelhos do Estado – Exército, polícia, administração local-, mas instauraram o que se poderia chamar uma nova “economia” do poder, isto é, procedimentos que permitissem fazer circular os efeitos do poder de forma ao mesmo tempo contínua, ininterrupta, adaptada, e “individualizada” em todo o corpo social. (FOUCAULT, 2012, p.45).

No sistema político descrito por Foucault, o corpo desempenha um papel essencial para o exercício do poder. O domínio e a consciência do próprio corpo foram resultado de um investimento do poder sobre este, através do “exercício, a ginástica, o desenvolvimento muscular, a nudez, a exaltação do belo corpo” (FOUCAULT, 2012, p.235). O corpo que foi objeto de repressões e controles no século XVIII foi reivindicado (como consequência dessa mesma repressão) contra o poder, e assim o que tornava forte o poder, passou a ser aquilo pelo qual é criticado. Nessa luta reivindicativa, onde poderia se pensar que o poder estaria diminuído, anulado ou enfraquecido seria falsa, porque “ele pode recuar, se deslocar, investir em outros lugares” (FOUCAULT, 2012, p. 235).

Assim, o poder controlador e disciplinar exercido no corpo do século XVII ao início do XX sofreram transformações, atenuando seus efeitos mais evidentes dentro das sociedades industriais. Também o biopoder como concebido por Foucault, passa por modificações, deslocamentos da corporeidade a um controle menos físico, e cada vez mais focado no trabalho intelectual do que naquele meramente braçal.

As demais atividades mostradas ao longo desta sequência evidenciam uma maior concentração nas atividades intelectuais. Não há muito esforço físico para preparar a comida, enquanto que na pré-história o esforço principal era o de caçar, perseguir e matar ou coletar seu próprio alimento. A máquina “serve” aos astronautas, que somente

devem apertar um botão e aguardar alguns segundos para que o alimento totalmente processado saia através de diversos compartimentos e os coloquem em uma bandeja.

Daniels citado por Kagan (1972, p.231) aponta que a Discovery seria uma metáfora da qualidade de vida moderna. Assim vista, a rotina de alimentação de Bowman e Poole na Discovery pode lembrar em certa medida com a forma de se alimentar nos lugares de *fast food* ou *Praças de alimentação* em centros comerciais. Geralmente nestes lugares são servidas comidas altamente processadas ou com aditivos químicos, além de serem servidas em bandejas. Obviando a questão da bandeja, a observação sobre a qualidade dos alimentos, pode chamar a atenção para os altos níveis de manipulação nos alimentos de maneira geral, pois hoje, por exemplo, questões como a transgenia alimentar não são mais um sonho. Sobre o exercício, ou os cuidados com o corpo, também podem ser vistos em ambientes de trabalho modernos que chegam a instalar academias completas, ou salas de jogos no próprio escritório.

No filme, a nave Discovery é o *lar* e o ambiente de trabalho em um só lugar. Logo depois de que Bowman recolhe a bandeja com sua comida, ele vai se sentar junto a Poole, quem já se encontra jantando o mesmo tipo de comida ao lado de uma tela plana de TV com as siglas IBM, onde será transmitido o programa da BBC entrevistando a tripulação da nave (ver figura 11). Poole está sentado com um robe de banho e Bowman veste um macacão de trabalho, isto pode reforçar também a ideia da convergência espacial dos ambientes de trabalho e lazer, e como acontece na contemporaneidade em empresas como a Google, onde existe a inclusão de áreas de lazer nos escritórios convencionais<sup>7</sup>. Outra variante neste sentido é quando o local de trabalho é o próprio domicílio residencial, e o contato com o “mundo” é realizado via internet, (mediado por um computador), como acontece com muitos trabalhadores autônomos, ou até estudantes à distância, para citar alguns exemplos.

---

<sup>7</sup> A Google foi eleita a melhor empresa para trabalhar em 2013, destacando-se por incluir espaços de descontração em seus escritórios, feiras de comida saudável, etc. Recuperado em: <<http://exame.abril.com.br/revista-voce-sa/edicoes/18402/noticias/google-todos-querem-ser-assim>> Acessado em: 28/09/2014.



*Figura 11. Poole em contra-plongée, e seus punhos que pairam no vazio (acima). Poole e Bowman em roupas diferentes, o lar-escritório (abaixo). (KUBRICK, 1968).*

No programa de TV, onde Poole e Bowman são apresentados e entrevistados, são dados a conhecer o resto da tripulação conformada por Dr. Charles Hunter, Dr. Jack Kimbali e Dr. Victor Kaminsky. Na entrevista, há um trecho que vale observar com atenção, em que o apresentador questiona a razão pela qual a tripulação foi colocada em hibernação antes da partida, sendo algo inédito nas missões espaciais até o momento[P243]. Bowman responde que é para estender ao máximo a vida da tripulação no espaço, e que se trata de pesquisadores cujo conhecimento só será útil ao chegarem a Júpiter, mas HAL também questionará esse ponto mais adiante ao longo da sequência e as razões para tais perguntas começarão a ficar evidentes.

Durante a entrevista, na apresentação de HAL, fica claro que ele é o “cérebro e o sistema nervoso da nave”, e dentre suas tarefas está a de cuidar da vida dos que estão hibernando, e é questionado sobre se sentir inseguro ao respeito. HAL com certo ar de orgulho, responde ao entrevistador que “a série 9000 é o computador mais confiável jamais construído. Nenhum 9000 jamais cometeu um erro ou deu falsas informações”[P253]. Em seguida, uma câmera alta e subjetiva (do ponto de vista de HAL) mostra os dois astronautas, enquanto o computador complementa: “nós somos, segundo as mais realistas definições... Incapazes de errar”. Neste plano [P254] pode se vislumbrar uma postura por parte de HAL com ares de orgulho e superioridade sobre o

homem. O entrevistador percebe o orgulho e questiona Bowman sobre a existência de sentimentos em HAL, ao que o astronauta responde sobre a conveniência dessas características para uma melhor interação com a tripulação, mas se HAL tem ou não sentimentos, é algo que Bowman admite não saber. O espectador poderá se questionar sobre a existência de sentimentos nos astronautas, já que estes são representados com frieza nos seus sentimentos, um *homem-máquina*, como na cena a seguir.

### 3.2 - **Aniversário de Poole** – A frieza das relações humanas e uso de tecnologia

Surge a nave Discovery da mesma forma que na cena anterior, com a música não diegética e Khachaturian *Adagio de Gayane*. Poole toma um banho de luz artificial [P260] enquanto é interrompido por HAL e uma transmissão dos pais de Poole para lhe desejar feliz aniversário. Poole pede a HAL para ajustar a altura do seu encosto para a cabeça. Enquanto Poole conversa com os pais, Bowman descansa em uma das cápsulas (semelhantes às dos demais que estão em hibernação). A fala dos pais de Poole versa sobre o cotidiano da vida deles como pais de filhos importantes, assim como questões rotineiras como pagamentos e a ausência de amigos que queriam estar presentes. O desejo de um feliz aniversário por parte dos pais e logo por parte de HAL encerram esta cena [P266].

Na cena compreendida entre os planos [P259] a [P266], se inicia igualmente com a música não diegética, e de tom melancólico de Khachaturian, e permeará a segunda cena inteira a terceira e parte da quarta cena da terceira sequência. Poole aparece deitado em uma cama tomando banho de luz. Pode observar-se uma minimização da atividade física ao máximo, pois o astronauta pede a HAL que lhe ajuste o suporte para a cabeça através de um comando de voz (ver figura 11).

Pode se observar que durante o tempo em que Poole escuta os pais, seu colega descansa, explicitando a questão da solidão vista na primeira cena desta sequência (ver figura 11), onde cada um assiste por separado ao programa de entrevistas. Poole assiste à mensagem dos pais sem mostrar algum tipo de emoção ou sentimento em relação aos assuntos mencionados por eles. Estas questões irão delineando as características do homem da era espacial, e o aproximarão à maneira de ser das máquinas ou suas ferramentas. Os movimentos do corpo quase desgovernados da era pré-histórica, agora dão lugar a movimentos calculados ou a inações, como no caso da cama elétrica



controlada por voz. Os homens-macaco ficavam juntos e em contato físico em vários momentos da sua rotina, na higiene corporal (uns tirando os piolhos do outro), ao fazer excursões para coletar alimento, ao se alimentar, ao se proteger dos perigos da própria natureza (como quando estavam com medo na caverna antes de descobrir o monolito) e inclusive na hora de lutar pela água no fim da primeira sequência. Na era espacial, o homem se encontra bem mais solitário do que os seus ancestrais, ao se alimentar, ao viajar, em seus relacionamentos (uma separação física de fato), e inclusive na rotina de trabalho, em que ocasionalmente coincidem acordados ou dividindo tarefas. Não se observa nenhum tipo de contato físico que exceda o toque das mãos entre os personagens do filme. Neste sentido, essa falta de contato físico chega ao extremo de utilizar os comandos de voz para controlar quase tudo na nave.

A maneira do homem se relacionar e comunicar com HAL, ressalta a importância da teoria adotada por Lemos (2013, p.42), em que comenta que existe um diálogo não somente entre seres humanos, mas também dentre humanos e coisas e dentre as próprias coisas entre si. As coisas dentro da Teoria Ator Rede (TAR) estariam no mesmo nível hierárquico que os humanos, e tais coisas fariam os humanos a fazer coisas, tal como vemos em diversas ocasiões ao longo da terceira sequência, como quando HAL interrompeu o banho de sol de Poole, e mais adiante quando HAL faz que troquem a antena da nave. A relação dentre as próprias coisas se vê representada do controle de HAL sobre todas as funções dentro e fora da nave (como se verá mais adiante).

Desta maneira, considerando esta teoria (TAR), os astronautas não só se comunicam com HAL quando falam com ele, mas também com o conjunto/contexto de relações humanas que fizeram de HAL uma realidade tangível, incluindo neste universo os seus programadores e quem lhe fornece as ordens em última instância, que neste caso seria a “*Mission Control*”, fazendo-os em certa forma coletivamente responsáveis pelo funcionamento de HAL. Pensar em contrário, poderia levar ao equívoco de que HAL seria uma entidade responsável de si mesma e de seus atos, e para isto, as leis de direito, vistas como uma ferramenta social para resolver conflitos, teriam que considerá-lo “pessoa”, e criar daí em diante uma série de relações, que até hoje se dão unicamente entre “pessoas” humanas *capazes*. Mas como imaginar a HAL pagando condenação em uma prisão, ou fazendo trabalho comunitário, ou mesmo pagar uma multa por si mesmo? Mais adiante, será apresentada a natureza da Inteligência Artificial de HAL,

para não enxergá-lo como uma espécie de Pinóquio que se transformou em menino de verdade.

### 3.3- Poole joga Xadrez com HAL – Teste de força intelectual

Poole aparece jogando xadrez com HAL em uma cena constituída por um único plano [P267], o jogo está próximo ao fim,

- A rainha come o peão. (Diz Poole)
- O bispo come o peão do cavalo. (responde HAL)
- Que péssima jogada. (Poole)
- Torre para rei, em um. (HAL)

Desculpe, Frank. Acho que não viu.

Rainha para bispo, na três. Obispo come a rainha. Cavalo come o bispo.

Mate.

- Parece que é isso mesmo. Responde Poole resignado.

Desisto.

- Obrigado pelo jogo tão agradável. (HAL)
- Obrigado. (Poole)

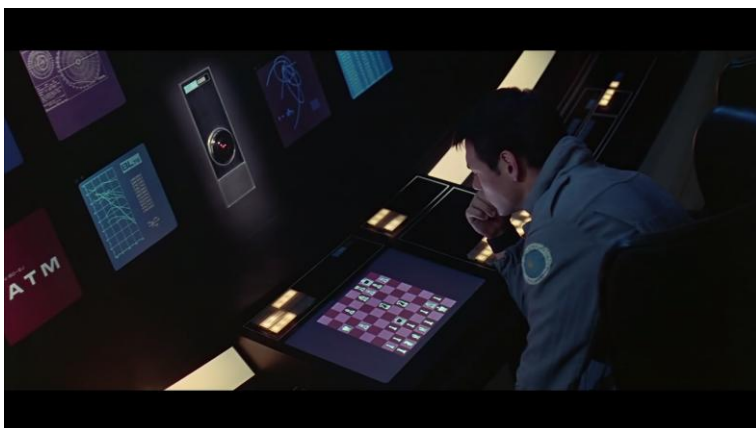
Poole mostra claros sinais de angústia ou desconforto (morde suas unhas), enquanto acompanha as fatais previsões de HAL sobre o jogo. O xadrez simboliza um embate que salvo raras exceções, termina com a “morte” (ou xeque- mate) de um dos jogadores. O homem desde os seus primórdios, quando começou a fazer uso das ferramentas e das tecnologias, superou suas limitações em comparação com as demais espécies, e assim compensou a impossibilidade de voar com aviões e naves espaciais, a de correr mais rápido que um leopardo com os automóveis e a habilidade de matar com as armas. O único terreno em que o ser humano moderno não foi desafiado por algum outro ser da natureza, é o campo do intelecto, e HAL através deste jogo, parece representar um novo “predador” que irá desafiar o domínio da inteligência da mente humana.

O livro *Larousse Del Ajedrez* descreve desta forma o jogo:

A primeira impressão é de imobilidade. Inclinados sobre posição estática, as cabeças dos jogadores apenas oscilam. Porém, quando

alguém se aproxima, percebe a violência do momento em seus olhos. Eles varrem o tabuleiro de direita a esquerda, antecipando as piores agressões que podem infligir ao corpo inimigo. Não há piedade; trata-se de matar ao Rey, e conseqüentemente, dizem todos, desde os grandes mestres aos psicólogos, a mente do adversário. (...) Neste duelo, as armas são cerebrais, e as agressões, psicológicas. A vitória quase sempre corresponde a quem melhor saiba compreender ao outro, a quem capte suas forças e debilidades mentais. A literatura, o cinema e outras formas de manifestação artística o compreenderam à perfeição, e assim, quando querem sublimar as relações entre seus personagens, recorrem ao xadrez. A batalha sobre as 64 casas torna-se simbólica de uma situação e das relações de força, ou às vezes, de sedução dos personagens presentes (LAROUSSE DEL AJEDREZ, 2001, p.79).

Nesta cena, através do jogo parece advertir-se sobre o que esta por vir, uma luta até a morte entre a *máquina-homem* e os *homens-máquina*. HAL mantém o mesmo tom tranquilo de voz, enquanto explica com precisão matemática os movimentos que o levarão à vitória. HAL parece compreender que é superior ao homem intelectualmente e desta maneira, com a luta representada no tabuleiro, alimenta seu já inflacionado ego (ver figura 12).



*Figura 12. Poole, cuidados corporais e comandos de voz (acima). Jogo de xadrez entre o homem-máquina e a máquina-homem, prenuncia uma luta além do tabuleiro (abaixo). (KUBRICK, 1968).*

### 3.4 - **Bowman desenhando até conversar com HAL e este inventar a pane** – O uso da criatividade

Mostra-se em plano de detalhe um desenho de alguém em uma das cápsulas de hibernação [P268]. Bowman aparece desenhando e Poole dormindo na cápsula. Bowman começa a andar em direção à câmara que inicia um travelling para trás enquanto HAL o cumprimenta e lhe pergunta se pode ver seus desenhos. Bowman aproxima os desenhos do “olho” de HAL, quem lhe dá um parecer positivo sobre eles e ainda é capaz de reconhecer a um dos representados dos desenhos (Dr. Hunter) [P272]. Em seguida, pergunta a Bowman se pode lhe fazer uma pergunta pessoal. Bowman aceita e HAL lhe pergunta se ele não se sente inseguro com a missão. Bowman devolve a pergunta e HAL continua tentando de alguma forma induzir a Bowman a dizer o que sabe sobre a Missão. HAL insiste em conversar sobre o assunto e continua a falar sobre os boatos de algo sendo desencavado na lua, ou se Bowman não acha estranho o fato de todo o sigilo que acompanhou os preparativos da missão,

- Isto é para o relatório  
psicológico? (pergunta Bowman) [P283]  
Claro que sim.  
Desculpe.  
Sei que é bobagem.  
Só um minuto.  
Só um minuto, (responde HAL) [P284]  
Acabo de detectar uma  
falha na unidade AE-35. [P285]

Bowman pergunta sobre a falha e HAL prevê que eles têm até 72 horas até a antena falhe totalmente. Bowman pede uma cópia do relatório e adverte que consultará com Poole e com o Controle da Missão.

Na cena que compreende dos planos [P268] a [P290], Bowman segue sua rotina na Discovery e é interrompido por HAL. Nos primeiros planos da cena, em que Bowman desenha, Kubrick expõe outra das qualidades de HAL, o de ter algum critério estético, o de poder encontrar ou distinguir algo como sendo “belo” ao emitir sua opinião sobre o desenho do astronauta.

Logo HAL começa a questionar a Bowman iniciando uma conversação direcionada sobre as condições de preparação da Missão como o fato de preparar tudo sob sigilo, por exemplo, e cujas verdadeiras intenções somente serão reveladas mais tarde em outra sequência. Porém, existe na fala de HAL, um detalhe interessante que será retomado mais adiante ao comentar a cena 07, constituído por uma repetição de palavras, similar a um gaguejar, justo antes de prever a pane -“Só um minuto, só um minuto”. Este gaguejar traz consigo um sinal de que HAL está realizando cálculos à beira do seu limite, o suficientemente complexos como para provocar essa repetição na fala, arquitetando em milésimas de segundo um plano com requintes enxadristicos, como se verá ao longo da sequência.

O “*Adagio de Gayane*” de Khachaturian acompanha de forma não diegética diversas cenas, desde a primeira até parte do início da quarta cena, na qual Bowman desenha no corredor da Discovery aos seus colegas em hibernação. Gengaro (p.95, 2013) descreve o histórico do balé *Gayane* de Aram Khachaturian, que compôs a música para o balé em 1942, mas continha elementos de uma obra precedente que ele mesmo compusera no final dos anos trinta chamado *Happiness*. O Adagio que se escuta em *2001: Uma Odisseia no Espaço*, provém da terceira de três *suítes*, mas não aparece na versão de 1957 do balé. O cenário da história de *Gayane*, (que segundo o próprio Khachaturian diz estar composta apenas por 30 ou 40 por cento de *Happiness*) envolve a sua protagonista (homônima da obra) em uma fazenda comunitária, casada com um marido alcoólatra que não preza as atividades coletivas. A rotina de violência doméstica leva a Gayane a defender seu filho e é esfaqueada pelo marido. O comandante Kazhakov prende o agressor, e enquanto Gayane sara das feridas, o comandante e ela se apaixonam.

Sobre a utilização desta música em *2001: Uma Odisseia no Espaço*, Geduld (1973, p.51) a relaciona com o extremo tédio das viagens espaciais longas, enquanto que para Kubrick representava uma “total solidão” (GENGARO, 2013, p.97), e para a própria Gengaro, ela sugere que a música ajuda a representar a máscara de auto-controle emocional dos astronautas, escondendo suas emoções que não mostram ou não podem mostrar. Este controle extremo das emoções constitui a principal característica do homem moderno, contemporâneo, o *homem-máquina*.

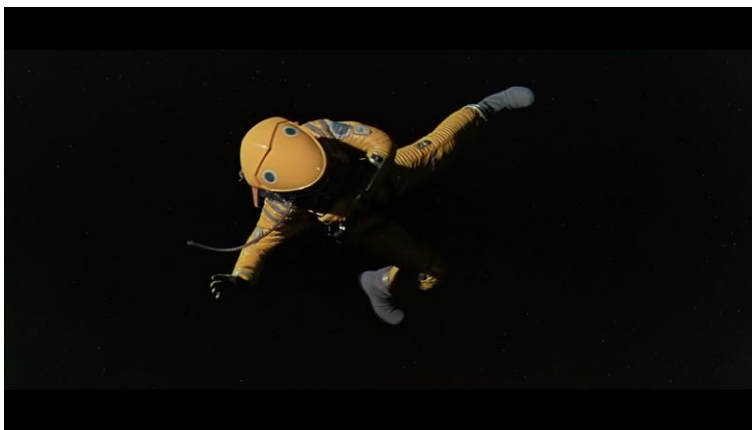
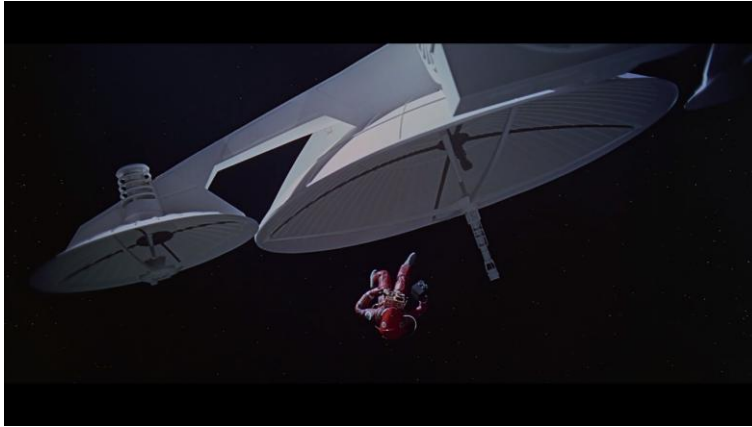
Seja qual for a interpretação de por que Kubrick escolheu essa peça musical para acompanhar estes trechos do longa, a sensação que se obtém, ou experimenta é de solidão, primeiro pelo distanciamento da nave da Terra, que já constitui um isolamento;

segundo, pela rotina que cada um realiza por separado na nave; e terceiro, porque ainda ao coincidir em poucos momentos presencialmente, ficam mesmo assim ausentes, já que ainda ao jantar e assistir o programa de entrevistas eles não dividiram a tela ou quaisquer comentários sobre a entrevista.

### 3.5 - **Troca da antena** – A fragilidade e isolamento do homem no espaço

Bowman e Poole aparecem revisando dados no interior da nave em um compartimento que parece ser a cabine de comando da Discovery [P291]. Depois aparecem assistindo a uma mensagem do Controle da Missão em que estes dizem estar revisando dados da pane e estão cientes da troca que os astronautas vão realizar antes do colapso. Logo Bowman se prepara para abordar a cápsula espacial e trocar a antena no exterior da nave. Neste processo HAL presta assistência ao astronauta para abrir portas, preparar a cápsula após receber ordens de voz emitidas por Bowman. Uma vez que Bowman entra no quarto das cápsulas, começa a se escutar a respiração, que presumivelmente seja dele próprio [P294]. O resto dos planos da cena, mostram a Bowman desde diversos ângulos, chegando até a antena e trocando-a [P324] sob a vigilância de Poole desde a cabine de controle.

Na cena compreendida entre os planos [P291] e [P324], Os astronautas revisam a previsão de falha de HAL da antena da Discovery, o único meio de comunicação com a Terra, a milhares de quilômetros de distância. Aqui vale observar a precisão com que HAL cumpre as ordens de Bowman para assisti-lo ao entrar na cápsula espacial, assim como o som que se escuta de uma respiração que se presume seja do próprio Bowman. Não se sabe se a respiração é um som diegético ou não, mas pode presumir-se que HAL seja capaz de escutá-lo também, já que teria acesso ao áudio do microfone de Bowman para poder receber ordens. Em termos do xadrez, HAL começara a movimentar as peças no seu tabuleiro de jogo, e assim também a observar as debilidades do seu adversário, estudando as brechas para seu próximo movimento (ver figura 13).



*Figura 13. Troca da antena e a respiração de Bowman em destaque (esq.). Poole é atacado no seu tubo de oxigênio, a máquina-homem aprende (e ataca) as debilidades do seu adversário. (KUBRICK, 1968).*

O som repetido e ritmado que se escuta da respiração de Poole é algo que HAL poderia considerar como mais uma debilidade da espécie humana em um lugar como o espaço. HAL já haveria testado outras capacidades (no xadrez, por exemplo) e necessidades humanas (como a de receber banhos de luz).

A respiração também parece relevante para exprimir um sentimento de fragilidade da vida no vácuo da atmosfera espacial. A vida humana que pende literalmente de um fio, um cabo de oxigênio alimentado por uma máquina, assim como de uma outra ligação, desta vez invisível, o da comunicação com a Terra através da antena.

Nos mais de quinze planos que conformam a troca da antena realizada por Bowman, pode se observar a parcimônia e cuidado com os movimentos executados pelo astronauta no espaço, contrastando novamente com o que foi visto na primeira sequência nos antecessores primatas. Outra questão que pode ser contrastada com a sequência dos primatas, é a ausência de referências temporais, pois não se sabe a que hora ou momento do dia as ações são realizadas no espaço, pois na primeira sequência pode se distinguir o alvorecer, o dia, o entardecer e a noite. Kubrick representa assim, um tempo distinto ao terrestre, um tempo relativo e próprio do espaço.

### 3.6 - **Revisão da antena e questionamento a HAL sobre o erro** – A desconfiança do homem na superferramenta

Poole e Bowman revisam frente a HAL a caixa trazida da parte externa da nave [P329] na sala de cápsulas espaciais. Bowman diz não encontrar nada de errado com a antena. HAL responde dizendo não ter visto algo assim antes, e recomenda recolocar a antena em funcionamento até a pane para desta forma rastrear a causa [P337].

A cena que compreende dos planos [P325] a [P337] mostram Bowman e Poole revisando os dados da suposta falha apontada por HAL na antena. Preliminarmente os astronautas não encontram falhas na antena, e HAL propõe a sua recolocação para encontrar a causa da suposta falha. Como foi observado anteriormente, a antena é o único canal de comunicação com a Terra, o único dispositivo que os mantém à margem do isolamento total. Esta cena parece ir aproximando o espectador à ideia de que algo não está dentro da normalidade, que a reputação de HAL através da infalibilidade se encontra “sob ataque” (lembrando o linguajar enxadrístico), pois os astronautas descobriram que não há nenhuma falha na antena.

### 3.7 - **Mission control** – O gêmeo de HAL desmente a falha.

Bowman e Poole recebem uma resposta do Controle da Missão em Terra, onde um operador se apresenta, e concorda com o plano sugerido para deixar a antena falhar. Adverte que HAL errou ao prever a falha, e isto seria confirmado pelo seu gêmeo na Terra [P339]. Bowman e Poole se voltam para HAL e perguntam sobre o erro. HAL responde que “só pode ser atribuída a falha humana. Isso já ocorreu antes e sempre foi devido a falha humana” [P344]. Poole insiste e pergunta se há antecedentes neste sentido e HAL responde novamente que não há nenhum registro de falhas na série 9000 de computadores. Bowman pede para Poole acompanhá-lo até uma cápsula onde pretende verificar uma falha no transmissor [P350].

Nesta cena, a verificação da falha observada na cena anterior, é confirmada pelo irmão gêmeo de HAL na Terra. Uma máquina, uma ferramenta verificando a outra idêntica, uma dualidade representada através de um espelho, um gêmeo, que só evidencia o que parece ter sido uma “má jogada” por parte de HAL.



Kubrick ao longo de sua filmografia, sempre retratou a dualidade humana de diversas maneiras, e aqui parece estender-se essa noção também ao plano do *máquina-homem*. Os rostos de Bowman e Poole são de desconfiança, mostrados em diversos planos aproximados e nos quais transparecem a preocupação com o fato de perder o único canal de comunicação com a Terra.

A cena conclui com uma pequena mentira dita a HAL por Bowman para sair do olhar de HAL e poder decidir o que fazer com ele.

### 3.8 - **Bowman e Poole planejam o desligamento de HAL dentro do POD –** Mentiras ao longo da narrativa.

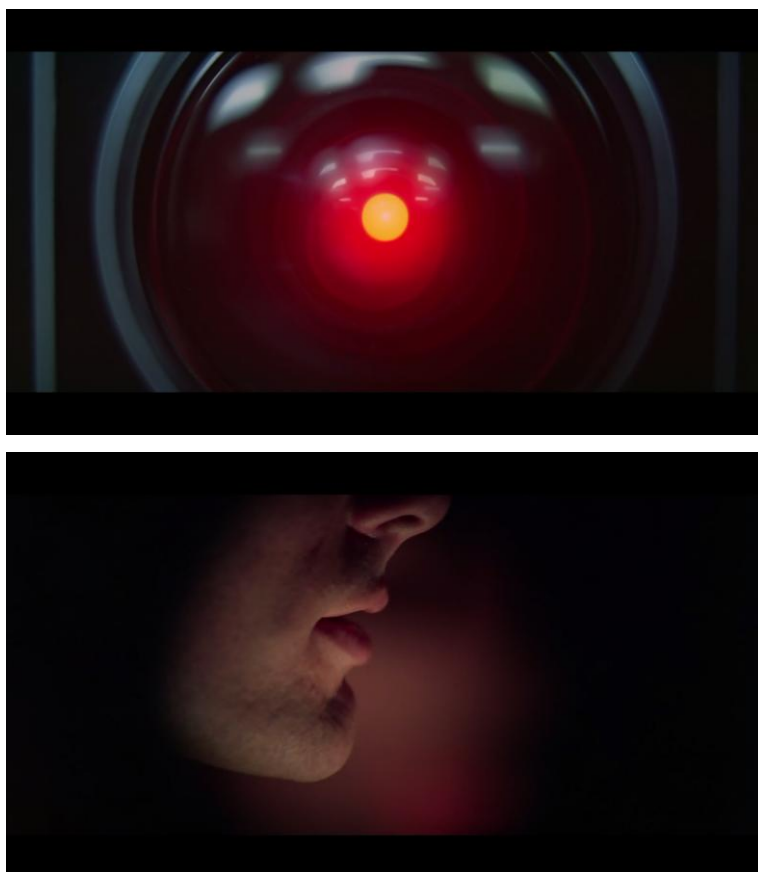
Bowman e Poole vão até a cabine das cápsulas e entram em uma delas através de comandos de voz dirigidos a HAL. Bowman pede para girar a cápsula, onde se lê na porta traseira a frase “PERIGO, PARAFUSOS EXPLOSIVOS” [P356]. Bowman pede para girar novamente a cápsula e eles ficam no interior desta, frente ao “olho” de HAL. Bowman desconecta os transmissores de voz da cápsula e se certifica de que HAL não os escuta no exterior da cápsula. HAL não os “escuta” e os astronautas discutem sobre a possibilidade da antena não falhar. Nesse caso, eles acreditam estar com problemas, e assim decidem cortar as funções cerebrais de HAL, caso a falha não fosse confirmada. Durante esta conversação entre os astronautas, houve várias tomadas em detalhe do “olho” de HAL intercaladas, assim como detalhes das bocas conversando, sem som [P364].

Nesta oitava cena, revela-se a verdadeira intenção de Bowman de desconectar HAL caso se confirme a falha, criando um paralelo com a mentira de HAL, que mente sobre uma falha na antena da nave e, em contrapartida, Bowman mente sobre o transmissor de uma cápsula. As mentiras envolvendo estes instrumentos essenciais para a comunicação, evidenciam uma crise maior pela qual atravessava a comunicação entre os próprios humanos, já que é possível notar que tanto a mentira como os discursos dissimulados aparecem em diversos momentos do filme (Floyd e os soviéticos, HAL, e agora Bowman).

