

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE LINGUAGEM E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS MODERNAS
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS PORTUGUÊS/INGLÊS**

MATEUS LOURENÇO RIBEIRETE

**HAL 9000: UMA COMPARAÇÃO ENTRE ROMANCE E LONGA-
METRAGEM *2001 – UMA ODISSEIA NO ESPAÇO***

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

CURITIBA

2015

MATEUS LOURENÇO RIBEIRETE

**HAL 9000: UMA COMPARAÇÃO ENTRE ROMANCE E LONGA-
METRAGEM 2001 – *UMA ODISSEIA NO ESPAÇO***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial à obtenção do título de Licenciado em Letras Português/Inglês do Departamento Acadêmico de Linguagem e Comunicação e Departamento Acadêmico de Línguas Estrangeiras Modernas da Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Marcia Regina Becker

CURITIBA

2015



TERMO DE APROVAÇÃO

HAL 9000: UMA COMPARAÇÃO ENTRE ROMANCE E LONGA-METRAGEM 2001
– *UMA ODISSEIA NO ESPAÇO*

por

MATEUS LOURENÇO RIBEIRETE

Este Trabalho de Conclusão de Curso foi apresentado em 13 de fevereiro de 2015 como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Letras Português/Inglês. O candidato foi arguido pela Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho aprovado.

Marcia Regina Becker (UTFPR)
Prof^a Orientadora

Anna Stegh Camati (Uniandrade)
Membro titular

Almir Correia (UTFPR)
Membro titular

Trabalho dedicado a meus pais.
E a robôs do futuro.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Prof^a. Dr^a. Marcia Regina Becker, hoje orientadora, por acender uma vela na escuridão da minha vida acadêmica, anos atrás. Seu conhecimento da área, aliado à natural curiosidade com que procura aprender, é contagiante. Mais do que isso, a mente aberta para estudo, somada à humildade incrível, são exemplos para um ambiente acadêmico de egos que se repelem.

A Almir Correia e Anna Stegh Camati, professores da banca de avaliação cujos nomes já estariam aqui de qualquer maneira. Por admiração, tentei impressioná-los.

Aos colegas Amanda Arruda, Mateus Senna e Sofia Bocca, por terem o direito de se ofender com o termo colegas.

Aos amigos de sempre, por nunca serem desinteressantes. Não saber ao certo por que agradecê-los e ainda assim sentir vontade de fazê-lo é a certeza mais cristalina de que devo gratificá-los. Vocês não ajudaram em nada, graças a Deus.

Aos professores ótimos, por me despertarem a vontade de ir longe na vida. Aos professores péssimos, por me fazerem acreditar que até eu posso ir longe na vida. Jeniffer Albuquerque; Luciana Silva; Paula Nunes; Rogério Almeida, vocês certamente não estão no segundo grupo.

Agradeço ao meu pai, Edson Carvalho Ribeirete, e à minha mãe, Silmara Lourenço Ribeirete, por inúmeros fatores de relevância superior a este singelo, porém esforçado, projeto. Entre eles, uma vida com o privilégio de cogitar a experiência acadêmica.

Por fim, agradeço e subscrevo ao futebolista Mario Balotelli: “comemorar gol por quê? O carteiro vibra quando entrega cartas?”. Não há nada extraordinário a ser comemorado. Eu escrevo, oras.

*Doo doo doo doo doo doo
Doo doo doo doo doo doo doo
Don't you wonder sometimes
'Bout sound and vision?*

(David Bowie, 1977)

RESUMO

RIBEIRETE, Mateus L. **HAL 9000: uma comparação entre romance e longa-metragem 2001 – Uma Odisseia no Espaço**. 2015. 66 folhas. Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em Letras Português/Inglês – Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2015.

Esta pesquisa apresenta uma análise comparativa da personagem HAL 9000 entre o longa-metragem 2001 – Uma Odisseia no Espaço, de Stanley Kubrick, e o romance homônimo de Arthur C. Clarke. Para tanto, é necessário esclarecer o processo de criação das duas obras, desenvolvidas em conjunto pelos dois autores, com base nos relatos de Clarke. Para fundamentar o estudo, teóricos da Intermidialidade são utilizados, entre os quais Irina Rajewsky e Claus Clüver. Considerações de Beth Brait, Antonio Candido e Philippe Hamon são apresentadas, buscando embasar a questão de verossimilhança da personagem em relação às obras em que é apresentada. Além disso, considerações teóricas sobre cinema e inteligência artificial são aprofundadas, sendo elas relevantes para o desenvolvimento da análise final. Na análise, diferenças claras entre as obras são observadas, apontando para uma valorização da personagem no longa-metragem.

Palavras-chave: Ficção científica. Intermidialidade. Cinema. Arthur C. Clarke. Stanley Kubrick.

ABSTRACT

RIBEIRETE, Mateus L. **HAL 9000: a comparison between novel and film 2001: A Space Odyssey. 2015.** 66 pages. Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em Letras – Federal Technology University. Curitiba, 2015.

This paper presents a comparative analysis on the character HAL 9000 in the feature film 2001 – A Space Odyssey, by Stanley Kubrick, and the homonymous novel, by Arthur C. Clarke. Thereunto, it is necessary to clarify the creation process of both works, which were jointly developed by the two authors, based on Clarke's reports. To support the study, theorists of Intermediality are used, such as Irina Rajewsky and Claus Clüver. Considerations by Beth Brait, Antonio Candido and Philippe Hamon are presented, in order to underpin the matter of the verisimilitude of the character related to the works in which it is presented. Furthermore, theoretical perspectives on cinema and artificial intelligence are deepened, considering their relevance for the development of the final analysis. In this analysis, clear differences between the two works have been established, pointing to a major development of the character in the film.

Keywords: Science fiction. Intermediality. Film. Arthur C. Clarke. Stanley Kubrick.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: participação de Hal no romance – 28% (78/274 páginas).....	29
Figura 2: participação de Hal no filme – 44% (63/142 minutos).....	30
Figura 3: fotograma 5, muito semelhante ao 3, modificado somente nas telas. Na entrevista, nota-se o próprio Hal exibido em uma das telas.....	39
Figura 4: fotograma 8, plano de conjunto da centrífuga. Poole assiste à mensagem dos pais.....	42
Figura 5: fotograma 11, a famosa imagem de Hal em plano detalhe, repetida durante o filme.....	43
Figura 6: fotograma 21, plano subjetivo e câmera de perfil. A leitura labial.....	46
Figura 7: fotograma 24, Hal à direita, testemunha de seu desligamento.....	49
Figura 8: fotograma 25, último plano detalhe de Hal. No reflexo, Dave Bowman.....	50

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	13
1.1 2001 – UMA ODISSEIA DE FATO.....	13
1.2 INTERMIDIALIDADE: ENTRE LITERATURA E CINEMA	18
1.3 CINEMA: ESTÉTICA PRÓPRIA.....	22
1.4 PERSONAGEM: A COERÊNCIA DO FUTURO IMAGINADO	24
2 HAL 9000: SEMELHANÇAS E DIFERENÇAS	29
2.1 HAL 9000 NA NARRATIVA LITERÁRIA	29
2.1.1 Apresentação: cérebro e sistema nervoso.....	30
2.1.2 Desenvolvimento: falha na unidade AE 35	32
2.1.3 Desligamento: o silêncio de Hal.....	35
2.2 O CINEMATOGRAFICO HAL 9000	37
2.2.1 Apresentação: Hal entrevistado	38
2.2.2 Desenvolvimento: parabéns, xadrez e unidade AE 35	41
2.2.3 Desligamento: “Daisy”	47
CONSIDERAÇÕES FINAIS	52
REFERÊNCIAS	55
ANEXOS	58

INTRODUÇÃO

Frente ao encantamento causado pela experiência estética de assistir a *2001 – Uma Odisseia No Espaço*, um dos filmes mais influentes da história (TELOTTE, 2001), este trabalho de pesquisa surge de uma curiosidade pessoal gerada pela leitura do romance homônimo num momento posterior ao contato com o longa-metragem. Subitamente, foram observados diversos contrastes entre as duas obras. HAL 9000, o foco da presente monografia, não fugiu à discrepância. Um dos maiores vilões da história do cinema, segundo o Instituto Americano de Cinema (2003), a máquina que controla a nave *Discovery* é marcante o suficiente para merecer um estudo próprio. Não à toa, a personagem causou impacto direto na área de inteligência artificial (CAMPBELL, 2007).

Stanley Kubrick e Arthur C. Clarke escreveram juntos o roteiro de *2001 – Uma Odisseia No Espaço*, enquanto Clarke finalizava o livro de mesmo título. Como resultado, Kubrick dirigiu o longa-metragem, e Clarke publicou o romance poucos meses depois da estreia de seu correspondente audiovisual. Não se trata de uma novelização, isto é, adaptação do filme para o livro. Ao mesmo tempo, diferentemente de inúmeros exemplos da relação entre literatura e cinema, também não se trata de uma adaptação fílmica, dado que os dois autores trabalharam juntos na criação de filme e livro, cada qual priorizado em sua área (Kubrick na cinematográfica, Clarke na literária).

Tendo como objetivo geral identificar semelhanças e diferenças entre o Hal do longa-metragem e o Hal do romance, o trabalho precisa responder questões mais específicas em seu desenvolvimento. A monografia é dividida em duas grandes partes: fundamentação teórica e análise comparativa. Na fundamentação teórica, encontram-se as respostas a objetivos específicos. Esclarecer o processo de criação de *2001*, com base em Clarke (1972), é o primeiro deles. Esse aspecto é trabalhado na seção 1.1, “2001 – Uma odisseia de fato”, em que os relatos do autor são utilizados para esclarecer a cronologia de criação de *2001*. Explicar o conceito de Intermedialidade, e como se aplica ao trabalho entre duas obras de mídias diferentes, é outro objetivo específico. Para isso, Rajewsky (2005), Clüver (2006), Stam (2006) e Hutcheon (2011) oferecem o suporte de estudo entre mídias na seção 1.2, “Intermedialidade: entre literatura e cinema”. Também se faz pertinente, como outro objetivo específico, contextualizar o cinema como uma forma estética de linguagem

própria, com Aumont (2008), em 1.3, “Cinema: estética própria”, que expõe a evolução do audiovisual enquanto manifestação artística, além de mostrar as dificuldades de se analisar um produto audiovisual em texto. Por fim, recorre-se à teoria literária: com Brait (2006) e Candido (2009), visa-se à compreensão da personagem de ficção. Elucidar de que forma a personagem em questão deve ser coerente em relação à estrutura da obra, e não à vida real, é o último dos objetivos específicos, desenvolvido em 1.4, “Personagem: a coerência do futuro imaginado”.

A segunda grande parte consiste na análise comparativa, momento em que são traçadas comparações entre trechos do romance e cenas do longa-metragem, contrastando-os no que diz respeito às participações da personagem HAL 9000. Os apontamentos têm início com o livro e são finalizados com o filme, entre subseções que seguem a ordem de apresentação da personagem, desenvolvimento e desligamento. Eventuais discrepâncias são relatadas nessa seção. Por fim, as nas considerações finais se mostram atingidos os objetivos da pesquisa. São apontadas, também, novas possibilidades de pesquisa relacionadas ao tema. O trabalho é encerrado com uma seção de Anexos, na qual fotogramas do longa-metragem explicitam pontos da análise.

Ao lidar com duas obras de mídias diferentes intituladas *2001 - Uma Odisseia no Espaço*, faz-se necessário constatar que o uso das palavras “filme” e “livro” como sinônimos de “longa-metragem” e “romance”, respectivamente, será repetido neste trabalho apenas como acréscimo de opções aos termos referidos, evitando repetições lexicais — dado que as duas obras, homônimas, não poderiam ser distinguidas pelo título. Embora as opções “filme” e “livro” digam respeito a seu material físico, e não necessariamente ao conteúdo, acreditamos que agrupar esses termos enquanto sinônimos, metonimicamente, facilite tanto a escrita quanto a leitura do trabalho de pesquisa.

1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

“Se uma obra é boa, o que você diz sobre ela normalmente é irrelevante”

Stanley Kubrick¹ (citado em CAHILL, 2011)

Antes de apresentar os conceitos teóricos dos quais o presente trabalho partirá, um breve histórico sobre os dois autores será levantado. O histórico de ambos é relevante porque o currículo científico de Clarke teve influência direta no seu contato com Kubrick, enquanto o último se tornou carta marcada no tema de adaptações cinematográficas. Depois disso, o desenvolvimento de *2001* será detalhado, a fim de esclarecer os leitores sobre seu confuso processo criativo. Posteriormente, serão citados os teóricos referentes à intermedialidade e ao cinema, para que esses possam ser retomados no momento de análise. Em seguida, será realizado um breve levantamento histórico sobre o conceito de personagem, para que características da personagem HAL 9000 sejam relatadas, possibilitando sua contextualização enquanto elemento da ficção verossimilhante à obra de que faz parte, desprovido do diálogo rígido com a realidade de sua época.