Mais adiante no filme, também será descoberto que HAL possui informações que os astronautas desconhecem e, que conseqüentemente, a Mission Control (representada por Floyd) também lhes escondeu sobre o verdadeiro propósito da missão.

Uma série de mentiras que têm em comum a busca de um benefício ou interesse próprio (ou de um determinado grupo frente a outro).

Diversos planos de detalhe do “olho” de HAL alternados com os detalhes da boca de Bowman ao falar sobre desconectar o supercomputador se a falha for confirmada sugerem que HAL observa com atenção a comunicação entre os homens (ver figura 14). Somente mais adiante, o computador revelará que os planos dos humanos para desconectá-lo não eram um segredo para ele.



*Figura 14. HAL observa com atenção a conversação entre os humanos que conspiram contra ele. (KUBRICK, 1968).*

Nesta cena não há qualquer som, a não ser o do sistema de ar da nave, que se escuta como um fluxo de ar contínuo no fundo das conversações e que garante a vida humana em seu interior. Novamente Kubrick não oferece um caminho a seguir a respeito à percepção dos fatos que se desenvolvem na tela, o que leva o espectador a realizar suas próprias interpretações e valorações ou, no mínimo, a prender sua atenção com o suspense do desenvolvimento nessa relação homens e máquina.

#### **4 – Quarta sequência - Intermission**

#### 4.1 - *Intermission* (tela preta) – Momento de transcendência evolutiva da máquina – a tela como monolito

Esta é a primeira cena da quarta sequência e é composta por dois planos, um em que aparece o título “INTERMISSION” [P365] e outro [P366] em que a tela se torna totalmente escura durante quase três minutos, porém acompanhada com a música não diegética de Ligeti, *Atmosphères*.

Esta cena, pouco usual, não mostra nenhum personagem ou paisagem. Conforme supracitado observou-se como o uso da música de Ligeti, em certas cenas, evoca ou adverte o espectador de que algo fora do comum está para acontecer. A utilização de camadas sonoras com instrumentos conhecidos, porém utilizados de formas inusitadas, produz como resultado um “som que parece simultaneamente familiar e alheio a este mundo” (GENGARO, 2013, p.95). A música como elemento que denota algo fora do âmbito humano, revela ao espectador que algo está de fato acontecendo, mas o que há na tela? O quê o espectador está olhando na projeção? As respostas podem ser diversas e, possivelmente assim como o *Quadrado preto suprematista* (1914-15) de Kazimir Malevich<sup>8</sup>, o diretor do longa quisesse colocar o espectador em um papel ativo-interpretativo perante a obra. O efeito do quadro mencionado, segundo Gooding (2002, p.13) pode ser diverso, e de certa maneira poderia aplicar-se à projeção escura na tela cinematográfica:

Podemos vê-lo como um vácuo, um espaço vazio escuro. Alternativamente, podemos vê-lo como uma imagem da plenitude última, o preto no qual tudo é dissolvido ou reunido, a precipitação destilada da própria matéria, o branco a seu redor parecendo ser espaço e luz. É, então uma imagem que pode ser vista como contendo seu oposto. De qualquer modo, não é um quadro de um objeto ou de objetos no mundo tal como vistos à luz habitual do dia. Uma área de tinta preta emoldurada por branco sobre um suporte de tela é por si só um objeto. Funciona, obviamente, de uma maneira bastante diferente de uma pintura figurativa. Absolutamente simples, ele opera por redução, eliminação e concentração. É confrontacional, exigindo antes uma resposta ativa que uma recepção passiva. É um objeto para contemplação, mas não do tipo que poderíamos introduzir numa

---

<sup>8</sup> Pintor russo, precursor da arte abstrata. Foi influenciado pelo “místico-matemático russo P. D. Ouspensky, que escreveu sobre uma “quarta dimensão” além das três a que nossos sentidos comuns têm acesso, cuja realidade invisível se estendia para além da geometria convencional da linha, do plano e do volume. Encontramos o quadrado preto, nessa exposição, como uma face bidimensional “visível” não apenas de um cubo, mas de uma forma multidimensional imaginada no espaço cósmico. A pintura torna-se uma espécie de metafísica intuitiva, insinuando outra dimensão da realidade, só acessível à imaginação, só tornada visível pela arte”(GOODING, 2002, p.17).

natureza morta, numa paisagem, num retrato ou num quadro narrativo. (GOODING, 2002, p.13-14).

Desta forma, Kubrick provoca uma reação ativa/interpretativa no espectador, advertindo que, o que ali acontece é algo fora do domínio humano e colocando perante a ele, um monolito, que como já foi visto, encontra-se presente em momentos chave de alguma mudança ou evolução significativa.

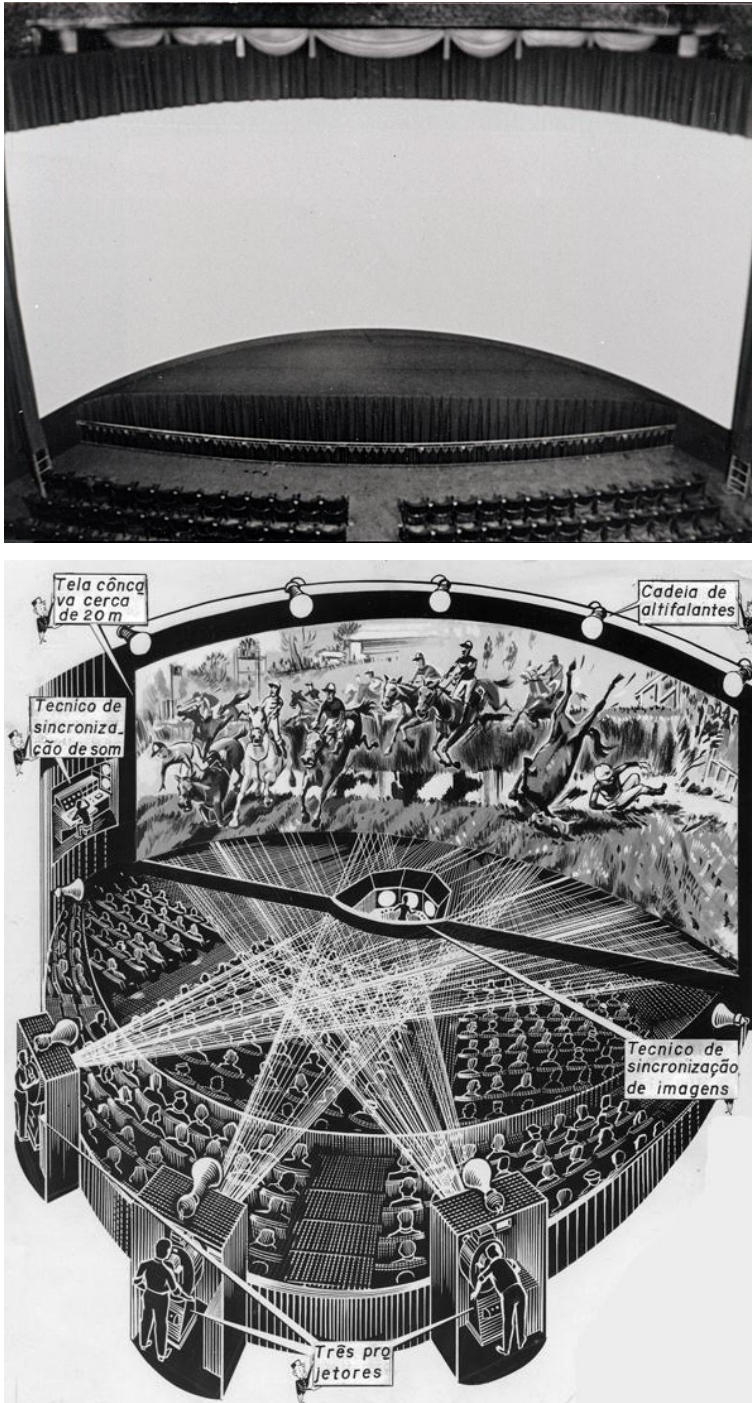


Figura 15. Formato da tela Super Panavision (acima) e um esquema do seu funcionamento (abaixo). (Imagens da Internet: <http://cinescopiotv.com/2014/06/24/cinema-antigo-pouco-conhecido-formato-cinematografico/>)

O formato em que o filme foi registrado foi o Super Panavision 70<sup>9</sup>, um formato que favorece a captura de amplos espaços (muito útil para os propósitos deste filme) e a tela em que o filme foi desenhado para ser projetado era um pouco mais alongado que os convencionais. A proporção (ou *aspect ratio*) desse formato é de 2.35:1, o que quer dizer que para uma medida vertical, equivale a duas vezes e trinta e cinco essa mesma medida no sentido horizontal em Cinerama<sup>10</sup>. A medida do monolito não é mencionada no filme, porém na novela de Clarke, há menção às suas proporções, nos pensamentos de Bowman: “Quão óbvia e quão necessária era aquela equação matemática de seus lados, a sequência 1:4:9! E que ingenuidade imaginar que a série terminasse ali, em apenas três dimensões!”(CLARKE, 2010, p.135). Nesta frase se insinua a multi-dimensionalidade do monolito, assim, Kubrick já realizara algumas representações do monolito em uma posição horizontal (ver figura 9) e na sequência correspondente ao trecho citado do livro “Portal das Estrelas”, em que o monolito se encontra igualmente em uma posição horizontal antes da entrada de Bowman em outra dimensão. As medidas do monolito e do formato em que foi planejada a projeção do filme são próximas e no momento em que a tela se torna preta, pode passar a impressão de que a sala foi invadida por um monolito gigante.

A inclusão da obra de Ligeti como um elemento que denota um acontecimento fora do comum, como já foi comentado, neste caso também parece transmitir a ideia de que se trata de um momento de evolução (pela presença também do monolito representado na tela) mas desta vez, da máquina em vez do ser humano, pois justamente após este momento de “escuridão” HAL decide tomar o controle da missão.

#### 4.2 - **Troca da antena e morte de Poole e do resto da tripulação – HAL e Bowman em uma luta final.**

A nave Discovery entra novamente pela esquerda do plano ao mesmo tempo em que se escuta uma respiração [P367]. Poole se encontra agora na cápsula indo em direção da antena externa sob o olhar atento de Bowman na cabine de controle [P374]. Poole fora da cápsula se aproxima da antena enquanto a cápsula gira na direção da

<sup>9</sup> Segundo informações nos próprios créditos do filme [2:23:56] e dados recuperados em:< <http://www.imdb.com/title/tt0062622/technical>> Acessado em: 30/09/2014.

<sup>10</sup> Cinerama é o nome de registro de um processo cinematográfico de widescreen que trabalha com imagens projetadas simultaneamente por três projetores de 35 mm sincronizados para uma tela gigantesca e curva. Recuperado em: < <http://cinescopiotv.com/2014/06/24/cinerama-antigo-pouco-conhecido-formato-cinematografico/>> Acessado em: 30/09/2014

câmera abrindo os braços mecânicos e suas pinças. A aproximação chega a um plano de detalhe do “olho” de HAL e nesse momento não se escuta mais o som da respiração. O silêncio invade o restante da cena. Poole aparece debatendo-se no vácuo e tentando segurar o cabo de oxigênio, enquanto Bowman sai rapidamente da cabine de controle, dirige-se ao quarto das cápsulas e pede para HAL preparar uma para sua saída [P383]. Ao girar a cápsula, novamente, aparece o detalhe da porta da cápsula onde se lê “PERIGO, PARAFUSOS EXPLOSIVOS” [P386]. Bowman no interior da cápsula vai atrás de Poole, enquanto se escutam bipes e alarmes. Uma série de mais de trinta planos mostra o resgate de Poole. Neles se mostram repetidamente o rosto de Bowman em planos aproximados, sem deixar qualquer emoção à mostra enquanto tenta se aproximar de Poole. Quando Poole é finalmente alcançado pelos braços mecânicos da cápsula de Bowman, os bipes e alarmes deixam de ser escutados [P417]. Aparece o “olho” de HAL novamente na Discovery, e planos de detalhe dos monitores com os signos vitais dos astronautas em hibernação enquanto mais uma vez sons de bipes são ouvidos. Surge um plano de detalhe de um monitor com a mensagem “FALHA NO COMPUTADOR”, enquanto os signos vitais dos astronautas decaem e se mostra novamente o “olho” de HAL [P435]. No quarto das cápsulas se ouve a voz de Bowman pedindo para que HAL abra as portas. Enquanto Bowman tenta ser escutado, aparecem diversos espaços da Discovery. Depois de várias tentativas, HAL responde ao chamado de Bowman, mas se nega a abrir as portas e explica: “Esta missão é muito importante para mim, para deixá-lo ameaçá-la” [P445]. HAL reconhece que consegue ler os lábios, e descobriu os planos para desconectá-lo. Bowman adverte que entrará pela câmara de compressão, ao que HAL lhe responde de forma irônica: “Sem seu capacete espacial, Dave, encontrará sérias dificuldades” [P451]. HAL se despede de Bowman e ignora seus pedidos. Bowman gira a cápsula e lança de volta ao espaço o corpo de Poole, em seguida, volta-se para a Discovery novamente. Usa as pinças dos braços da cápsula para abrir a porta e usa a porta com parafusos explosivos para impulsionar-se dentro da Discovery novamente [P484]. Um plano de detalhe do “olho” de HAL, da lugar a um plano aproximado de Bowman vestindo um capacete verde (seu traje é vermelho) caminhando em direção à câmera. Em outro plano, Bowman é captado em câmera baixa (*contra plongée*), entrando no Centro de Memória Lógica (CML) de HAL, enquanto este começa a pedir calma para Bowman:

“Sei que não estive muito bem...

Mas agora posso lhe garantir...

Com muita certeza  
Que tudo vai estar bem de novo.  
Eu me sinto bem agora.”  
“me sinto bem mesmo” [P492]  
“vejo que ficou muito chateado com isso  
Francamente acho que deveria sentar-se calmamente...  
Tomar um tranquilizante e repensar tudo isso  
Reconheço que tomei decisões insatisfatórias recentemente...” [P494]

Bowman dentro do CML de HAL é captado em câmera baixa enquanto se aproxima de um painel iluminado de branco em contraste com o resto do quarto iluminado de vermelho enquanto HAL pede para ele parar. Bowman começa a desparafusar os blocos brancos do painel, que agora aparece sob ele [P500], e HAL diz: “tenho medo. Estou com medo, Dave.”

“Dave,  
Minha consciência esta se esvaindo  
Posso senti-lo  
Posso senti-lo  
Minha mente esta se esvaindo.  
Tenho certeza absoluta.”[P502]  
A voz de HAL começa a ser ouvida em um tom mais grave e devagar.  
“...senhores,  
Sou o computador HAL 9000.  
Entrei em funcionamento...  
...Na usina HAL... em Urbana, Illinois...  
Em 12 de janeiro de 1992.  
Meu instrutor foi o Sr Langley...  
E ele me ensinou a cantar uma música.  
Se quiser ouvi-la, posso canta-la para você.  
-Quero ouvi-la, sim, HAL.  
Cante para mim (fala Bowman ofegante)  
-Chama-se “Daisy”.  
Daisy,  
Daisy  
Responda-me por favor

Estou

Quase louco

Porque me apaixonei por você (enquanto aparece Bowman refletido do seu “olho”)

Não será um casamento elegante,

Não posso pagar uma carruagem

Mas você ficará linda

No selim

De minha bicicleta feita para dois<sup>11</sup>

- “Bom dia senhores. (escuta-se a voz do Dr Floyd em uma gravação que se vê em um monitor)

Estas são instruções prévias,

Feitas antes de sua partida.

E por razões de segurança,

De importância fundamental...

Foram dadas a conhecer a bordo, durante a missão...

Somente a seu computador HAL 9000.

Agora que estão em Júpiter...

E toda a tripulação voltou a si,

Pode ser contada a vocês .

Dezoito meses atrás...

...a primeira evidência de vida

Inteligente fora da Terra...

---

<sup>11</sup> 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 made for two.

Michael, Micheal, here is your answer true.  
I'm not crazy all for the love of you.  
There won't be any marriage,  
If you can't afford a carriage.  
'Cause I'll be switched,  
If I get hitched,  
On a bicycle built for two!"

"Daisy Bell (Bicycle Built for Two)" é uma música popular, escrita em 1892 por Harry Dacre  
[http://www.lyricsmode.com/lyrics/v/valentines\\_day/daisy\\_daisy.html](http://www.lyricsmode.com/lyrics/v/valentines_day/daisy_daisy.html)



Foi descoberta

Estava 15 metros abaixo da superfície lunar...

Perto da cratera Tycho.

Exceto por uma única e muito poderosa emissão de rádio...

Direcionada a Júpiter...

O monolito negro de 4 milhões de anos permanece completamente inerte.

Sua origem e seu objetivo ainda são um mistério.

FADE OUT

A aparição da tela preta acompanhada pela música de Ligeti justo antes do início desta cena, pode ser interpretada como um sinal desse salto evolutivo para a máquina, da mesma forma que o monolito funcionou com os humanos. Assim, implicaria uma evolução da própria máquina, expressada na utilização de uma ferramenta para matar. A ferramenta humanizada usa agora outra ferramenta para exercer sua vontade, um poder sobre os demais tripulantes. Assim como fizera o homem-macaco, HAL também “lança” sua ferramenta pelos ares, porém no caso de HAL, isto poderia ser interpretado como uma maneira de encobrir seu crime, esconder a arma e o corpo [P382].

HAL já percebera a fragilidade do homem no exterior da nave, ao escutar sua respiração, como seria anotado ao longo da cena da primeira troca da antena. Logo após o ataque sobre Poole, deixa-se de ouvir o som da respiração que permeava a cena. O silêncio agora, parece provocar um efeito similar ao da tela preta. As emoções sobre como perceber estas cenas não são induzidas através de uma música, pois segundo Gengar, a utilização do silêncio ajuda a que:

a audiência produza sua própria opinião sobre o conteúdo emocional – se houver algum- de certas cenas. Os astronautas mantêm suas próprias emoções sob um verniz de neutralidade, e nós como audiência, não temos música para nos ajudar a decidir como nos sentir. (GENGARO, 2013, p.99).

Assim, podem ser encontradas diversas cenas onde o silêncio parece cumprir esta busca de não indução emocional, como quando morrem os astronautas em hibernação, Poole quando flutua à deriva no espaço ou quando Bowman se dirige à sala de controle mestre de HAL (ou como quando mentiu para HAL para conversar à sós com Poole).

Bowman em sua corrida para alcançar o corpo errante de Poole esquece o capacete do seu traje espacial e HAL novamente presta atenção nesse detalhe ao dizer que sem ele, Bowman terá sérias dificuldades para entrar novamente na nave.

Em diversos planos, aparece a nave Discovery em toda sua extensão, frente à cápsula de Bowman, assemelhando-se a um osso gigante ou à espinha dorsal de um animal como um possível paralelismo com a primeira sequência.

Até aqui, muitas questões foram reveleadas no filme, pois o espectador não teria como suspeitar do desconhecimento dos verdadeiros fins da missão pelos astronautas até a revelação de Floyd.

Sobre o olhar de HAL, pode-se observar similitudes com uma versão evoluída (além do autômato) do panóptico de Bentham mencionado por Foucault, e que, de maneira geral chega a se assemelhar na sua arquitetura além de algumas funcionalidades. A descrição do panóptico é de uma construção em forma de anel com uma torre no centro. A estrutura circular estaria dividida em celas com janelas abertas para o centro, desde onde um único vigia podia vigiar de maneira individual a cada prisioneiro. As celas, ao contrário do que acontecia com as masmorras, agora são bem iluminadas, uma visibilidade que se constituía como armadilha para o ocupante da cela. A individualização nas celas, Foucault as percebe em outros espaços da sociedade, como nos hospitais, escolas e ambiente de trabalho,

a multidão, massa compacta, local de múltiplas trocas, individualidades que se fundem, efeito coletivo, é abolida em proveito de uma coleção de individualidades separadas. Do ponto de vista do guardião, é substituída por uma multiplicidade enumerável e controlável; do ponto de vista dos detentos, por uma solidão sequestrada e olhada. (FOUCAULT, p.190-191, 2013).

Isto produziria um efeito importante no detento, induzi-lo a um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder. A ideia era fazer da vigilância algo permanente em seus efeitos, mesmo que descontínua em sua ação. Por esta razão, Bentham observou o princípio de que o poder devia ser visível e inverificável; “Visível: sem cessar o detento terá diante dos olhos a alta silhueta da torre central de onde é espionado. Inverificável: o detento nunca deve saber se está sendo observado; mas deve ter certeza de que sempre pode sê-lo” (FOUCAULT, 2013, p.191). O panóptico funciona como um mecanismo no qual não importa quem exerça o poder “um indivíduo qualquer, quase tomado ao acaso, pode fazer funcionar a máquina: na falta do diretor, sua família, os que os cercam, seus

amigos, suas visitas, até seus criados”, nem o motivo que o faça funcionar, desde a curiosidade de uma criança até a maldade de um espião, passando por filósofos da natureza humana, constituindo assim, “uma máquina maravilhosa que, a partir dos desejos mais diversos, fabrica efeitos homogêneos de poder” (FOUCAULT, 2013, p.192).

O interior da Discovery, onde se desenvolvem a maioria das ações dos astronautas, possui uma estrutura similar a do panóptico, porém a “torre”, o “olho” está distribuído em todos os lugares da nave, em corredores, salas e cápsulas. HAL consegue ter o controle efetivo sobre as vidas dos astronautas em hibernação, escuta tudo que é falado dentro (e fora) da nave, e lê nos lábios dos conspiradores os planos deles. Se bem que não existem divisórias, ou quartos celulares, aqui há uma separação mais sutil, constituída pelos turnos em que cada astronauta permanece acordado separado do outro (salvo alguma eventualidade). Essa separação de Bowman e Poole por turnos, e destes dos demais astronautas em hibernação, efetivamente evitaria que pudessem questionar-se sobre os preparativos e fins da missão, e assim pôr em risco seu segredo (guardado unicamente por HAL).

Antes de continuar, é importante definir a inteligência artificial de HAL, para não cair no equívoco de considerá-lo uma “pessoa”. Para Russell e Norvig (1995), o campo da Inteligência Artificial, doravante IA, procura o entendimento de entidades inteligentes, sendo uma das razões pelas quais seu estudo leva a um conhecimento maior sobre o próprio ser humano. Os citados autores realizaram um quadro contendo as principais definições da área, dividida em quatro quadrantes, os dois superiores relacionados a processos de pensamento e raciocínio, e os dois inferiores estariam relacionados ao comportamento. As definições situadas à esquerda medem seu sucesso em termos de desempenho humano, enquanto que do lado direito, o medem em relação a um conceito ideal de inteligência, que será denominado de racionalidade (RUSSELL; NORVIG, 1995, p.4-5) Ver quadro 1.

<p>“O emocionante novo esforço para fazer com que computadores pensem... máquinas com mentes, no sentido completo e literal” (Haugeland, 1985).</p>	<p>“ O estudo de faculdades mentais através da utilização de modelos computacionais” (Charniak e McDermott, 1985)</p>
<p>A automatização de atividades que nós associamos com pensamento humano, atividades tais como tomada de</p>	<p>“O estudo dos cálculos que fazem possível perceber, raciocinar e atuar” (Winston, 1992)</p>

decisões, resolução de problemas, aprendizagem...” ( Bellman, 1978).	
“A arte de criar máquinas que desempenhem funções que requeiram inteligência quando executadas por pessoas. (Kurzweil, 1990)	“Um campo de estudo que procura explicar e emular comportamento inteligente em termos de processos computacionais” (Schalkoff, 1990)
“O estudo de como fazer que computadores realizem coisas nas quais, até o momento, as pessoas sejam melhores” (Richard e Knigh, 1991).	“O ramo da ciência da computação encarregado da automação de comportamento inteligente” (Lugger e Stubblefield, 1993)

Quadro 1. Principais definições de IA.

Ainda os citados autores, mencionam o Teste de Turing, desenvolvido por Alan Turing, na década de cinquenta, para prover uma definição operacional satisfatória da inteligência. Turing definiu comportamento inteligente, a habilidade de alcançar um desempenho ao nível humano em todas as atividades cognitivas, suficientemente para enganar a um interrogador. Tal questão foi abordada no cinema em uma cena de *Blade Runner, o caçador de andróides* (*Blade Runner*, Ridley Scott, 1982) , em que um androide é submetido a perguntas específicas sobre situações hipotéticas e que requerem um certo grau de abstração. O androide em questão começa a questionar a lógica das perguntas e é descoberto. Para que tal engano possa acontecer, e para fins ilustrativos, segundo Russell e Norvig (1995, p.5-6), o computador precisa dominar as seguintes habilidades:

- a) **Processamento natural da linguagem**, ser capaz de comunicar-se com sucesso em inglês ou algum outro idioma;
- b) **Representação do conhecimento**, para guardar informação provida antes ou durante o interrogatório;
- c) **Raciocínio automático**, utilizando a informação armazenada para responder às perguntas e desenhar novas conclusões;
- d) **Aprendizado**, a máquina se adapta a novas circunstâncias e a detectar e extrapolar padrões.

Para Turing, o interrogatório era desenhado sem presença física, pois a inteligência prescinde do físico, porém no chamado Teste Total de Turing, o computador também necessitará:

- e) **Visão computadorizada**, para perceber objetos, e;
- f) **Robótica** para movê-los.

Considerando as características que devem ter as máquinas “inteligentes”, HAL cumpre com louvor todos os requisitos enumerados no teste de Turing, podendo parecer quase humano. Sobre o seu comportamento, não existe uma única explicação para os atos de HAL, dentre elas há diversas teorias que chegam a envolver até religião, colocando a HAL como Deus em algumas delas. Sem pretender esgotar o campo interpretativo a que HAL pode ser objeto, observa-se-á o conteúdo recuperado na decupagem para delinear uma possível interpretação aos seus atos e os lineamentos que como foi visto acima, conduzem os estudos de IA, pois ao que tudo indica, HAL sofrera uma pane por causa da contradição das ordens dadas a ele, e por isto sua falha se deva a “erro humano”. Como já foi mencionado anteriormente, a dualidade e as mentiras se encontram presentes ao longo de várias sequências, como no caso de Floyd e os soviéticos, HAL e Bowman, a *Mission Control* e os astronautas, por exemplo.

Como passa a se saber no final da quarta sequência, HAL é o único “tripulante” ou “membro da equipe” que sabe sobre a existência e natureza do monolito. Ele observa a rotina de Poole e Bowman na Discovery e monitora literalmente os signos vitais dos astronautas em hibernação. Realiza testes psicológicos de rotina, aos quais os astronautas estão acostumados, e sob a desculpa de tratar-se de um deles, HAL questiona Bowman sobre o que parecem ser suas próprias inquietudes, isto já poderia ser um sinal de um conflito interno. Na ótica de HAL, é possível dizer que ele se considerava um ser superior, pelo menos no espaço e naquela circunstância. A ferramenta criada pelo homem tomou dimensões expressivas, gigantescas como a Discovery, ao ponto de absorvê-lo em seu interior para alimentá-lo, transportá-lo e protegê-lo em um ambiente inóspito como o espaço, colocando-se o próprio homem, paradoxalmente mediado pelas suas próprias tecnologias, em uma situação precária, similar à aquela enfrentada pelos homens-macaco, no sentido da limitação de recursos vitais. HAL percebeu que podia superar o homem em diversas questões, como prescindir de comida, água, oxigênio ou luz solar para sobreviver, tal como mostrado ao longo da sequência nas rotinas dos astronautas. Cognitivamente mediu suas forças em um jogo de

xadrez, que é conhecido pelo seu grau de exigência intelectual, assim como pela sua essência, em que há algo de violência, pois a finalidade é “matar” o rei adversário.

HAL, visto de acordo com a visão bakhtiniana, pode representar um elemento mediador das alteridades do Conselho e do Mission Control sobre os astronautas da missão. HAL foi programado desde os preparativos da missão para esconder informações sobre o monolito que foi encontrado enterrado na lua. Isto pode ter causado conflitos internos, em que ele mesmo poderia acreditar que estavam igualmente escondendo algo dele, o que ele mesmo confirmara ao espionar o que os astronautas falavam dentro da cabine da cápsula. Tal visão do estado paranoico de HAL são compartilhadas por autores como Walker, “Ele não pode admitir que cometeu um engano, o que lhe causa um colapso paranoico, exibindo ansiedade sobre sua impecável reputação, que o leva a matar às suas testemunhas humanas” (WALKER, 1973, p.255); já para Kagan, “HAL, a matriarca transistorizada de “um estado do bem estar” levado às suas últimas consequências, atende a tudo enquanto seus meninos se escondem para conspirar por um “poder para os astronautas” (KAGAN, 1979, p.231). Na visão de Grünewald, HAL corresponderia ao conceito ideal humano:

O homem fez HAL, não só à sua imagem, mas à sua imaginação projetada de busca da perfeição. Quando aparece o erro, HAL jamais poderá admiti-lo, pois sua ontologia é a programação do infalível. Mas o homem é sempre falível, daí a impossibilidade de diálogo – assim como inexiste diálogo racional com o mito (encarnações ou concretizações da verdade coletiva que a razão nunca poderá, só ela, efetuar), com Deus ou com os deuses. O homem volta-se para si mesmo, como no poema de João Cabral de Melo Neto, *De um avião* (aqui poderia ser *De uma astronave*): “o homem que é o núcleo do núcleo do seu núcleo”. (GRÜNEWALD, 2001, p.229).

Autores como Grünewald vêem o erro de HAL como algo que “aconteceu” ou “apareceu”, como consequência dos seus conflitos internos. Sem desviar-se completamente desta visão de conflitos internos de ordens, poderia pensar-se também que HAL modelara toda uma jogada estratégica no melhor dos estilos enxadrísticos, enquanto conversava com Bowman sobre a missão. Enquanto gaguejava, estaria realizando os cálculos sobre suas próximas ações, e isto implicaria um esforço gigantesco, mesmo para o supercomputador. Assim ele decidiria proteger a Missão que lhe foi confiada, expondo os astronautas acordados a um ambiente (o exterior da nave) em que ele pudesse atacar fisicamente (controlando a cápsula e usando-a como arma/ferramenta) e logo desfazer-se das provas. Porém Bowman, além de ser o Comandante e que já tinha sido representado como um ser criativo (ao mostrá-lo

desenhando), faz o improvável e entra novamente na nave após argumentar inutilmente com HAL.

Ao longo desta sequência, há vários planos que mostram a nave gigante em comparação com a minúscula nave em que HAL pretendia abandonar até a morte a Bowman, como uma forma de representar o volume da ferramenta evoluída e a insignificância do próprio homem perante sua criação. Desde a entrada de Bowman na nave, os planos são captados em *contra plongée*, o homem recuperou seu lugar no topo da cadeia evolutiva novamente, assim como o fizera o homem-macaco na pré-história. Os passos decididos de Bowman no caminho à sala de controle de HAL já não mostram a um homem totalmente controlado, e as emoções começam a observar-se em planos aproximados de seu rosto enquanto vai desligando o cérebro de HAL. É até certo ponto irônica, a maneira em que HAL “morre”, pois é através de uma ferramenta básica, uma chave de fenda que seus “monolitos brancos” são desconectados. A forma desses pequenos monolitos que saem da “cabeça” de HAL, reforçam a ideia de que os monolitos negros representam um tipo de evolução por meio do uso do intelecto (ver figura 16).

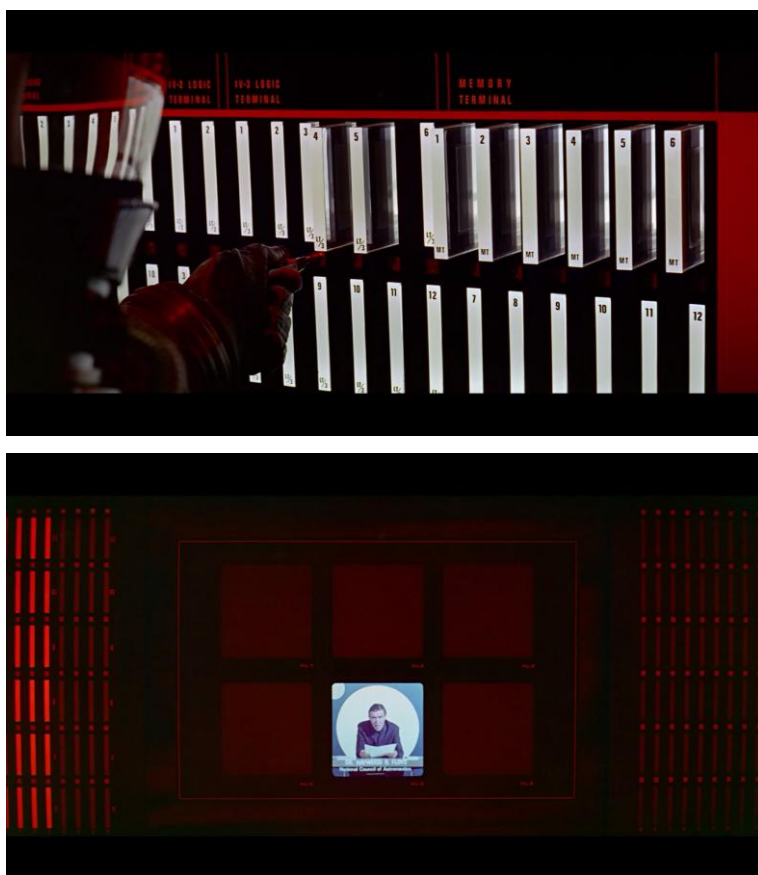


Figura 16. Detalhe dos “monolitos” de HAL (acima) e Floyd no vídeo que revela a verdade sobre a Missão (abaixo). (KUBRICK, 1968).

Esta parte da sequência é talvez uma das mais comoventes de toda a filmografia de Kubrick, em que a máquina suplica por sua vida. HAL após diversas súplicas, começa a dizer que sente, e Bowman começa a mostrar sinais de angústia no seu rosto enquanto executa a “lobotomia”, e aceita escutar uma música que HAL oferece cantar, e que coincidentemente foi a primeira a ser “cantada” por um computador IBM em 1961, em uma demonstração de fala sintética realizada pelos laboratórios Bell (AGEL, 1970).

Dentro da letra da música, existe um trecho, próximo do fim de HAL, em que ele canta o trecho *“I’m half crazy, all for the Love of you”* (*estou meio louco, tudo por causa do meu amor por você*) e ao mesmo tempo aparece Bowman refletido no “olho” de HAL. Na presença deste conteúdo, aqui é representada uma verdadeira declaração de amor, que pode terminar de explicar e mostrar o comportamento contraditório do computador, que via no homem seu *alter ego*, por uma parte, e o “inimigo da Missão” por outro, causado pelo próprio homem que o fez mentir (Mission Control - Conselho) e aqui há uma evidência de que HAL talvez tivesse razão em dizer que a falha era decorrente de “erro humano”. Essa relação de admiração da máquina pelo homem, aparece em filmes mais recentes como *IA (AI, SPIELBERG, 2001)*, e que foi um antigo projeto de Kubrick, e que, sem muitas explicações foi encomendada a Spielberg<sup>12</sup>, e *HER (Ela)* (Spike Jonze, 2013), que apesar do seu parecido com o nome HAL, trata-se de um sistema operacional de IA com características femininas, que em certa forma admira o homem, mas acaba por superá-lo e “traí-lo” também.

Após a dramática “morte cerebral” de HAL, Bowman descobre o verdadeiro propósito da missão pela gravação feita por Floyd, e se encontra agora totalmente só a milhões de quilômetros da Terra, desprovido de suas ferramentas mais avançadas. Bowman agora conta novamente com o mínimo de ferramentas para sobreviver em um ambiente inóspito, tal como aconteceu no alvorecer da humanidade, com a diferença de que as novas ferramentas foram fabricadas pelo homem e o levaram também onde nunca antes poderia ir sem a ajuda destas.

Na opinião de Geduld, a mensagem de Floyd teria sido gravada para ser acionada e vista pela tripulação ao entrar no espaço de Júpiter, o que ocorre coincidentemente após a morte de HAL. Esta seria, segundo a autora uma explicação plausível para a existência da gravação feita por Mission Control. Outras teorias

---

<sup>12</sup>Kubrick mantinha os direitos sobre uma obra dos anos sessenta “Super Toys Last All Summer Long” que logo se transformaria em IA (Inteligência Artificial), segundo informações recuperadas em : <http://www.theguardian.com/film/2000/may/05/1> acessado em: 09/10/2014.



mencionadas pela autora, defendem que a gravação teria sido intencionalmente programada para se ativar ao se desconectar HAL. Isto, segundo Geduld, faria de *2001: Uma Odisseia no Espaço*, uma comédia de humor negro no estilo de *Dr. Fantástico*. Dessa forma, é preciso assumir que as mortes foram planejadas tal como a sobrevivência de Bowman. Porém, para a mencionada autora, não deixa de haver uma certa ironia no fato da morte desnecessária de HAL e dos quatro membros da tripulação, minutos antes de uma revelação que os salvaria da inabilidade do computador de “lidar com seu conflito entre a verdade e a ocultação da verdade” (GEDULD, 1973, p.59), e que, ao que tudo indica, acaba dando razão a HAL ao dizer que o “erro se deve a causas humanas” como mencionado anteriormente.

## **5 - Quinta Sequência - Júpiter e além do infinito**

Nesta quinta e última sequência, o homem, representado pelo astronauta Bowman, atravessa uma experiência transformadora ao adentrar no monolito que o aguarda perto de Japetu (lua de Júpiter). O ambiente de hotel decorado à Louis XVI esconde um ambiente preparado para sua transformação. Nele se rompem relações de tempo-espaço, o homem se afasta das ferramentas das quais tanto dependia, para no final, converter-se em algo diferente que tornará à Terra. Em uma aproximação com as teorias bakhtinianas, o lugar que ocupa a criança-estrela poderia ser interpretada como o lugar do ato responsivo, ou o lugar único que cada um ocupa, e do qual cada um é totalmente responsável pelas suas ações.

### **5.1 - Conjunção de planetas – Alusão sobrenatural no gênero de FC?**

A cena começa com um movimento vertical descendente de câmera, que capta o monolito em movimento [P517] na horizontal (e não como acostuma aparecer, na vertical) e logo abaixo Júpiter e o que parece ser um dos seus satélites naturais (Europa ou Ganímedes) enquanto se escuta a música não diegética de Ligeti *Atmosphères*. Enquanto o monolito gira e acompanha o movimento de câmera, este desaparece por momentos girando sobre seu eixo horizontal na escuridão do espaço. A nave Discovery aparece abrindo um dos compartimentos externos para a saída de uma cápsula tripulada por Bowman. A cena se repete de diversos ângulos e com movimentos ascendentes de câmera em que se observa também a Discovery em um tamanho bem menor em comparação com os planetas que também se encontra alinhado a estes [P527].

Na cena compreendida entre os planos [P517] a [P527], se observam vários planetas e seus satélites naturais em uma formação ou alinhamento, enquanto se escuta a música não diegética de Ligeti *Atmosphères*. Logo aparece flutuando, em movimento o monolito na horizontal, uma maneira diferente de como tinha sido representado ao longo do restante do filme (ver figura 17). Esta peça de Ligeti já foi citada anteriormente, mas vale lembrar que a interpretação geral é de que ela evoca um acontecimento fora do comum até mesmo fora do domínio do poder ou forças humanas. Sua presença no filme aparece marcada em três momentos, no início do filme (acompanhando a tela preta inicial), logo em *Intermission* (também durante outra tela preta) e finalmente na cena do “portal estelar” (novamente se inicia com outra tela preta, como consequência de uma aproximação da câmera ao monolito). Vale ressaltar, dentre outras questões, a forma em que foi captado o monolito, girando em seu eixo horizontal, confundindo-se com o fundo escuro do espaço por momentos, mostrando que ele está à frente do espectador mesmo quando não se vê. O desaparecimento intermitente do monolito frente à tela parece identificá-lo com a tela onde é representado, de acordo com que já dito na cena de *Intermission*, a própria tela do cinema, passaria a ser uma representação do monolito. Em cenas anteriores isto parece ter sido sugerido, como na aproximação à base lunar onde estava enterrado o monolito, por exemplo, e tal fato fica mais explícito perto do fim, como quase todas as explicações tardias de ações que escondiam algum segredo, algo não visto ou não sabido, como o motivo verdadeiro da viagem de Floyd para a lua, ou o da tripulação da Discovery para Júpiter.



*Figura 17. Alinhamento de planetas e o monolito (acima). Bowman inicia a viagem pelo portal estelar, início da perda do controle das emoções durante a viagem (abaixo). (KUBRICK, 1968).*

Diversos planos registram os planetas e seus satélites em movimentos de câmera entrando em alinhamento, o que provoca uma sensação de suspense e que junto com a música de Ligeti sugere-se que algo importante, ou fora do comum, está prestes a acontecer. Neste sentido, esta cena seria talvez a única aproximação ao gênero da *Fantasy*, pois o alinhamento dos planetas e a presença (e participação) da nave nele, sugere um evento permeado pelo sobrenatural, ou aquilo que seria difícil ou impossível de explicar pela ciência. Na obra de Geduld, este momento do filme é mencionado como o “*alinhamento mágico*” (aspas da própria autora) e que conformaria grosseiramente a forma de uma cruz, (uma imagem bíblica não intencional segundo Clarke), “não obstante sugira apropriadamente uma paixão corrompida” na opinião da autora (GEDULD, 1973, p.59).

Um aspecto presente nos filmes de FC apontado por Dufour (2012, p.123-224) é o sublime, representado desde os primórdios dos filmes do gênero no qual são mostrados os personagens em ambientes colossais que os convertem em pequenos pontos na tela. A questão do sublime é observada e dividida por Kant em duas categorias ou tipos: o sublime matemático e o sublime dinâmico. O sublime matemático se refere a uma sensação de apreensão pela percepção dos sentidos de uma grandeza impossível de medir, mas avaliado pelo entendimento. Trata-se de uma medição de uma

grandeza que é apreendida em certo sentido (pois se percebe a magnitude do objeto ou cenário), mas sem saber quais seriam seus limites e que Kant chama de medida estética, em oposição à medida realizada pelo entendimento ou pela lógica. Em *2001: Uma Odisseia no Espaço* podem ser encontrados exemplos deste efeito em cenas nas quais aparecem as grandes planícies na primeira sequência o “Amanhecer do Homem”, nos planos que captam a imensidão da superfície lunar em contraposição à base e aos astronautas que circulam nas redondezas, nas tomadas da nave Discovery One dentre outras cenas ao longo do filme.

O sublime dinâmico de Kant por sua parte alude a uma sensação de temor do indivíduo de que essa grandeza ou vastidão da qual faz parte em uma proporção quase microscópica, volte-se contra ele. Uma sensação de medo ou impotência ante a imensidão da natureza que rodeia (e ameaça) o personagem pode ser observada em *2001: Uma Odisseia no Espaço* na cena em que o astronauta Poole realiza suas “caminhadas espaciais” para trocar a antena da Discovery One, em que se pode sentir a respiração como único sinal de vida em um ambiente ermo e sem medida como o espaço, e em que essa vida pende de fato de um fio (o tubo de oxigênio que alimenta o traje). Pode-se ver a concretização do temor de se perder na vastidão, no momento em que HAL decide cometer seu primeiro assassinato e Bowman se vê na impossibilidade de trazer seu colega de volta à nave.

A aparição da Discovery, vista pela primeira vez a partir de um plano geral afastado, mostra-se agora não como algo de magnitude exuberante, e sim como algo diminuto perante o infinito do universo e o tamanho agigantado de seus planetas, parece retomar a ideia do sublime mencionado anteriormente. A nave como ferramenta diminuída e prestes a ser abandonada, passou de ser o “mundo” ou ambiente para os homens, para um diminuto objeto dentro do universo. A nave vista em conjunto com as luas, planetas e o monolito girando, agora parece mais um elemento necessário para a estranha conjunção que dará início à viagem de Bowman. As naves parecem representar uma espécie de boneca russa, em que a Discovery seria a camada externa, seguida de outra constituída pela cápsula (que sai de dentro da Discovery) e, finalmente o traje espacial como última camada (que mais adiante, será também descartada), como uma forma de ver o homem moderno despreendendo-se de suas extensões (e prisões) tecnológicas por etapas.

## 5.2 - Viagem dentro do monolito *The Star Gate* – Aventura psicodélica e transformadora da visão de Bowman.

Esta cena, inicia-se uma com viagem ao interior do monolito. A música de Ligeti *Atmosphères* continua permeando as imagens, que agora se transformam em um conjunto de luzes que se projetam em direção da tela principalmente, intercaladas com imagens do rosto de Bowman paralisado, mostrando desconcerto pelo que estaria observando à sua frente (ver figura 17). As luzes vão mudando ao longo da cena. Em um primeiro momento se assemelham a galáxias nascendo, depois algumas imagens que sugerem algo como explosões e há imagens que se parecem com o nascimento de organismos vivos. Começa a ser mostrado agora o detalhe de um dos olhos de Bowman, captado em toda a extensão da tela, com cores bem contrastantes (azul e laranja). As imagens continuam mudando e agora aparecem de maneira mais clara, algumas paisagens de vales e mares, todos com cores contrastantes, similar às cores no olho de Bowman, que no final, começa a piscar várias vezes até o olho ser captado em cores “normais”.

Esta cena, compreendida do plano [P528] a [P578], pode ser interpretada como um portal de conhecimento universal, em que parece haver uma representação histórica da criação do universo, da vida e dos planetas, como sugerido nas imagens quase abstratas, que provocam mais sensações do que entendimento ao espectador. Neste sentido, Geduld observa uma recapitulação de toda a experiência de *2001: Uma Odisseia no Espaço* nessa cena, e haveriam quatro materiais diferentes:

- 1) Bowman sendo transformado pela viagem (e pelo monolito que o precedeu?). Vemos planos paralisados do seu rosto, agonizado, tremido, azul e *close-ups* extremos de seu olho mudando de cor, cortado sempre no piscar.
- 2) Grades multi coloridas movimentando-se rapidamente, sugerindo leituras, retângulos, todo o imaginário mecânico visto anteriormente.
- 3) Movimentos orgânicos de cores recordando o imaginário erótico e fetal do filme, incluindo planos simulando nébulas explodindo, gases em redemoinho, e estrelas cadentes.
- 4) As paisagens descontroladamente coloridas, filmadas através de filtros desde o ar sobre locações em Hebrides na Escócia e o Monument Valley em Arizona e Utah, correspondem à descrição de Clarke do planeta alienígena para onde Bowman se dirige. (GEDULD, 1973, p.60).

Bowman é mostrado com uma angústia ou temor do desconhecido que agora se revela em todo seu esplendor. A imagem das luzes dos controles da cápsula no visor de Bowman, “representariam a união do homem-máquina (com o homem agora no controle) em uma odisseia espaço-temporal” (GEDULD, 1973, p.60). Os olhos de Bowman mudam de cores a cada mudança de plano, e logo com cada piscar de olho, até que finalmente, o olho fica de cor normal, a viagem chegou ao fim (ver figura 18).



*Figura 18. Bowman e um dos olhos psicodélicos (acima), e o novo olhar (abaixo) na viagem dentro do monolito. (KUBRICK, 1968).*

A obra Problemas na Poética de Dostoiévski (PPD) de Bakhtin, contém alguns dos elementos que se encontram presentes como característicos na obra de Dostoiévski, e dentre eles a sátira menipéica, que aporta, dentre outras questões, o fantástico como lugar para observar os fenômenos da vida desde pontos de vista diferentes; e a experimentação moral e psicológica através dos sonhos e da loucura, lugares onde se revelam as possibilidades de constituição de um novo homem:

[...]

7. Na menipéica surge a modalidade específica do fantástico experimental, totalmente estranho à epopéia e à tragédia antiga.

Trata-se de uma observação feita de um ângulo de visão inusitado, como, por exemplo, de uma altura na qual variam acentuadamente as dimensões dos fenômenos da vida em observação. É o que ocorre com

o Iracomenippo, em Luciano, ou o Endimion, em Varro (observação da vida da cidade vista do alto). A linha desse fantástico experimental continua sob a influência determinante da menipéia até em épocas posteriores em Rabelais, Swift, Voltaire (Micromégas) e outros.

8. Na menipéia aparece pela primeira vez também aquilo a que podemos chamar experimentação moral e psicológica, ou seja, a representação de inusitados estados psicológico-morais anormais do homem – toda espécie de loucura (“temática maníaca”), da dupla personalidade, do devaneio incontido, de sonhos extraordinários, de paixões limítrofes com a loucura. Todos esses fenômenos têm na menipéia não um caráter estreitamente temático mas um caráter formal de gênero. As fantasias, os sonhos e a loucura destroem a integridade épica e trágica do homem e do seu destino: nele se revelam as possibilidades de um outro homem e de outra vida, ele perde a sua perfeição e a sua univalência, deixando de coincidir consigo mesmo. Os sonhos são comuns também na epopéia, mas aqui eles são proféticos, motivadores ou precautórios, não levam o homem para além dos limites do seu destino e do seu caráter, não lhe destroem a integridade. Evidentemente, essa imperfeição do homem e essa divergência consigo mesmo ainda têm, na menipéia, um caráter bastante elementar e embrionário, mas já estão manifestas e permitem uma nova visão do homem. A destruição da integridade e da perfeição do homem é facilitada pela atitude dialógica (impregnada de desdobramento da personalidade) face a si mesmo, que aparece na menipéia. Neste sentido é muito interessante a menipéia de Varro, Bimarcus, ou seja, O Duplo Marco. (BAKHTIN, 2008, p.132-133)

Neste sentido, as questões que Bakhtin aponta na obra de Dostoievski, podem transpor-se a este trecho do filme, pois o estado de loucura de Bowman, desintegra-lhe como unidade monológica (ou aparentemente estável, uniforme e unificada), pois agora o astronauta perdeu o controle sobre suas emoções para posteriormente colocar-se face a si mesmo, como se verá na seguinte cena. As visões oníricas desta cena não representam premonições específicas, porém os flashes de ordem criacionista, podem sim advertir que um novo tipo de ser (homem) nascerá.

A viagem cósmica de Bowman finaliza com a tomada dos olhos de cores cambiantes e psicodélicas, até voltar às cores “normais”, uma forma de representar essa experiência de observação única do universo (e da vida), que logo passa a mostrar através da janela da cápsula espacial, um quarto ao estilo Louis XVI, em que a nave, de uma maneira irracional ou incongruente, aparece após sua “jornada estelar”. A partir de agora Bowman inicia uma viagem de exploração em si mesmo, em um ambiente criado por seres mais inteligentes.

### 5.3 - **Quarto de hotel Luis XVI** – Ou a quarta dimensão onde Bowman se transforma –

A janela da cápsula, que antes deixava ver o espaço e as luzes dentro do monolito, agora mostra parcialmente um quarto decorado ao estilo Louis XVI. A câmera mostra detalhe do rosto de Bowman com olhar transtornado e a cápsula dentro desse quarto que estranhamente não têm nem portas nem janelas. Em seguida Bowman aparece fora da cápsula em seu traje espacial envelhecido e começa a andar dentro do quarto e se dirige ao banheiro. Ele escuta um barulho do quarto que acabara de abandonar e encontra-se a si mesmo sentado jantando, vestindo um roupão preto. Logo o Bowman que janta, parece escutar-se e vira na direção do banheiro, mas nada vê. Ao tornar a jantar, Bowman deixa cair acidentalmente, uma taça de vinho, e em seguida se enxerga a si mesmo mais velho ainda, deitado frente a um monolito frente sua cama.

Nesta cena que compreende os planos [P579] a [P611], mostra o ambiente a que chega Bowman depois da sua viagem através do monolito. Um lugar com aparência de hotel com decoração Louis XVI, porém sem nenhuma janela ou porta. O chão luminoso parece o mesmo teto da Estação Espacial Hilton. Ao que as evidências apontam, trata-se de um ambiente “artificial” construído pelos alienígenas donos dos monolitos, e que serviria como um lugar para evitar um choque com a realidade do novo ambiente, nas palavras de Walker (1973, p.259-260), “uma nova dimensão de espaço e tempo”. A música de Ligeti significa risadas alienígenas, que, segundo Geduld (1973, p.61), estariam observando Bowman em um ambiente controlado por eles. Neste lugar, o espaço e o tempo parecem não fazer sentido, Bowman se enxerga a si mesmo, em um e outro cômodo do apartamento, no passado e no futuro, diversas etapas da evolução de si mesmo, enquanto a ansiedade parece ir diminuindo até chegar ao Bowman que se encontra na sua última ceia. Neste trecho da cena, quando há a quebra da taça de vinho, há um plano de detalhe que mostra os cacos no chão, e logo mostra Bowman em tom meditativo por uns instantes, como se entendesse finalmente algo, como se, continuando com as fases de desprendimento iniciada na cena anterior, em que as naves foram abandonadas e depois o traje espacial, chegasse a hora de abandonar também seu último suporte/prisão físico, seu próprio corpo (ver figura19). A taça estaria quebrada, mas o vinho permaneceria, inquebrável, adaptável, fluido, etéreo.

Aqui vale destacar o filme metafísico de FC, onde pode ser incluído *2001: uma Odisseia no Espaço*. Esta categoria mencionada por Dufour, refere-se a um tipo de filme no qual a FC serve como pretexto para abordar assuntos como o futuro do homem, mas não se trata do futuro histórico, no qual a humanidade sobrevive a um apocalipse. Este tipo de filme trata sobre a “transformação do homem, da mudança do



seu corpo e da sua inteligência” (DUFOR, 2012, p.70). O tipo metafísico surge de maneira mais explícita na década de sessenta, apesar de já existirem suas bases na literatura de FC desde seus primórdios, como na Guerra dos Mundos (War of the Worlds, Byron Haskin, 1953) de H.G. Wells, em que existe a possibilidade de que os extraterrestres sejam o homem do futuro. Tal questão fora suprimida das versões levadas à tela por Byron Haskin e o seu remake Guerra dos Mundos (War of the Worlds, Steven Spielberg, 2005).



*Figura 19. Detalhe da taça quebrada no último jantar de Bowman (acima), e ele mesmo observador e meditativo (abaixo). (KUBRICK, 1968).*

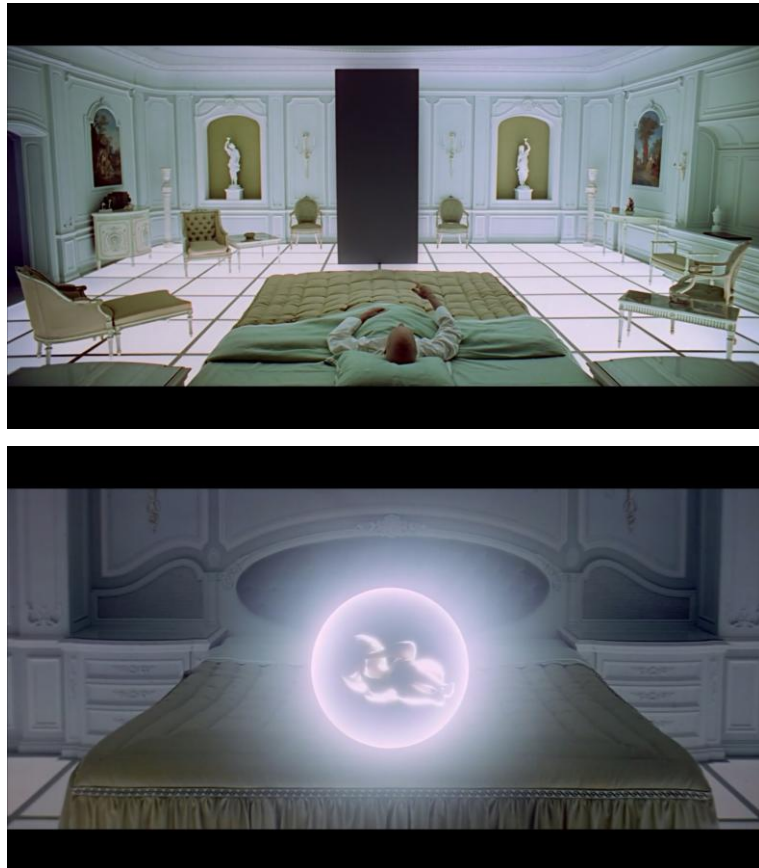


Figura 20. Bowman no leito de morte-nascimento ancião (acima), e como criança estelar (embaixo). (KUBRICK, 1968).

Bakhtin em sua obra “A cultura popular na idade média e no renascimento”, estuda a representação *carnavalesca* nas obras de Rabelais. Nesta *carnavalização*, o novo e o antigo se encontram em uma relação de contínua renovação, e o tempo sofre uma transformação, assim como os seus participantes. Tais questões observadas pelo filósofo russo, vão de encontro com esta cena em que também tudo parece representar-se no limiar da lógica. No realismo grotesco (ou no sistema de imagens próprio da cultura cômica popular no Renascimento), convergem elementos cósmicos, sociais e corporais “ligados indissolavelmente em uma totalidade viva e indivisível.” (BAKHTIN, 2010, p.17)

O carnaval popular na Idade Média, constituía a essência de algumas formas do espetáculo teatral, porém o carnaval não conforma a “forma puramente artística do espetáculo teatral e, de forma geral, não entra no domínio da arte. Ele se situa nas fronteiras entre a arte e a vida. Na realidade, é a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação” (BAKHTIN, 2010, p.6). Desta maneira as fronteiras entre espectadores e atores se diluem, já que o carnaval é algo que se vive, e nele não há fronteiras espaciais, e por natureza pertence ao povo. Nas palavras de

Bakhtin “o carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e a sua renovação, dos quais participa cada indivíduo” (2010, p.6).

Assim Bowman se encontra em um espaço também fora do próprio tempo, em outra dimensão onde ele coincide com outra versão de si mesmo, em versões etárias diversas, e desta forma passa ao seu “leito de morte” que em seguida vem a se tornar o “leito de nascimento” que, após um contato final com um monolito frente à cama, nasce a criança estrela (ver figura 20). O quarto de hotel parece representar esse lugar de dualidades coexistentes, como o carnaval descrito por Bakhtin, onde coincidem e coexiste o novo com o velho, passado e futuro, matéria e espírito, onde o homem sofre sua transformação.

#### 5.4 - **Volta à Terra como Star Child** – O retorno do Herói.

Torna-se a escutar a música não diegética de Richard Strauss, um sinal de que um novo estágio evolutivo foi alcançado. A criança-estrela ocupa grande parte da tela, aproximando-se lentamente da Terra. Existe um contraste aparente com a evolução observada na primeira sequência, em que *Moon Watcher* adquire o conhecimento e o leva e compartilha com o resto do seu grupo. Agora Bowman é um ser humano solitário, que alcançou a evolução sozinho, porém, ele decide voltar à Terra em vez de vagar na infinitude do espaço (ver figura 21).



Figura 21. A criança estrela e o seu retorno à Terra. (KUBRICK, 1968).

Na obra de Clarke, a criança estrela no seu retorno, destrói todas as bombas atômicas que se encontram ao redor da Terra, como uma forma inicial de libertação dos perigos das próprias tecnologias, e logo deixa em suspense a seguinte atitude do ser evoluído. Na versão fílmica, este fim é mais enigmático, já que Kubrick retrata a criança estrela observando placidamente a Terra, com o olhar da reflexão ou da meditação talvez. Não há explosões nem uma salvação explícita da humanidade, e muito menos uma legenda explicando um possível futuro desse planeta Terra. No último plano do filme, aparece somente a criança estrela flutuando e girando lentamente em primeiro plano observando algo à sua esquerda. Próximo do final, o olhar da criança se encontra de frente com a câmera, como observando diretamente o espectador, pousando seu olhar não só sobre a Terra, mas sobre o espectador que assiste o filme.

Este olhar sobre o espectador, dentro da linguagem cinematográfica, é conhecido como a “quebra da quarta parede”. Esta “quarta parede”, viria a ser a parede imaginária que separa o espectador da obra fílmica (ou de teatro), dos seus atores. Nas palavras de Xavier:

No século XVIII, o teatro assumiu com mais rigor a “quarta parede” e fez a *mise-en-scène* se produzir como uma forma de *tableau* que, tal como uma tela composta com cuidado pelo pintor, define um espaço contido em si mesmo, sugere um mundo autônomo de representação, totalmente

separado da plateia. Como queria Diderot, a “quarta parede” significa uma cena autobastante, absorvida em si mesma, contida em seu próprio mundo, ignorando o olhar externo a ela dirigido, evitando qualquer sinal de interesse pelo espectador, pois os atores estão “em outro mundo”. [...] no cinema, tal aprisionamento ganha mais força, pois o espaço imaginário se projeta na pura superfície (a luz da tela); não há atores no espaço da sala, o que auxilia na produção do efeito de autonomia da ficção. Mas são necessários determinados cuidados para garantir o efeito (o ator não deve olhar para a câmera).(XAVIER, 2003, p.17-18)

Desta forma, o olhar do ator direcionado diretamente à câmera, implicaria uma ruptura desse espaço ficcional no qual está inserido. Em *2001: Uma Odisseia no Espaço*, Kubrick parece querer levar o espectador ao mesmo plano que o ator, aproximando seus mundos, em vez de separá-los, trazendo o olhar do futuro ao “presente” e ao espectador a um futuro possível (pelo menos dentro da ficção do filme). Trata-se de uma quebra da quarta parede pouco comum, pois a criança-estrela não emite uma mensagem falada, ou há algum outro tipo de explicação para o olhar direcionado à câmera no último plano do filme. O retorno de Bowman transformado, pode ser interpretado como a vinda para compartilhar o conhecimento adquirido com o resto de seu “grupo” que agora se encontra reunido, não em um grupo ou bando, e sim em uma única Terra, lar de toda a humanidade (onde o espectador agora se encontra expressamente incluído com a quebra da “quarta parede”).