1.1 2001 – UMA ODISSEIA DE FATO

Arthur C. Clarke, cientista e escritor de ficção científica, e Stanley Kubrick, cineasta, escreveram juntos o roteiro de *2001 – Uma Odisseia No Espaço*, já tomando um conto de Clarke, *A Sentinela*, como ponto de partida. Como resultado do trabalho em conjunto, Kubrick dirigiu o longa-metragem, hoje reconhecido como um dos maiores filmes de todos os tempos. Por sua vez, Clarke publicou o romance homônimo poucos meses depois da estreia de seu correspondente audiovisual. Ao contrário de inúmeros exemplos da relação entre literatura e cinema, não se trata de uma adaptação direta de livro para filme, dado que os dois autores trabalharam juntos na criação das duas obras. Antes de explorarmos os detalhes e as consequências dessa

¹ Todas as citações em inglês foram traduzidas pelo autor. O texto original é apresentado em itálico, em nota de rodapé.

If the work is good, what you say about it is usually irrelevant.

singularidade, uma breve explicação sobre a vida dos autores e como alguns dos aspectos de suas biografias estão diretamente ligados a 2001 se faz pertinente.

Nascido em 1917 no sudoeste da Inglaterra, Arthur Charles Clarke serviu ao exército britânico na Segunda Guerra Mundial, trabalhando principalmente no controle de aterrissagem. Posteriormente, formou-se em matemática e física com *first-class honours*, classificação designada a alunos de alto índice acadêmico. Notabilizou-se por ajudar no desenvolvimento do satélite geoestacionário, um corpo artificial relativamente parado sobre a Terra, sendo normalmente aplicado como satélite de comunicação. Tendo ele divulgado a ideia de uma órbita geossíncrona – que acompanha a rotação da Terra –, esse tipo de órbita também é conhecido como “Clarke orbit”². Já na literatura de ficção científica, Clarke costuma ser lembrado pelos romances *O Fim da Infância* (1953), *Encontro com Rama* (1973) e *As Fontes do Paraíso* (1979), sendo o primeiro deles anterior a *2001*. Ainda transformou *2001 - Uma Odisseia no Espaço* em uma saga ao escrever três outros romances de continuidade. O primeiro trabalho de continuação, intitulado *2010: Odyssey Two* (1982), chegou a ser adaptado para o cinema em 1984, porém ausente de qualquer relação com Stanley Kubrick.

O currículo científico de Arthur C. Clarke é relevante para o desenvolvimento de *2001*. Como afirma Philip Kemp (2011), Kubrick procurava o melhor escritor de ficção científica do planeta. Ray Bradbury, autor de *Fahrenheit 451* (1953), era a opção mais recomendada à época, “mas Kubrick buscava um visionário com um pé na ciência real da corrida espacial” (KEMP, 2011, p. 292). Clarke ganhou diversos prêmios por suas publicações literárias, além de ter sido condecorado como Cavaleiro pelo Império Britânico — razão pelo qual seu nome é precedido pelo título de *Sir*. Faleceu em 2008, já consagrado como um dos maiores nomes da história da ficção científica. Sua participação efetiva no campo da ciência o ajudou a ganhar voz na cultura popular, contrapondo a deslegitimação da literatura de ficção científica, cuja falta de credibilidade, limitando o gênero a revistas *pulp* (papel barato), foi exposta por Philip K. Dick (1978), ele próprio um escritor de *sci-fi*.

² NASA. <<http://www2.jpl.nasa.gov/basics/bsf5-1.php>>. O artigo original de Clarke na revista *Wireless World*, ainda idealizando uma comunicação por satélite, encontra-se disponível na internet: <<http://web.archive.org/web/20070205220703/http://www.lsi.usp.br/~rbianchi/clarke/ACC.ETRelaysFull.html>>. Acesso em outubro de 2014.

Por sua vez, Stanley Kubrick nasceu em Nova Iorque, em 1928. Antes de ingressar no cinema, foi fotógrafo da revista Look. Ao longo de toda a carreira de diretor, adaptou diversos contos e romances para a grande tela, desde *Lolita* (1955), de Vladimir Nabokov, a *O Iluminado* (1977), de Stephen King. Suas adaptações foram recebidas de maneiras completamente diversas, em momentos completamente diversos: opiniões de crítica e público variaram do desgosto ao louvor durante a filmografia de Kubrick. O mesmo pode ser dito dos escritores cujas obras ele adaptou. King, por exemplo, detestou as mudanças realizadas no filme *O Iluminado* (GOMPertz, 2013), assim como Anthony Burgess desaprovou aspectos de *Laranja Mecânica*, apontando que o filme “pareceu glorificar sexo e violência” (BURGESS, 1985, p. 204).

Uma entrevista de Stanley Kubrick concedida a Michael Ciment (2010) expõe a maneira objetiva com que o cineasta separava elementos de uma narrativa. Nela, Kubrick discorre sobre diferentes partes de uma obra, como enredo e personagens, usando o romance *O Iluminado* como exemplo do que, para ele, “não era uma grande obra literária - com uma escrita magnífica, personagens muito bem trabalhados” (CIMENT, 2010, p. 144), mas que ainda assim, graças a seu enredo, poderia ser melhorado em outra mídia, sob sua tutela.

Quanto a *2001*, os planos para Stanley Kubrick concretizar um filme de ficção científica vieram após *Dr. Strangelove*, filme dirigido por ele e lançado em 1964 (também baseado em um romance – *Red Alert*, de Peter George). Paul Duncan (2013) constata de que maneira se deu o contato inicial com Arthur C. Clarke. Segundo o autor, havia um interesse em adaptar *O Fim da Infância*, de Clarke, para o cinema. Os direitos para concretizá-lo foram comprados, no entanto, ambos preferiram trabalhar com um novo projeto, partindo do conto *A Sentinela*. “De maio ao Natal de 1964, Clarke escreveu o romance *2001: Odisseia no Espaço*, como se veio a chamar, (...) enquanto Kubrick trabalhava no argumento – trabalhavam as ideias um do outro para criar um todo coeso” (DUNCAN, 2013, p. 105).

Apesar de o lançamento do livro ter ocorrido após ao do filme, o processo não pode ser definido como uma romantização, isto é, transposição de uma mídia não-literária para a literatura. Essa é a primeira peculiaridade no processo de desenvolvimento das duas obras. Em um perfil publicado na revista *The New Yorker*, ainda durante a gravação de *2001*, Jeremy Bernstein (1970, p. 61), reforça a ideia de que “Clarke e Kubrick passaram dois anos transformando *A Sentinela* em um

romance, então em um roteiro para *2001*³. Ainda que satisfatória, essa ordem dos fatos merece ser detalhada, a fim de evitar confusões.

O próprio Clarke (1972, p. 14) oferece uma cronologia de produção, afirmando que “foi sugestão dele [Kubrick] que, antes de embarcar no trabalho pesado do roteiro, deixássemos nossas imaginações voarem livremente ao desenvolvermos a história na forma de um romance completo”⁴. Pode-se afirmar, portanto, que, tendo o conto *A Sentinela* como ponto de partida, Clarke começou a escrever o romance *2001 – Uma Odisseia no Espaço* com a ajuda de Kubrick, enquanto o livro, ainda em desenvolvimento, foi concomitantemente transformado em roteiro pelos dois autores. Por fim, Kubrick dirigiu a película. Referindo-se às colaborações simultâneas entre os dois, Clarke (*Id.*), indicando como o andamento do processo não foi tão simples assim, explana que

Depois de alguns anos disso, senti que, quando o romance finalmente saiu, deveria ser “de Arthur Clarke e Stanley Kubrick; baseado no roteiro de Stanley Kubrick e Arthur Clarke” - enquanto o filme deveria ter os créditos invertidos. Isso ainda me parece a aproximação mais precisa da complicada verdade⁵.

Nos capítulos introdutórios de *The Lost Worlds of 2001*, coletânea de materiais descartados do livro final, Clarke (1972) explica por que tal verdade é, afinal, complicada. Apesar da trajetória conto-romance-roteiro-filme ter sido definida de início, e, portanto, poder parecer que o filme partiu de um romance já escrito, inúmeras alterações, tanto de cronograma quanto de reescrita, resultaram no início da gravação do filme com o romance ainda incompleto. Em uma nota do dia 25 de dezembro de 1964, Clarke registrou: “Stanley maravilhado com os últimos capítulos, e convencido de que nós estendemos o alcance da ficção científica⁶” (CLARKE, 1972, p. 19). Entretanto, ele logo retifica que

³ Clarke and Kubrick spent two years transforming [*The Sentinel*] into a novel and then into a script for *2001*, (...).

⁴ It was his suggestion that, before embarking on the drudgery of the script, we let our imaginations soar freely by developing the story in the form of a complete novel.

⁵ After a couple of years of this, I felt that when the novel finally appeared it should be "by Arthur Clarke and Stanley Kubrick; based on the screenplay by Stanley Kubrick and Arthur Clarke" - whereas the movie should have the credits reversed. This still seems the nearest approximation to the complicated truth.

⁶ December 25. Stanley delighted with the last chapters, and convinced that we've extended the range of science fiction.

Por essas notas, pareceria que o romance estava essencialmente pronto até o Natal de 1964, e que posteriormente seria uma questão bastante direta de desenvolver o roteiro. Nós estávamos, de fato, sob essa ilusão – eu estava, ao menos. Na verdade, tudo o que tínhamos era um rascunho grosso dos dois primeiros terços do livro, parando na parte mais interessante.⁷ (CLARKE, 1972, p. 19).

Até aquele momento, Clarke e Kubrick sabiam que Bowman, um dos personagens, havia chegado à *Star Gate* – o portal interdimensional mantido nas duas obras. Eles não sabiam, porém, como desenvolver a história a partir disso (CLARKE, 1972). Entretanto, o esboço não finalizado bastou para que Kubrick conseguisse um acordo com a MGM para a produção do filme, ainda sob o título *Journey Beyond the Stars* (*Id.*). Considerando que as filmagens iniciaram no dia 29 de dezembro de 1965, conforme apontado por Clarke (*Ibid.*, p. 22), algumas de suas notas subsequentes, já em 1966, deixam claro como o processo audiovisual tornou-se concomitante, e influente, à conclusão do romance – ou, no mínimo, de sua parte final.

14 de janeiro. Completei o capítulo Inferno e coloquei Bowman no quarto de hotel. Agora é tirá-lo de lá. (CLARKE, 1972, p. 23)⁸

16 de janeiro. Conversa longa com Stan e consegui resolver a maioria dos pontos importantes do enredo. (...) Agora eu realmente sinto que o final está próximo – mas já senti isso duas vezes. (*Ibid.*, p. 23)⁹

20 de março. Trabalhei duro no romance o dia todo, e pelas 21h tinha terminado o bagunçado rascunho final (o quê, de novo!). (*Id.*)¹⁰

2 de abril. Inseri centenas de palavras finais (?) no manuscrito, e as guardei. Até onde eu sei, está terminado.

Ah, não estava. (*Ibid.*, p.24)¹¹

⁷ *From these notes, it would appear that by Christmas 1964, the novel was essentially complete, and that thereafter it would be a fairly straightforward matter to develop the screenplay. We were, indeed, under that delusion - at least, I was. In reality, all that we had was merely a rough draft of the first two-thirds of the book, stopping at the most exciting point.*

⁸ *January 14. Completed the Inferno chapter and have got Bowman into the hotel room. Now to get him out of it.*

⁹ *January 16. Long talk with Stan and managed to resolve most of the outstanding plot points. (...) Now I really feel the end's in sight-but I've felt that twice before.*

¹⁰ *March 20. Worked hard on the novel all day, and by 9 p.m. had completed the messy final draft (what, again!).*

¹¹ *"April 2. Inserted a couple of hundred final (?) words into the MS, and tucked it away. As far as I'm concerned, it's finished.*

Alas, it wasn't."

Observa-se, portanto, a segunda grande peculiaridade do processo de criação de *2001*: não só romance e longa-metragem foram idealizados simultaneamente, como o filme, programado para ser produzido após a conclusão do livro, passou a influenciar o desenvolvimento desse. Para completar o imbróglio, conforme anteriormente citado, o romance foi lançado em junho de 1968, isto é, dois meses após a película. Assim sendo, graças à impossibilidade de se determinar os aspectos específicos do romance alterados durante a produção do filme – provavelmente, tampouco Clarke ou Kubrick saberiam apontar exatamente cada interferência de um autor sobre o outro –, esse trabalho parte da cronologia oficial dos autores, ou seja, do conto *A Sentinela* para o romance *2001*; do romance para o roteiro; do roteiro para o longa-metragem. Conclui-se, portanto, que o processo de criação e desenvolvimento das duas obras, por ser um tanto confuso, exige uma contextualização cuidadosa. Sabendo-se disso, pode-se introduzir a questão intermediática.

1.2 INTERMIDIALIDADE: ENTRE LITERATURA E CINEMA

Visando a um estudo que acompanhe tanto um livro quanto um filme, a pesquisa partirá dos estudos de intermidialidade, um campo definido por Claus Clüver como “todos os tipos de inter-relação e interação entre mídias” (CLÜVER, 2011, p. 2). Para tanto, é preciso partir de uma definição de mídia. Utilizamos o conceito de Rainer Bohn, Eggo Müller e Rainer Ruppert (1988), também apropriado por Jürgen Muller (Clüver, 2006). Segundo os autores, “mídia é aquilo que transmite para, e entre, seres humanos um signo (ou complexo sógnico) repleto de significado com o auxílio de transmissores apropriados, podendo até mesmo vencer distâncias temporais e/ou espaciais” (1998, citado em CLÜVER, 2006, p. 24)¹².

O subsídio teórico fornecido pelos estudos intermediáticos auxilia na compreensão de que forma a diferença de mídias interfere no resultado das obras — neste caso, nas duas versões de *2001*. Dessa forma, o termo intermidialidade será utilizado, preterindo outras nomenclaturas, como intertextualidade, estudos interartes e literatura comparada, seguindo o raciocínio de Clüver (2006, p.14), segundo o qual

¹² BOHN, Rainer; MÜLLER, Eggo; RUPPERT, Rainer. Die Wirklichkeit im Zeitalter ihrer technischen Fingerbarkeit. In: BOHN, Rainer; MÜLLER, Eggo; RUPPERT, Rainer (Org.). Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft. Berlin: Ed. Sigma Bohn, 1988, p. 7-27.

“a Literatura Comparada tem tradicionalmente a tarefa de se ocupar, sobretudo, de relações textuais. Isso vale também para os Estudos Interartes”. O autor indica a importância da definição intermedialidade, caracterizando-a como “um termo relativamente recente para um fenômeno que pode ser encontrado em todas as culturas e épocas, tanto na vida cotidiana como em todas as atividades culturais que chamamos de ‘arte’” (CLÜVER, 2011, p. 9). Para Clüver, “assim como textos individuais, as mídias também se transformam. Conseqüentemente, estudos de intermedialidade podem proceder sincrônica ou diacronicamente” (*Ibid.*, p. 21).

Por fim, Claus Clüver defende que

Tal conceito – certamente possível em sua versão portuguesa como “Estudos da Intermidialidade” (...) – não é apenas um substituto apropriado para o conceito de “Estudos Interartes”, mas também uma provocação ao campo de estudos inter- ou transdisciplinares designado por ele. Um campo de Estudos da Intermidialidade que não se ocupe apenas das relações entre os Estudos das Mídias e seus objetos, ou apenas das relações entre as artes tradicionais e as novas mídias, compreendidas como formas de arte, pelo menos incentiva contatos entre representantes de todas as disciplinas envolvidas. Assim, cria também a possibilidade de se divulgar interesses e métodos de pesquisa das diversas disciplinas ao lidar com objetos que pertencem também à esfera de interesse das outras. (CLÜVER, 2006, p. 37).

Frente à grande abertura da definição, portanto, Irina Rajewsky (2012, p. 16) posiciona a intermedialidade como “um termo guarda-chuva”, expondo como “várias abordagens críticas utilizam o conceito, sendo que a cada vez o objeto específico dessas abordagens é definido de modo diferente e a intermedialidade é associada a diferentes atributos e delimitações” (*Id.*). Ao trabalharmos com uma comparação entre uma obra literária e uma cinematográfica, valemo-nos da abordagem contemporânea de Robert Stam, que refuta por completo uma possível inferioridade artística do cinema em relação à literatura, desprezando também o conceito de fidelidade.

A semiótica estruturalista das décadas de 1960 e 1970 tratava todas as práticas de significação como sistemas compartilhados de sinais que produzem “textos” dignos do mesmo escrutínio cuidadoso dos textos literários, abolindo, desta forma, a hierarquia entre o romance e o filme. (STAM, 2006, p. 21).

A relação dialógica, colocando as artes num mesmo patamar, contribui com este trabalho de maneira a evitar um viés de preferência pela obra literária, partindo da premissa de que as artes se localizam no mesmo degrau.

Sobre o contraste entre linguagem fílmica e literária, serve ao estudo de adaptações, sejam elas cinematográficas ou romantizações, a ideia de tradução intersemiótica, concebida por Roman Jakobson como a “interpretação de signos verbais por meio de signos de sistemas não-verbais” (JAKOBSON, 2007, p. 64). O conceito possibilita lidar com situações em que

não se traduz de uma língua natural para outra, mas entre sistemas semióticos diversos entre si, como quando, por exemplo, se ‘traduz’ um romance para um filme, um poema épico para uma obra em quadrinhos ou se extrai um quadro do tema de uma poesia. (ECO, 2007, p. 11).

Considerando o desenvolvimento a quatro mãos de *2001 – Uma Odisseia no Espaço* detalhado na subseção 2.1, verificamos como a tradução intersemiótica pode ter acompanhado uma tentativa natural dos autores de transpor elementos de um romance para um longa-metragem e vice-versa. Robert Stam (2007, p. 27) elucida como “a metáfora de tradução [...] sugere um esforço íntegro de transposição intersemiótica, com as inevitáveis perdas e ganhos típicos de qualquer tradução”. Esse conceito de tradução, no entanto, não leva em conta todas as eventuais mudanças entre duas mídias – mudanças intencionais de enredo ou de personagem, por exemplo. Por conta disso, não atende a todas as possibilidades de um estudo intermediário.

A intermedialidade, para Irina Rajewsky (2005, p. 18), é uma “categoria crítica para a análise concreta de produtos ou configurações de mídias individuais e específicas”. Ela dividiu a área em três subcategorias: a referência intermediária, a combinação de mídias e a transposição midiática. A primeira diz respeito a situações em que uma mídia simula ou representa outra, como a menção a uma técnica de pintura em um texto literário. Na combinação de mídias, tem-se a junção de mídias diferentes – como o próprio cinema, que em sua concretização se utiliza de recursos auditivos e visuais. Por sua vez, a transposição midiática se refere à passagem de um texto-fonte de uma mídia para a outra: “o texto ou o filme ‘originais’ são a ‘fonte’ do novo produto de mídia, cuja formação é baseada num processo de transformação específico da mídia e obrigatoriamente intermediário” (*Ibid.*, p. 9). É o caso de qualquer adaptação fílmica, um texto-alvo, quando parte de um romance (ou poema, ou pintura, ...), um texto-fonte. Como vimos, também é o caso mais próximo de *2001 - Uma Odisseia No Espaço*, com suas devidas ressalvas já apontadas em 1.1. Neste

trabalho, à vista disso, encaixa-se a adaptação do romance (ainda que inacabado) ao longa-metragem como uma transposição midiática.

Valendo-se da ideia de transposição midiática, a seção de análise deste trabalho buscará, então, entender de que forma a diferença entre as mídias pode ter gerado diferenças entre as obras do ponto de vista da personagem HAL 9000, tendo como premissa que “[...] no estudo de transformações e adaptações intermidiáticas deve-se, de preferência, partir do texto-alvo e indagar sobre as razões que levaram ao formato adquirido na nova mídia” (CLÜVER, 2006, p. 17).

Xavier (2003, p. 61) constata como a discrepância de um texto-alvo cinematográfico em relação a um texto-fonte proveniente de outra mídia está sujeita à interpretação de seu realizador: “a interação entre as mídias tornou mais difícil recusar o direito do cineasta à interpretação livre do romance ou peça de teatro, [...]”. Conforme exposto em 2.1, algumas adaptações do próprio Stanley Kubrick foram criticadas pelos criadores dos eventuais textos-fonte, vide *Laranja Mecânica* e *O Iluminado*. O caso de *2001* não poderia se enquadrar em uma interpretação completamente nova de Kubrick, tendo em vista sua atestada participação no romance, bem como a participação de Clarke no roteiro. Ainda assim, há claras diferenças de abordagem entre a obra literária e a cinematográfica – diferenças que serão abordadas na seção de análise (2 em diante). A mera existência desse tipo de disparidade num caso em que dois autores desenvolveram, juntos, duas versões de um mesmo título atesta a importância de se estudar os pontos intermidiáticos envolvidos.

Linda Hutcheon, em *Uma Teoria da Adaptação* (2011), traça considerações relevantes sobre aspectos socioculturais de releituras. Admitindo que “qualquer que seja o motivo, a adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação, e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo” (HUTCHEON, 2011, p. 45), a autora afirma que “uma adaptação, assim como a obra adaptada, está sempre inserida em um contexto – um tempo e um espaço, uma sociedade e uma cultura; ela não existe no vazio” (*Ibid.*, p. 192). Da mesma forma, Stam reforça a importância de se atentar ao contexto de (re)criação de uma obra:

Já que as adaptações fazem malabarismos entre múltiplas culturas e múltiplas temporalidades, elas se tornam um tipo de barômetro das tendências discursivas em voga no momento da produção. Cada recriação

de um romance para o cinema desmascara facetas não apenas do romance e seu período e cultura de origem, mas também do momento e da cultura da adaptação. (STAM, 2006, p. 48).

Ao aplicar essa importante premissa a *2001 – Uma Odisseia no Espaço*, podemos constatar que não há uma separação cultural ou temporal entre filme e livro, ao levarmos em conta que ambos foram lançados praticamente ao mesmo tempo. Tomando, portanto, seu contexto espaço-temporal como o mesmo, não há alguma problemática intercultural a ser respondida. Dessa forma, é possível seguir para a seção seguinte, em que serão discutidos aspectos relacionados ao cinema e a trabalhos valiosos para a análise de filme e livro *2001 – Uma Odisseia no Espaço*.

1.3 CINEMA: ESTÉTICA PRÓPRIA

Embora o cinema esteja, hoje, fortemente relacionado com inúmeras possibilidades narrativas, Jacques Aumont (2008), demonstra como essa arte, em seus primórdios, tinha outras ambições, sequer visando ao desenvolvimento da narrativa fictícia a que estamos acostumados hoje. Segundo ele, o cinema

Poderia ser apenas um instrumento de investigação científica, um instrumento de reportagem ou de documentário, um prolongamento da pintura e até um simples divertimento efêmero de feira. Fora concebido como meio de registro, que não tinha a vocação de contar histórias por procedimentos específicos (*Ibid.*, p. 89).

Ainda de acordo com Aumont (*Ibid.*, p. 91), o cinema era “um espetáculo um tanto vil, uma atração de feira que se justificava essencialmente — mas não apenas — pela novidade técnica”. Jean-Claude Carrière (1995, p. 183) corrobora a questão técnica dessa mídia ao expor que “inicialmente, o que surpreendia as pessoas quanto ao cinema era a capacidade deste de reproduzir a realidade”. Na busca de legitimação enquanto arte nobre, o cinema recorreu à literatura. Por meio da criação da Sociedade do Filme de Arte, em 1908, na França, conhecidos atores de teatro passaram a adaptar obras como *Macbeth*, *Ruy Blath* e *A dama das camélias* (AUMONT, 2008). Se hoje tornou-se comum, nos estudos intermidiáticos, acompanhar adaptações fílmicas baseadas em obras literárias, mostra-se relevante, portanto, destacar que a prática adaptativa do cinema não figura como uma característica contemporânea e

passageira, mas sim retoma suas origens Atualmente aceito como arte, é muito difícil desvincular o cinema de seu potencial narrativo. Aumont (2008) atribui o êxito do encontro entre essa arte e a narração a dois aspectos principais: duração e transformação da imagem em movimento.

Enquanto mídia e meio de expressão, o cinema não só proporciona uma linguagem cinematográfica como é uma linguagem, por si só. Para Jean Mitry (1979, citado em AUMONT, 2008, p. 173)¹³, o cinema é “capaz de organizar, de construir e de comunicar pensamentos, podendo desenvolver ideias que se modificam, formam e transformam, torna-se então uma linguagem, é o que se chama uma linguagem”. A ideia é reforçada por Aumont (2008, p. 173), que explica como o cinema é “uma forma estética (como a literatura), que utiliza a *imagem*, que é (nela mesma e por ela mesma) um meio de expressão cuja sequência (isto é, a organização lógica e dialética) é uma *linguagem*”. Esse princípio se faz importante ao trabalho, pois sem reconhecer todo o processo de filmagem, edição e exibição como uma forma estética, não haveria base para realizarmos uma análise fílmica.