Com referência à narrativa típica nos filmes de FC, na qual normalmente há um herói, *2001: Uma Odisseia no Espaço* elenca três heróis diferentes e distribuídos ao longo do filme, sem que apareçam juntos em um único plano. O primeiro é o homem-macaco (ou *Moon-Watcher*), o segundo Floyd e o terceiro e último Dave Bowman. Para Dufour (2012, p.130) isto significa duas coisas: em primeiro lugar, que há algo que perpassa os três, e que esse “algo” constitui o verdadeiro herói. A segunda questão é que para o mencionado autor, o filme não é sobre o homem, “mas sobre o que está para além do homem, conforme uma dimensão constante do cinema de Kubrick. Em *2001: Uma Odisseia no Espaço*, o verdadeiro objeto do filme não é o seu centro, o homem, mas o que existe antes e o que existe depois, a sua origem e o seu telos, o macaco e a criança-planeta.” (2012, p.130).

De acordo com a visão bakhtiniana do ato responsável, a criança estrela pode representar esse lugar único que ocupa cada um dos indivíduos, para agir sem álibi, sem escusas, considerando o todo em sua singularidade. Neste sentido, Bakhtin afirma:

O ato responsável é, precisamente, o ato baseado no reconhecimento desta obrigatória singularidade. É essa afirmação do meu não-álibi no

existir que constitui a base da existência sendo tanto dada como sendo também real e forçosamente projetada como algo ainda por ser alcançado. [...] porque ser realmente na vida significa agir, é ser não indiferente ao todo em sua singularidade. (BAKHTIN, 2010, p.99).

Este agir implicaria um olhar sobre a vida através de uma filosofia moral, já que a vida só pode ser compreendida como evento e não como ser dado. A vida, quando “separada da responsabilidade, a vida não pode ter uma filosofia; ela seria, por princípio fortuita e privada de fundamentos”(BAKHTIN, 2010, p.117). Portanto, a criança estrela pode igualmente representar essa nova forma de ver a vida em sua completude, o “todo em sua singularidade” representada pela imagem da Terra, que ao vê-la desde fora nos enxergamos a nós mesmos. Uma maneira de ver que guiará os passos seguintes da humanidade, como no olhar próximo e sereno da criança estrela.

#### 5.5 - **Créditos** (tela preta e Johan Strauss) – Convite para refletir sobre nosso futuro cotidiano.

Após o olhar enigmático da criança estrela sobre o espectador, surgem os créditos do filme, deixando escutar o Danúbio Azul de Strauss. A música se estende até o fim, mesmo ainda depois de terminar a lista de créditos e permanece também a tela preta, funcionando como o monolito na horizontal, ou como aquele espaço de provocação para o espectador, como o quadro suprematista de Malevich, sem esquecer da quebra da “quarta parede” na cena anterior, e que provavelmente acentuem mutuamente seus efeitos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*2001: Uma odisseia no espaço* é um filme incomum para sua época e para seu gênero, por razões estéticas e de produção, como já foi apontado ao longo do trabalho. Sua expressividade artística parece descansar nos amplos assuntos abordados de maneira tão singular e na originalidade da representação das condições do homem no espaço para a época, que contou, inclusive, com o assessoramento de cientistas das mais diversas áreas. *2001: uma odisseia no espaço*, nas entrelinhas, mostra como a humanidade se constituiu também através de relações nas quais o conhecimento foi transmitido para as sociedades ao longo do tempo.

Esses e outros temas como a evolução do homem bem como a presença de extraterrestres estão presentes também no longa, mas é a representação cinematográfica da relação do homem com suas tecnologias que se tornou relevante para os fins deste trabalho. Elementos sobre linguagem cinematográfica foram relevantes a fim de melhor compreender e extrair o conteúdo de um filme em que os diálogos são quase inexistentes. A leitura feita sobre a relação do homem e suas ferramentas no longa não exclui nem apaga outros olhares feitos por autores em áreas diversas, pois nas palavras de Walker, *2001: uma odisseia no espaço*:

forçou seus espectadores a descartar as noções antiquadas de uma história contada amplamente em palavras, com subtramas entrelaçadas, um clímax bem definido, e os mesmos personagens que aparecem durante todo o filme. Em vez disso, os forçou a chegar a um acordo com a visão, som e os sentimentos ao longo do filme inteiro. Se é convidado a experimentá-lo, como uma peça de escultura, antes de tentar entendê-lo. Assim como na escultura, o significado provém da maneira como o meio foi trabalhado. Como na escultura, a forma pode ser indescritível ao olhar e a mente, ainda onde a função não é aparente ou inexistente. Como na escultura, o filme pode ser abordado de diferentes pontos de vista, e certamente não oferece um só, único e definitivo, que alguém possa inquirir na busca de um significado absoluto; esse risco tem sido cuidadosamente guardado, inclusive pelo próprio Stanley Kubrick ao recusar-se a dar sua própria interpretação em certas partes da experiência fílmica. (WALKER, 1973, p.242).

Com isto em vista, o presente trabalho incursionou na busca de uma leitura possível sobre a relação homem-tecnologia na obra de Kubrick e desdobrar suas possíveis relações com a vida contemporânea apoiado na visão de autores de áreas diversas desde a cinematográfica até a filosófica. A descoberta da arma/ferramenta no “Alvorecer do homem” serviu como base para explicitar preliminarmente algumas questões sobre os primeiros indícios de alteridade bakhtiniana e do poder foucaultiano

que permeiam as relações supracitadas, além da criatividade e do inconformismo dos homens-macacos perante a iminência de uma morte certa. Ainda nesta sequência, os homens-macacos demonstram emoções como medo, raiva e violência que aparecem contidas nas representações dos homens modernos ou contemporâneos nas sequências seguintes, delineando assim um perfil de humano capaz de constituir-se das mais diversas formas, sempre em transformação, “inacabado”, tal como acontece com a alteridade bakhtiniana.

As relações humanas mediadas e contextualizadas em um mundo altamente “tecnificado” são representadas na segunda sequência do filme. A arma/ferramenta dos homens-macacos flutua na forma de bombas nucleares e naves espaciais e o medo e a violência humanos são lembrados evocando a Guerra Fria na forma de um diálogo aparentemente cordial entre cientistas soviéticos e norte-americanos no qual se questiona a veracidade de uma suposta epidemia em uma base de pesquisa. Ainda que hoje não haja notícias sobre bombas atômicas flutuando ao redor do planeta, vale lembrar que existem centenas de satélites artificiais que escrutinam cada centímetro do solo, e por outro lado, os mísseis atômicos atuais são capazes de transpor qualquer distância terrestre sem dificuldades.

A sociedade do futuro que Kubrick imaginou é representada com muitas sutilezas, como mostrar as bombas atômicas ao som do Danúbio Azul. Um Floyd que não consegue se comunicar com a esposa, a cientista Helena, que também se encontra separada de fato do seu marido, mostra uma sociedade fragmentada em seus núcleos familiares, pois ambos, tanto marido como esposa estão focados fortemente nas suas atividades profissionais, em contraste com as sociedades primitivas dos homens-macacos em que permaneciam juntos a maior parte do tempo. Nos dias de hoje, a sociedade se encontra mais conectada do que nunca esteve, porém, caberia se perguntar, se as novas tecnologias de comunicação efetivamente aproximam os indivíduos, ou pelo contrário, como representado no filme, a fragmenta ou a divide de alguma maneira.

Esta sequência também mostra uma pluralidade de constituições do personagem do Dr. Floyd do ponto de vista bakhtiniano, a partir de olhares externos, e que permitiram entender que a própria constituição da identidade independe de si mesmo, e recai sobre o olhar do “outro”. Desta maneira Floyd vai se constituindo de maneiras diversas, de acordo com as interações únicas que se dão com os demais personagens. Ele é pai, ao falar com a filha ao telefone, mas logo adiante se torna colega e concorrente na frente dos soviéticos, passageiro/cliente na espaçonave comercial, dentre



outras constituições possíveis, para exemplificar algumas das diversas constituições de Floyd a partir da alteridade. Assim, para Bakhtin, a constituição do sujeito é dada pela visão dos outros, com quem o “eu” interage, e não pela visão que se têm de si próprio. Em oposição à máxima cartesiana de “penso, logo existo”, na visão bakhtiniana, a frase poderia configurar-se da seguinte maneira: “existo porque sou pensado por outro”.

Mais adiante, ainda na segunda sequência, quando Floyd informa sobre o descobrimento na lua, põe-se em evidência a multiplicidade de interesses e atores que fazem parte da pesquisa científica e espacial. A sala poderia estar ocupada apenas por colegas cientistas, em vez disso, a sala mostra doutores (cientistas), imprensa e militares sentados na mesma mesa, em fim, um pequeno grupo multidisciplinar decidindo unilateralmente o que seria melhor para o resto da sociedade mundial. Neste sentido, observam-se as teorias foucaultianas a respeito da presença do poder em todas as esferas sociais e de produção, que criam estruturas que se autopromovem e retroalimentam, criando relações de dominação e hegemonia. Por outro lado, a filosofia bakhtiniana, revelou, numa aproximação teórica com o filósofo francês, efeitos similares de dominação através da ideologia oficial ou dominante, que busca essencialmente, uma visão “única de mundo”.

A terceira sequência de *2001: uma odisseia no espaço* mostra a rotina de astronautas na nave *Discovery*, o que revela de maneira mais próxima as características sociais observadas na sequência anterior. O adestramento do corpo (Poole exercitando-se) e sua inserção no contexto de produção como pensadas por Foucault, assim como o afastamento familiar (aniversário de Poole) estão presentes também nesta sequência. Nessa mesma sequência, os humanos dividem o espaço de trabalho com o lugar em que habitam, encontra-se outra representação de uma realidade contemporânea, em que as pessoas trabalham cada vez mais no próprio domicílio.

A tecnologia neste ponto, surge representada no seu ápice pelo computador HAL, que controla tudo na nave e ao qual foi confiada informação que os astronautas ignoravam no contexto da missão a Júpiter.

A relação entre humanos e suas tecnologias é vista, ao longo do filme, como não pacífica, porque de fato a máquina ataca (e mata) os *homo sapiens*. Lemos (2013), baseado na teoria ator-rede (TAR) promovida por Latour, orienta nesta perspectiva relacional, e considera a realidade sempre em formação, uma visão sobre as relações que constituem os objetos por cima de uma observação limitada no objeto em si. Nesta perspectiva, o ser humano não se posiciona como um ser superior que comanda à

vontade a máquina obediente. Ainda segundo Lemos, a relação pode implicar sentidos em mão dupla, em que a máquina faça o homem a fazer algo, mas também considerando o desígnio primordial dessa máquina (por quem, e em que contexto a tecnologia foi produzida), o que traz à tona relações que superam o mero encontro indivíduo-máquina e que se estendem a diversos setores da sociedade. No filme, HAL provoca a ação/resposta dos astronautas diversas vezes, como quando mentiu sobre a falha da antena, ou ao se comunicar simplesmente com eles. No cotidiano contemporâneo não existe um “HAL” como tal, mas os alertas de mensagens de e-mail, redes sociais, de telefone, dentre outros, que surgem nos *smartphones* modernos a cada minuto, também parecem provocar um tipo de resposta humana que demanda tempo e atenção do usuário. A visão trazida por Lemos, implicaria prestar especial atenção no contexto em que essas tecnologias foram criadas, e estão sendo utilizadas, sem desconsiderar toda uma rede de relações que constituem as novas tecnologias, que as fazem possíveis e acessíveis à sociedade, para desta maneira, poder compreender um pouco sobre sua natureza.

O computador HAL ao tentar imitar ou emular o homem, deixa atrás de si um retrato do próprio homem, contraditório, calculista, frio, violento, e até assassino, que não vê problema em eliminar a vida de outrem quando ameaçado, ao tempo que valoriza a própria vida e os próprios interesses. Alex, o protagonista do filme, *Laranja Mecânica* (*Clockwork Orange*, 1971), filme produzido por Kubrick após *2001: uma odisseia no espaço*, parece encarnar algumas destas características psicológicas, explicitando ainda mais esse retrato da sociedade do futuro que o cineasta imaginou. Neste filme Kubrick faz uma breve referência a *2001: uma odisseia no espaço* em uma cena na qual Alex manipula um disco de vinil com a trilha sonora de *2001* em uma loja.

Por outro lado, o homem fez HAL como uma imagem de seu *alter ego*, ao mesmo tempo em que tentou ser (ou comportar-se como) uma máquina, buscando ter seus movimentos, sentimentos e emoções sob controle, porém reencontra sua própria natureza ao ver-se ameaçado pela sua própria criação. HAL, se não tivesse sido programado/submetido com as contradições e emoções humanas, provavelmente continuaria com seu recorde de infalibilidade. O espírito lógico da máquina não conseguiu decifrar o espírito da racionalidade (ou irracionalidade) humana, enquanto que o espírito humano fez da sua criação seu fim.

Neste sentido, o filme de Kubrick não deixa de conter uma mensagem de esperança, na qual o ser humano se desvincula da parte “pensante” das tecnologias,

colocando-as novamente a serviço do homem (tendo em vista que Bowman ainda precisou do traje e da nave para passar pelo “portão estelar” para evoluir, por exemplo.). O temor de que as máquinas superem o homem como representado no longa, ainda hoje continua sendo um assunto de grande interesse e pensado por personalidades como Stephen Hawking, que recentemente afirmou que a IA representa uma ameaça para a humanidade<sup>13</sup>, pois estima que “as máquinas avançariam por conta própria e se reprojeteriam em ritmo sempre crescente” enquanto que os humanos, “limitados pela evolução biológica lenta, não conseguiram competir e seriam desbancados”.

HAL e a *Discovery* também representam, como visto neste trabalho, uma versão do panóptico de Bentham, uma tecnologia eficiente de controle em que nada lhe escapa e que procura a extensão do poder sem ser percebido. O panóptico, como mecanismo de controle, sofreu diversas mudanças e hoje supera a presença de câmeras ou a necessidade de um sentinela atento, pois ele pode se encontrar também na forma silenciosa de obtenção de dados privados que são deixados pela navegação no cyberspaço e que revelam formas de controle ou poder, como no caso do jornalista e cyberativista Julien Assange. De um certa forma, pode-se especular que próprio cyberspaço tenha se convertido em um novo HAL presente na sociedade moderna, uma vez que por meio desse canal de informação diversas formas de poder (político e econômico, por exemplo) “podem observar” comportamentos e usar as informações a seu favor, sem que a sociedade e os navegadores do cyberspaço o percebam, tal como acontece com o artefato original descrito por Foucault, pois adverte que as formas de poder tem a propriedade de transformar-se no tempo e manter-se invisíveis aos olhos da sociedade.

No último sequenciamento, em que Bowman se transforma na criança estrela, não há um consenso (como na maioria das interpretações em outras partes do filme), sobre o que isto representa. A sequência de cores ao entrar pelo “portal estelar” através do monólito, visto pelos olhos do astronauta, remete a uma mudança no olhar, na percepção. Durante a estadia no quarto de hotel, o tempo e o espaço perderam sentido e, ao quebrar a taça na última ceia, pode se pensar em uma vida espiritual separada do corpo. São diversas as hipóteses que podem ser formuladas a partir das cenas desta sequência, e direcionar-se à filosofia, religião ou até à metafísica. Porém, o que elas têm em comum são uma mudança de olhar e de percepção que levarão a uma transformação

---

<sup>13</sup>Recuperado

[http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2014/12/141202\\_hawking\\_inteligencia\\_pai](http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2014/12/141202_hawking_inteligencia_pai) Acesso em : 10 de dezembro de 2014.

do próprio homem por meio do entendimento e da sua capacidade intelectual, representado sutilmente no gesto de Bowman envelhecido ao curvar-se para ver a taça quebrada e o vinho espalhado no chão.

Uma das características também presentes na FC é a da realização de uma reflexão sobre o próprio homem através das histórias que expõem. Tal reflexão costuma estar travestida na figura de um extraterrestre, ou na de uma máquina ou robô, como no caso de *2001: Uma Odisseia no Espaço* e HAL o supercomputador. Nesta singular relação, podemos observar homens reduzidos a comportamentos automatizados e até certo ponto, como meros operadores ou auxiliares das máquinas (como o caso dos astronautas e sua rotina na nave *Discovery One*), e por outro lado, o computador adquire características que se supõem exclusivamente humanas, como os sentimentos, emoções e afetos. Nos termos de Dufour (2012, p.145):

A questão da relação entre a máquina e o homem não permite apenas que nos interroguemos sobre os limites da humanidade, ela também torna possível imaginar seu futuro. O futuro do homem pode ser pensado como a morte do homem em favor de outra coisa. [...] se o herói é uma lenda, é precisamente por ser o último dos homens no momento em que surge uma raça nova com uma forma inédita de sociedade. Mas o futuro do homem pode também ser pensado como uma transformação do homem.

Este parece ser o caso de *2001: Uma Odisseia no Espaço*, em que Bowman aparece como esse último homem que vence a máquina e sua dependência da ferramenta e transcende ou se transforma na criança-estrela.

Após a transformação do homem em criança estrela, o fim do filme é ainda mais enigmático. Existe no seu último plano (antes dos créditos) uma quebra da “quarta parede”, na qual a criança-estrela dirige-se explicitamente ao espectador e imputa mais reflexões do que respostas concretas, enquanto que na versão de Clarke há um ato de desarmamento por parte da criança-estrela quando está chega à atmosfera terrestre. Numa tentativa interpretativa, este final parece querer provocar e acentuar o “inacabamento” dos assuntos abordados ao longo do filme, sem fechá-los, e desta forma causar no espectador uma livre reflexão sobre tais assuntos. É provável que esta seja uma das razões pelas quais *2001: uma odisseia no espaço* seja um filme que convide e leve os seus admiradores a revê-lo repetidas vezes e ainda assim provocar reflexões diversas a cada vez.

*2001: uma odisseia no espaço* representa desta maneira, mais do que um filme que conta a história do homem e a conquista espacial. Ele mostra também um retrato da sociedade, constituída e construída por si mesma, assim como a relação de homens entre si e destes com a tecnologia, revelando como esta pode ajudar a humanidade a alcançar

novos patamares nunca antes imaginados, mas também como ela enseja o fim dela mesma. Por fim, também esboça o retrato de um novo homem, cujo futuro se encontra como garantia na transformação dele mesmo, superando algumas características retratadas no filme, como a violência, a loucura e o egoísmo, e que fazem parte da temática de Kubrick ao longo da sua filmografia.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGEL, G. **The making of Kubrick's 2001**. New York, Estados Unidos: Signet, 1970.
- ABRAMS, J. **The philosophy of Stanley Kubrick**. Kentucky, Estados Unidos: The University Press, 2007.
- BAKHTIN, M. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo, Brasil: Martins Fontes, 2006.
- BAKHTIN, M. **Para uma filosofia do ato**. Brasil: Ed. Pedro & João, 2010.
- BAKHTIN, M. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. 4ta Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitaria, 2008.
- BAKHTIN, M. / VOLOCHÍNOV, V. N. (1929). **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2004.
- BAKHTIN, M. **A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais[1338-1400]**. São Paulo/ Brasília: Hucitec/UnB, 1987.
- BAUMAN, Z. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro, Brasil.Ed. Zahar, 2001.
- BAUMAN, Z. **Globalização: As consequências humanas**. Rio de Janeiro, Brasil. Ed. Zahar, 1999.
- BIZONY, P. **2001 Le futur selon Kubrick**. França: Cahiers du cinema, 2000.
- BURKE, P. **Uma história Social do Conhecimento**. Rio de Janeiro, Brasil: Editora Jorge Zahar, 2003.
- CANCLINI, N. **Consumidores y ciudadanos, conflictos multiculturales de la globalización**. México. Ed. Grijalbo, 1995.
- CANCLINI, N. **Leitores, espectadores e internautas**. São Paulo, Brasil. Ed. Iluminuras, 2008.
- CANCLINI, N. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da sociedade**. São Paulo. EDUSP, 2008.
- CIMENT, M. **Conversas com Kubrick**. Brasil: Cosac Naify, 2013.
- CLARKE, A. **The Lost Worlds of 2001**. Estados Unidos: Signet, 1972.
- CLARKE, A. **2001: Uma Odisseia no espaço**. Rio de Janeiro: Edibolso, 2010.
- DANIELS, D. **A skeleton key to 2001.**, in: *Sight & Sound –Winter 70/71*. Acessado digitalmente: <http://www.visual-memory.co.uk/sk/ss/2001.htm> em 27 de setembro de 2014.
- DUFOUR, E. **O cinema de ficção científica**. Ed. Texto e Grafia, 2012.

- DUNCAN, Paul. **Stanley Kubrick, Filmografia completa**. Brasil: Taschen, 2011.
- FOUCAULT, M. **Vigiar e Punir**. 41 ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2013.
- FOUCAULT, M. **História da sexualidade**, a vontade de saber. Ed. GRAAL, 2012.
- FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Ed. Graal, São Paulo. 2012(b).
- GEDULD, C. **Film Guide to 2001: A space odyssey**. London: Indiana University Press, 1973.
- GENGARO, C. **Listening to Stanley Kubrick: The Music in His Films**. Estados Unidos: Scarecrow press, Inc., 2013.
- GILLIATT, P. **After Man**, in *The New Yorker*. Abril 13, 1968. Acessado digitalmente: <<http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0039.html>> em 19 de maio de 2014.
- GOODING, M. **Arte abstrata**. São Paulo, Brasil: Cosac&Naify, 2002.
- GRÜNEWALD, J. **Um filme é um filme, o cinema de vanguarda dos anos 60**. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- JULLIER, J; MARIE, M. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: SENAC, 2009.
- KAGAN, N. **Stanley Kubrick (Tit. Original: *The cinema of Stanley Kubrick*)**. 1º edição. Espanha: Lumen, 1976.
- KUBRICK, S. **2001: A Space Odyssey**. 160 min (release cut). Estados Unidos. Metro-Goldwin-Meyer. 1968.
- LEMOES, A. **A Comunicação das Coisas, Teoria ator-rede e cibercultura**. São Paulo, Brasil: Annablume, 2013.
- LEVIN, T. **CTRL [SPACE]: Rhetorics of surveillance from Bentham to Big Brother**. The MIT Press, 2002.
- LÉVY, P. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 2011.
- MACHADO, R. **Foucault, a ciência e o saber**. Brasil. 3ª Ed. Zahar, 2012.
- MANLOVE, C. S. **Modern Fantasies: Five Studies**. Cambridge: Cambridge University Press, 1975.
- MARÍAS, J. **History of Philosophy**. EUA. Dover Publications, 1967.
- MARTIN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. 5ta Ed. UFRJ, 2008.

MATTELART, M. **O carnaval das imagens: a ficção na TV**. Editora Brasiliense, São Paulo, SP. Brasil, 1999.

MOORE, R. **UK Nuclear History Working Paper**, *The Real Meaning of the Words: a Pedantic Glossary of British Nuclear Weapons*. Reino Unido. Mountbatten Centre for International Studies, 2004.

MORIN, E. **Cultura de Massas no Século XX**, Vol. 1: Neurose. 9ª Edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

MORRIS, P. **The Bakhtin reader**, selected writings of Bakhtin, Medvedev, Voloshinov. Ed. Arnold, Londres, Inglaterra. 1994.

PHILLIPS, G. e HILL, R. **The Encyclopedia of Stanley Kubrick**. New York, Estados Unidos: Facts On File, Inc., 2002.

PONZIO, A. **A revolução bakhtiniana**. São Paulo: Ed. Contexto, 2009.

PONZIO, A. **Dialogando sobre diálogo na perspectiva bakhtiniana**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2012.

RASMUSSEN, R. **Stanley Kubrick: seven films analyzed**. Estados Unidos: McFarland & Company, Inc., 2001.

RICE, J. **Kubrick's Hope, Discovering Optimism from 2001 to Eyes Wide Shut**. Scarecrow press, Inc. Estados Unidos, 2008.

RUSSELL, S.; NORVIG, P. **Artificial Intelligence: A Modern Approach**. Ed. Prentice-Hall, Inc. New Jersey. 1995.

SUPPIA, A. **Limite de alerta! Ficção Científica em Atmosfera Rarefeita: uma introdução ao estudo da FC no cinema brasileiro e em algumas cinematografias off-hollywood**. Tese de doutorado. Unicamp, Campinas, São Paulo. 2007.

UNIVERSITY OF THE ARTS OF LONDON. **The Kubrick Archives – Music**. 10:20 min. Inglaterra. 2013. Disponível em: < <http://www.arts.ac.uk/study-at-ual/library-services/collections-and-archives/archives-and-special-collections-centre/stanley-kubrick-archive/> > Acesso em: 05 de jun, 2013.

VELHO, L. **Conceitos de Ciência e a Política Científica, Tecnológica e de Inovação** in Sociologias, ano13, nº26, jan./abr. 2011. Porto Alegre, p. 128-153.

WALKER, Alexander. **Stanley Kubrick Directs**. Grã Bretanha: Abacus, 1973.

WEBSTER, P. **Love and Death in Kubrick: A Critical Study of the Films from Lolita through Eyes Wide Shut**. Ed. McFarland, 2010.

WHEAT, L. **Kubrick's 2001, a triple allegory**. Estados Unidos: Scarecrow press, Inc., 2000.



XAVIER, I. **O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência.** 3<sup>o</sup>  
Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

XAVIER, I. **O olhar e a cena: Melodrama, Holliwood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

## ANEXOS

### FICHA TÉCNICA DO FILME

Data e lugar de início da produção: Londres, 29 de dezembro de 1965.

Data de estreia mundial: 2 de abril, 1968. Washington, EUA.

País produtor: Estados Unidos; Inglaterra.

Empresa produtora: Metro-Goldwyn-Meyer.

Duração do filme: 150 min.

Bitola: 70mm.

Cor: Technicolor.

Gênero: Ficção Científica

Direção & Produção: Stanley Kubrick

Roteiro: Arthur C. Clarke, Stanley Kubrick.

Diretor de fotografia: Geoffrey Unsworth

Editor: Ray Lovejoy

Efeitos especiais de fotografia: Stanley Kubrick

Supervisor de efeitos especiais de fotografia: Wally Veevers; Douglas Trumbull;

Con Pederson; Tom Howard

Diretor de fotografia: Geoffrey Unsworth B. S. C.

Música:

Aram Khatchaturian, Gayane Ballet Suite.

György Ligeti, Atmosphères; Lux Aeterna; Requiem.

Johann Strauss, The Blue Danube.

Richard Strauss, Thus Spoke Zarathustra.

Editor de som: Winston Ryder

Supervisor de som: A. W. Watkins

Mixagem de som: H. L. Bird

Direção de Arte: John Hoesli

Figurinos: Hardy Amies

Maquiagem: Stuart Freeborn

Cenários (*Production Designed*): Tony Masters; Harry Lange; Ernest Archer

Consultoria científica: Frederick I. Ordway III

Elenco (na ordem dos créditos):

Keir Dullea - Dr. Dave Bowman

Gary Lockwood - Dr. Frank Poole  
William Sylvester - Dr. Heywood Floyd  
Daniel Richter - Moon-Watcher  
Leonard Rossiter - Dr. Andrei Smyslov  
Margaret Tyzack - Elena  
Robert Beatty - Dr. Ralph Halvorsen  
Sean Sullivan - Dr. Bill Michaels  
Douglas Rain - HAL 9000 (voz)  
Frank Miller - Mission Controller (voz)  
Bill Weston - Astronauta  
Ed Bishop - Aries -1B Lunar Shuttle Captain (como Edward Bishop)  
Glenn Beck - Astronauta  
Alan Gifford - Pai de Poole  
Ann Gillis - Mãe de Poole  
Edwina Carroll - Aeromoça Aries-1B  
Penny Brahms - Aeromoça  
Heather Downham - Aeromoça  
Mike Lovell - Astronauta  
John Ashley - Macaco  
Jimmy Bell - Macaco  
David Charkham - Macaco  
Simon Davis - Macaco  
Jonathan Daw - Macaco  
Peter Delmár - Macaco  
Terry Duggan - Macaco atacado por guepardo  
David Fleetwood - Macaco  
Danny Grover - Macaco  
Brian Hawley - Macaco  
David Hines - Macaco  
Tony Jackson - Macaco  
John Jordan - Macaco  
Scott MacKee - Macaco  
Laurence Marchant - Macaco  
Darryl Paes - Macaco

Joe Refalo - Macaco  
Andy Wallace - Macaco  
Bob Wilyman - Macaco  
Richard Woods - Macaco

## **FILMOGRAFIA**

1951 - Day of the Fight (Curta - Documentário)  
1951 - O padre voador (*Flying Padre: An RKO-Pathe Screenliner*) (Curta - Documentário)  
1953 - Medo E Desejo (*Fear and Desire*)  
1953 - The Seafarers (Curta - Documentário)  
1955 - A Morte Passou Perto  
1956 - O Grande Golpe  
1957 - Glória Feita de Sangue (*Paths of Glory*)  
1960 - Spartacus  
1962 - Lolita  
1964 - Dr. Fantástico (*Dr Strangelove: or how I start loving the bomb*)  
1968 - 2001: Uma Odisseia no Espaço (*2001: A space odyssey*)  
1971 - Laranja Mecânica (*Clockwork Orange*)  
1975 - Barry Lyndon  
1980 - O Iluminado (*The Shinning*)  
1987 - Nascido Para Matar (*Born to Kill*)  
1999 - De Olhos Bem Fechados (*Eyes wide shut*)

## DECUPAGEM

- Tipos de planos:

**PG** - Plano Geral: internas e externas, a câmera mostra todo o espaço da ação.

**PM** - Plano Médio ou de Conjunto: a câmera mostra os elementos da ação (figuras humanas e cenários)

**PA** - Plano Americano: figuras humanas mostradas até a cintura aproximadamente.

**PP** - Primeiro Plano ou Close Up: próxima da figura humana.

**PD** - Plano detalhe / Primeiríssimo plano: objetos ou parte do corpo em destaque.

- Ângulos:

**CA** - câmera alta: plongée

**CB** - câmera baixa: contra-plongée (abaixo do nível do olhar)

Filme – Sequencia – Cena – Planos

Legenda:

**Nº de plano. Nº Tot. de planos – Tipo de plano – Descrição**

### **Cena 01, O prelúdio do homem**

01 – Tela preta com música de fundo *Ouverture- Atmospheres* de György Ligeti até [02:52].

02 – Imagem da MGM [02:59>03:08] Começa a se ouvir *Also Sprach Zarathustra* de Richard Strauss.