Também é necessário ter em mente que, ao buscar uma análise fílmica, a monografia tem como empecilho sua própria natureza textual. Isso porque, diante do estudo de imagens em movimento, arranjadas em uma sequência e acompanhadas de som, a discrepância entre as mídias limita o estudo a excertos estáticos. Aumont (2008, p. 213) explica que “para constituir um filme em texto, é necessário, em primeiro lugar, introduzir-se na obra; esse gesto é muito menos simples de realizar do que em literatura”. Segundo o autor, além da análise fílmica contar com dificuldades técnicas comuns – como a necessidade de se contar com equipamentos que possibilitem o vaivém incessante entre cenas – a transcrição de um objeto visual e sonoro para o campo escrito representa uma transcodificação reduzida a “citações fílmicas sempre decepcionantes: fragmentos de decupagem, reproduções de fotogramas etc.” (*Ibid.*, p. 217). Outra dificuldade, dessa vez relacionada ao filme *2001* em específico, recai na definição dos quadros cinematográficos. Isso porque a definição de um plano americano ou plano geral, por exemplo, baseia-se na presença de atores humanos. Em muitas cenas da película, no entanto, o único personagem do quadro é HAL 9000, uma máquina desprovida de traços físicos humanoides, representada apenas por uma

¹³ MITRY, Jean. Esthétique et psychologie du cinéma. Paris, Universitaires, 1963, reeditado por Jean-Pierre Delarge, 1979.

lente. Dessa forma, a descrição dos quadros, na análise, estará sujeita a alguma subjetividade.

Por fim, é preciso mencionar estudos frutíferos para a análise final que mantenham ligação com *2001 – Uma Odisseia No Espaço*. Robert Castle (2004), em ensaio intitulado “The Interpretative Odyssey of 2001”, compara a representação de Hal no filme com o tratamento reservado aos astronautas humanos. No livro “Stanley Kubrick: A Narrative and Stylistic Analysis”, Mario Falsetto (2001) trafega por aspectos diversos da filmografia de Kubrick, oferecendo um detalhamento técnico capaz de cobrir toda a carreira do diretor. A coletânea de ensaios “Stanley Kubrick's 2001: A Space Odyssey: New Essays”, organizada por Robert Kolker (2006), traz várias considerações teóricas valiosas à análise final. Entre os textos, “The cinematographic brain in 2001: A Space Odyssey”, de Marcia Landy (2006), aprofunda a relação entre forma e conteúdo da experiência estética do filme. Para trabalhar o personagem HAL 9000, o ensaio “Reading HAL: Representation and Artificial Intelligence”, de Michael Mateas (2006), também presente na coletânea, relaciona a famosa máquina de *2001* com o campo da inteligência artificial.

1.4 PERSONAGEM: A COERÊNCIA DO FUTURO IMAGINADO

Difícilmente uma pesquisa sobre qualquer romance ou filme de ficção escaparia de observações acerca da personagem, “uma das pessoas de um drama ou romance”¹⁴, segundo o Merriam-Webster’s Encyclopedia of Literature (1995). Figura importantíssima em infinitas manifestações artísticas, as personagens, atesta Rosenfeld, “têm maior coerência do que as pessoas reais” (2009, p. 35), até quando demonstram incoerência, isto porque seguem uma lógica. Além disso, personagens dispõem de maior riqueza do que pessoas reais – “não por serem mais ricas do que as pessoas reais, e sim em virtude da concentração, seleção, densidade do contexto imaginário, que reúne os fios dispersos e esfarrapados da realidade num padrão firme e consistente” (*Id.*). O primeiro teórico conhecido a refletir sobre a personagem é Aristóteles, segundo Brait (2006). Para a autora, o conceito de *mimesis*, amplamente discutido em estudos literários, antes tratado como uma imitação do real, passou por

¹⁴ *One of the persons of a drama or novel*

uma reavaliação. Na “Poética” do filósofo grego, atesta Brait (2006, p. 30), pode-se “resgatar o conceito de verossimilhança interna de uma obra, muito mais importante que imitação do real, mal-entendido que marcou uma longa tradição crítica e que até hoje assombra os estudos da personagem”.

Candido (2009) relata como, ainda no século XVIII, Samuel Johnson propôs os conceitos de personagens de costumes e personagens de natureza, valendo-se da rivalidade entre os romancistas Henry Fielding e Samuel Richardson para classificar as personagens do primeiro como de costumes, e as do segundo, como de natureza. Esses personagens de costumes se assemelham a caricaturas, apresentando traços já marcados e recorrentes durante toda uma obra, enquanto aqueles de natureza dispõem de características menos explícitas, exigindo um esforço analítico maior do leitor. Em uma dicotomia semelhante, E.M. Forster classificou personagens como planos ou redondos, na década de 1920. Segundo Brait (2006, p. 41), os planos costumam não se desenvolver, e raramente oferecem surpresas; já os redondos são complexos e apresentam várias facetas.

O aumento da complexidade das personagens a partir do romance moderno foi constatado por Candido (2009, p. 59), que expõe como essas costumam ser concebidas de forma facilmente delimitável, ou, pelo contrário, apresentam natureza profunda e inesgotável. Dessa forma, realizou-se uma passagem “do enredo complicado com personagem simples para o enredo simples (coerente, uno) com personagem complicada” (*Ibid.*, p. 60). Em 1928, Edwin Muir, ao buscar a separação entre ficção e vida (BRAIT, 2006, p. 42), possibilitou um distanciamento da personagem em relação ao homem. Brait expõe como Muir “apresenta a personagem, não como representação do homem, mas como produto do enredo e da estrutura específica do romance” (*Id.*).

Por meio dos formalistas russos, já no século XX, houve uma guinada no modo de se ver a personagem. Desapegada da relação com o ser humano, desenvolveu-se uma ideia de “ser da linguagem”, agora componente da fábula, sendo essa “o conjunto de eventos que participam da obra de ficção” (BRAIT, 2006, p. 43), e sujeito às regras de sua trama – “o modo com os eventos se interligam” (*Id.*). Philippe Hamon (1972, p. 86) defende que encarar personagens como entidades vivas é uma incoerência decorrente de um “psicologismo banal”, contribuindo com esse novo ponto de vista que permite encarar a personagem sob um prisma semiológico, “como uma

instância da linguagem” (*Ibid.*, p. 44). Brait expõe as consequências desse distanciamento entre o ser fictício e o ser real:

Tal procedimento, segundo o autor, tem a vantagem de não aceitar a personagem como dada por uma tradição crítica e por uma cultura centrada na noção de “pessoa humana” e, ao mesmo tempo, torna a análise homogênea a um projeto que aceita todas as consequências metodológicas nele implicadas (BRAIT, 2006, p. 45).

Para tanto, Hamon (1972, p. 94-96) divide personagens em três grandes categorias. A primeira, de “referenciais”, compreende personagens históricas (Napoleão III, nos romances de Zola), mitológicas (Vênus e Zeus), alegóricas (amor e ódio) e sociais (trabalhador, cavaleiro e pícaro), todas submetidas à inclusão do leitor em determinada cultura (*Id.*). Na segunda classificação, as personagens “deíticas” representam conexões com o texto (como interlocutores socráticos e John Watson, nas histórias Conan Doyle) (*Id.*). Já as personagens-anáforas, no terceiro grupo, são aquelas compreendidas apenas diante das relações no tecido da obra, sendo definidas como “signos mnemônicos do leitor” (*Ibid.*, p. 96). Essas relações no tecido da obra são relevantes para enquadrar a personagem HAL 9000, levando-se em conta seu afastamento em relação à realidade.

A ideia de um ente fictício cuja coerência deve ser ligada ao universo da obra, e não a uma comparação com pessoas, é extremamente importante para se estudar Hal, uma personagem repleta de peculiaridades. Primeiramente, não se trata de uma personagem humana. Tampouco representa algum ente orgânico, e sim um computador. Apesar de sintético, no entanto, HAL 9000 também não é um robô antropomórfico em sua constituição física, como outras personagens mecânicas famosas na literatura ou no cinema. Ao contrário do Homem de Lata (Mundo Mágico de Oz), C-3PO (saga Guerra nas Estrelas), ou mesmo Homem Bicentenário e RoboCop, não dispõe de um corpo minimamente similar ao humano, seja no romance, seja no longa-metragem *2001*. Seu corpo, por assim dizer, é representado nos painéis de controle da nave *Discovery One*.

O nome HAL parte de *Heuristically Programmed ALgorithm*, ou computador de programação Heurístico-Algorítmica (CLARKE, 2013), e a máquina é capaz de interagir com os tripulantes por meio de uma voz humana, no filme dublada por Douglas Rain. Ao entrar em contato com os astronautas, demonstra habilidade para o jogo de xadrez; reconhecimento de faces; leitura labial; apreciação artística;

interpretação e demonstração de emoções, além de se definir como infalível, isto é, à prova de qualquer erro. Ultradesenvolvido, passaria facilmente pelo Teste de Turing, que oferece uma questão para se determinar se uma máquina é capaz de pensar, ou, mais precisamente, realizar o que os seres humanos, enquanto entidades pensantes, realizam. Mais do que isso, Hal pode ser interpretado como uma representação das aspirações de todo o campo da inteligência artificial, segundo Mateas (2006), ele próprio cientista da computação. Em se tratando de uma máquina bastante avançada para a tecnologia da época (e ainda não replicada em nossos tempos), pode-se afirmar que a criação de Hal enquanto um computador provido de inteligência artificial desenvolvida não partiu de um referencial já estabelecido na sociedade. Pelo contrário, não existiam, como ainda não existem, máquinas tão sagazes quanto aquela da nave *Discovery One*. Em *The Lost Worlds of 2001*, Clarke (1972) discorre sobre como ele e Kubrick desenvolveram um largo plano de fundo sobre o desenvolvimento científico do universo de *2001*, das possíveis implicações sócio-culturais da descoberta de um monolito extraterrestre e do próprio HAL 9000. No entanto, grande parte das considerações foi cortada das duas obras, por motivos diversos.

O referente nada concreto da concepção de Hal expõe outra peculiaridade da personagem. Não à toa, gerando um movimento da arte para a realidade, foi a personagem quem impulsionou pesquisas na área de inteligência artificial (MATEAS, 2006). O livro “HAL’s legacy”, organizado por Murray S. Campbell (2006), por exemplo, ocupa-se inteiramente da influência de HAL 9000 no campo da computação. A ciência também esteve presente no desenvolvimento da trama: buscando precisão científica, Kubrick e Clarke tiveram Marvin Minsky, co-fundador do Instituto de Tecnologia de Massachusetts (MIT) e pioneiro na pesquisa de inteligência artificial, como consultor para o roteiro (STORK, 2006, p. 15).

A distância entre a personagem e o progresso científico que pudesse transformá-lo em uma eventual realidade não impede que Hal possa ser considerado verossimilhante. Isso porque, conforme atesta Candido (2009, p. 75), em linha de raciocínio semelhante àquela apresentada por Aristóteles (BRAIT, 2006), a verossimilhança não responde a uma relação com o mundo real, e sim a uma relação interna, referente à própria obra. O autor explana:

Poderíamos, então, dizer que a verdade da personagem não depende apenas, nem sobretudo, da relação de origem com a vida, com modelos propostos pela observação, interior ou exterior, direta ou indireta, presente ou passada. Depende, antes do mais, da função que exerce na estrutura do romance, de modo a concluirmos que é mais um problema de organização interna que de equivalência à realidade exterior (CANDIDO, 2009, p.75).

Para Candido (2009, p. 76), a estrutura do romance, por meio da capacidade de descrição do autor, determina o que é ou não possível, “resultando, paradoxalmente, que as personagens são menos livres, e que a narrativa é obrigada a ser mais coerente do que a vida”. O inverossímil aos olhos da vida pode apenas ser incoerente na estrutura do romance. Embora seja inerente relacionar uma obra de ficção com a vida, a concretização do romance e de seus respectivos personagens “depende dum critério estético de organização interna” (*Id.*). Com isso em mente, pode-se consolidar o funcionamento da personagem HAL 9000 sem atrelá-lo a seu potencial na realidade externa ao romance, ou ao filme, *2001 – Uma Odisseia No Espaço*. Partindo desse princípio, o capítulo seguinte iniciará a comparação entre a personagem nas duas mídias.

2 HAL 9000: SEMELHANÇAS E DIFERENÇAS

“O filme *2001* foi frequentemente criticado pela ausência de interesse humano, e por não ter personagens reais — exceto HAL.”

(Arthur C. Clarke, 1972)

Neste capítulo, busca-se a comparação entre as representações da personagem HAL 9000 em romance e longa-metragem *2001 – Uma Odisseia no Espaço*. Para tanto, excertos das duas obras são utilizados. Os fotogramas da película se encontram todos devidamente ordenados na seção de Anexos, enquanto alguns deles, por motivos de importância, já se encontram no corpo do texto¹⁵. A ordem de análise, por sua vez, segue a cronologia da narrativa, dividida em três momentos de HAL 9000: apresentação, desenvolvimento e desligamento, iniciando com o livro, e então seguindo para o filme. De tal forma, considerações acerca do longa-metragem passam a ser comparadas com seus correspondentes literários.

2.1 HAL 9000 NA NARRATIVA LITERÁRIA

O romance *2001 – Uma Odisseia no Espaço* é dividido em seis grandes partes, cada uma contendo vários capítulos. Na obra, Hal é introduzido na terceira delas, intitulada “Entre planetas”. Dos 47 capítulos do romance, a apresentação de HAL ocorre somente no 16º, e sua despedida, no 28º – uma participação relativamente curta, em 78 das 274 páginas do livro (total aproximado de 28%)¹⁶. Visando a uma representação clara da presença de Hal na obra, a Figura 1 esquematiza a personagem em questão, cronologicamente.

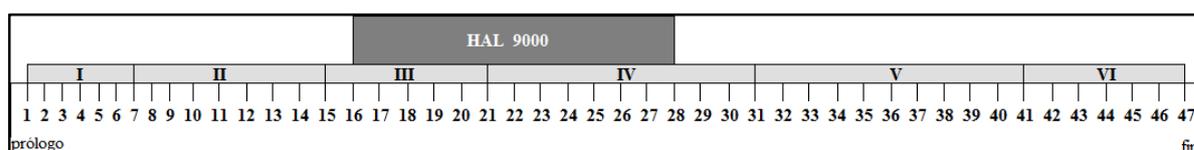


Figura 1: participação de Hal no romance – 28% (78/274 páginas)
Fonte: autoria própria

¹⁵ Como apontado na subseção 1.4, descrições de plano, ângulo e câmera, pela falta de atores em cena, estão sujeitas à subjetividade do autor deste trabalho de pesquisa.

¹⁶ Tomando como base a edição da Aleph (ver referências), Hal figura entre as páginas 132 e 210, de um total de 299 – o romance iniciando na 25.

2.1.1 Apresentação: cérebro e sistema nervoso

HAL 9000 surge na terceira parte do romance, intitulada “Entre planetas”. Antes disso, a primeira parte, “Noite primitiva”, descreve o encontro de um grupo de macacos, especialmente Aquele-Que-Vigia-a-Lua, com um monolito misterioso; e na segunda, “A.M.T. - 1”, o Dr. Heywood Floyd, presidente do Conselho Nacional de Astronáutica, viaja à Lua para verificar um objeto enigmático lá encontrado – no caso, também um monolito. A terceira parte, então, inicia com uma descrição da *Discovery*, nave que rumo a Saturno. A partir daí, acompanha-se a trajetória de Dave Bowman e Frank Poole, os únicos astronautas acordados, visto que seus companheiros se encontram em estado de hibernação. O segundo capítulo de “Entre planetas”, intitulado “HAL” (16)¹⁷, trata, enfim, da personagem mencionada. Assim sendo, quando o computador ultrainteligente surge para o leitor, todos os outros tripulantes, acordados ou em hibernação, já foram mencionados no enredo. Um narrador onisciente e em terceira pessoa – padrão na obra inteira –, aponta a admiração com que Bowman olha para a Terra através de um telescópio, utilizando essa ação para introduzir HAL como contraponto:

O sexto membro da tripulação não se importava com nenhuma destas coisas, pois não era humano. Era o altamente avançado computador HAL 9000, o cérebro e o sistema nervoso da nave. HAL (nada menos que computador de programação Heurístico-ALgorítmica), era uma obra-prima da terceira revolução informática¹⁸. (CLARKE, 2013, p.132.)

A partir disso, discorre-se sobre a história da computação no universo da obra. Apesar de o capítulo ter em Hal seu foco quase exclusivo, praticamente não há descrição visual da personagem. Uma única passagem menciona impressoras e monitores de computadores mais antigos, indicando que Hal também dispunha

¹⁷ Para facilitar a diferenciação entre partes e capítulos, todos os capítulos levarão o seu respectivo número entre parênteses.

¹⁸ No universo de *2001*, uma revolução tecnológica ocorreu na década de 1940; uma segunda nos anos 1960; e uma terceira, na década de 1980, quando “Minsky e Good demonstraram como redes neurais podiam ser geradas automaticamente - autorreplicadas -, de acordo com qualquer forma de aprendizado arbitrário” (CLARKE, 2013, p.133). Minsky se refere a Marvin Minsky, e Good, a I. J. Good, ambos cientistas que trabalharam como consultores para o filme. O primeiro deles é citado na seção 1.4.

desses recursos — nada que o caracterize concretamente. Quanto à sua função, a descrição fornecida é bem mais específica:

Sua tarefa primordial era monitorar os sistemas de suporte de vida, verificando constantemente a pressão do oxigênio, a temperatura, vazamentos no casco, radiação e todos os outros fatores interconectados dos quais as vidas da frágil carga humana dependiam. Ele podia efetuar intrincadas correções navegacionais e executar as manobras de voo necessárias, quando chegasse a hora de mudar de curso. E podia vigiar os hibernadores, fazendo todos os ajustes necessários em seu ambiente e controlando as pequenas quantidades de fluidos intravenosos que os mantinham vivos. (CLARKE, 2013, p.133.)

Registra-se, também, que Hal era capaz de se comunicar em inglês fluente. Sobre a possibilidade de ele pensar ou não, o narrador retoma o Teste de Turing¹⁹, explicando-o sucintamente para então afirmar que a personagem passaria no teste referido com facilidade.

Por fim, os últimos parágrafos deixam claro que o computador poderia, dependendo das circunstâncias, assumir o controle da *Discovery*, dispondo da capacidade de acordar os astronautas em hibernação. Se Hal solicitasse ordens por rádio e não obtivesse resposta, ele poderia seguir viagem sozinho. E então, exercendo sua onisciência, o narrador comunica que apenas Hal sabia o propósito verdadeiro da missão a Saturno – informação de extrema relevância para o enredo. O último parágrafo é assim posto:

Poole e Bowman haviam muitas vezes se referido jocosamente a si mesmos como cuidadores ou zeladores a bordo de uma nave que, na verdade, poderia funcionar sozinha. Teriam ficado surpresos, e bastante indignados, ao descobrir o quanto de verdade essa piada continha. (CLARKE, 2013, p.144.)

De tal forma, verifica-se um enorme *foreshadowing*, tendo em vista ações subsequentes da personagem, dado que HAL 9000 procura tomar conta da nave, enganando os dois astronautas acordados e assassinando aqueles que hibernavam. O capítulo encerra sem que Hal tenha qualquer fala.

¹⁹ O mesmo teste mencionado na seção 1.4: aquele sugerido para determinar se uma máquina é capaz de pensar.

2.1.2 Desenvolvimento: falha na unidade AE 35

O momento em que ocorre a falha na unidade AE 35 é de extrema importância para a análise, pois, tanto no romance quanto no longa-metragem *2001 – Uma Odisseia no Espaço*, compreende a ação da personagem HAL 9000 com influência mais direta no enredo. No romance, decorre entre os capítulos 17 e 27, originando a situação na qual Hal indica uma falha na antena AE 35, localizada na parte externa da nave *Discovery* e essencial para manter comunicação com a Terra. O problema desencadeia várias alterações no curso da narrativa. Até esse ponto, o cotidiano dos astronautas da nave era descrito como pacato e livre de risco, concluindo-se que “A maior esperança da pequena tripulação da *Discovery* era que nada estragasse essa calma monotonia, nas semanas e meses que estavam por vir.” (CLARKE, 2013, p. 142).

É durante o capítulo “Festa de aniversário” (21) – quando a personagem Frank Poole, aniversariante, assiste a vídeos de congratulações enviados pela família –, que Hal comunica o problema à tripulação, em sua terceira fala no romance — as duas primeiras sendo apenas comunicados de localização²⁰:

Lamento interromper as atividades – disse Hal –, mas temos um problema. Estamos tendo dificuldades para manter contato com a Terra. O problema é na unidade AE 35. Meu centro de previsão de falhas reporta que ela poderá falhar dentro de setenta e duas horas. (CLARKE, 2013, p.162).

No capítulo seguinte, “Excursão” (22), a placa da antena é logo substituída por uma nova pelo astronauta Frank Poole, após esse realizar a tarefa fora da nave, conforme previsto. Hal confirma que a troca é bem sucedida, o que permite um outro *foreshadowing*, desta vez totalmente explícito, considerando o desfecho turbulento da narrativa.

Quinze minutos depois, ele estava direcionando os jatos de volta para a garagem do casulo espacial, silenciosamente confiante de que aquele era um trabalho que não precisaria ser feito novamente.
Quanto a isso, entretanto, ele estava tristemente enganado. (CLARKE, 2013, p. 175, destaque nosso).

²⁰ “O sinal da Terra está sumindo rapidamente. Estamos entrando na primeira zona de difração.” (CLARKE, 2013, p.152) é a primeira fala de HAL 9000, no capítulo 19.

Feita a troca, Bowman e Poole recebem da Terra o diagnóstico da placa supostamente defeituosa no capítulo seguinte, “Diagnóstico” (23). Os astronautas, no entanto, são informados de que não há qualquer erro na peça removida, o que gera um clima de tensão na *Discovery*, dado que o fato contradiz a informação fornecida por Hal. O narrador não deixa margem de dúvida ao constatar que “a atmosfera a bordo da nave havia se alterado sutilmente. Havia uma sensação de tensão no ar, um sentimento de que, pela primeira vez, algo poderia estar saindo errado. A *Discovery* não era mais uma nave feliz” (CLARKE, 2013, p. 180).

Ainda assim, pouco tempo passa até Hal apontar outro problema, dessa vez na peça recém trocada. Ao receber a notícia, um trecho com foco em Dave Bowman revela uma certa postura dos astronautas para o computador até então não mencionada:

Bowman pôs o livro de lado e ficou olhando pensativo para o console do computador. Ele sabia, claro, que Hal não estava realmente *ali*, o que quer que isso realmente significasse. Se fosse possível dizer que a personalidade do computador ocupava algum lugar no espaço, ela ficava na sala selada, contendo o labirinto de unidades de memória interconectadas e grades de processamento, perto do eixo central do carrossel. Mas **havia um tipo de compulsão psicológica de sempre olhar na direção da lente do console principal ao se falar com Hal** no Convés de Controle, como se estivessem falando com ele cara a cara. **Qualquer outra atitude dava a impressão de falta de cortesia.** (CLARKE, 2013, p. 181-182, destaques nossos).

O diálogo seguinte demonstra o primeiro conflito direto entre tripulação e Hal, pois, ao ser perguntado por Bowman se poderia ter cometido algum tipo de erro, o computador responde, “em seu tom normal de voz” (CLARKE, 2013, p. 183), que é incapaz de errar (*Id.*). Posteriormente, a unidade AE 35 de fato apresenta uma falha, confirmando o diagnóstico de Hal, o que restaura a confiança dos astronautas na máquina. Assim sendo, no capítulo “O primeiro homem em Saturno” (25), Poole novamente se dirige à parte externa da nave para realizar outra troca de peças. Enquanto executa a tarefa, o casulo espacial que o havia levado da nave até a antena é ligado sem seu conhecimento, atingindo-o e matando-o instantaneamente. Bowman, ouvindo por rádio o último grito de seu colega, assiste ao corpo de Poole vagando já sem vida pelo espaço.

“Diálogo com Hal” (26), capítulo seguinte, desencadeia um conflito direto entre Bowman e o computador. Um trecho inicial revela outras características de funcionamento de Hal até então não mencionadas: “Exatamente à sua frente, ficava

uma das lentes olho-de-peixe, espalhadas em pontos estratégicos da nave, que ofereciam a Hal seus *inputs* visuais de bordo”. (CLARKE, 2013, p. 191). Em seguida, por meio da narração, tem-se a certeza de que Hal é responsável pelo comando da nave, permitindo a conclusão de que a máquina interferiu na morte de Frank Poole. É Hal, contudo, quem inicia um diálogo sobre a ocorrência:

Seu movimento no campo de visão deve ter acionado alguma coisa **na mente insondável que agora comandava a nave**, pois, subitamente, Hal falou:
 – É uma pena o que houve com Frank, não é?
 – Sim – Bowman respondeu, depois de uma longa pausa. –
 – Suponho que você esteja bastante arrasado com isso, não?
 – O que você esperava? (CLARKE, 2013, p. 191-192, destaque nosso).