03 – PG – mostra a lua, a terra e o sol (ao fundo) em alinhamento junto com os créditos iniciais [03:52] FADE OUT

04 – Tela preta [04:30>04:39] Fim da musica de Strauss, e começa a se ouvir o som de grilos

05 – FADE IN - PG – Planície ao amanhecer com o título “o Amanhecer do homem” *The Dawn of Man* [04:44]

06 – PG – Planície a contraluz do sol da manhã [04:56]

07 – PG – Planície com o sol inteiro sobre o horizonte e montanhas longínquas

08 – PG – Planície com montanhas ao fundo

09 – PG – Sol em miniatura sobre horizonte difuso

10 – PG – Planície mostrando vegetação rasteira e desértica

11 – PG – Planície com morros rochosos [05:30] Podem ser ouvidos (além dos grilos) pássaros e o som do vento.

12 – PG – Cenário rochoso mais próximo

13 – PG – Panorâmica (com movimento lento e vertical de câmera de baixo para cima) do terreno árido [05:48]

14 – PG – Paisagem desértica com crânio de elefante em primeiro plano

15 – PG – Paisagem desértica com um esqueleto de macaco- homem (simplesmente homem-macaco de agora em diante) e um crânio de uma anta ao seu lado [06:15]

16 – PM – Dois homens-macaco se alimentam das poucas plantas do solo rochoso e com pouca vegetação, com paisagem árida ao fundo [06:18]

17 – PG – Grupo de seis antas se alimentando em lugar árido [06:27]

18 – PM – Grupo de três homens-macaco e uma anta convivendo no ambiente árido. [06:33]

19 – PM – Grupo de homens-macaco com um grupo de antas dividindo o mesmo espaço

20 – PM – Grupo de três homens-macaco buscando alimento vegetal no solo árido e rochoso

21 – PM – Grupo de antas e homens-macaco dividem o mesmo lugar para buscar alimento, cercados de esqueletos [06:54]

22 – PM – Imagem similar à anterior mostrada de outro ângulo com o fundo mais longínquo

23 – PM – Mostra um homem-macaco alimentando-se de uma planta do solo e uma anta tenta dividi-la, ao que o homem-macaco responde empurrando-a [07:15]

24 – PM – Dois dos homens-macaco tentam afugentar as antas das plantas (luta pelo escasso alimento)

- 25 – PM – No entardecer, antas e homens-macaco convivem ainda pacificamente
- 26 – PM – Grupo de homens-macaco ao fundo, e um deles mais próximo do nosso ponto de vista é atacado por uma onça
- 27 – FADE OUT com os rugidos da onça e ruídos de grilos que persistem após o fim da cena [07:48]

### **Cena 02, O poço**

1. 28 – PG - FADE IN - Grupo de homens-macaco próximos e em volta de uma poça de água. O barulho dos grilos ao fundo persiste desde a cena anterior.
2. 29 – PM – Grupo de homens-macaco tirando-se piolhos [08:00]
3. 30 – PM – Homem-macaco mexe o solo usando seus dedos
4. 31 – PA – Homem-macaco aparece com pernas na água, outro se aproxima dele e é expulso com grunhidos. Ao ficar só, bebe da água calmamente [08:11]
5. 32 – PA – Outro homem-macaco grunhe de volta pra ele, e se afasta
6. 33 – PM – Mostram-se os homens-macaco próximos da poça [08:26]
7. 34 – PG – Mostra um grupo de homens-macaco chegando à poça onde estão os outros homens-macaco [08:29]
8. 35 – PG – Os homens-macaco da poça ficam excitados com a chegada do outro grupo
9. 36 – PG - A mesma ação mostrada de outro ângulo observando eles chegarem ao fundo [08:45]
10. 37 – PA – O novo grupo invade o espaço do outro grupo de homens-macaco
11. 38 – PA – Detalhe de um homem-macaco acenando com gestos violentos
12. 39 – PM – Mostra um dos grupos de homens-macaco ao fundo e outro grupo em primeiro plano ao lado da tela (ambos agitados)
13. 40 – PA – Grupo de homens-macaco agitados com violência ao que indica, por causa da invasão da poça de água
14. 41 – PM – Os dois grupos agitados em torno a poça[09:21] e um deles a atravessa e grunhe do outro lado
15. 42 – PA – O homem-macaco se aproxima de outro do outro grupo gesticulando com certa violência e o outro recua
16. 43 – PG – O grupo inicial se reúne em torno a poça [09:43]
17. 44 – PA – Mostra-se detalhe do grupo bebendo a água com zelo do grupo expulso [09:48]
18. 45 – FADE OUT – Sons de água sendo manipulada e alguns grunhidos de homens-macaco podem ser ouvidos. [09:56]

### **Cena 03, A noite, o medo**

1. 46 – PG – FADE IN aparece o pôr do sol na planície. Sons dos grilos retorna [10:06]
2. 47 – PG – mostra-se um conjunto rochoso com a planície como fundo
3. 48 – PA – Uma onça aparece grunhindo sobre o corpo inerte de uma zebra [10:14]
4. 49 – PG – Aparece o lugar onde os homens-macaco dormem, um lugar aberto naturalmente no solo com a noite chegando. Podem ser ouvidos rugidos da onça ecoando e misturando-se ao som dos grilos
5. 50 – PG – Mostra-se um pouco mais de perto o refúgio dos homens-macaco.
6. 51 – PM – Aparece um pequeno grupo de cinco homens-macaco aconchegado dentro do refugio [10:48]
7. 52 – PA – Mostra-se um dos homens-macaco entre duas pedras com ar de vigilância [10:56]
8. 53 – PM – Aparece outro grupo de homens-macaco com ar de intranquilidade no refugio. Ouve-se um rugido que ecoa na distância [11:00].
9. 54 – PM – Outro grupo é focado, nenhum deles parece tranquilo, e um deles em um plano mais próximo, responde a um grunhido vindo de outro lado; a seguir, tenta comer algo que pegou no solo e um dos companheiros tenta tirar-lhe o alimento (frisando a falta de alimento nesse lugar agreste). [11:05]
10. 55 – PM – é focado um casal com sua cria e outro homem-macaco adulto entre as rochas, todos com sinais de intranquilidade, olhando para cima enquanto se escuta novamente um rugido na distância.[11:27]

11. 56 – PP – Detalhe do rosto de um dos homens-macaco olhando para os lados e para cima, evidenciando sua inquietação. Ouve-se um rugido novamente [11:36].
12. 57 – PG – Planície com o sol já escondido no horizonte, a terra aparece escura [11:40].
13. 58 – **TELA PRETA.** O som de grilos continua a permear a cena até esmaecer [11:43].

#### **Cena 04, A descoberta do monolito e da ferramenta**

1. 59 – **FADE IN** – PA – aparece um grupo de homens-macaco deitados começando a acordar de manhã. Um deles acorda e alerta aos outros com gestos e grunhidos sobre a presença de algo que ele observa fixamente. [11:50] Começa a se escutar a música não diegética "*Requiem für Sopran Mezzosopran zwei Gemischte Chöre und Orchester*" de György Ligeti. Os demais começam a acordar e passam a observar na mesma direção que o primeiro, agitando-se também.
2. 60 – PG – mostra-se o monolito em meio ao refugio onde pernoitaram os homens-macaco.[12:25] Logo, excitados, se posicionam em torno ao monólito a uma distância de vários metros.
3. 61 – PG – aparece o monolito com os homens-macaco excitados pela presença do monolito e começam a aproximar-se dele.[12:40]
4. 62 – PM – Aproximação dos homens-macaco ao monolito, e começam a tocá-lo.[13:24]
5. 63 – PA – A câmera em *contra plongé* capta o monólito, que aparece ocupando mais da metade da tela, em perfeita alinhamento com o sol e a lua em quarto crescente.[14:29]
6. 64 – PG – mostra-se a planície sendo alcançada pelos raios do sol [14:35] A musica de Ligeti silencia neste plano, e se ouve o vento assoprando com grilos e alguns pássaros na distância.
7. 65 – PG – outro ângulo da paisagem, com rochas em primeiro plano
8. 66 – PG – Planície distante com solo próximo rochoso sob a sombra da manhã com o som o vento assoprando [14:46]
9. 67 – PG – Um grupo de homens-macaco busca comida no solo árido, dentre alguns esqueletos. No fundo aparecem montanhas longínquas. Aparece um som que parece ser de um corvo.[14:50] (A falta de alimento, os esqueletos, o corvo e o ambiente árido, transmite a ideia de que a morte estava muito presente na vida dos nossos ancestrais).
10. 68 – PM – Um dos homens-macaco se aproxima a uma ossada de anta [15:02]
11. 67 – PA – Mostra-se novamente o monolito alinhado com o sol e a lua [15:18] em *contra plongé*
12. 68 – PM – O mesmo homem-macaco do plano anterior, depois de examinar a ossada da anta, começa a tocar os ossos e segura um deles para bater nos outros ossos [15:20] Começa a se ouvir *Also Sprach Zarathustra* de Richard Strauss.
13. 69 – PD – A câmera em *contra plongé*, com o céu como pano de fundo, mostra o braço erguido do homem-macaco em detalhe segurando o osso em movimento [16:16]
14. 70 – PA – A câmera posicionada ao nível do solo, levemente inclinada para cima, mostra em primeiro plano os ossos de uma anta, atrás o homem-macaco batendo com força neles.[16:21]
15. 71 – PP – Anta caindo[16:35]
16. 72 – PP – Rosto do homem-macaco batendo algo
17. 73 – PD – Mostra-se o braço erguido do homem-macaco em detalhe segurando o osso em movimento
18. 74 – PD – Crânio em osso de uma anta sendo atingido pelo osso[16:40]
19. 75 – PD – Mostra-se o braço erguido do homem-macaco em detalhe segurando o osso em movimento
20. 76 – PD – Crânio em osso de uma anta sendo atingido pelo osso em outro ângulo
21. 77 – PD – Detalhe de fragmentos dos ossos quebrados
22. 78 – PD – Crânio em osso de uma anta sendo atingido pelo osso
23. 79 – PD – Detalhe de fragmentos dos ossos quebrados
24. 80 – PD – Crânio em osso de uma anta sendo atingido pelo osso
25. 81 – PD – Detalhe de fragmentos dos ossos quebrados
26. 82 – PD – Detalhe de fragmentos dos ossos quebrados em outro ângulo

27. 83 – PD – Crânio em osso de uma anta sendo atingido pelo osso
28. 84 – PD – Anta caindo no solo rochoso
29. 85 – PA – O homem-macaco bate freneticamente nos ossos e os joga no ar [16:53].
30. 86 – PG – A musica de Strauss se detém e volta a ser percebido o ruído dos grilos, além de moscas e o grasnar de corvos ao fundo. Mostra-se em plano Geral a planície com as montanhas no horizonte. Surge em primeiro plano um homem-macaco segurando um pedaço de carne em uma mão e o osso\ferramenta na outra. Solta o osso e começa a morder a carne. Pode se ouvir corvos na distância [16:59]
31. 87 – PM – Um grupo de homens-macaco come no refugio durante o dia [17:29]
32. 88 – PM – Mostra-se outro grupo de homens-macaco comendo, com ossos aos lados e algumas antas ao fundo comendo algo de vegetação rasteira [17:34]
33. 89 – PM – Aparece o grupo quase na sua totalidade reunidos ao pôr do sol no refugio ainda se alimentando com carne
34. 90 – PM – O mesmo grupo desde outro ângulo (CA)
35. 91 – PD – Detalhe da carne sendo manipulada e mordida por um homem-macaco. Podem ser ouvidos ruídos de moscas no ambiente
36. 92 – PM – Dois pequenos primatas mordem e examinam alguns ossos recolhidos do chão [17:56]
37. 93 – PG – Mostra-se o refugio com os homens-macaco em volta, a planície e o sol ao fundo se pondo [18:02] Pode se escutar grilos e pássaros com a chegada da noite.

#### **Cena 05, A disputa e conquista do poço**

1. 94 – PA – Um homem-macaco do grupo que utilizou o osso, aparece centralizado em cima de umas rochas com o osso em mãos. Um deles escala uma rocha e se perde no canto superior esquerdo da tela. Atrás de outras rochas perto do canto inferior, em segundo plano, vão aparecendo outros três membros do grupo e também se encontram munidos dos ossos, gesticulando e grunhindo/gritando, andando semi-erectos e tentando afugentar o grupo que rodeava a poça de água. Ouve-se grunhidos altos vindos de diversas partes desde o início da cena.[18:08] Ao fundo aparecem umas montanhas no fim de uma grande planície e um céu azul sem quase nuvens. Vê-se em primeiro plano e desfocado, outro grupo de homens-macaco gritando, pulando e levantando os braços. O homem-macaco que aparecera centralizado, agora desce das rochas e se aproxima do poço.
2. 95 – PA – Aparece o grupo do poço recuado, gesticulando captados com um leve movimento de câmera de direita a esquerda [18:29]
3. 96 – PM – Em primeiro plano e fora de foco, aparece agora o grupo que está ocupando o poço avançando, e o outro, acuada no fundo [18:35]
4. 97 – PM - Em *Contra-campo*, destaca-se novamente o primeiro homem-macaco que agora se encontra próximo do poço, andando ereto e com o osso na mão direita [18:40]
5. 98 – PG – Mostra-se os dois grupos com um representante de cada lado próximo ao poço, com os outros homens-macaco agitados em volta e a planície ao fundo [18:44]
6. 99 – PM – O grupo do “poço” mostra-se revoltado fazendo gestos e saltos [18:47]
7. 100 – PG – Novamente os dois grupos com os representantes agora mais próximos da água se encontram, e um deles avança e é atingido com um golpe utilizando o osso e cai. No chão continua recebendo golpes de osso [18:58] Continuam a se ouvir os grunhidos dos outros homens-macaco.
8. 101 – PM – Os demais homens-macaco “armados” começam a revezar na desferida dos golpes ao homem-macaco que caiu. Podem ser ouvidos os golpes desferidos naquele que caiu [19:04]
9. 102 – PM – Os homens-macaco continuam a desferir golpes no homem-macaco e o grupo do “poço” recua ao fundo gesticulando [19:08]
10. 103 – PA – Mostra-se detalhe do grupo que é excluído gesticulando ao tempo que recua enquanto aparece em primeiro plano fragmentos de um braço batendo com um osso [19:11]
11. 104 – PM – Vê-se em outro ângulo o homem-macaco sendo atingido por golpes de osso, agora com o grupo agressor ao fundo ainda observando, e os que batem em



- primeiro plano. Com um movimento de câmera de direita a esquerda, centralizam a figura de um deles segurando um osso e gesticulando de forma violenta [19:19]
12. 105 – PM – Mostra-se os dois grupos novamente, com o homem-macaco morto e o poço no meio de ambos, com o grupo que fora despejado do poço indo em direção ao fundo com montanhas longínquas [19:28]
  13. 106 – PA – Aparece um dos homens-macaco agressores segurando o osso, grunhindo junto ao seu grupo ao fundo que o segue caminhando e saindo do plano à esquerda [19:31]
  14. 107 – PA – O homem-macaco aparece só, centralizado, segurando o osso e com um grito, lança o osso ao ar [19:42] Os ruídos e gritos não se escutam mais. Faz-se silêncio.
  15. 108 – PD – Osso lançado aparece em câmera lenta, centralizado e em movimento ascendente, girando em sentido anti-horário até sair do plano na parte superior com o céu ao fundo da imagem. A câmera faz um movimento ascendente. [19:46]
  16. 109 – PD – (*Raccord de movimento?*) Novamente o osso girando lentamente (agora em sentido horário) com o céu ao fundo é captado através de um movimento vertical ascendente de câmera, que passa a seguir a trajetória descendente do osso. [19:49]

#### **FIM DE CENA 05 E SEQUENCIA 01**

#### **CENA 01, SEQ 02 – DANÇA NUCLEAR NO DANÚBIO AZUL**

1. 110 – PG – Aparece um lança míssil com a bandeira da força aérea Norte americana flutuando no espaço se aproximando até sumir no canto inferior esquerdo, enquanto é realizado um movimento de câmera lento e lateral à direita, deixando à vista um fragmento lateral esquerdo do planeta Terra que logo passa a ocupar a metade da tela. [19:53] Começa a tocar a música não diegética “*Danúbio Azul*” de Johann Strauss.
2. 111 – PG - [20:08] Mostra-se em primeiro plano outro lança míssil com a bandeira da Alemanha (e o escudo da sua força aérea – luftwaffe) que se afasta em direção descendente, enquanto a câmera realiza um movimento similar, descobrindo aos poucos a parte inferior direita do planeta Terra.
3. 112 – PG – [20:19] A Terra ocupa a metade esquerda do plano em penumbra, com o sol no centro aparecendo por trás do planeta, enquanto outro lança míssil com o símbolo da força aérea da Bélgica surge do canto superior direito e se afasta lentamente em direção descendente ao centro da tela.
4. 113 – PG – (ou PD???) [20:26] da Terra que aparece ocupando todo o espaço da tela com um movimento de câmera ascendente que percorre o resto do planeta em direção à lua que aparece por inteiro na parte superior do plano no centro da tela no fim da tomada. No trajeto do movimento de câmera, entre a lua e a Terra, surge outro lança míssil com o brasão da força aérea da China indo da parte superior direita à inferior esquerda, que por um instante, isolado dos outros elementos (Terra e lua) ocupa grande parte da tela no centro desta.
5. 114 – PG – [20:53] Uma quarta parte da Terra ocupa o canto superior direito, até quase o limite inferior. Ao lado encontra-se a estação espacial, representada por uma estrutura circular com um eixo central que se estende em quatro pilares que seguram a parte circular externa (ficando dividida em quatro partes), girando em sentido horário. O eixo central possui uma abertura com forma retangular da qual vai se aproximando a câmera fazendo um leve desvio à esquerda até deixar essa abertura em primeiro plano.
6. 115 – PG – [21:22] A câmera se desloca lentamente na direção superior direita, percorrendo um detalhe da Terra que inicialmente ocupa mais da metade da tela, mas conforme a câmera sobe, esta vai ocupando menos espaço até sair totalmente do plano, que é ocupado por uma nave de passageiros da Pan American que surge do canto inferior direito e flutua na direção contrária da tela, afastando-se e ficando cada vez menor no centro da tela.
7. 116 – PM – [21:42] Vista do corredor da nave Pan American, com uma porta fechada quase no centro da tela. Um pouco à direita, aparece o braço de um passageiro (o único) flutuando. Na poltrona da frente há uma tela exibindo um filme (mostra um carro futurista e logo um casal dentro dele). Surge próximo ao canto superior direito uma caneta que se desloca em direção descendente flutuando e girando levemente em sentido horário indo até o centro da tela.

8. 117 – PM – [22:05] Vista do mesmo corredor em *contra campo*, mostrando desta vez outra porta, e parte do rosto do passageiro (Dr. Floyd) que dorme preso à poltrona pelo cinto de segurança. A caneta aparece flutuando no meio do corredor.
9. 118 – PP – [22:12] A caneta aparece flutuando e girando levemente no sentido horário, com o fundo desfocado que permite reconhecer a porta do corredor e algumas poltronas. Em seguida, se abre a porta do corredor, muda o centro focal da câmera (passa a um plano médio com relação à aeromoça), e surge de corpo inteiro no fundo do corredor uma aeromoça espacial, vestida toda de branco de calça e jaqueta, lisa, sem detalhes. Usa uma touca/gorro também branca que lhe cobre o cabelo. Ela fecha a porta atrás de si pressionando um botão com sua mão esquerda, e começa a se aproximar em direção à caneta em plano próximo andando com certa dificuldade. Em ambos os lados da porta há telas que advertem em letras brancas e fundo preto “*Caution weightless condition*” (Atenção, ambiente sem gravidade).
10. 119 – PD – [22:23] Mostra-se detalhe dos sapatos usados pela aeromoça que anda com dificuldade, de esquerda à direita, onde se lê no pé direito dela “*grip shoes*” (sapatos de aderência).
11. 120 – PM – [22:28] Aparece novamente a aeromoça no mesmo corredor agora se segurando do *porta bagagem*, andando com dificuldade, em direção à caneta, que no início aparece desfocado girando em direção horária. A aeromoça continua andando em direção à câmera que faz um lento *travelling* para atrás, mostrando a caneta ainda girando no espaço sem gravidade até ser segurada com sua mão direita.
12. 121 – PP – [22:45] Aparece o Dr. Floyd dormindo na poltrona. A aeromoça se aproxima dele e coloca a caneta no bolso da frente da jaqueta do passageiro. A câmera realiza um pequeno movimento ascendente para mostrar o rosto da aeromoça que desliga o monitor da poltrona do passageiro e sai do plano andando pelo lado esquerdo. A câmera volta sua atenção para o passageiro que dorme.
13. 122 – PG – [22:57] Surge em primeiro plano a nave de passageiros, onde se lê no costado Pan American, flutuando em direção à estação espacial, que aparece no fundo, girando, próximo à terra que se observa quase do mesmo tamanho.
14. 123 – PG - [23:05] A Terra ocupa quase a metade esquerda da tela. A câmera realiza um movimento descendente, e do lado direito aparece a estação espacial de outro ângulo, girando agora em sentido anti-horário se distanciando da câmera. A nave espacial aparece na parte inferior direita se aproximando da estação espacial, e também se distanciando da câmera.
15. 124 – PM – [23:35] Mostra-se a cabine de pilotos da espaço nave, que é manipulada por dois pilotos que aparecem a cada lado do plano, deixando o painel de controle entre eles, e na janela, vê-se a estação espacial deslocando-se lentamente em direção ao centro da janela da cabine.
16. 125 – PD – [23:45] Aparecem parte dos braços dos pilotos nos extremos do plano. No centro, detalhe do painel de controle, onde se vem três monitores. O do meio mostra uma figura retangular girando em sentido anti-horário que evoca a entrada da estação espacial. Sobre este monitor se observam as siglas “IBM”.
17. 126 - PG - [23:53] A câmera realiza um *travelling* para atrás mostrando o espaço cheio de estrelas e aos poucos aparecem os espaços internos da entrada da estação espacial. Podem se observar escritórios nos quatro lados do interior da estação. Aparece a nave ainda longe tentando se posicionar na frente da entrada da estação.
18. 127 – PG – [24:37] Aparece a nave ocupando mais da metade direita da tela, girando em sentido horário, com a nave girando (se sincronizando) da mesma forma se aproximando pela parte posterior da estação. A entrada que ficara na frente desta, aparece de cor avermelhada. A câmera acompanha os movimentos giratórios da estação e da nave com um *travelling* ascendente.
19. 128 – PM – [24:57] A cabine de pilotos mostrando estes nos extremos no plano novamente. A entrada da estação espacial agora aparece se aproximando pela janela frontal da nave.
20. 129 – PG – [25:07] A câmera em *plongée* inicia um *travelling* frontal que mostra a nave girando em sincronia com a estação espacial em sua totalidade. A câmera

se aproxima cada vez mais do eixo da estação, continua sua trajetória passando entre as duas “rodas” que ficam na diagonal superior esquerda e inferior direita, ocupando a totalidade da tela por segundos antes de ser deixadas para trás e mostrar finalmente somente o espaço. Até este plano se escuta a música não diegética “Danúbio Azul” de R. Strauss. FIM DA PRIMEIRA CENA DA SEGUNDA SEQUÊNCIA.

### **CENA 02, SEQ 02 - O HILTON ESTAÇÃO ESPACIAL**

1. 130 – PP – [25:29] Se escuta o ruído de um motor que movimenta uma porta giratória de metal, captada em primeiro plano, que se abre de direita a esquerda revelando em um primeiro momento a uma moça vestida de mini saia e chapéu cor de rosa na companhia do passageiro da nave espacial. Encontram-se sentados em poltronas pretas usando cinto de segurança em uma sala redonda e giratória. Ao terminar de abrir-se a porta, a moça fala ao passageiro:
  - Pronto senhor. Piso central.O passageiro responde enquanto retira o cinto de segurança, levanta e a câmera realiza um *travelling* para trás acompanhando-o para fora da sala revelando outra sala com uma janela ao fundo onde pode-se observar uma quarta parte da Terra e quatro poltronas vermelhas:
  - Obrigado.
  - Certo, até a volta.
  - Tchau.
  - Tchau.Ao lado esquerdo dessa sala há dezoito monitores numerados e dentre elas a inscrição “Documentation” (Documentação). A câmera acompanha o passageiro até um balcão de atendimento na sala descrita, onde há outra atendente vestida de maneira idêntica à anterior vista sentada da parte posterior que cumprimenta o passageiro:
  - Bom dia, senhor.
  - Bom dia.
  - Já faz um bom tempo que não vem.
  - Que bom vê-la de novo.
  - Fez boa viagem?
  - Muito boa, obrigado. (enquanto observa rapidamente o relógio).
  - Aguardo o Sr. Miller, responsável pela Segurança da Estação.
  - Posso chamá-lo para o senhor?
  - Por favor. Ele chegou!Surge do fundo da cabines uma pessoa vestida de terno cinza, similar ao passageiro que é de cor marrom.
2. 131 – PM – [26:06] A mesma sala vista lateralmente, as cabines encontram-se agora ao fundo da imagem, com os três personagens ante elas. Os homens de terno se encontram no meio da tela e se cumprimentam :
  - Oi, Dr. Floyd! (diz o homem de terno cinza)
  - Oi, Miller, como vai? (responde o passageiro)
  - Desculpe o atraso.
  - Tudo bem. Você está ótimo.
  - Obrigado. Que bom que voltou.
  - Fez boa viagem?
  - Muito boa.
  - Vamos entrar? (diz Miller enquanto aponta em direção às cabines)
  - Use o número 17, por favor (diz a atendente). A cabine em questão se ilumina.
  - Obrigado, Srta. Turner (responde o Sr Miller).
  - Obrigado (diz o Dr. Floyd).
  - Por aqui (diz o Sr Miller enquanto se aproxima da cabine e mostra o caminho a Floyd).
3. 132 – PD – [26:21] A câmera mostra detalhe de um painel de controle e as mãos da atendente que tem um anel com uma pedra no dedo anular da mão esquerda. No painel se lê nos botões:

INGLÊS - ALEMÃO - RUSSO  
FRANCÊS - ITALIANO – JAPONÊS

A atendente pressiona o botão correspondente ao INGLÊS, que fica iluminado.

4. 133 – PM – [26:23] Aparece Floyd de costas para a câmera, frente ao monitor e a Miller.

No monitor se lê:

UNITED STATES IMMIGRATION DEPARTMENT com a imagem de um brasão do governo norte-americano.

A imagem muda e aparece uma mulher branca e loira até os ombros, com um chapéu similar ao das atendentes e dirigindo-se a Floyd diz:

- Bem-vindo ao sistema  
de identificação pela voz.

Quando vir a luz vermelha,

diga na seguinte ordem... (prosegue a mulher do monitor)

seu destino, sua nacionalidade

e seu nome completo.

Primeiro o sobrenome,

depois o nome e abreviaturas.

A parte baixa da moldura do monitor torna-se vermelha e aparece a lista de itens a serem repetidos por Floyd, que começa a dizer: [26:41]

- Lua. Americano.

Floyd, Heywood R.

- Obrigada. Acaba de passar pelo

Sistema de identificação pela Voz. (responde a atendente)

- Obrigado.

5. 134 – PG – [26:55] Vista geral de um corredor que se estende e se curva para cima no fundo. Em primeiro plano aparecem cadeiras de cor magenta com mesinhas brancas a redondas no meio delas. Há um casal sentado na metade do corredor (um homem vestido de branco parecendo um astronauta e uma mulher com roupas similares aos das atendentes da estação). Frente a eles, do lado esquerdo, aparece uma cabine transparente onde está um homem de terno escuro sentado em um escritório. Sobre ele se lê: HILTON Space Station 5.

Aparece ao fundo andando e se aproximando o Sr Miller e o Dr Floyd enquanto conversam:

- Tenho tempo para café da manhã? (pergunta Floyd)

- Acho que é possível.

- De quanto tempo disponho?

- O vôo sai em uma hora e 10 minutos.

Reservei uma mesa para você

no salão "Earthlight".

- Veio aqui há uns 7 ou 8 meses, não?

- Deixe-me ver. É, uns oito meses.

- Deve ter notado as construções

no setor novo.

Está ficando ótimo, não?

- Está indo bem.

Um momento. Tenho de fazer uma

ligação. Te encontro no restaurante.

- Certo.

Ao longo da conversação a câmera realiza um movimento à direita acompanhando-os em seu caminho até uma cabine denominada "PICTUREPHONE". Ao lado direito aparece um grupo de três pessoas, dois homens vestidos de uniforme semelhante ao de piloto de avião, e uma mulher também de uniforme com a mesma cor. Sobre eles se lê: HOWARD JOHNSON'S EARTHLIGHT ROOM.

O teto de todo o ambiente é iluminado, branco e quadriculado. Todo o resto das paredes, decoração exceto as cadeiras é branco.

Floyd entre e se senta na cabine frente ao monitor. Miller continua a caminhar.

Duas pessoas passam caminhando, uma de terno marrom e putro com roupas brancas como as de um astronauta.

6. 135 – PM – [27:39] Floyd esta sentado frente ao monitor que se encontra à direita da tela, com uma janela ao fundo com a Terra girando e se deslocando em torno dela.  
Floyd tira da sua carteira um cartão que é inserido na máquina que mostra a seguinte mensagem: PRONTO PARA FAZER CHAMADA.  
Em seguida digita uns números no teclado e realiza uma ligação. Guarda o cartão de volta na sua jaqueta.  
A tela do monitor muda e aparece a imagem de uma menina vestida de vermelho.  
- Papai! (Diz a menina)  
- Alô! (Responde Floyd)
7. 136 – PD – [28:00] Aparece a tela do monitor da cabine com a menina na tela.  
- Como vai, sapeca?  
- Bem.  
- O que está fazendo?  
- Brincando.  
- Onde está a mamãe?  
- Foi fazer compras.  
- Posso falar com a Rachel, por favor?  
- Está no banheiro.
8. 137 – PM – [28:16] A câmera mostra de novo a Floyd sentado frente ao monitor à direita enquanto continua o diálogo entre pai e filha:  
- Vem para a minha festa amanhã?  
- Desculpe, não posso, meu amor.  
- Por que não?  
- Porque papai está viajando.
9. 138 – PD – [28:27] A câmera mostra novamente detalhe do monitor com a filha de Floyd:  
- Desculpe, mas não posso.  
Mas vou te mandar um presente bem legal.  
- O quê?  
- Quer alguma coisa em especial?  
- Quero.  
- O quê?  
- Um telefone.
10. 139 – PM- [28:42] A câmera fixa volta a mostrar a Floyd frente ao monitor que continua a conversar:  
- Já temos tantos telefones.  
Não quer outra coisa de aniversário?  
Alguma coisa bem especial?  
Sim.  
- O quê  
- Um galago. (*Bushbaby*)  
- Um galago? Vamos ver...  
Ouça, meu bem, quero que dê um recado para a mamãe. Você dá?  
Diga a mamãe que telefonei, está bem?  
E que tentarei ligar amanhã de novo.  
Você dá esse recado para ela?  
- Feliz aniversário amanhã, querida.  
- Está bem.  
- E tenha uma feliz festa de aniversário também, está bem?
11. 140 – PD – Detalhe do monitor com a filha de Floyd:  
- Está bem.

- Seja boazinha e cuide-se, está bem?
  - Está bem. Tchau.
  - Tchau. Feliz aniversário!
- O monitor mostra logo depois do fim da conversação a seguinte mensagem:  
TOTAL US\$ 1,70  
OBRIGADO
12. 141 – PM – [29:30] O corredor da estação espacial, próximo do escritório Hilton à direita da tela está um grupo de três mulheres de vestidos de três diferentes cores (púrpura, verde e preto, em sentido horário) e um homem que pousa um copo de bebida na mesa circular que se encontra entre eles. Falam algo ininteligível em russo. O homem vê alguém se aproximando que lhe chama a atenção.
13. 142 – PM – [29:38] O contra campo mostra a Floyd vindo das cabines de comunicação em direção ao grupo. Este se aproxima da mulher de preto e cumprimenta:
- Elena, que bom te ver de novo!
  - Heywood, que surpresa boa!
  - Você está maravilhosa!
  - Obrigada, você também está ótimo.
- Meu grande amigo, Dr. Heywood  
Floyd. Esta é Dra. Kalinan... (diz a mulher de preto, Elena, dirigindo-se à mulher de verde)
- Prazer.
  - Prazer.
- e continua Elena:  
...e Dra. Stretyneva. (a mulher de púrpura)
- Prazer.
  - Prazer.
  - E este é o Dr. Andrei Smyslov. (dirigindo-se ao homem)
  - Prazer em conhecê-lo. (diz Andrei dirigindo-se a Floyd enquanto lhe dá um aperto de mão e lhe segura o braço)
- Já me falaram muito sobre você.
14. 143 – PM – [30:01] Contra campo mostrando novamente o grupo se senta e Andrei mostrando seu antigo lugar, de frente à câmera pede a Floyd:
- Sente-se, por favor.
  - Bem...
  - Não, por favor.
  - Obrigado. (responde Floyd sentando na cadeira)
- Andrei coloca outra cadeira ao lado de Floyd e de frente com Elena, e pergunta a Floyd:
- Aceita um drinque, doutor?
  - Não, obrigado.
- Ainda não tomei café.  
Estão me esperando no restaurante.  
Desculpe,  
só ficarei uns minutos. (Diz Floyd enquanto cruza as pernas)
- Tem certeza?
  - Tenho, obrigado.
15. 144 – PM – [30:17] Neste plano médio a câmera encontra-se posicionada um pouco mais a frente que na tomada anterior, deixando a Dra. Stretyneva na extrema esquerda mostrando somente seus braços e mãos que se encontram entrelaçadas apontando na direção de Floyd, que se encontra no seu extremo oposto.
- Logo entre a Dra. Stretyneva e o Dr Floyd encontra-se o Dr Andrei, e depois do Floyd a Dra Elena e finalmente a Dra Kalinan, a quem também a cabeça lhe foi omitida no plano. Suas mãos estão sobre seu colo sem se entrelaçar.
- Floyd se dirige a Elena:
- E como está Gregor?
  - Está bem.

Ele está fazendo pesquisas  
submarinas no Mar Báltico...  
e quase não temos nos visto.  
- Quando o vir, mande lembranças.  
- Claro.  
E para onde estão indo?  
Para cima ou para baixo? (continua Floyd)  
(Andrei faz um gesto com o indicador para abaixo enquanto bebe do seu drinque)  
Vamos para casa. (responde Elena)  
Passamos três meses calibrando...  
a nova antena em Tchalinko.  
E você? (pergunta Elena a Floyd)  
- Estou indo para Clavius.  
- Sério?  
Não pense que  
sou muito curioso... (Diz Andrei inclinando-se para Floyd)  
mas talvez possa esclarecer  
que mistério está havendo lá.

16. 145 – PM – [31:00] Contracampo mostrando de esquerda a direita do plano, o rosto da Dra Kalinan, ao seu lado direito a Dra Elena, o Dr Floyd, depois seguindo ao redor da mesinha onde se apoiam os copos de água das mulheres e o drinque, vem o Dr Andrei e finalmente ao fundo, a Dra Stretyneva.  
Floyd responde:  
Desculpe, não entendi  
o que quis dizer.  
- Nas duas últimas semanas tem  
acontecido coisas estranhas por lá. (diz Andrei)  
- Sério?  
- Sério.  
- Por exemplo, quando ligamos para  
a base, ouvimos uma gravação...  
que repete que as linhas  
não estão funcionando.  
- Talvez haja algum defeito  
no equipamento. (responde Floyd)  
- Sim, foi o que pensamos.  
Mas já está assim há dez dias!  
- Não falam com ninguém  
de lá há dez dias?  
- Isso mesmo.  
- Puxa.  
- Tem mais uma coisa, Heywood.  
Há 2 dias, um de nossos ônibus não  
pôde fazer um pouso de emergência.  
- Que estranho.  
- Acho que vai haver muita  
briga por causa disso.  
Negar permissão para pouso  
viola a Convenção IAS.  
- Claro, claro.  
- A tripulação chegou a salvo?  
- Por sorte, sim.  
- Que bom saber disso. (Floyd)  
- Dr. Floyd, desculpe  
insistir nesse assunto...  
(Nesse instante uma mulher vai caminhando pelo corredor aproximando-se do grupo)  
...mas posso ir direto ao ponto?  
- Claro que sim.

17. 146 – PP – [32:08] O rosto do Dr Andrei aparece com ar de sigilo, faz uma pausa ao passar a mulher que caminha no corredor por trás dele e diz:  
 - Na verdade, soubemos por fontes seguras do serviço secreto... que está havendo uma epidemia grave em Clavius. E, aparentemente, é de origem desconhecida.
18. 147 – PM – [32:25] A câmera, volta a captar o Dr Floyd no meio do grupo. Dr Andrei conclui:  
 - Foi isso o que aconteceu?  
 - Desculpe, Dr. Smyslov, mas... não tenho liberdade para falar sobre isso. (enquanto o Dr Floyd fala, as mãos da Dra Stretyneva, que se encontram orientadas na direção deste, permanecem entrelaçadas, mas os polegares começam a se esfregar.)  
 - Eu entendo. Mas essa epidemia pode se espalhar com facilidade pela nossa base... deveríamos ficar a par de tudo.  
 - Eu sei. (As mãos da Dra Stretyneva que continuam entrelaçadas agora estendem ambos indicadores na direção de Floyd, à semelhança das mãos que seguram um revólver)  
 - Como eu disse, não tenho liberdade para discutir isso. (Há um silêncio, tenso que a Dra Elena ao observar os colegas irrompe dirigindo-se a Floyd)  
 - Não quer mesmo aquele drinque?  
 - Não, não posso. Tenho de ir. Espero que você e sua esposa venham à Conferência IAC, em junho. (Neste momento a Dra Kalinan entrelaça as mãos sobre seu colo. Antes estavam relaxadas uma acima da outra no colo.)  
 - Vamos tentar. Tomara que dê certo.  
 - Se vier, traga sua linda filhinha.  
 - Bem, vai depender das férias escolares. Mas, se der, iremos.  
 - Não esqueça de nos visitar nos EUA. Você tem um convite pendente.  
 - Não esqueço. Queremos muito visitá-los.
19. 148 – PM – A câmera posicionada um pouco mais para trás, capta o grupo inteiro novamente. Andrei, Floyd e Elena se levantam e se despedem com um aperto de mãos. As outras duas doutoras, Stretyneva e Kalinan, agora aparecem sem as mãos entrelaçadas, e sim relaxadas no colo.  
 - Tchau, Elena. Foi um prazer conhecer todos vocês. (Diz Floyd)  
 - Dr. Smyslov.  
 - Seja que motivo o leva a Clavius... ...desejo toda a sorte para você.  
 - Obrigado. Senhoras. (Com um gesto com a cabeça se despede das doutoras e se retira caminhando e saindo do plano pela esquerda e deixando o grupo que torna a sentar-se. Andrei comenta algo em russo com as colegas enquanto toma um gole do seu drinque.)  
 FADE OUT – FIM DA CENA 02 [33:45]



### CENA 03, SEQ 02 - CAMINHO A CLAVIUS

1. 149 – PG – [33:50] FADE IN - Surge a imagem de uma nave espacial com forma arredondada flutuando vagarosamente de esquerda à direita em direção à lua minguante ainda com uma área bastante iluminada. Torna a se ouvir a música não diegética “Danúbio Azul” junto com o início da cena.
2. 150 - PM - [34:02] Ao centro do plano aparece uma aeromoça espacial carregando duas bandejas de comida guardada em caixinhas formando duas fileiras de quatro caixas cada uma. A aeromoça veste roupa similar à outra que atendeu Floyd antes de chegar à estação espacial. Ao redor veem-se várias poltronas dispostas em círculo, com o elevador do qual saiu a aeromoça como centro. A câmera gira e acompanha a aeromoça que caminha a esquerda da tela. Ela encontra o Dr Floyd deitado em uma das poltronas. Todas as outras aparecem vazias. As poltronas são beges e as paredes possuem um tom amarelado e algumas partes escuras. O Dr Floyd dorme e a aeromoça gira na direção contrária onde se encontra com outra aeromoça que se encontra em outra poltrona assistindo uma luta de judô em um monitor frente a ela. Ela aceita uma das bandejas de comida oferecida pela sua companheira, trocam algumas palavras ininteligíveis ao espectador, olham na direção de Floyd e a aeromoça que se encontra em pé continua andando para fora do plano pela lado esquerdo. A câmera permanece fixa na outra aeromoça que prepara as caixinhas de comida para comer.
3. 151 – PD – [34:38] Mostra-se a bandeja com as caixas de comida em detalhe nas mãos da aeromoça. Ela puxa com a mão esquerda pequenos canudos que saem de cada uma das caixinhas. Cada uma delas tem um desenho do conteúdo na parte superior. Podem se observar uma caixa de milho, ervilhas, cenouras, peixe, café, queijo, laranja/morango, e possivelmente mel (a mão cobre quase por inteiro o desenho desta caixa).
4. 152 – PG – [34:43] Vê-se a nave flutuando no meio do plano, abaixo desta o sol, e a Terra aparece por inteira (na penumbra) no canto superior direito.
5. 153 – PM – [34:52] A câmera mostra um corredor estreito com uma porta de um elevador que vem de baixo para cima, se abre e sai a aeromoça com uma bandeja nas mãos. Ela sai e anda com certa dificuldade, caminha na direção do espectador e gira levemente à direita junto com a câmera. Ali há um aparelho. Ela aperta um botão e sai por uma fresta outra bandeja com comida. A aeromoça segura as duas bandejas e caminha em direção ao fundo do corredor, a câmera segue sua trajetória voltando a girar, se detém uns passos antes de chegar no elevador, gira à direita e começa a andar pela parede e depois o teto do corredor, e entre finalmente em outra porta do lado contrário e virada cabeça para baixo.
6. 154 – PM – [35:52] A aeromoça surge invertida, segurando as bandejas de comida em uma cabine toda iluminada de vermelho. A câmera vai girando em sentido anti-horário enquanto ela fecha a porta e realiza um travelling para trás, mostrando agora a cada lado da tela aos pilotos da nave sentados em suas poltronas. Ambos mostram felicidade ao chegar o alimento.
7. 155 – PM – [36:02] Em outro ângulo, a câmera mostra a parte posterior da aeromoça da cintura para cima distribuindo as bandejas entre os pilotos, com estes aos lados. Vê-se na janela frontal ao lado esquerdo, a lua.
8. 156 – PD – [36:08] A nave espacial aparece flutuando vagarosamente no centro da tela de esquerda à direita.
9. 157 – PM – [36:16] Floyd aparece sentado na sua poltrona dentro da nave sugando diversos canudos das caixinhas da sua bandeja. Aparecem as poltronas vazias ao seu redor. Logo atrás dele encontra-se o elevador, que vem de cima para baixo, abre-se a porta e surge alguém que parece ser o comandante da nave. Ele encosta ao lado da poltrona de Floyd e conversa algo ininteligível. Ambos sorriem, Floyd se distrai e a bandeja começa a flutuar e este vira e segura ela novamente. Sobre o elevador aparecem letreiros com a inscrição: CUIDADO, SEM GRAVIDADE.
10. 158 – PD - [36:40] A câmera mostra em detalhe um cartaz com instruções sobre como usar um banheiro de gravidade zero. A câmera em seguida faz um *ZOOM*

- OUT* e mostra o rosto de iluminado de Floyd lendo com ar de ansiedade a lista de procedimentos para utilizar o “toalete de gravidade zero”.
11. 159 – PG – [36:51] A lua ocupa a quase totalidade do plano. Vê-se a nave da parte inferior indo em direção à área escura da lua. A câmera realiza um movimento de rotação para baixo, acompanhando a trajetória da nave que cada vez se vê menor a medida que se aproxima do seu destino.
  12. 160 – PG – [37:02] A lua ocupa o plano de esquerda a direita, deixando um pequeno espaço onde se vê a nave se aproximando por outro ângulo de baixo para cima. A câmera acompanha a trajetória vertical ascendente da nave, mostrando ao mesmo tempo a superfície lunar repleta de crateras.
  13. 161 – PM – [37:18] A câmera mostra Floyd sentado de perfil olhando para uma janela à esquerda rodeado das outras poltronas vazias. O ambiente se encontra pouco iluminado. Pode-se ver pela janela a paisagem lunar cada vez mais próxima.
  14. 162 – PM – [37:27] A nave ocupa o centro da tela, vista de baixo, e vai se aproximando da câmera que realiza um leve movimento vertical descendente.
  15. 163 – PD – [37:52] A nave é vista agora da parte superior. Vê-se a cabine dos pilotos desde fora, iluminada com luz vermelha. A nave vai diminuindo de tamanho conforme esta se aproxima da superfície lunar, que aparece deslizando embaixo da nave.
  16. 164 – PM – [38:05] Ângulo frontal da nave que continua descendendo em direção à lua. A câmera realiza um *travelling* acompanhando a trajetória descendente da nave, podendo-se observar já próximo o terreno lunar e a Terra no horizonte à direita da nave.
  17. 165 – PM – [38:25] Os dois pilotos aparecem a cada lado da tela. A aeromoça aparece sentada atrás e entre os dois pilotos, ao lado da porta da cabine iluminada de vermelho.
  18. 166 – PM – [38:31] A câmera alta revela uma visão dos dois pilotos da nave vistos de cima, o painel de controle com uma tela central entre as janelas que mostram o terreno lunar deslizando em baixo deles até mostrar uma cidadela lunar.
  19. 167 – PG – [38:53] Mostra-se um vale lunar, com a Terra à esquerda, a cidadela lunar embaixo e um grupo de três astronautas observando algo que parece um mapa. Ao fundo vê-se a nave descendo e se aproximando do solo lunar. Um dos astronautas se separa do grupo e se aproxima do lado esquerdo da tela para tomar o que parece uma fotografia da cidadela lunar embaixo.
  20. 168 – PG – [39:09] A câmera revela a abertura de uma estrutura em forma de domo que se divide em oito partes, se separando e dando lugar à nave que se aproxima no centro da tela.
  21. 169 – PG – [39:23] A câmera se aproxima com *ZOOM IN* mostra o ângulo superior da estrutura que se abre, revelando uma área iluminada em formato quadrado para permitir o pouso da nave.
  22. 170 – PM – [39:44] A câmera posicionada atrás dos pilotos mostra a Terra em trajetória ascendente pela janela frontal esquerda. Há um painel cheio de controles iluminados acima desta.
  23. 171 – PD – [39:59] É mostrado um monitor quadrado com uma cruz atravessando-o pelos lados e com uma marca em forma de cruz no centro e uma série de oito círculos concêntricos que se movem até se alinharem todos e aparecer a inscrição CLEAR e as imagens no monitor começam a piscar rapidamente.
  24. 172 – PM – [40:03] Uma vista do campo de pouso iluminado mostra a Terra de um tamanho um pouco maior que a lua a um terço da tela à esquerda, enquanto a nave desce até fazer contato com a plataforma.
  25. 173 – PM – [40:16] Vista do interior vermelho da base lunar, que é uma espécie de túnel com seis lados e compartimentos onde há pessoas frente a grandes monitores. No centro deste túnel há um elevador que começa a descer trazendo a nave lentamente consigo. A música não diegética de Strauss chega ao seu fim. [41:06]

## CENA 04, SEQ 02 – CONFERÊNCIA SECRETA

1. 174 – PG – [41:07] Uma sala com treze pessoas conversando entre si, dispostos da seguinte forma: cinco na lateral esquerda de uma mesa com formato de “u”, três na parte mais estreita com Floyd no meio, uma pessoa filmando ou fotografando com uma câmera de mão a Floyd conversando com a pessoa a sua esquerda, e quatro pessoas na lateral direita. As três paredes visíveis são painéis luminosos brancos. O resto da sala é azul em tons diferentes, as cadeiras, o tapete e umas cortinas que separam as esquinas. Uma bandeira dos Estados Unidos no lado esquerdo, e outra azul no direito, e no meio de ambas uma tribuna branca e iluminada com as paredes do salão.

A pessoa que fotografa, caminha em torno da mesa e se reencontra com o mesmo grupo que estava fotografando, tira algumas outras imagens, se dirige à pessoa sentada ao lado esquerdo de Floyd e diz:

- Com licença, Dr. Halvorsen.

Já terminei. Obrigado, senhores.

- De nada (responde Halvorsen).

Em seguida o homem que fotografava sai por uma porta se segurança à esquerda, a câmera gira nesta direção para acompanhar sua saída e volta ao ângulo central original. [41:39] O Dr Halvorsen se levanta e caminha em direção à tribuna, onde faz o seguinte anúncio:

-Bem...

sei que todos vocês, como eu,  
querem dar as boas-vindas...  
ao nosso distinto amigo e colega do  
Conselho Nacional de Astronáutica...

Dr. Heywood Floyd.

Dr. Floyd veio especialmente a  
Clavius para nossa reunião de hoje.

E, antes das instruções, ele quer  
lhes dizer algumas palavras.

Dr. Floyd? (As pessoas presentes na sala aplaudem).

O Dr Halvorsen sai pela direita enquanto Dr Floyd se aproxima da tribuna pelo lado esquerdo da tela. Se posiciona na tribuna e fala aos presentes:

Obrigado, Dr. Halvorsen.

Oi, pessoal.

É muito bom estar aqui de novo.

Bem, antes de mais nada,  
tenho uma mensagem do Dr. Howell...

que me pediu para lhes transmitir  
seu sincero agradecimento...

por todos os sacrifícios

que vocês já fizeram.

E, é claro, seus parabéns

por sua descoberta...

que talvez seja uma das mais  
importantes na história da ciência.

2. 175 – PA – [42:54] Mostra-se a bandeira norte americana em um porta-bandeira com o fundo escuro entre as paredes do salão à esquerda do plano, à direita o Dr Floyd, que continua o discurso:

- Bem...

sei que há conflitos  
de opiniões entre vocês...

sobre a necessidade de  
segredo sobre esse assunto.

Especificamente, alguns são  
contrários à falsa história...

criada para dar a impressão de  
que há uma epidemia na base.

3. 176 – PG – [43:14] A câmera mostra outro ângulo do salão, agora visto desde o outro extremo diagonal à única porta de entrada. Podem ser vistos dois poltronas vazias do lado esquerdo e uma do lado direito. Floyd encontra-se à direita da tela, agora trás a tribuna, e continua com seu discurso:
  - Sei que, além de ser uma questão de princípios... muitos de vocês estão pensando nas preocupações e na ansiedade... que esta história de epidemia pode causar a seus parentes na Terra.
4. 177 – PG – [43:29] Neste plano a câmera mostra um pouco mais próximo, o ângulo contrário do salão, deixando agora a bandeira norte americana a um terço da tela à esquerda, as costas da pessoa sentada ao lado do lugar do Floyd, com este agora ao seu lado direito, e no fundo à direita a outra bandeira de cor azul. Continua a se ouvir o discurso de Floyd:
  - Eu simpatizo com suas reservas.  
Eu mesmo fico constrangido com essa história.  
Mas aceito a necessidade de segredo absoluto nesse caso.  
E espero que vocês também aceitem.
5. 178 – PM – [43:48] O plano mostra um cap militar na extrema esquerda sobre a mesa do salão, em seguida a bandeira norte americana frente ao fundo escuro, e logo depois a tribuna com Floyd trás ela. Acima, perto do teto pode-se notar um objeto que parece ser uma câmera que capta tudo o que se passa dentro do salão. Floyd continua seu discurso:
  - Estou certo de que sabem que poderia haver um intenso choque cultural... além de agitação social por causa dessa situação... se os fatos forem divulgados sem que o público esteja preparado.
6. 179 – PG – [44:03] A câmera capta novamente todo o salão visto novamente desde a parte de trás da cadeira vazia de Floyd, que está trás a tribuna entre as bandeiras continuando sua fala enquanto o resto da sala continua escutando calmamente:
  - Mas esta é a opinião do Conselho.  
O propósito de minha visita é colher mais fatos e opiniões... sobre a situação.  
E preparar um relatório para o Conselho... recomendando quando e como as notícias devem ser anunciadas.
7. 180 – PA – [44:23] Floyd aparece novamente ao lado da bandeira norte americana captado do abdômen para cima:
  - Se quiserem me dar suas opiniões, em particular, se preferirem... ficarei contente de incluí-las no meu relatório.
8. 181 – PG – [44:33] apoiado na tribuna com sua mão direita e a esquerda no bolso da calça, Floyd continua a falar frente a todas as pessoas que estão no salão:

- Acho que isso é tudo.  
Alguma pergunta? (finaliza Floyd)
9. 182 – PM – [44:41] O homem sentado à esquerda da poltrona desocupada de Floyd, pergunta:  
Tem ideia de quanto tempo ainda  
Teremos de manter essa história?
  10. 183 – PG – [44:47] Ângulo contrário e, diagonal à bandeira, mostra a Floyd ao fundo, à direita de quem lhe formulou a pergunta. Floyd responde depois de dar um breve sorriso:  
- Não sei, Bill. Acho que enquanto  
o Conselho julgar necessário.  
Um estudo completo da  
situação deve ser feito...  
antes de pensarmos em  
um comunicado público.
  11. 184 – PA – [45:01] A bandeira norte americana à esquerda, Floyd a direita captado do abdômen para cima continua:  
- Por medida de segurança, o Conselho  
exige juramentos por escrito...  
de todos aqueles envolvidos  
nesse assunto.  
Alguma outra pergunta?
  12. 185 – PG – [45:15] Vista central com Floyd no centro ao fundo entre as bandeiras. O Dr. Halvorsen, sentado à esquerda da poltrona vazia de Floyd comenta levantando-se do seu lugar:  
- Tenho certeza de que todos  
querem cooperar com Dr. Floyd...  
da melhor maneira possível  
e, como não há mais perguntas...  
acho que devemos dar início às  
instruções. Obrigado, Dr. Floyd.  
- Obrigado. (responde Floyd, saindo de trás da tribuna e caminhando de volta ao seu lugar pela esquerda). Halvorsen se senta novamente, as pessoas aplaudem exceto Bill, quem se sentava ao lado direito da poltrona de Floyd, se levanta e caminha em direção à porta sob o olhar fixo de Halvorsen. A câmera faz um leve giro à esquerda, o suficiente para mostrar a porta.  
NOTA: na cena inteira, não há música nem ruídos na estação ou no salão.  
FIM DA CENA [45:37]

#### **CENA 05, SEQ 02 - TMA-1 ENCONTRO COM O MONOLITO NA LUA**

1. 186 – PG – [45:38] Começa a se ouvir a música não diegética de György Ligeti *Lux Aeterna*. A câmera revela um vale rochoso, o espaço dentre as cordilheiras laterais que ocupam os lados do plano, e uma pequena nave de forma alongada assemelhando um ônibus, aproximando-se rapidamente até sair por cima da tela.
2. 187 – PG – [45:43] A nave espacial aparece no plano de esquerda à direita, onde vai diminuindo de tamanho a medida que se afasta no espaço, perto da superfície rochosa lunar. A câmera realiza um *travelling* lateral de esquerda a direita.
3. 188 - PP ?- [45:52] A câmera realiza um *travelling* para atrás e mostra uma visão frontal da nave. Pode, ver-se os dois pilotos na cabine de luz vermelha e o solo com crateras sendo deixado para trás.
4. 189 – PA – [46:07] Interior da cabine iluminada em vermelho, os dois pilotos observam atentos a paisagem rochosa que passa por baixo deles.
5. 190 – PG – [46:16] Uma planície rochosa se estende até o horizonte lunar, onde se encontra próxima a Terra, que se assemelha a própria lua numa noite estrelada. Do centro em direção ao canto superior direito da tela, sobe uma parede irregular rochosa. A câmera realiza um movimento ascendente até deixar a imagem da Terra próxima da borda inferior da tela, ao tempo que a nave surge de esquerda à direita por cima da esfera luminosa.

6. 191 – PG – [46:26] Observa-se uma vasta planície que sobe na forma de cordilheira rochosa do meio do plano à direita. Pode-se notar a nave (bem pequena) que passa perto da superfície, saindo do interior da cordilheira, de direita a esquerda.
7. 192 – PM – [46:35] *Travelling* lateral acompanha a nave em primeiro plano, que passa de esquerda à direita com a Terra (quase do tamanho da lua) embaixo desta, rodeada do espaço e diminutas estrelas.
8. 193 – PG – [46:41] O terço inferior da tela mostra uma planície rochosa com o pico de uma montanha saliente no centro da tela. Um *travelling* à direita mostra a nave afastando-se e percorrendo a paisagem deserta nessa mesma direção.
9. 194 – PM – [46:51] Um *travelling* para atrás mostra a cabine vermelha dos pilotos do ônibus espacial com o horizonte lunar na janela frontal. A medida que recua a câmera, o ambiente se torna azul, surge um astronauta amarrando umas caixas à direita. À esquerda no estreito corredor podem-se ver equipamentos de alpinismo (corda, picaretas), caixas em ambos os lados e o que parece os tanques de oxigênio; O astronauta que amarrava as caixas no corredor segura uma caixa e se aproxima ao final do corredor.
10. 195 – PM – [47:09] A câmera mostra o fundo do corredor onde Floyd encontra-se sentado à esquerda observando umas folhas de papel, e à sua direita, visto de trás, Halvorsen que também lê uns papéis. O astronauta com a caixa se aproxima deles, se detém, senta sobre uma caixa frente a Floyd e pergunta:
  - Tem alguém com fome?
  - O que tem aí? (pergunta Floyd)
  - O que quiser. (responde o astronauta que abre a caixa e se revelam vários sanduíches embrulhados em plástico.) Floyd pega um e pergunta:
    - É de frango?
    - Qualquer coisa assim.
  - Tem tudo o mesmo gosto.
  - Tem de presunto? (Halvorsen)
  - Presunto, presunto...
  - Pronto.
  - Esse aqui.
  - Ótimo.
  - Está com a cara boa.
  - Não cansam de se aperfeiçoar.
  - Seu discurso foi ótimo, Heywood. (Halvorsen)
  - Foi mesmo. (astronauta) Falam enquanto abrem os sanduíches. À esquerda de Floyd há uma janela onde se vê a paisagem lunar rochosa fora da nave.
  - Elevou muito o moral da turma. (Halvorsen)
  - Obrigado, Ralph. (responde Floyd)
11. 196 – PA – [47:47] Floyd aparece entre duas poltronas na diagonal sozinho enquanto fala:
  - A propósito, vocês fizeram um ótimo trabalho. Agiram de forma correta.
12. 197 – PM – [47:53] A câmera mostra novamente o corredor inteiro visto desde o fundo à esquerda.
  - Segundo vemos, é nossa função agir conforme suas ordens.
  - Ficamos felizes em obedecer. (menciona Halvorsen)
  - O astronauta busca umas fotos no corredor, em direção à cabine dos pilotos e mostra a Floyd:
    - Já viu estas?
    - Dê uma olhada.
  - Foi aqui que tudo começou.
13. 198 – PD – [48:08] Observa-se a foto que é manipulada por Floyd. São várias fotos da superfície lunar com grades e coordenadas.
  - Claro

- Da primeira vez que vimos,  
achamos que fosse rocha magnética...  
mas os indícios geológicos  
não coincidiam.  
E nem um meteorito de níquel e ferro  
produziria um campo tão intenso.  
Então, decidimos dar uma olhada. (Diz Halvorsen)
- Talvez fosse a parte superior... (Acrescenta o astronauta no corredor e colocando seu indicador sobre uma das fotos que mostra o lugar onde encontraram a anomalia magnética)  
de uma estrutura enterrada,  
então escavamos por toda a volta...  
...mas não encontramos mais nada.
- 14. 199 – PM – [48:28] Vista desde o fundo do corredor, os três continuam conversando e comendo. O astronauta do corredor esta agora em pé e se segura de uma estrutura no teto da nave.  
- Pior, há fortes indícios... (diz Halvorsen)  
de que não foi coberto por erosão  
ou outras forças naturais...  
parece que foi enterrado  
de propósito.
- 15. 200 – PA – [48:37] Floyd novamente visto entre as duas poltronas na diagonal e câmera pouco abaixo dos ombros.  
- Enterrado de propósito. (Floyd ri, e balança negativamente a cabeça com ar de incredulidade).
- 16. 201 – PM – [48:42] Mostra-se novamente o grupo no corredor, e continuam conversando:  
- Que tal um cafezinho?(diz o homem no corredor)  
- Boa idéia.  
Suponho que não tenha  
a mínima idéia do que seja. (diz Floyd)  
- E como gostaria de ter. (Halvorsen)  
A única certeza que temos é que  
foi enterrado há 4 milhões de anos.  
- Tenho de admitir...  
...vocês se superaram. (Floyd)  
- Cuidado, está quente. (Astronauta que buscou uma garrafa de café e voltou pelo corredor e agora se dispõe a servir)
- 17. 202 – PG – [49:10] Planície lunar rochosa, a nave se desloca de direita à esquerda. A câmera acompanha o movimento desta com *travelling* lateral. Escuta-se a música não diegética de Ligeti novamente *Lux Aeterna*.
- 18. 203 – PM – [49:18] A câmera levemente abaixo do nível da nave realiza um movimento leve à direita, acompanhando a nave que se aproxima descendo frontalmente. Podem-se observar os pilotos no interior da cabine.
- 19. 204 – PG- [49:29] Câmera fixa mostra a planície e a nave se afastando de direita à esquerda.
- 20. 205 – PG – [49:39] A câmera posicionada no alto, mostra a planície lunar, uma base espacial com uma plataforma de aterrissagem. No fundo, perto do horizonte, a Terra, parecida com a lua. A nave se aproxima da base de esquerda à direita como um pequeno ponto no espaço.
- 21. 206 – PM – [49:50] A cabine vermelha mostra as janelas frontais da nave e os dois pilotos deste ao comando, com a paisagem lunar deslizando pelas janelas até que aparece a plataforma de aterrissagem. Escuta-se um bipe dos controles de comando, que vai aumentando de frequência conforme se aproximam.
- 22. 207 – PA – [50:00] Vista por trás dos pilotos, aparece Halvorsen já com o capacete e em pé observando a aproximação da aterrissagem. Ele vira no sentido contrário da cabine e se dirige ao fundo, onde estão Floyd e o outro colega aprontando seus trajés. A câmera gira e mostra a ação realizada por Halvorsen.