Logo na sequência, observa-se, também, um detalhamento quanto à demora de sua resposta:

Hal processou essa resposta pelo equivalente a eras de tempo de computação; cinco segundos inteiros se passaram antes de sua resposta:
 – Ele era um excelente membro da tripulação. (CLARKE, 2013, p. 191-192, destaque nosso).

Bowman, no entanto, ainda não está certo sobre o controle de HAL 9000 — mesmo testemunhando a morte de Poole, conforme evidenciado pelo excerto seguinte:

Mesmo agora, **ele não conseguia aceitar plenamente a ideia de que Frank tivesse sido morto de propósito** – era absolutamente irracional. Era além de toda a razão que Hal, que havia desempenhado seu papel de modo tão impecável por tanto tempo, **subitamente se tornasse um assassino**. Ele podia cometer erros – qualquer um, homem ou máquina, podia – **mas Bowman não conseguia acreditar que ele fosse capaz de cometer um assassinato**.
 No entanto, tinha de levar em conta essa possibilidade, pois, se fosse verdade, ele estava correndo de um perigo terrível. (CLARKE, 2013, p. 192, destaques nossos).

Diante da morte de um companheiro, o comando previsto seria aquele de acordar algum dos astronautas em hibernação – Whitehead, especificamente no caso da perda de Poole. Por precaução, Bowman decide acordar todos os três. É nesse momento que, frente ao confronto com Hal – o qual se recusa a acordar qualquer um deles –, Bowman não tem mais dúvidas sobre a responsabilidade da máquina na morte de Poole e, por fim, ameaça desligá-la por completo, caso o computador não liberasse o controle de hibernação para o astronauta.

A sugestão de Hal não podia ter sido feita por engano; ele sabia perfeitamente bem que Whitehead devia ser revivido, agora que Poole estava morto. Ele estava propondo uma grande alteração no plano da missão e, portanto, se afastando bastante do escopo de suas ordens. (CLARKE, 2013, p. 193).

Hal abre as comportas de ar da nave no fim do capítulo “Diálogo com Hal” (26). Antes de as consequências desse movimento serem esclarecidas – entre elas, a morte dos astronautas em hibernação –, o vigésimo sétimo capítulo apresenta uma explicação sobre as atitudes do computador. Considerando como apenas Hal e os tripulantes em hibernação – “a verdadeira carga da *Discovery*” (CLARKE, 2013, p. 199) –, tinham conhecimento do verdadeiro propósito da missão, visando à maior discricção possível, o computador “estivera vivendo uma mentira; e rapidamente chegava a hora em que seus colegas [todos os astronautas, se estivessem vivos] deveriam descobrir que ele havia ajudado a enganá-los” (*Id.*). De tal forma, apesar de ultrainteligente (ou, talvez, exatamente por isso), explica-se que tal mentira se deve ao fato de Hal ter entrado em um “conflito que ia lentamente destruindo sua integridade: o conflito entre a verdade e a ocultação da verdade” (CLARKE, 2013, p. 200). O problema chega ao extremo quando HAL 9000 se vê diante da ameaça de desligamento, visto que, para ele, “isso era o equivalente da morte, pois ele nunca havia dormido e, portanto, não sabia que era possível acordar novamente” (*Id.*). Daí sua tentativa de remover toda a tripulação e seguir a viagem sozinho, cumprindo o objetivo máximo de concluir a missão. O lapso de Hal é, dessa forma, totalmente explicado na narrativa literária.

2.1.3 Desligamento: o silêncio de Hal

O capítulo “No vácuo” (28) é iniciado após a explicação por trás da crise de HAL 9000, abordada na subseção anterior. Seu primeiro trecho descreve o estado de caos da nave após duas das portas terem sido abertas pela máquina. Bowman, com dificuldades para permanecer em pé, sente a atmosfera sendo extraída da nave, além de notar a troca do som interno pelo puro vácuo. Sem oxigênio por conta disso, o astronauta caminha pela centrífuga da *Discovery* visando ao abrigo de emergência do local. Sozinho – todos os seus colegas estão mortos –, Bowman consegue chegar ao abrigo, de onde retira um cilindro de oxigênio e respira pela primeira vez após alguns

segundos de sofrimento. O capítulo descreve sua trajetória até o Convés de Controle da nave, onde o desligamento ocorrerá. Assim que chega lá, Hal retorna à trama.

Ele [Bowman] só havia estado ali uma vez, enquanto a instalação ainda estava em andamento. Tinha se esquecido de que havia uma lente de *input* visual vasculhando a pequena câmara, que, com suas fileiras milimetricamente distribuídas e suas colunas de unidades lógicas de estado sólido, mais pareciam um cofre de depósito de segurança de um banco. Percebeu no mesmo instante que o olho havia reagido à sua presença. (...) (CLARKE, 2013, p. 208).

Logo em seguida, Hal inicia um diálogo, mas é ignorado por Bowman. O romance intercala as falas da máquina com descrições da narração, que asseguram como o astronauta deveria “cortar os centros mais elevados daquele cérebro brilhante, mas doentio, e deixar os sistemas de regulação puramente automáticas em operação” (CLARKE, 2013, p. 208). Dessa forma, Bowman, que se descreve como “um neurocirurgião amador, executando uma lobotomia, além da órbita de Júpiter”²¹ (*Idem*), passa a retirar blocos de memória do ultracomputador. Assim que o primeiro bloco é removido, Hal reage, questionando-o. O astronauta se indaga sobre a possibilidade de a máquina sentir dor, e segue com seu procedimento. Depois de extrair os blocos referentes a “realimentação cognitiva”, “reforço de ego” e “autointelecção” – todos eles enquanto ignora as palavras de Hal –, o computador enfim cede, retrocedendo a sentenças desconexas:

Eu sou um computador Hal 9000, Produção Número 3. Tornei-me operacional na fábrica de Hal de Urbana, Illinois em 12 de janeiro de 1997. Zebras caolhas de Java querem mandar fax para moça gigante de Nova York. O rato roeu a roupa do rei de Roma. Dave... Você ainda está aí? Você sabia que a raiz quadrada de 10 é 3 ponto 162277660168379...? Log 10 à base e é zero ponto 434294481903252... correção, isso é log e à base 10... A recíproca de três é zero ponto 33333333333333333333... dois vezes dois é... dois vezes dois é... aproximadamente 4 ponto 1010101010101010... Acho que estou tendo um pouco de dificuldade... Meu primeiro instrutor foi o dr. Chandra... ele me ensinou a cantar uma canção... ela é assim... “*Daisy, Daisy, give me your answer do. I'm half crazy over my love of you...*”²² (CLARKE, 2013, p. 210).

²¹ A descrição não é falada, mas provém diretamente do pensamento da personagem, por meio do narrador.

²² A escolha de “Daisy Bell”, composta por Harry Dacre, em 1892, certamente não foi por acaso. Essa foi a primeira música cantada por um computador, em laboratório da IBM, no ano de 1961. O momento (reproduzido no filme) indica o quanto a tecnologia em 2001 supera à do presente, isto é, de quando as obras foram idealizadas e realizadas.

A voz para subitamente, e então retorna com HAL 9000 se apresentando, porém em ritmo e entonação irreconhecíveis em relação ao computador em funcionamento. Bowman extrai o último bloco restante, e Hal é completamente desconectado.

A sequência posterior ao desligamento de HAL 9000 acompanha a trajetória de Bowman rumo a Júpiter, lua de Saturno. No trajeto, o único sobrevivente da *Discovery* encontra um monolito de forma igual àquele encontrado por seres humanos na Lua, porém muito maior. A aproximação do astronauta em relação ao misterioso objeto faz com que a personagem transcenda a terceira dimensão. Tais fenômenos o transferem a um quarto de hotel artificial, porém montado de forma a deixar Bowman extremamente à vontade. Lá, sua percepção de tempo é alterada. Por fim, o protagonista de *2001* sente tanto sua mente quanto suas memórias sendo removidas de seu corpo, ao que ele alcança a imortalidade. Toda a sequência é esclarecida por meio da narração, sem possibilitar notáveis margens para subjetividade.

2.2 O CINEMATOGRAFICO HAL 9000

O filme *2001 – Uma Odisseia no Espaço* apresenta uma estrutura bastante parecida com a do livro. Embora, ao invés de seis, sejam quatro as grandes partes – três delas anunciadas com um título na tela –, pode-se dizer que a sequência da narrativa é a mesma. Na primeira parte, *The Dawn of Man*, ocorre o encontro do grupo de macacos com o monolito, similar ao romance, embora desprovido de qualquer fala ou narração. A segunda parte, como no livro, introduz o Dr. Heywood Floyd e sua viagem à lua para verificar o monolito. HAL 9000 é, portanto, novamente posto na terceira parte da obra, *Jupiter Mission*²³, já a bordo da nave *Discovery* ao lado de Frank Poole e Dave Bowman. Em contraste com o romance, a presença da máquina na película é proporcionalmente maior, pois a terceira unidade da obra é consideravelmente mais longa que as outras, conforme explicitado pela Figura 2. Na quarta e última parte, Hal já está desativado, e, portanto, não aparece.

²³ Ao contrário do romance (Saturno), a nave vai a Júpiter no longa-metragem.

		HAL 9000		
I	II	III	IV	
0 min	20 min	54 min	117 min	142 min

Figura 2: Participação de Hal no filme – 44% (63/142 minutos)
Fonte: autoria própria

2.2.1 Apresentação: Hal entrevistado

A primeira vez que HAL 9000 aparece, em *close*, ainda não identificado, acontece durante imagens do cotidiano da nave, no 58º minuto, conforme mostrado no Fotograma 1 (ANEXO), enquanto sua primeira fala pode ser ouvida no 60º minuto. Hal surge após Poole e Bowman já terem aparecido na tela, e também fala depois da dupla, tal qual a sequência do livro²⁴. Ainda antes de falar, no entanto, Hal é mostrado outra vez, agora em um plano de conjunto da nave, entre várias telas de um painel (Fotograma 2, ANEXO). Para passar informações sobre Hal ao espectador, o roteiro de Kubrick e Clarke cria uma entrevista com a tripulação, momento inexistente no livro. Esse recurso substitui a narração, pois faz com que um repórter da Terra faça perguntas a Bowman, Poole, e também a Hal, permitindo com que os três não só expliquem a função do ultracomputador na narrativa e situem os astronautas em hibernação (mostrados brevemente na cena em que Poole corre pela centrífuga), como se dê voz ao computador – o que não acontece nos primeiros trechos de Hal no romance. A entrevista não é ao vivo, pois já foi gravada àquela altura da narrativa. Sabemos disso pois ela é transmitida à tripulação enquanto os astronautas se alimentam. Intercalando imagens, permite uma ambientação ao cotidiano da nave: astronautas comem enquanto assistem à entrevista que eles mesmos concederam.

O Fotograma 3 (ANEXO), frontal, expõe a primeira cena em que a personagem é representada com destaque após seu nome ser citado. A imagem surge logo após o entrevistador, Martin Amer, comentar que a nave conta com cinco tripulantes humanos e um computador da série 9000. Pouco mais de um minuto depois, assim que Amer começa a falar “*The H.A.L. 9000 series*”²⁵ (KUBRICK, 01:01:04) para se referir diretamente à máquina, retoma-se o Fotograma 2 e,

²⁴ Metonimicamente, as lentes pelas quais Hal é representado serão tratadas como “Hal”, evitando rodeios textuais confusos, dada a dificuldade em se definir o quê, especificamente, seria Hal.

²⁵ Neste caso, mantido em inglês para não inverter a ordem das palavras.

segundos depois, aproxima-se do painel eletrônico, como exposto no Fotograma 4 (ANEXO). De tal forma, associa-se visualmente o nome ao painel. O plano é relativamente longo, pois não sofre cortes por vinte e quatro segundos. Nesse tempo, alteram-se apenas as telas dispostas no painel. Falsetto (2001, p. 28) constata como o uso de planos longos é constante em toda a carreira de Kubrick: o recurso permite “manter uma integridade dramática” capaz de fazer com que espectadores “possam se perder no fluxo narrativo”²⁶. Esse aspecto será retomado em 2.2.2, aplicado a outros momentos de Hal na película.