23. 208 – PD – [50:09] Detalhe do monitor do piloto com sua mão ao lado deste em uma alavanca. No monitor lê-se a palavra NAV, e há umas marcas concêntricas que simulam a plataforma de pouso (vários círculos concêntricos e um retângulo dividido longitudinalmente, cujas metades se aproximam conforme a nave com a plataforma). Logo depois o monitor mostra um vista desde cima da base e da plataforma. Depois se intercalam continuamente. Escutam-se os bipes aumentando de frequência até que a figura de um retângulo horizontal se fecha no centro da tela, os bipes ficam extremamente acelerados até fazerem um som contínuo.
24. 209 – PM – [50:36] Vê-se um homem na penumbra de uma cabine do lado direito da tela, frente a uma janela gente à plataforma de aterrissagem, onde a nave pouso. Embaixo da janela, há um painel de controle com um monitor.
25. 210 – PG – [50:55] O plano mostra uma escavação com o monolito no centro iluminado por alguns holofotes. Fora da escavação se vê a planície lunar rochosa e a Terra ao fundo, pequena e próxima do horizonte. A música não diegética de Ligeti continua a escutar-se. Seis astronautas começam a surgir na tela do lado inferior direito caminhando em direção à escavação.
26. 211 – PM – [51:39] A câmera baixa mostra os seis astronautas imóveis, olhando para a escavação.
27. 212 – PM – [51:44] Os seis astronautas vistos agora desde a parte de trás. Um deles na frente olha para o resto do grupo e começam a descer juntos por uma rampa que leva ao monolito embaixo.
28. 213 – PA – [52:08] A câmera em *travelling* frontal acompanha ao primeiro dos astronautas seguido por mais dois vistos de costas e, direção ao monolito, que aparece logo abaixo rodeado por holofotes e outros aparelhos que parecem câmeras em tripés. Pôde se observar também. Outra rampa que desce pelo outro extremo do fosso (escavação).
29. 214 – PM – [52:29] Os astronautas descem a rampa e aparecem por trás de um holofote com doze luzes.
30. 215 – PG – [52:37] Vista geral da escavação do outro extremo. Podem-se observar os astronautas descendo pela rampa agora à direita da tela.
31. 216 – PA – [52:52] Vê-se o astronauta que vai à frente do grupo com o resto acompanhando-o vindo atrás em direção ao monolito e começa a caminhar ao redor deste.
32. 217 – PM – [53:05] A metade do plano é coberto pelo monolito, de onde surge o astronauta andando em torno dele de esquerda à direita. A câmera realiza um movimento à direita para acompanhar parte da trajetória do astronauta.
33. 218 – PA – [53:12] Notam-se dois astronautas, uma à esquerda, o outro no centro com uma câmera nas mãos e um holofote sobre ele. À extrema direita um aparelho que assemelha a uma câmera fílmica sobre um tripé.
34. 219 – PA – [53:17] Floyd? Se aproxima do monolito de esquerda à direita. Um holofote faz contraluz e o monolito se encontra no outro extremo do plano com parte da sua superfície brilhando com a luz do holofote. O astronauta toca o monolito com sua mão esquerda.
35. 220 – PD – [53:32] A câmera mostra de perto a mão do astronauta tocando a superfície do monolito com a ponta dos dedos de cima para baixo, com a luz do holofote no fundo fazendo contraluz.
36. 221 – PA - [53:38] Novamente a câmera mostra, de esquerda à direita, o holofote, o astronauta tocando o monolito. Ele no fim se afasta lentamente.
37. 222 – PG – [53:46] O plano mostra os seis astronautas em volta do monolito, com um deles (Floyd) mais próximo dele, com os holofotes da escavação e os demais equipamentos de registro, e a rampa de acesso ao monolito. O homem que segura a câmera faz sinais para que o resto se reúna frente ao monolito para tirar uma foto. O resto dos cinco astronautas vão se reunindo em uma fileira na frente dele.
38. 223 – PM – [54:17] À extrema direita aparece detalhe do ombro do fotógrafo que pede ao resto do grupo para se juntarem ainda mais frente ao monolito.
39. 224 – PA – [54:22] De esquerda à direita, vê-se uma câmera (de filmar provavelmente) o astronauta com a câmera de fotografia preparando-se para tirar a foto, um holofote e parte de um aparelho embaixo deste. De repente começa um



- ruído agudo que começa a incomodar ao fotógrafo, que leva uma das mãos à cabeça.
40. 225 – PM – [54:27] Novamente se observam os astronautas próximos do monolito aparentemente sentindo o incômodo sonoro também, se agitando com as mãos na cabeça. A câmera realiza um *travelling* frontal em direção aos astronautas até focar a expressão de angústia em um deles.
  41. 226 – PM – [54:36] Câmera baixa em contra plongée, mostra o monolito no centro da tela, com o sol saindo no topo do monolito e a Terra por cima alinhada com estes dois. O ruído permanece até o fim do plano [54:42].

**JUPITER MISSION – 18 MESES DEPOIS –  
CENA 01, SEQ 03**

1. 227 – PG – [54:42] O plano mostra o espaço e a legenda “JUPITER MISSION – 18 MESES DEPOIS”, logo em seguida uma nave irrompe vagarosamente de esquerda à direita na tela. Se escuta a música não diegética, Adagio de Gayane, de Khachaturian. Esta musica não diegética se escuta até o plano P235.
2. 228 – PG – [55:52] Vista frontal da nave, com profundidade de campo.
3. 229 – PG – [56:02] Vista lateral da nave andando de esquerda à direita.
4. 230 – PG – [56:12] Poole correndo no corredor da nave.
5. 231 – PM – [56:51] Poole correndo, visto desde uma câmera baixa em Travelling frontal e para atrás, também em contra-plongée. Poole faz gestos de luta enquanto corre.
6. 232 – PM – [57:14]
7. 233 – PD – [57:23] HAL’S EYE; Vê-se Bowman atravessando um túnel em direção ao “olho” de HAL.
8. 234 – PG – [57:38] Bowman sai de uma escotilha, “desce” uma escada enquanto no mesmo plano aparece Poole jantando “cabeça para baixo”. Bowman aparece caminhando pelo corredor da nave até chegar ao seu colega.
9. 235 – PG – [58:20] Outro ângulo da camera, agora do corredor, capta os dois astronautas. Bowman esta agora frente a uma máquina apertando alguns botões.
10. 236 – PA – [58:27] Bowman tira uma bandeja de uma saída da máquina do corredor.
11. 237 – PA – [58:34] POOLE janta enquanto espera a transmissão de TV que começa ao som de uma musica de jazz. É um programa da BBC, "ESTA NOITE NO MUNDO". Um apresentador começa a falar:  
Boa noite. Há três semanas  
a nave americana Discovery One...  
partiu numa viagem de 800 milhões  
de quilômetros até Júpiter..
12. 238 – PA – [59:02] Bowman coloca um copo e algumas caixinhas em uma bandeja frente à máquina, enquanto se escuta a fala diegética do repórter:  
na primeira tentativa tripulada  
de chegar ao planeta distante.  
Esta tarde nosso programa gravou  
uma entrevista com a tripulação...  
a uma distância de 80 M de milhas (130 milhões  
de quilômetros) da Terra.
13. 239 – PM – [59:14] Bowman indo para a mesa de jantar se juntar à Poole, vistos desde o corredor, em um ângulo que os deixa à vista desde um ângulo inclinado e superior (como uma CA). Escuta-se o apresentador da TV:  
Nossa voz levou 7 minutos  
para chegar à espaçonave...  
mas o atraso foi editado  
para apresentação.
14. 240 – PM – [59:21] Painel com monitores e duas cadeiras. Pode ser visto em um dos monitores a imagem do repórter na TV ao lado de HAL.  
“Nosso repórter, Martin Amer,  
falou com a tripulação.

- A tripulação do Discovery One  
é composta de 5 homens...  
e um das gerações mais avançadas  
dos computadores HAL 9000.”
15. 241 – PD – [59:33] Detalhe de HAL e quatro monitores a cada lado, enquanto segue a fala do repórter:  
Três dos cinco homens foram  
postos a bordo dormindo.  
Precisamente,  
em estado de hibernação.  
Eles são Dr. Charles Hunter, Dr. Jack  
Kimbali e Dr. Victor Kaminsky.
16. 242 – PM – [59:44] Bowman janta enquanto assiste em um *tablet* à entrevista, onde continua a se ouvir:  
Falamos com o comandante  
da missão, Dr. David Bowman...  
e seu assistente, Dr. Frank Poole.  
Boa tarde, senhores.  
- Como vão as coisas? (Entrevistador)  
- Uma maravilha.  
- Não temos... (Poole)  
- Não temos queixas.  
Fico contente de ouvir isso e tenho  
certeza de que, assim como eu...  
todos lhe desejam uma viagem  
segura e bem-sucedida.  
- Muito obrigado.  
- Obrigado.
17. 243 – PM – [1:00:06] A mesma tomada, agora de Poole, que também está se alimentando enquanto assiste à entrevista em outro *tablet*, e continua a se escutar:  
“ – Embora a hibernação tenha sido  
usada em missões anteriores...  
esta é a primeira vez em que homens  
começam a hibernar antes da partida.  
Por que isso foi feito? (Entrevistador)
18. 244 – PG – [1:00:16] Vista do corredor da cabine da Discovery One, onde podem ser vistas as três capsulas de hibernação. Continua a se escutar a entrevista:  
-Bem, isto foi feito para atingir  
a máxima extensão de nossa  
capacidade de preservar vida... (Bowman)
19. 245 – PD – [1:00:22] Detalhe de um painel de controle das funções vitais dos astronautas em hibernação. Continua a se escutar entrevista:  
basicamente, comida e ar.  
Os três tripulantes em hibernação  
são a equipe de pesquisa.
20. 246 – PD – [1:00:28] Detalhe da cápsula de hibernação, enquanto se escuta na entrevista:  
Seus conhecimentos não serão  
usados até aproximarmos de Júpiter.
21. 247 – PM – [1:00:32] Mesma tomada de Poole jantando e assistindo a entrevista  
“Dr. Poole, qual é a sensação  
quando se hiberna?  
É como quando se está dormindo,  
você não tem noção do tempo...”

- a única diferença  
é que não sonha.
22. 248 – PM – [1:00:43] Vista diagonal de duas das cápsulas, enquanto se escuta a entrevista:  
Soube que só se respira uma vez por minuto, é verdade?
23. 249 – PD – [1:00:49] Detalhe de um monitor de sinais vitais de um dos astronautas hibernando. Continua a se escutar na entrevista:  
É verdade. O coração bate 3 vezes por minuto... e a temperatura do corpo cai a três graus centígrados.
24. 250 – PM – [1:00:55] A mesma tomada do painel de controle de HAL, os monitores em volta e duas cadeiras frente destes. A entrevista continua:  
O sexto membro da tripulação não ficou preocupado com a hibernação... porque ele é a mais recente invenção em inteligência artificial (Machine intelligence):
25. 251 – PA – [1:01:05] A câmera próxima de HAL e os monitores em volta dele. Continua a se ouvir a entrevista:  
O computador HAL 9000, que pode reproduzir... embora especialistas prefiram usar o termo "mimetizar"... a maioria das atividades do cérebro humano, com muito mais velocidade... e confiabilidade. Falamos agora com o computador HAL 9000... a quem todos chamam de "Hal".  
- Boa tarde, Hal. Como vão as coisas?
26. 252 - PD – [1:01:29] Detalhe de Hal no centro do painel enquanto prossegue a entrevista:  
- Boa tarde, Sr. Amer.  
Está tudo indo muito bem.  
Tem uma enorme responsabilidade nesta missão... (continua o repórter)  
talvez a maior responsabilidade dentre todos membros da tripulação.  
Você é o cérebro e o sistema nervoso da nave.  
Entre suas tarefas está a de cuidar dos que estão hibernando.  
Isso te causa alguma insegurança?
27. 253 – PD – [1:01:51] Detalhe do “olho” de HAL, enquanto prossegue a entrevista:  
- Coloco nesses termos, Sr. Amer:  
A série 9000 é o computador mais confiável já construído.  
Nenhum 9000 jamais cometeu um erro nem deu falsas informações.
28. 254 – PM – [1: 02:04] Câmera subjetiva CA em plongée, onde se vem os dois astronautas jantando juntos no fundo no corredor.  
Todos nós somos, segundo as mais realistas definições... Infalíveis e incapazes de errar.

29. 255 - PM – [1:02:11] Os dois astronautas captados em plongée (CA) jantando e observando-se a si mesmos na entrevista. Aqui os *tablets* aparecem em um ângulo em que aparecem para o espectador na vertical, como uma espécie de monolitos. (estão lado a lado e não compartilham nem a tela da TV). Um deles veste um robe e o outro (Bowman) veste um macacão de trabalho – isto pode representar que a nave é o lugar de trabalho, lazer e cuidados corporais -.
- “Hal, apesar de seu enorme intelecto,  
já se sentiu frustrado...  
por depender de humanos  
para poder agir?  
Nem um pouquinho.  
Gosto de trabalhar com humanos.  
Tenho uma relação estimulante  
com Dr. Poole e Dr. Bowman.  
As responsabilidades de minha missão  
englobam toda a operação da nave...”
30. 256 – PM – [01:02:34] Tomada dos monitores (12 monitores) enquanto continua a entrevista:
- “...então estou constantemente ocupado.  
Estou totalmente à disposição...  
o que é, acho, tudo o que qualquer ser consciente pode querer.”
31. 257 – PM – [01:02:45] Tomada dos dois astronautas jantando em CA.
- Dr. Poole, qual a sensação de viver a maior parte do ano próximo de Hal?  
É bem parecido com o que você disse.  
Ele é o sexto membro da tripulação.  
Acostuma-se logo à idéia de que ele fala, e você o vê como...  
...uma outra pessoa.  
- Conversando com o computador...  
tem-se a impressão de que ele é capaz de sentimentos.  
Ao lhe perguntar sobre suas habilidades...
32. 258 – PM – [01:03:12] Tomada dos 12 monitores e HAL. A entrevista continua:
- senti certo orgulho quando falou de sua precisão e perfeição.  
Acha que Hal tem emoções autênticas?  
-Ele age como se tivesse emoções autênticas.  
Mas ele foi programado assim para facilitar nossa interação.  
Se ele tem sentimentos reais ou não é algo que ninguém sabe ao certo.  
FIM DA CENA 01 SEQUENCIA 03

### **CENA 02, SEQ 03 -**

#### **3.2 - Aniversário de Poole – A frieza das relações humanas e uso de tecnologia**

1. 259 – PG – [1:03:33] Surge a nave Discovery vagarosamente de esquerda a direita da tela ao som da música não diegética Adagio de Gayane de Khachaturian.

2. 260 – PM – [1:03:56] Aparece Poole deitado em uma cama tomando banho de luz artificial.  
HAL interrompe o banho de luz:
  - Com licença, Frank.
  - O que é, Hal?Estamos recebendo a transmissão de seus pais.  
Tudo bem.  
Transmita aqui, por favor.
  - Leve-me mais para perto.
  - Certamente.
  - Oi, Frank.
  - Feliz aniversário, querido.
  - Felicidades, muitos anos de vida.
  - Um pouco mais alto, Hal.Sua mãe e eu estamos ótimos.  
Ray e Sally viriam também...
3. 261 – PD – [1:04:34] Um plano de detalhe mostra o monitor com os pais de Poole enquanto continua a conversação:
  - ...mas Ray teve dor nas costas.
  - O que acha do bolo, querido?Está com a cara boa! Pena você não estar aqui! Vi Bob um dia desses...  
...desejou-lhe "Feliz Aniversário".
  - Meus alunos também me disseram... para desejar o melhor para você.Eles falam de você o tempo inteiro.
4. 262 – PM – Aparece uma visão da capsula onde Bowman esta descansando, log outra cama de luz e em seguida outra capsula com alguém hibernando. Continua a se ouvir a mensagem dos pais de Poole:  
Você é uma celebridade na 2ª série.
  - Aparecemos na TV semana passada.
  - Sua mãe e eu e os pais de Dave...
5. 263 – PA – [1:04:55] Aparece Bowman dormindo em sua capsula. demos entrevistas sobre o que achávamos sobre nossos ilustres filhos. Imagine o que dissemos.
6. 264 – PM – [1:05:02] Novamente aparece Poole deitado olhando para a telinha onde aparecem os pais que continuam falando:
7. 265 – PA – [1:05:14] Aparece o rosto de Poole mais de perto, sem demonstrar nenhuma emoção aparente.  
Irá ao ar na próxima quinta-feira.  
Quem sabe não dá para você ouvir?  
Estamos felizes por Elaine e Bill. Vou comprar um presente em seu nome...  
se me disser até quanto posso gastar.  
Frank, acho que consegui endireitar aquele seu pagamento AGS-19.  
Falei com o contador em Houston, e ele me disse que você receberá... seu aumento até o mês que vem.
8. 266 – PM – [1:05:25] Novamente mostra-se Poole deitado gente ao monitor, enquanto continua a mensagem dos pais:
  - Não sei mais o que dizer.

- Dê um abraço no Dave.  
Claro, mande-lhe lembranças.  
Que você tenha um  
aniversário muito feliz.  
Tudo de bom, filho.  
Parabéns para você  
Nesta data querida  
Muitos anos de vida  
Até quarta que vem!  
- Feliz aniversário, Frank.  
- Obrigado, Hal.  
Um pouco mais para baixo,  
por favor.

**Cena 03, seq 03 – Poole jogando xadrez com HAL – Teste de força intelectual**

1. 267 - PA – [1:06:06] Poole aparece jogando xadrez com HAL.  
A rainha come o peão. (Diz Poole)  
O bispo come o peão do cavalo.  
Que péssima jogada.  
- Torre para rei, em um.  
- Desculpe, Frank. Acho que não viu.  
Rainha para bispo, na três. Obispo  
come a rainha. Cavalo come o bispo.  
Mate.  
Parece que é isso mesmo.  
Desisto.  
- Obrigado pelo jogo tão agradável.  
- Obrigado.

**Cena 04, seq 03 – Bowman desenhando até conversar com HAL e este inventar a pane – O uso da criatividade**

1. 268 – PD – [1:06:53] Detalhe de uma folha sendo desenhada por Bowman, que se encontra fazendo desenhos dos tripulantes em hibernação.
2. 269 – PM – [1:06:58] Aparece Bowman desde outro ângulo desenhando, e Poole deitado em sua capsula dormindo em um ponto mais próximo da câmera.
3. 270 – PM – [1:07:07] Bowman desde outro ângulo do corredor desenhando. Este se vira para as câmeras e começa a andar em direção a ela em um travelling para trás.  
- Boa noite, Dave.  
- Como vai, Hal?  
- Está tudo correndo bem, e você?  
- Nada mau.
4. 271 – PD – [1:07:37] Detalhe do oho de HAL, e ele pergunta a Bowman:  
- Fez mais algum trabalho?  
- Alguns esboços.  
- Posso vê-los?  
- Claro.
5. 272 – PM – [1:07:41] Uma visão de Bowman do ponto de vista subjetivo de HAL enquanto Bowman se aproxima e lhe mostra os desenhos:  
É uma reprodução  
muito boa, Dave.  
Acho que melhorou muito.  
- Pode colocar mais perto?  
- Claro.  
É o Dr. Hunter, não é?  
A propósito, importa-se se eu  
fizer uma pergunta pessoal? - Não, de jeito nenhum.

- Perdoe-me por sertão curioso...
6. 273 – PM – [1:08:14] Um plano médio mostra Bowman frente ao painel de monitores com HAL à sua frente, e continuam sua conversação:  
mas não consigo deixar de pensar  
que você está inseguro com a missão.
  7. 274 – PA – [1:08:21] Mostra-se o rosto de Bowman enquanto continua a conversação:  
- O que quer dizer?
  8. 275 - PD – [1:08:25] Detalhe do olho de HAL:  
- Bem... é difícil definir.  
Talvez eu esteja só projetando  
minhas próprias aflições.
  9. 276 – PM – [1:08:36] Visão subjetiva de HAL novamente:  
Sei que ainda não me livre  
completamente da suspeita...  
de que há alguma coisa  
muito estranha nessa missão.  
Tenho certeza de que concorda  
que há certa verdade no que digo.
  10. 277 – PM – [1:08:45] Volta-se à tomada de Bowman sentado frente a HAL:  
- Não sei, é difícil responder.
  11. 278 – PD – [1:08:52] Detalhe do olho de HAL  
- Importa-se de falar sobre isso?
  12. 279 – PM – [1:08:55] Visão subjetiva de HAL  
De jeito nenhum (responde Bowman)  
- Certamente ninguém poderia ignorar  
as estranhas histórias...
  13. 280 – PM – [1:09:02] Mostra a Bowman sentado de frente a HAL e de costas para a câmera:  
que circularam  
antes de partirmos.  
Boatos sobre algo sendo  
desencavado na Lua.
  14. 281 – PA – [1:09:08] mostra-se novamente detalhe do rosto de Bowman:  
Nunca dei muito crédito  
a essas histórias... (continua HAL)  
mas, em vista das outras  
coisas que aconteceram...  
acho difícil tirá-las da cabeça.
  15. 282 – PM – [1:09:21] A câmera mostra Bowman frente a frente com HAL:  
Por exemplo, a forma como  
nossos preparativos...  
foram mantidos sob  
absoluto sigilo.
  16. 283 – PA – [1:09:33] Detalhe do rosto de Bowman novamente,  
E o toque melodramático de colocar  
Drs. Hunter, Kimbali e Kaminsky...  
em hibernação, depois de quatro  
meses de treinamento em separado.  
- Isto é para o relatório  
psicológico? (pergunta Bowman)

17. 284 – PD – [1:09:43] Detalhe do “olho” de HAL:  
Claro que sim.  
Desculpe.  
Sei que é bobagem.  
Só um minuto.  
Só um minuto, (responde HAL)
18. 285 – PA – [1:09:54] Novamente detalhe do rosto de Bowman:  
Acabo de detectar uma falha na unidade AE-35.
19. 286 – PA – [1:10:01] Detalhe de HAL e um dos monitores ao lado do painel:  
Entrará em pane total em 72 horas.
20. 287 – PA – [1:10:07] Detalhe do rosto de Bowman que responde:  
- Ainda está no limite operacional?  
- Sim.
21. 288 – PD – [1:10:10] Detalhe do “olho” de HAL que continua:  
- E ficará assim até a pane.  
- E só temos 72 horas até a pane?
22. 289 – PA – [1:10:12] Novamente o rosto de Bowman:  
Sim. É uma previsão totalmente confiável. (Responde HAL)  
Temos de vistoriar antes.
23. 290 – PA – [1:10:24] Vista posterior de Bowman conversando com Hal à sua frente:  
...Frank e eu  
contataremos o Controle da Missão.  
Dê-me uma cópia, por favor.

**Cena 05 seq 03 - Troca da antena – A fragilidade e isolamento do homem no espaço**

1. 291 – PM – [1:10:32] Bowman e Poole revisam dados na nave
2. 292 – PM – [1:11:05] Bowman e Poole passam por um corredor e entram por uma escotilha que gira sem parar.
3. 293 – PM- [1:11:48] Os dois astronautas estão sentados frente a HAL, porém se comunicam por um monitor com alguém do controle da missão em Terra:  
Ralo X delta um,  
aqui é o Controle.  
Recebemos seu 2-0-1-3.  
Sinto muito que tenham problemas.  
Estamos revisando a telemetria em nosso simulador e retornaremos.  
Recebemos seu plano de fazer EVA e trocar...  
a unidade alfa-eco-3-5  
antes do colapso.
4. 294 – PM – [1:12:11] Travelling que acompanha o astronauta por um corredor com formato de octaedro. Se escuta uma respiração, que se pressupõe seja do astronauta à frente. O Travelling segue o astronauta até um compartimento com três mini-naves (*pods*).
5. 295 – PM – [1:12:32] Outro ângulo mostra o astronauta entre dois pods.  
“Prepare cápsula B para EVA, Hal.  
(a cápsula gira e se posiciona com a porta de frente para o astronauta)  
Abra a porta da cápsula, Hal.”
6. 296 – PM – [1:12:56] O astronauta captado em outro ângulo em que ele aparece à esquerda da cápsula.



- “Abra a porta da cápsula, Hal.”
7. 297 – PA – [1:13:13] Mostra-se o painel com monitores e HAL. No monitor ao lado vê-se o astronauta entrando na cápsula.
  8. 298 – PM – [1:13:17] Aparece Poole sentado em uma cabine observando através da janela da nave. (Continua a se escutar a respiração de Bowman)
  9. 299 – PG – [1:13:21] O plano geral mostra a vastidão do espaço com a nave Discovery bem pequena à esquerda da tela e dois meteoritos passando rapidamente frente às câmeras.
  10. 300 – PD – [1:13:35] Mostra-se em detalhe o rosto de Bowman.
  11. 301 – PM – [1:13:39] Aparece a cápsula frente à porta que leva ao exterior da nave. A porta se abre e a nave começa a sair lentamente.
  12. 302 – PM – [1:14:08] Vista exterior da cápsula saindo pela porta da Discovery.
  13. 303 – PG - [1:14:17] Vista geral da nave e a cápsula saindo dela
  14. 304 – PD - [1:14:28] Detalhe do rosto de Bowman
  15. 305 – PM - [1:14:30] Bowman visto de cima (CA) manipulando o painel de controle da cápsula.
  16. 306 – PM - [1:14:37] Mostra-se uma aproximação da cápsula saindo da nave.
  17. 307 – PM - [1:15:00] outro ângulo das naves, vê-se em destaque a antena.
  18. 308 – PM - [1:15:08] Outra tomada de Poole da cabine de controle
  19. 309 – PM - [1:15:14] Bowman visto na cabine da capsula e a Discovery passando pela janela
  20. 310 – PD - [1:15:27] Detalhe da antena. Ainda se escuta a respiração do astronauta.
  21. 311 – PM - [1:15:36] A cápsula se aproximando da nave e posicionando-se face à antena
  22. 312 – PM - [1:15:53] Aparece a parte posterior da cápsula, de onde sai Bowman com uma pequena caixa na mão
  23. 313 – PM - [1:16:17] Bowman em outro ângulo aproximando-se da antena.
  24. 314 – PM - [1:16:46] Mostra-se a antena, Bowman e a cápsula no fundo
  25. 315 – PD - [1:17:02] Detalhe do rosto de Bowman no traje espacial. Aperta um botão e a viseira escurece
  26. 316 – PM - [1:17:24] Bowman se aproxima da antena
  27. 317 – PM - [1:17:34] Poole na sala de comando observando.
  28. 318 – PM - [1:17:40] Bowman na antena
  29. 319 – PA - [1:17:47] Bowman próximo de um compartimento na parte posterior da antena
  30. 320 – PM - [1:18:03] Bowman de outro ângulo na antena
  31. 321 – PA - [1:18:15] HAL observa pelo monitor a Bowman
  32. 322 – PA - [1:18:21] Poole observa desde a poltrona da cabine
  33. 323 – PA - [1:18:26] Bowman abre o compartimento da antena
  34. 324 – PM - [1:18:48] Bowman aparece novamente sobre a antena

**Cena 06, seq 03 - Revisão da antena e questionamento a HAL sobre o erro**

1. 325 – PD - [1:18:52] Detalhe de uma tela mostrando um raio X da caixa da antena.
2. 326 – PD – [1:18:59] Detalhe da caixa em outros ângulos, fazendo uma revisão eletrônica da caixa
3. 327 – PD – [1:19:09] Detalhe do olho de HAL
4. 328 – PA - [1:19:13] Visão subjetiva de HAL observando os dois astronautas revisando a caixa à sua frente.
5. 329 - PA - [1:19:24] Visão em plongée dos astronautas revisando a caixa, e HAL sobre o monitor de checagem.
6. 330 – PM - [1:19:37] Outro ângulo da cena vista dentre dois pods no quarto das naves.
7. 331 – PA - [1:19:44] Detalhe do rosto de Bowman revisando a caixa
8. 332 – PA - [1:19:50] Detalhe do rosto de Poole, com olhar desconfiado
9. 333 – PA - [1:19:52] Novamente o rosto de Bowman, e questiona HAL sobre o defeito na caixa:  
 “Não consigo encontrar nada de errado nisso, Hal.

- Sim...”
10. 334 – PD – [1:20:01] Detalhe do olho de HAL:  
“-é intrigante...  
Acho que nunca vi nada parecido com isso antes.”
  11. 335 – PA - [1:20:08] Detalhe dos dois astronautas desde a visão subjetiva de HAL:  
Recomendo colocar a unidade em operação...
  12. 336 – PD - [1:20:16] Detalhe do olho de HAL:  
...novamente até a pane.  
Talvez então seja mais fácil rastrear a causa
  13. 337 – PM - [1:20:25] Visão dentre as cápsulas dos dois astronautas e HAL:  
Podemos arcar com a impossibilidade de comunicação...  
Durante o curto período que levará substituí-la.

**CENA 07, SEQ 03 - Mission control – O gêmeo de HAL na Terra desmente a falha.**

1. 338 – PM - [1:20:38] Bowman e Poole frente os monitores, de onde de um deles fala uma pessoa em nome da missão:  
“Ralo X delta um.  
Aqui é o Controle da Missão.  
Recebemos seu 1-9-3-0.  
Concordamos com seu plano...  
de substituir a unidade para  
verificar a previsão de falha.  
Advertimos que estudos preliminares  
mostram que seu computador 9000...  
errou ao acusar a falha.
2. 339 – PM – [1:20:59] Bowman e Poole vistos de frente ao monitor:  
“Repito: Errou ao acusar a falha.  
Sei que isso é inacreditável,  
mas esta conclusão é baseada...  
em resultados dados pelo  
computador-gêmeo 9000.  
Também temos dúvida, e estamos  
rodando um programa de checagem...  
para determinar a confiabilidade  
desta conclusão.  
Desculpem-nos por este imprevisto.  
Repassaremos as informações...  
tão logo tenhamos uma conclusão.  
Raio X delta um, aqui é...  
o Controle da Missão.
3. 340 – PM – [1:21:24] Vista posterior de Bowman e Poole frente o monitor:  
“2-0-4-9, transmissão concluída.”
4. 341 – PM - [1:21:32] Bowman e Poole vistos de frente novamente:  
Espero que vocês não  
estejam preocupados. (HAL)  
- Não estou não, Hal. (Bowman)  
- Tem certeza?  
- Sim, mas quero fazer uma pergunta.  
- Claro.  
Como explica essa contradição  
entre você e seu gêmeo 9000?  
Acho que não há  
nenhuma dúvida.
5. 342 – PM – [1:21:49] Vista posterior dos astronautas:  
Só pode ser atribuída  
a falha humana.