Não há, na entrevista, nenhuma contextualização histórica acerca de quaisquer revoluções tecnológicas, como no romance. Há apenas a descrição de Hal como uma inovação tecnológica recente, além da ressalva, ainda por parte de Amer, de que a série de computadores HAL 9000 consegue reproduzir grande parte das atividades do cérebro humano com eficiência e velocidade incalculavelmente superiores às do homem, mas que alguns especialistas ainda preferem a palavra “imitar”, em relação a “reproduzir”. Uma ressalva semelhante àquela feita pelo narrador, no romance. Quando Hal fala pela primeira vez, “Boa tarde, Sr. Amer. Está tudo indo muito bem” (KUBRICK, 01:01:28), retoma-se a imagem frontal da personagem, visível no Fotograma 5.

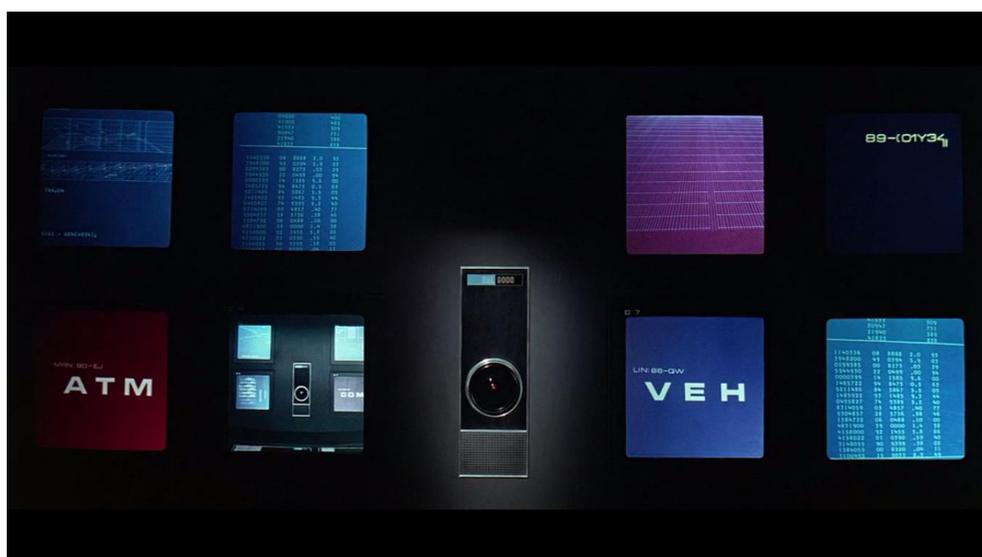


Figura 3: fotograma 5, muito semelhante ao 3, modificado somente nas telas. Na entrevista, nota-se o próprio Hal exibido em uma das telas.
Fonte: KUBRICK, 01:01:28.

²⁶ *The use of long takes (...) helps maintain dramatic integrity in a way that a more classically oriented style of editing (...) might not. The long take, as used here, invites a process whereby viewers can lose themselves in the narrative flow.*

Ao ser perguntado sobre qualquer chance de suas enormes responsabilidades na missão causarem alguma falta de confiança, Hal é assertivo, respondendo:

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. Todos nós somos, segundo as mais realistas definições, infalíveis e incapazes de errar.²⁷ (KUBRICK, 01:01:50).

Assim que Hal inicia essa resposta, há um corte que o transporta para primeiríssimo plano, deixando-o como elemento único da montagem, vide Fotograma 6 (ANEXO). O encerramento de sua declaração coincide com uma nova montagem, até então não exibida, e única nesse momento de apresentação. Trata-se da câmera subjetiva, exposta no Fotograma 7 (ANEXO) e repetida em muitos momentos do filme, por meio da qual o espectador consegue enxergar a nave do ponto de vista de Hal. O plano é subjetivo, portanto, porque assimila a visão de uma personagem da narrativa, em contraste com outras montagens do filme (AUMONT, 2006). Até o fim da entrevista, a máquina é exposta outras duas vezes em plano conjunto, como no Fotograma 4, enquanto outros personagens dialogam. Para Mateas (2006), essa cena já faz com que o espectador nutra empatia pela personagem Hal, pois suas respostas são mais enfáticas que as monótonas oferecidas pelos astronautas. Landy (2006, p. 95) corrobora essa afirmação ao postular que “Hal tem carisma, e sua franqueza supera à dos astronautas²⁸”.

A cena se encerra com uma declaração de Bowman sobre Hal, ainda na entrevista: “se ele tem sentimentos reais ou não é algo que ninguém sabe ao certo” (KUBRICK, 01:03:34). Para Mateas (2006, p. 110), essa constatação “estabelece uma dupla perspectiva para o resto do filme²⁹”, pois, nas cenas em que Hal mais se parece com um humano, os espectadores veem um comportamento de um ser consciente, racional e com sentimentos, mas o interpretam como algo mecânico e funcional. Por fim, corta-se para uma cena externa da nave viajando no espaço, já acompanhada por trilha sonora, concluindo a apresentação de, entre outros personagens, HAL 9000.

²⁷ Traduções de falas seguem as legendas do filme referenciado.

²⁸ *Hal has charisma and his candor exceeds that of the astronauts.*

²⁹ *This move establishes a double perspective throughout the rest of the film.*

2.2.2 Desenvolvimento: parabéns, xadrez e unidade AE 35

Após a cena de introdução composta em grande parte pela entrevista dos tripulantes e de HAL 9000, há um corte para a nave vagando pelo espaço, acompanhada pelo adágio “Gayane Ballet Suite”, de Aram Khachaturian. Quando a cena externa é finalizada, há um retorno à nave, e Frank Poole aparece deitado sobre uma cama, entre os casulos de hibernação, como no Fotograma 8. Sem aparecer, Hal se comunica com ele por voz, indicando ao espectador que uma representação visual do computador não é necessária para que ele participe de ações da nave. Passa-se, de certa forma, uma impressão de onipresença:

O olho vermelho de Hal e sua pupila amarela lembram a lente de uma câmera, e sua presença ubíqua, monitorando, gravando e controlando os movimentos dos homens, elevam-no a um estado diretorial. Seu estúdio/corpo é a própria Discovery, e a batalha entre Hal e os homens por domínio resulta na habilidade de Hal vê-los mesmo quando eles acreditam ter escapado de sua vigilância.³⁰ (LANDY, 2006, p. 98).

Nesse momento, Hal comunica a Poole que ele recebeu uma mensagem de vídeo dos pais, e o astronauta a assiste em uma tela próxima. Trata-se de um recado de feliz aniversário. A congratulação, reforçada pelo próprio Hal, reflete, para Castle (2004), uma ironia na caracterização da máquina: seu desejo de parabéns é mais legítimo e menos ordinário do que o canto de “Parabéns a você” dos próprios pais de Poole. A cena também exhibe o controle de Hal sobre diferentes partes da nave, pois é o computador quem move o assento de Poole para mais próximo da tela, liga o televisor e altera a reclinção da cama, seguindo as ordens do astronauta. Ao contrário do romance, o problema da unidade AE 35 não é citado nesse momento.

³⁰ HAL's red eye with its yellow pupil is reminiscent of a camera lens, and his ubiquitous presence, monitoring, recording, and controlling the movements of men, elevates HAL to directorial status (figure 13). His studio/body is the Discovery itself, and the battle between HAL and the men for dominance turns on HAL's ability to see them even when they think they have escaped his surveillance.



Figura 4: fotograma 8, plano de conjunto da centrífuga. Poole assiste à mensagem dos pais.
Fonte: KUBRICK, 01:05:42.

Encerrado o vídeo, a cena seguinte retoma o mesmo astronauta em outro lugar, dessa vez em frente a um painel, jogando xadrez com Hal — ainda sob o adágio de Khachaturian. Embora haja uma constatação, no livro, de que Hal joga xadrez e é programado para ganhar apenas 50% das partidas para manter a moral dos astronautas, nenhuma partida em si é mencionada. No filme, Poole é derrotado pelo computador, que o agradece por uma partida agradável e explica o movimento equivocado de seu oponente. Apesar de curta, a cena apresenta uma nova montagem, com o tabuleiro ao centro (Fotograma 9, ANEXO)³¹. Pouco mais longa do que trinta segundos, também atesta a superioridade intelectual da máquina em relação ao astronauta.

Em seguida, cria-se outro momento inexistente no romance. Dave Bowman, visto dormindo durante o vídeo dos pais de Poole, é agora representado com uma prancheta em mãos, desenhando. Ele então caminha pela centrífuga – só aí se encerra o adágio de Khachaturian –, até ser parado por Hal, que puxa conversa pedindo para ver suas ilustrações, elogiando-o. Novamente, utiliza-se a câmera subjetiva durante a fala de Hal, demonstrada agora no Fotograma 10 (ANEXO). Vale constatar que não há planos subjetivos dos astronautas, apenas de Hal. Para Falsetto

³¹ No artigo “How Hal plays chess”, o pesquisador de inteligência artificial e enxadrista Murray S. Campbell (2007, p. 80) argumenta que essa cena atua como um *foreshadowing* bastante discreto do filme, pois, analisando-se o jogo entre Poole e o computador, pode-se perceber uma agressividade “humana” nos movimentos de Hal, que não partem apenas de lógica, pois ignoram o princípio de que o adversário fará a melhor jogada possível.

(2001), essas sequências singularizam a personagem, além de contribuir para o tom irônico do filme, que apresenta maior humanização em uma máquina do que nas próprias pessoas. O trecho em questão ainda expõe a capacidade de apreciação estética, ou ao menos de reação a criações artísticas, do computador, além de demonstrar o grau de polidez com que se dirige aos demais personagens. Além disso, Landy argumenta como essas duas cenas – aniversário e xadrez –, demonstram características maternas em Hal, que, vigilante e cuidadoso com a tripulação, cobre o vazio de personagens femininas; características reforçadas por sua voz efeminada. “Como crianças, Poole e Bowman são igualmente dependentes de Hal em suas funções vitais³²” (LANDY, 2006, p. 97).

Ainda na mesma cena, Hal pergunta a Bowman se o astronauta não sente qualquer desconfiança em relação à missão. Quando Bowman afirma não compreender, o início da explicação de Hal, supostamente preocupado, coincide com um corte para um *close* em plano detalhe (Fotograma 11), o mais próximo de sua lente vermelha mostrado até então, considerando que, em sua primeira aparição havia um movimento a ser percebido ao fundo.

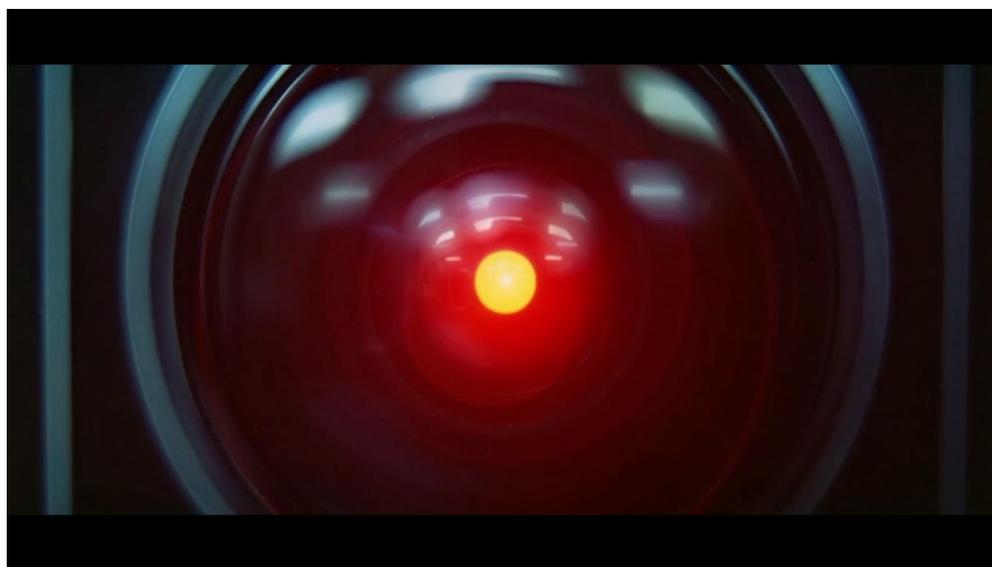


Figura 5: fotograma 11, a famosa imagem de Hal em plano detalhe, repetida durante o filme.
Fonte: KUBRICK, 01:08:25.