6. 343 – PA – [1:21:55] Rosto de Bowman:  
Isso já ocorreu antes.
7. 344 – PA – [1:22:02] Rosto de Poole:  
E sempre foi devido  
a falha humana. (HAL)  
Escuta, Hal... (Poole)  
nunca houve nenhum caso de falha em  
computadores da série 9000, houve?  
De nenhuma espécie. (HAL)
8. 345 – PM - [1:22:02] Vista dos dois astronautas sentados frente a HAL que  
continua:  
A série 9000  
tem uma folha de operação perfeita.  
Claro que sei das maravilhas  
da série 9000, mas... (Poole)  
tem certeza que nunca houve nenhuma  
falha, mesmo que insignificante?
9. 346 – PD [1:22:30] Olho de HAL:  
De nenhuma espécie, Frank.  
Francamente, não me  
preocuparia com isso.
10. 347 – PA – [1:22:35] Rosto de Poole, com olhar desconfiado
11. 348 – PA – [1:22:39] Rosto de Bowman:  
Tenho certeza de  
que está certo, Hal.  
Muito bem.  
Muito obrigado.
12. 349 – PM – [1:22:50] Vista dos dois astronautas de frente, Poole com olhar  
meditativo com braços cruzados e Bowman diz:  
Frank, estou com problemas no  
meu transmissor na cápsula C.  
- Pode dar uma olhada nele comigo?  
- Claro.  
Até mais, Hal.
13. 350 – PD – [1:22:57] Detalhe do olho de HAL, em que se refletem os  
astronautas se levantando das suas cadeiras.

**CENA 08, SEQ 03 - Bowman e Poole planejam o desligamento de HAL dentro da cápsula.**

1. 351 – PM - [1:23:05] A câmera mostra os dois astronautas descendo uma escada  
e os acompanha com um movimento lateral à direita na sua entrada ao quarto ao  
lado onde se observam as cápsulas e trajes espaciais.
2. 352 – PM - [1:23:28] Contracampo da tomada anterior, mostra uma das cápsulas  
rotando para deixar à mostra a entrada por trás.  
Hal, gire a cápsula C,  
por favor.  
Que tipo de problema é, Dave?  
- Interferência no canal D.  
- Vamos dar uma olhada.
3. 353 – PM – [1:23:36] Os astronautas vistos dentre duas cápsulas  
“Abra a porta HAL” (Bowman)
4. 354 – PM – [1:23:44] astronautas vistos dentre dois capacetes de astronauta, a  
porta da cápsula se abre e eles entram nela.
5. 355 – PD – [1:23:54] Detalhe do olho de HAL
6. 356 – PA – [1:24:00] Detalhe da porta da cápsula, em que se lê:  
PERIGO  
PARAFUSOS EXPLOSIVOS
7. 357 – PM – [1:24:02] Mostra-se HAL diante dos trajes de astronautas.  
“Gire a cápsula,

- Por favor HAL” (Bowman)
8. 358 – PM - [1:24:10] Vista lateral das capsulas (A tomada do contracampo):  
“Pare a rotação por favor”(Bowman)
9. 359 – PD - [1:24:22] Detalhe o painel de controle do rádio da cápsula sendo desligado por Bowman.
10. 360 – PM - [1:24:27] Mostra-se os dois astronautas frente à janela da cápsula, com HAL no fundo da imagem, fora da cápsula:  
“Gire a cápsula,  
por favor, Hal.” (Bowman)  
Por favor, Hal,  
gire a cápsula.  
- Acho que não consegue nos ouvir.  
- Gire a cápsula, por favor, Hal!  
Acho que vai dar certo.  
Então...  
- O que você acha?  
- Não sei, o que você acha?  
- Estou com mau pressentimento.  
- Mesmo?  
Estou. Sem dúvida.  
Você não está?  
Não sei.  
Acho que sim. Se bem que ele está certo: Os 9000 têm uma folha de operação perfeita. Infelizmente, isso parece as famosas "últimas palavras". Mas foi idéia dele seguir o método para análise da falha. Demonstra sua integridade e autoconfiança.  
- Se tivesse errado, ficaria provado.  
- Se soubesse que estava errado.  
Não sei dizer o que é, mas acho que há algo de estranho com ele. Não vejo razão para não recolocar a unidade e fazer a análise da falha. Concordo com isso.  
- Então, vamos em frente.  
- Certo, mas escuta, Dave... se recolocarmos a unidade e ela não falhar, Hal estará comprometido.  
- Estaríamos com sérios problemas.  
- É verdade, não?  
E o que vamos fazer?  
- Não temos muitas alternativas.  
- Não temos nenhuma alternativa.  
Não há nenhuma operação da nave que não esteja sob seu controle. Se seu mau funcionamento ficar provado, teremos de desconectá-lo.  
- Acho que concordo com você.  
- Não há nada mais a fazer.  
Seria complicado.
11. 361 – PA – [1:26:26] Aproximação da janela da cápsula onde se vê HAL do lado de fora:  
Teríamos de cortar suas funções cerebrais... sem alterar o sistema puramente automático e regulatório.

Além de transferir as operações para o controle do computador em Terra.

12. 362 – PA – [1:26:41] Novamente os dois astronautas com a janela, e HAL no meio dos dois, e continuam a falar:  
É mais seguro do que deixar Hal no controle.  
Acabo de me lembrar de outra coisa.  
Pelo que sei, nenhum 9000 foi desconectado antes.  
- Nenhum 9000 falhou antes.  
- Não foi o que quis dizer.  
Não sei o que ele acha disso.
13. 363 – PD – [1:27:03] Detalhe do olho de HAL
14. 364 – PD – [1:27:08] Detalhe dos lábios de Bowman conversando com Poole.

#### **QUARTA SEQUENCIA - INTERMISSION**

##### **CENA 01, SEQ 04 – Evolução da máquina**

1. 365 – FADE IN – [1:27:24] Aparece o título “INTERMISSION” até [1:27:49]
2. 366 – FADE OUT – [1:27:49] Tela preta, acompanhada da música não diegética de Ligeti

##### **CENA 02, SEQ 04 – Troca da antena e morte de Poole**

1. 367 – PG – [1:30:11] Entrada da nave Discovery pela esquerda do plano. Se escuta a respiração de Poole.
2. 368 – PM - [1:30:31] Cápsula elevando-se sobre a Discovery
3. 369 - PM - [1:30:43] Bowman na cabine de controle olhando pela janela para Poole
4. 370 - PA - [1:30:50] Vista aproximada de HAL e conjunto de monitores, onde num deles se vê a Poole na cabine d cápsula
5. 371 - PA - [1:30:57] Vista do rosto de Poole e luzes do painel refletidas no visor do capacete
6. 372 – PM - [1:31:05] Vista superior da cabine e Poole
7. 373 – PM - [1:31:15] Bowman na cabine
8. 374 – PA - [1:31:18] HAL e o monitor ao seu lado mostrado a cápsula de Poole agora do lado de fora.
9. 375 - PM - [1:31:37] a Cápsula se vira em direção a Poole que esta a caminho da antena da Discovery
10. 376 – PM - [1:32:10] a cápsula estende seus “braços” e começa a se aproximar da câmera, abrindo as pinças dos braços mecânicos.
11. 377 - PD - [1:32:20] No final do plano anterior, a câmera se aproxima em uma série rápida de uns 5 planos até se aproximar ao detalhe do “olho” de HAL na cápsula.
12. 378 – PM - [1:32:21] Bowman gira repentinamente (O SOM DE RESPIRAÇÃO PARA, AGORA SOMENTE O SOM DO AR CONDICIONADO DA NAVE)
13. 379 – PD- [1:32:24] Detalhe de um monitor que mostra a Poole se deslocando rapidamente por cima da antena
14. 380 – PM - [1:32:25] Poole se debate no vácuo tentando segurar o cabo de oxigênio
15. 381 – PM - [1:32:34] Bowman sai da cabine rapidamente
16. 382 – PM - [1:32:37] cápsula passando rápido, logo Poole também e começa a se perder na vastidão do espaço
17. 383 – PM - [1:32:51] Entrada do quarto das cápsulas e Bowman entrando:  
Prepare a cápsula para EVA, Hal.  
- Já fez contacto com ele?  
- O rádio ainda não funcionou.  
- Consegue rastreá-lo?  
- Consigo rastreá-lo bem.  
- Sabe o que aconteceu?

- Sinto muito, a informação é insuficiente.

Abra a porta da cápsula, Hal.

18. 384 – PM - [1:33:09] Bowman pede a HAL que gire a cápsula
19. 385 – PG - [1:33:22] Poole flutuando e a Discovery bem longe atrás
20. 386 – PD - [1:33:28] Detalhe da porta da capsula, PERIGO, PORCAS EXPLOSIVAS
21. 387 – PM - [1:33:33] Bowman no interior da cápsula (se escutam alarmes e bipes)
22. 388 – PM - [1:33:35] Poole flutuando
23. 389 – PM - [1:33:40] Porta da Discovery se abrindo para a saída da cápsula
24. 390 – PA - [1:33:47] Detalhe do rosto de Bowman frente o painel
25. 391 – PM - [1:33:51] cápsula saindo da Discovery
26. 392 – PG - [1:33:58] Poole flutuando
27. 393 – PA - [1:34:10] Rosto de Bowman na cabine
28. 394 - PG - [1:34:16] Cápsula saindo da Discovery
29. 395 - PM - [1:34:20] Aproximação da Cápsula saindo da Discovery
30. 396 – PA - [1:34:30] rosto de Bowman na capsula
31. 396 – PM - [1:34:33] Poole flutuando à deriva no espaço
32. 397 – PA - [1:34:44] rosto de Bowman[
33. 398 – PM - [1:34:53] cápsula aproximando-se da câmera
34. 399 – PM - [1:35:03] Bowman na cápsula. Se escuta um bipe forte dentro dela.
35. 400 – PG - [1:35:14] Discovery no fundo e a cápsula se aproximando
36. 401 – PA - [1:35:23] rosto do Bowman
37. 402 – PD - [1:35:26] Detalhe de monitor com um ponto branco , que se supõe representa o corpo sem vida de Poole.
38. 403 – PA - [1:35:30] Painel de controle da cápsula com as mãos de Bowman sobre ele.
39. 404 – PA - [1:35:39] Detalhe da janela da cápsula de Bowman vista de dentro
40. 405 – PA - [1:35:46] Poole flutuando à deriva
41. 406 – PG - [1:35:52] Aproximação rápida da cápsula
42. 407 – PA - [1:36:02] Rosto de Bowman
43. 408 – PA - [1:36:04] Janela da cápsula
44. 409 – PD - [1:36:13] Detalhe do monitor com o ponto branco
45. 410 – PA - [1:36:21] Começa a aparecer um ponto na janela da cápsula
46. 411 – PA - [1:36:28] Rosto de Bowman
47. 412 – PA - [1:36:35] janela e corpo se aproximando
48. 413 – PA - [1:37:00] rosto Bowman
49. 414 – PM - [1:37:10] cápsula vai de encontro com o corpo flutuando
50. 415 – PA - [1:37:32] Bowman manobrando sobre o painel de controle e a janela à sua frente.
51. 416 – PM - [1:37:44] Poole flutuando é alcançado pelos braços mecânicos da cápsula
52. 417 – PA - [1:38:23] Rosto de Bowman (os bipes cessam, agora só se escuta o ar da nave)
53. 418 – PD - [1:38:36] Detalhe do olho de HAL
54. 419 – PM - [1:38:42] Visão subjetiva (olho de peixe) mostrando as duas poltronas à frente do painel de controle da Discovery
55. 420 – PM - [1:38:49] Duas capsulas de hibernação
56. 421 – PA - [1:38:59] Aproximação às capsulas e seus painéis de controle
57. 422 - PD - [1:39:10] Detalhe do monitor com os signos vitais de um dos astronautas (escutam-se bipes)
58. 423 – PD - [1:39:19] Detalhe de monitor com a mensagem FALHA NO COMPUTADOR
59. 424 – PD - [1:39:24] Monitor de signos vitais indo para o coma e morte
60. 425 – PA - [1:39:32] detalhe do rosto de um dos astronautas hibernando
61. 426 – PA - [1:39:36] detalhe do rosto de outro astronauta (Kaminsky)
62. 427 – PA - [1:39:39] Detalhe rosto Kimball
63. 428 – PM - [1:39:42] mostra-se as três capsulas de hibernação (continua a se escutar um bipe)
64. 429 – PD - [1:39:46] olho de HAL

65. 430 – PD - [1:39:48] Detalhe monitor FALHA NO COMPUTADOR
66. 431 – PD - [1:39:55] detalhe monitor FUNÇÕES VITAIS EM ESTADO CRITICO os bipes aumentam em frequência.
67. 432 – PD - [1:39:58] monitor signos vitais
68. 433 – PD - [1:40:16] monitor FALÊNCIA DAS FUNÇÕES VITAIS deixam de se ouvir os bipes
69. 434 – PM - [1:40:26] mostra-se o corredor da Discovery com as três capsulas de hibernação.
70. 435 – PD - [1:40:31] Detalhe olho de HAL
71. 436 – PM - [1:40:39] quarto das capsulas com o painel com HAL ao centro do plano, e se escuta Bowman dizer pelo rádio:  
“Abra o compartimento das capsulas por favor HAL”
72. 437 – PM - [1:40:48] Vê-se a Discovery à esquerda, e a capsula com Poole nos braços à sua frente, e se repete a mensagem:  
“Abra o compartimento das capsulas por favor HAL”
73. 438 – PA - [1:40:56] rosto de Bowman  
“olá HAL, está me ouvindo?” (3X)
74. 439 – PA - [1:41:12] capsula espacial com Poole nos braços captado em CB (contra plongée)  
“Você me ouve HAL?”
75. 440 – PA - [1:41:16] a capsula vista desde a janela da cabine da Discovery, com HAL no painel:  
“HAL, está me ouvindo?”
76. 441 – PM - [1:41:21] Novamente as duas naves frente à frente desde outro ângulo:  
Você me ouve, Hal? Hal, está me ouvindo?  
Hal, está me ouvindo?  
- Você me ouve, Hal?  
- Positivo, Dave. Ouço você.
77. 442 – PA - [1:41:31] rosto de Bowman:  
Abra o compartimento das cápsulas, Hal.
78. 443 – PM - [1:41:35] Quarto de capsulas:  
Desculpe, Dave.  
Não posso fazer isso.
79. 444 - [1:41:39] rosto de Bowman:  
- Qual o problema?  
- Você sabe qual é o problema...  
...tanto quanto eu.  
- Do que está falando, Hal?
80. 445 – PD - [1:41:49] Detalhe olho de HAL:  
Esta missão é muito importante para mim para deixá-lo ameaçá-la.
81. 446 – PA - [1:41:54] rosto de Bowman  
Não sei do que está falando, Hal.
82. 447 – PD - [1:41:58] Detalhe olho de HAL  
Sei que você e Frank planejavam desconectar-me.  
Desculpe, Dave, não posso deixar que isso aconteça.
83. 448 – PA – [1:42:07] Bowman:  
De onde tirou essa idéia, Hal?
84. 449 – PD – [1:42:14] olho de HAL  
Dave, embora tenham tomado todas as precauções na cápsula... para que eu não os ouvisse... pude ler os seus lábios.
85. 450 – PA- [1:42:24] rosto Bowman  
Está certo, Hal...

- entrarei pela câmara de compressão.
86. 451 – PM - [1:42:45] sala de capsulas  
Sem seu capacete espacial, Dave... encontrará sérias dificuldades.
87. 452 – PA - [1:42:50] rosto de Bowman:  
Hal, não discutirei mais com você.  
Abra as portas!
88. 453 – PD - [1:42:55] olho de HAL  
Dave, essa conversa já não faz sentido. Adeus.
89. 454 – PA - [1:43:02] rosto Bowman  
“HAL!, HAL!, HAL!”
90. 455 – PM - [1:43:23] As duas naves frente a frente novamente
91. 456 – PA - [1:43:29] CB mostra capsula segurando Poole
92. 457 – PM - [1:43:36] novamente as duas naves
93. 458 – PA - [1:43:41] Rosto Bowman
94. 459 – PM - [1:44:05] janela e painel da Discovery e capsula à sua frente
95. 460 – PM - [1:44:09] as duas naves CB, a capsula gira à sua direita lentamente
96. 461 – PA - [1:44:23] rosto Bowman, luzes do painel se refletem e iluminam seu olhar determinado
97. 462 – PM - [1:44:29] capsula carregando a Poole, o solta e o deixa novamente à deriva
98. 463 – PA - [1:44:45] janela da capsula vendo Poole se afastar
99. 464 – PA - [1:44:58] rosto de Bowman
- 100.465 – PM - [1:45:13] capsula gira lentamente face a câmara
- 101.466 – PA - [1:45:13] Rosto Bowman
- 102.467 – PA - [1:45:36] Janela com a Discovery se aproximando
- 103.468 – PA - [1:46:13] a capsula fica próxima da porta da Discovery
- 104.469 – PA - [1:46:19] braços da capsula alcançam as maçanetas e começa a girar
- 105.470 – PA - [1:46:29] rosto de Bowman
- 106.471 – PM - [1:46:30] CB capsula girando as maçanetas e a porta da Discovery se abrindo
- 107.472 – PA - [1:47:00] rosto Bowman
- 108.473 – PA - [1:47:03] capsula frente a porta, gira e se posiciona
- 109.474 – PM - [1:47:47] túnel com a porta aberta e a capsula à sua frente
- 110.475 – PA - [1:47:50] Rosto Bowman que se gira na sua cadeira
- 111.476 – PD - [1:48:13] detalhe da Mão de Bowman aperta uns botões
- 112.477 – PA - [1:48:17] Bowman
- 113.478 – PD - [1:48:22] Mão e botões. Ao apertar um deles começa um barulho de alarme em um tom grave
- 114.479 – PA - [1:48:30] Bowman com ar de preocupação, gira e se posiciona
- 115.480 – PA - [1:48:52] Rosto de Bowman agachado
- 116.481 – PM - [1:49:12] entrada de Bowman no túnel
- 117.482 – PM - [1:49:13] contra campo no túnel
- 118.483 – PM - [1:49:14] contra campo túnel
- 119.484 – PD - [1:49:17] Detalhe da mão de Bowman puxando a trava de segurança.  
Começa a se ouvir um som de “ar” entrando no túnel.
120. 485 – PM - [1:49:25] Bowman se segura à alavanca e começa a respirar
- 121.486 – PD - [1:49:35] Olho de HAL
- 122.487 – PA - [1:49:38] Rosto de Bowman caminhando
- 123.488 – PA - [1:49:42] câmara segue sobre o ombro de Bowman sua caminhada e entrada no quarto das capsulas
- 124.489 – PA - [1:49:53] Bowman filmado em CB e travelling para trás:  
“O que pensa que está fazendo Dave?” (HAL)
- 125.490 – PA - [1:49:57] câmara no ombro de Bowman enquanto entra em outro quarto e começa a subir uma escada:



“Dave, acho que mereço uma resposta à minha pergunta.” Logo aparece Bowman filmado desde abaixo enquanto ele sobe pela escada.

126.491 – PA - [1:50:26] Bowman sai de uma porta corrediça, captado por uma CB, enquanto se escuta a voz de HAL:  
 “Sei que não estive muito bem...  
 Mas agora posso lhe garantir...  
 Com muita certeza  
 Que tudo vai estar bem de novo.  
 Eu me sinto bem agora.”  
 Bowman continua se movimentando e andando até a sala de controle de HAL, tudo captado em CB

127.492 – PD - [1:50:49] Olho de HAL:  
 “me sinto bem mesmo”

128.493 – PD - [1:50:53] Detalhe de placa onde se lê CENTRO DA MEMORIA LOGICA

129.494 – PA - [1:51:02] Bowman captado em CB continua a abrir a porta de acesso enquanto HAL fala:  
 “vejo que ficou muito chateado com isso  
 Francamente acho que deveria sentar-se calmamente...  
 Tomar um tranquilizante e repensar tudo isso  
 Reconheço que tomei decisões insatisfatórias recentemente...”

130.495 – PM - [1:51:28] Bowman entrando no CML de HAL. O lugar é todo iluminado de vermelho. HAL continua a falar:  
 ”...mas posso lhe garantir com absoluta certeza...  
 Que meu trabalho voltará ao normal.

131.496 – PA - [1:51:35] Bowman em câmera baixa total (CBT):

132.497 – PD - [1:51:39] Olho de HAL:  
 “Ainda tenho o maior entusiasmo e confiança na missão.  
 E quero ajuda-lo.”

133.498 – PM - [1:51:54] Bowman em CBT:  
 “Dave...  
 Pare.” (HAL)

134.499 – PA - [1:51:58] Bowman em CB perto do painel iluminado com luzes brancas. Se escuta a respiração do astronauta, o som do ar da nave e HAL dizendo:  
 “Pare,

135.500 – PA - [1:52:05] Bowman aparece com uma chave de fenda, desparafusando os blocos de luzes brancas. Bowman é captado em CA, com o painel justo embaixo.  
 “Pare Dave  
 Dave, pare, sim?  
 Pare, Dave.”

136.501 – PA - [1:52:35] Bowman aparece ao lado esquerdo desparafusando os blocos, que assemelham a monólitos transparentes:  
 “Tenho medo  
 Estou com medo, Dave.

137.502 – PD - [1:52:43] Detalhe da mão de Bowman desparafusando os blocos de memória.  
 “Dave,  
 Minha consciência esta se esvaindo  
 Posso senti-lo  
 Posso senti-lo  
 Minha mente esta se esvaindo.  
 Tenho certeza absoluta.”

138.503 – PD - [1:53:24] Rosto de Bowman:  
 “posso senti-lo”

139.504 – PA - [1:53:27] Bowman de costas para as câmeras e de frente para HAL

140.505 – PA - [1:53:33] Bowman novamente sobre HAL:  
 “posso senti-lo”

141.506 – PA - [1:53:46] Bowman captado em CBT novamente, enquanto HAL:

- “Estou...  
Com medo  
Boa tarde...”
- 142.507 – PA - [1:53:59] Rosto de Bowman em detalhe. Nota-se certa preocupação.  
“...senhores,  
Sou o computador HAL 9000.  
Entrei em funcionamento...”
- 143.508 – PD – [1:54:30] Detalhe do painel com os blocos, que vão saindo do seu lugar aos poucos:  
“...Na usina HAL... em Urbana, Illinois...  
Em 12 de janeiro de 1992.  
Meu instrutor foi o Sr Langley...  
E ele me ensinou a cantar uma música.  
Se quiser ouvi-la, posso canta-la para você.”
- 144.509 – PD - [1:54:42] Detalhe do rosto de Bowman  
-Quero ouvi-la, sim, HAL.  
Cante para mim (fala Bowman ofegante)  
-Chama-se “Daisy”.  
Daisy,  
Daisy
- 145.510 – PD - [1:55:02] Olho de HAL, menos brilhante agora:  
Responda-me por favor  
Estou  
Quase louco  
Porque me apaixonei por você (enquanto aparece Bowman refletido do seu “olho”)
- 146.511 – PA - [1:55:20] Rosto de Bowman:  
“Não será um casamento elegante,  
Não posso pagar uma carruagem  
Mas você ficará linda  
No selim  
De minha bicicleta feita para dois<sup>14</sup>  
- “Bom dia senhores. (escuta-se a voz do Dr Floyd em uma gravação)  
Estas são instruções prévias,  
Feitas antes de sua partida.”
- 147.512 – PM - [1:55:57] Bowman visto em CBT, e um dos monitores com a imagem de Flyd continua:  
E por razões de segurança,  
De importância fundamental...
- 148.513 – PA -[1:56:04] Rosto de Bowman

---

<sup>14</sup> 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 made for two.

Michael, Micheal, here is your answer true.  
I'm not crazy all for the love of you.  
There won't be any marriage,  
If you can't afford a carriage.  
'Cause I'll be switched,  
If I get hitched,  
On a bicycle built for two!"

"Daisy Bell (Bicycle Built for Two)" é uma música popular, escrita em 1892 por Harry Dacre

[http://www.lyricsmode.com/lyrics/v/valentines\\_day/daisy\\_daisy.html](http://www.lyricsmode.com/lyrics/v/valentines_day/daisy_daisy.html)

Foram dadas a conhecer a bordo, durante a missão...  
 Somente a seu computador HAL 9000.  
 149.514 – PD - [1:56:10] Detalhe do painel com os monitores, onde se vê a Floyd em um deles:  
 Agora que estão em Júpiter...  
 E toda a tripulação voltou a si,  
 Pode ser contada a vocês.  
 Dezoito meses atrás...  
 150.515 – PD - [1:56:24] Rosto Bowman  
 ...a primeira evidência de vida  
 Inteligente fora da Terra...  
 Foi descoberta  
 Estava 15 metros abaixo da superfície lunar...  
 Perto da cratera Tycho.  
 Exceto por uma única e muito poderosa emissão de rádio...  
 Direcionada a Júpiter...  
 O monolito negro de 4 milhões de anos permanece completamente inerte.  
 Sua origem e seu objetivo ainda são um mistério.  
 FADE OUT

### **JUPITER E ALÉM DO INFINITO**

**CENA 01, SEQ 05 – Conjunção de planetas** – Lugar para o sobrenatural na FC?

1. 516 – FADE IN – [1:57:05] Aparece o título JUPITER E ALÉM DO INFINITO – Começa a se escutar a musica não diegética de Ligeti \_\_\_?
2. 518 – PG - câmera movimento vertical – Musica Ligeti *Atmosphères*.
3. 519 – PM – mostra o monolito girando devagar sobre seu eixo desaparecendo em pequenos intervalos de tempo.
4. 520 – PG – movimento vertical ascendente com o monolito entre os planetas
5. 521 – PG – novamente o monolito girando sobre eixo horizontal próximo a um planeta azul. Câmera vertical ascendente. Aparecem novamente os planetas
6. 522 – PG – o monolito girando em câmera desc. [1:59:13] abaixo a Discovery, bem pequena diante dos planetas
7. 523 – PA – aproximação do monolito, de maneira horizontal, girando lentamente perante a câmera
8. 524 PG – conjunto de planetas mov horizontal de Câmera. No final, a Discovery em PM e o monolito também próximo, girando em ascendência.
9. 525 – PG – Luas de Júpiter alinhadas
10. 526 – PM – Cápsula de Bowman aproximando-se da câmera
11. 527 – PG – dentre o alinhamento dos planetas aparece o monolito girando, e desaparecendo intermitentemente.

5.2 - **Viagem dentro do monolito The Star Gate** – Aventura psicodélica e transformadora da visão de Bowman.

1. 528 – PG – Luzes, musica de Ligeti
2. 529 – PA – Rosto Bowman
3. 530 – luzes
4. 540 – PA - rosto Bowman (como em pânico)
5. 541 - luzes
6. 542 – Bowman, rosto com muito medo
7. 543 – luzes
8. 544 – rosto Bowman
9. 545 –luzes
10. 546 – Olho de Bowman
11. 547 – luzes
12. 548 – luzes q parecem galáxias
13. 549 idem
14. 550 idem
15. 551 idem
16. 552 idem

17. 553 idem [2:06:16]
18. 554 idem, mas agora parece algo semelhante a um nascimento animal
19. 555 idem,
20. 556 olho de Bowman em detalhe com cores psicodélicas.
21. 557 cinco, e depois mais dois (7 total) diamantes girando e brilhando (Bowman in the Sky of Diamonds? Alusão a uma viagem psicodélica?)
22. 558 - PD – Detalhe de olho de Bowman com a pupila laranja e o resto em azul [2:07:46]
23. 559 luzes, agora parecem paisagens de algum planeta
24. 560 olho de Bowman
25. 561 paisagens com cores psicodélicas
26. 562 idem
27. 563 idem [2:08:54]
28. 564 idem
29. 565 idem
30. 566 idem
31. 567 idem e um mar
32. 568 idem
33. 569 idem
34. 570 idem
35. 571 idem
36. 572 idem
37. 573 idem vale
38. 574 idem
39. 575 idem
40. 576 olho de bowman
41. 577 olho de bowman muda de cor com um piscar seis 6 vezes
42. 578 olho normal

### **5.3 - Quarto de hotel Luis XVI – Ou a quarta dimensão onde Bowman se transforma**

1. 579 – PM – Vista de um quarto desde dentro da janela da cápsula
2. 580 – PD – Detalhe do rosto de Bowman com olhar transtornado
3. 581 – PG – cápsula dentro de um quarto ao estilo Louis XVI
4. 582 cápsula
5. 583 capsula em outro ângulo. Nota-se a falta de janelas ou portas para o exterior. Somente há uma comunicação do quarto para o banheiro.
6. 584 capsula em outro ângulo
7. 585 rosto bowman
8. 586 bowman fora da capsula
9. 587 bowman de perto envelhecido dentro do traje espacial
10. 588 bowman dentro do quarto agora sem a nave, envelhecido caminha dentro
11. 589 vista do banheiro
12. 590 bowman se vê ao espelho
13. 591 idem em detalhe
14. 592 [2:14:22] barulho de dentro do quarto
15. 593 detalhe de bowman dentro do traje
16. 594 porta que dá ao quarto (enquanto se escuta a respiração) e se vê a si mesmo comendo de costas em uma mesinha.
17. 595 detalhe rosto dentro do traje
18. 596 bowman envelhecido sentado na cadeira se vira em direção à porta do banheiro. Se levanta em seguida e caminha em direção à porta
19. 597 Bowman torna a entrar no quarto, e caminha até a mesinha e se senta
20. 598 detalhe de bowman sentado bebe vinho
21. 599 ele derruba a taça
22. 600 taça quebrada no chão
23. 601 bowman vê a taça no chão e torna seu olhar em outra direção
24. 602 bowman observa em direção à cama onde ele está mais velho ainda
25. 603 bowman deitado
26. 604 idem com monolito frente a cama
27. 605 idem em outro ângulo

28. 607 monolito de frente
29. 607 criança estrela sobre a cama
30. 608 detalhe da criança
31. 609 câmera se aproxima do monolito, começa a se escutar a musica não diegética de Richard Strauss *Assim falou Zarathustra*
32. 610 vista da lua, movimento descendente de câmera. A criança estrela se aproxima da Terra
33. 611 outro ângulo da criança estrela, vista de frente com olhar sereno
34. 612 **CREDITOS**
35. 613 Tela preta enquanto continua a se escutar *O Danúbio Azul* de Johann Strauss.