O diálogo se alterna entre a câmera subjetiva, um plano conjunto dos dois personagens, Hal em *close* e um ângulo de nuca inédito do astronauta (Fotograma

³² *Like children, Poole and Bowman are similarly dependent for their life functions on HAL.*

12, ANEXO). Essa sequência de aparições da lente intacta de Hal tomando conta do plano, segundo Mateas, passam uma sensação de profundidade misteriosa da personagem, pois se os *closes* em conversa costumam ser utilizados para demonstrar reações, não há alteração alguma na representação de Hal, que, opaco, “passa aos espectadores uma sensação de um interior em que eles não podem entrar³³” (MATEAS, 2006, p. 111). É nesse momento que Hal revela suas preocupações, em contraste com a indiferença de Bowman:

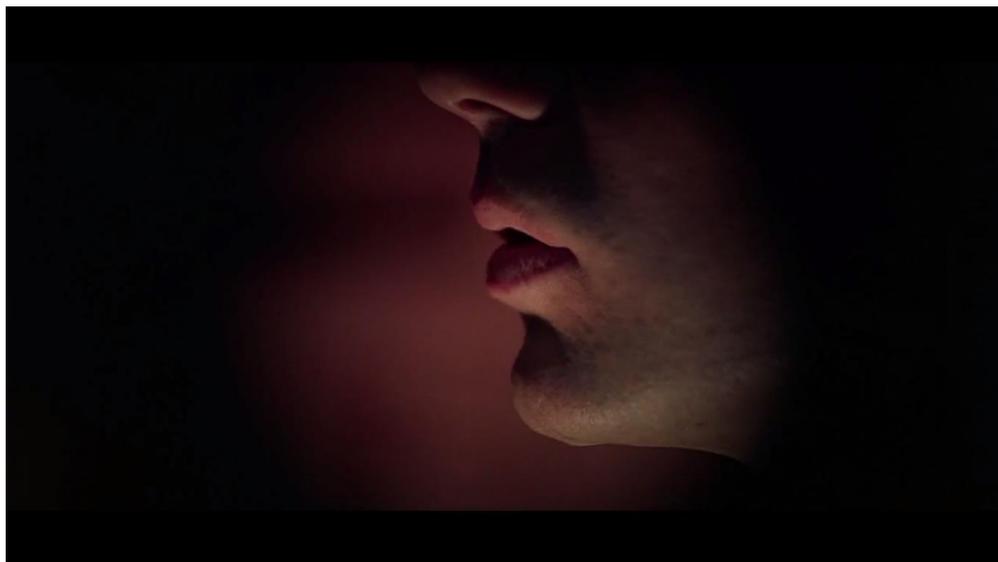
Ninguém poderia ignorar as estranhas histórias que circularam antes de partirmos. Boatos sobre algo desencavado na Lua. Nunca dei muito crédito a essas histórias, mas em vista de outras coisas que aconteceram, acho difícil tirá-las da cabeça. Por exemplo, a forma como nossos preparativos foram mantidos sob absoluto sigilo. E o toque melodramático de colocar os Drs. Hunter, Kimball e Kaminsky em hibernação, depois de meses de treinamento em separado. (KUBRICK, 01:08:56).

Hal interrompe o diálogo iniciado por ele mesmo para dar a notícia de falha na unidade AE 35, que, quando mencionada, surge em uma das telas do painel do computador, em um novo enquadramento descentralizado (Fotograma 13, ANEXO). Em seguida, Bowman e Poole encaminham o problema a profissionais na Terra e recebem a resposta de que a peça precisa ser trocada. Ao contrário do romance, é Bowman o responsável por executar essa tarefa. Até ele entrar na câmara que o leva à parte externa da nave, Hal aparece ao fundo de dois enquadramentos (Fotogramas 14 e 15, ANEXO), o que novamente fortalece a sensação de onipresença da máquina. A unidade é trocada numa sucessão de cenas silenciosas, que por si só criam uma atmosfera peculiar ao filme. Corta-se para a câmera subjetiva de Hal, já com os dois astronautas analisando a peça defeituosa e concluindo que não há nada de errado com ela (Fotograma 16, ANEXO). Alternam-se enquadramentos de Hal em plano detalhe, como no fotograma 11, com cenas em plano geral da nave. Novamente, os astronautas recorrem a especialistas na Terra, que, tal qual o romance, inspecionam a unidade novamente para certificar a conclusão de que não há problemas e, mais do que isso, de que o diagnóstico de HAL 9000 está errado, segundo um computador igual, também da série 9000, situado na Terra. No primeiro questionamento diretamente dirigido a Hal, Poole pergunta sobre as chances de já ter havido alguma falha, mesmo que minúscula, entre a série de computadores 9000, entre *closes* faciais

³³ (...) *giving viewers a sense of an interior they are not allowed to enter.*

da dupla, ângulos de nuca (como fotograma 12) e planos conjunto (como fotograma 4); insinuações prontamente refutadas pela máquina, que atribui qualquer possível falha a erro humano. A cena termina com um pedido de Bowman para que Poole o acompanhe até uma das câmaras da nave, e eles partem — ao levantarem da cadeira, usa-se o plano detalhe de Hal para mostrar os astronautas se movendo no reflexo da lente, de forma semelhante ao Fotograma 1.

No trajeto, Hal novamente surge de forma discreta (Fotograma 17, ANEXO), ao passo que a câmera move da esquerda para a direita, tirando-o do enquadramento. Bowman e Poole entram em uma das câmaras para conversar sobre a possibilidade de erro de Hal, certificando-se de que o computador não pode ouvi-los. Ainda antes de iniciarem o diálogo (e outra cena inexistente no romance), faz-se um enquadramento no qual um dos visores de Hal aparece em frente à câmera (Fotograma 18, ANEXO), indicando a dificuldade dos astronautas se fazerem alheios à máquina. Durante o diálogo, tanto Bowman quanto Poole demonstram preocupação com a saúde mental, por assim dizer, do ultracomputador. Enquanto discutem, o enquadramento permanece em plano sequência durante a conversa praticamente inteira em apenas uma montagem, expondo os astronautas em primeiro plano e Hal ao fundo (Fotograma 19, ANEXO). Já depois de confabularem a ideia de desconectá-lo, e após dois cortes – um Hal mais aproximado, visto ainda de dentro da câmera (Fotograma 20, ANEXO) e outro plano detalhe da lente vermelha (Fotograma 11) –, nota-se nova utilização de câmera subjetiva. Essa permite ao espectador acompanhar a visão de Hal mais uma vez, e, no momento em questão, enxergar apenas os lábios dos dois se movendo, desprovidos de som (Fotograma 21). Por meio desse recurso, será revelado que Hal conseguiu compreender toda a conversa. O fim da cena coincide com uma mensagem de *intermission* (intervalo), seguida por uma tela preta, totalizando mais de dois minutos de interrupção visual. A montagem, acompanhada pela música de György Ligeti, parece preparar o espectador para o que virá.



**Figura 6: fotograma 21, plano subjetivo e câmera de perfil. A leitura labial.
Fonte: KUBRICK, 01:27:06.**

Após o intervalo de mais de um minuto, a imagem de retorno apresenta Poole novamente no espaço, como no romance, visando a mais uma troca da unidade AE 35 (provavelmente pela peça original, dado que isso não é esclarecido). Quando o astronauta deixa a câmara em direção à peça, sozinho no espaço, a câmara de transporte gira lentamente até estar centralizada na tela. Então, há uma sequência de cortes rapidíssima – menos de dois segundos –, que se aproxima da lente vermelha de Hal (Fotograma 22, ANEXO), seguida pela imagem do astronauta rodando descoordenadamente pela imensidão do espaço, assim como a câmara que havia pilotado. Essa sucessão de imagens de Hal permite inferir que a máquina tem responsabilidade no acontecido, apesar de a cena não conter diálogo algum. Bowman, que observa o distanciamento inesperado de seu colega (mas não associa o fato a Hal), abre outra câmara da nave e vai atrás dele. Enquanto isso acontece, há cortes para Hal em plano detalhe e da câmara subjetiva (no mesmo lugar do fotograma 10, agora com a nave vazia).

Posteriormente, são mostradas as telas de monitoramento de vida dos astronautas em hibernação, que exibem um recado de “*Computer Malfunction*” (mau funcionamento do computador) e indicam, pouco a pouco, a morte de cada astronauta hibernando, o que fica claro com a mensagem “*Life functions terminated*” (funções vitais encerradas). Há outro corte para Hal em plano detalhe, que novamente o associa visualmente à situação. Mateas (2006, p. 111) constata que esses cortes seguidos para as lentes inexpressivas de Hal “reforçam uma sensação de

maquinações interiores complexas que permanecem inacessíveis ao mundo dos corpos³⁴. Toda a sequência é resolvida sem qualquer diálogo, desenvolvendo as ações por meio de montagens calculadas. Graças à edição da película, “a sequência apresenta um assassinato antisséptico e sem emoção, sem contato entre o assassino e as vítimas³⁵” (FALSETTO, 2001, p. 67). A cena também difere do romance, pois na obra literária a máquina concretiza a morte dos astronautas por meio da abertura de portas, algo inexistente no longa-metragem.

Quando Bowman, após resgatar o corpo de Poole, pede para Hal abrir a porta da nave, a máquina demora para responder, negando o pedido do humano³⁶. Daí surge o confronto explícito entre os dois, e Hal revela que, por leitura labial, sabe que os astronautas conversaram sobre desconectá-lo. Recusada a entrada na nave, Bowman se dirige à porta de emergência e, por estar sem capacete, tem de enfrentar uma passagem sem oxigênio até pisar novamente na *Discovery*, retirando um capacete de outro traje espacial. A partir desse momento, seu foco é unicamente desligar HAL 9000.

2.2.3 Desligamento: “Daisy”

A emblemática cena de morte de HAL 9000 segue a linha narrativa do romance: um já solitário Bowman enfrenta a falta de oxigênio até conseguir se mover em direção ao centro de memória do ultracomputador. Cenas de completo silêncio – não só ausência de diálogo, mas o corte de qualquer som, representando o vácuo –, são interrompidas quando Dave Bowman entra na *Discovery* pela porta de emergência. O astronauta é arremessado em um corredor estreito, e, ainda sofrendo os efeitos da baixa gravidade, debate-se até conseguir fechar a escotilha por onde entrou. Feito isso, o som é restaurado, e há um corte para Hal em plano detalhe. Outro corte, com um breve *fade* de transição, exhibe Bowman caminhando pela nave com um capacete diferente de cor diferente em relação a seu traje espacial. Ao contrário do

³⁴ [F]urther reinforcing a sense of complex interior machinations that remain inaccessible in the world of bodies.

³⁵ The sequence presents an antiseptic, emotionless murder, with no contact between the murderer and the victims.

³⁶ Entre o fim da conversa na câmara e o confronto de Bowman com Hal, são mais de onze minutos sem qualquer diálogo no filme.

romance, o longa-metragem não acompanha a personagem em uma saga por oxigênio dentro da nave.

Enquanto anda pela *Discovery*, as tentativas de intervenção por parte de Hal são ouvidas. Pela primeira vez, o computador reconhece problemas de sua parte, embora não haja resposta do astronauta. Por parte de Bowman, ouve-se apenas sua respiração, som que se torna comum até o fim da cena. O centro de memória de HAL 9000 é representado por uma sala vermelha e apertada, similar a uma cela, onde uma lente da máquina é exibida com o reflexo do humano ao fundo (Fotograma 23, ANEXO). Até Bowman retirar o primeiro bloco de inteligência de Hal – cujo funcionamento se assemelha à descrição do romance –, esses são os comentários do computador:

O que pensa que está fazendo, Dave? Dave, acho que mereço uma resposta à minha pergunta.

Sei que não estive muito bem, mas agora posso lhe garantir com muita certeza que tudo vai ficar bem de novo. Eu me sinto bem melhor agora. De verdade.

Escuta, Dave... 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, mas posso lhe garantir com absoluta certeza que meu trabalho voltará ao normal. Ainda tenho o maior entusiasmo e confiança na missão. E quero ajudá-lo. Dave, pare. Pare, sim? (KUBRICK, 01:49:49–01:52:06).

Conforme os blocos são extraídos (Fotograma 24), as súplicas de Hal crescem e o tom de sua voz se torna mais baixo, além de as palavras se arrastarem – indicando um efeito instantâneo da remoção de inteligência. A personagem segue com comentários cada vez mais diretos e repetitivos, até afirmar que sente medo:

Pare, Dave. Dave, pare, sim? Pare, Dave. Tenho medo. Estou com medo, Dave. Dave... minha consciência está se esvaindo. Estou sentindo. Estou sentindo. Minha consciência está se esvaindo. Tenho certeza absoluta. Estou sentindo. Estou sentindo. Estou sentindo. Estou... com medo. (KUBRICK, 01:52:08).

Na sequência de seu retrocesso intelectual, como no romance, Hal se apresenta ao astronauta, já com uma voz bastante diferente: “Sou um 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 cantá-la para você” (KUBRICK, 01:54:03).

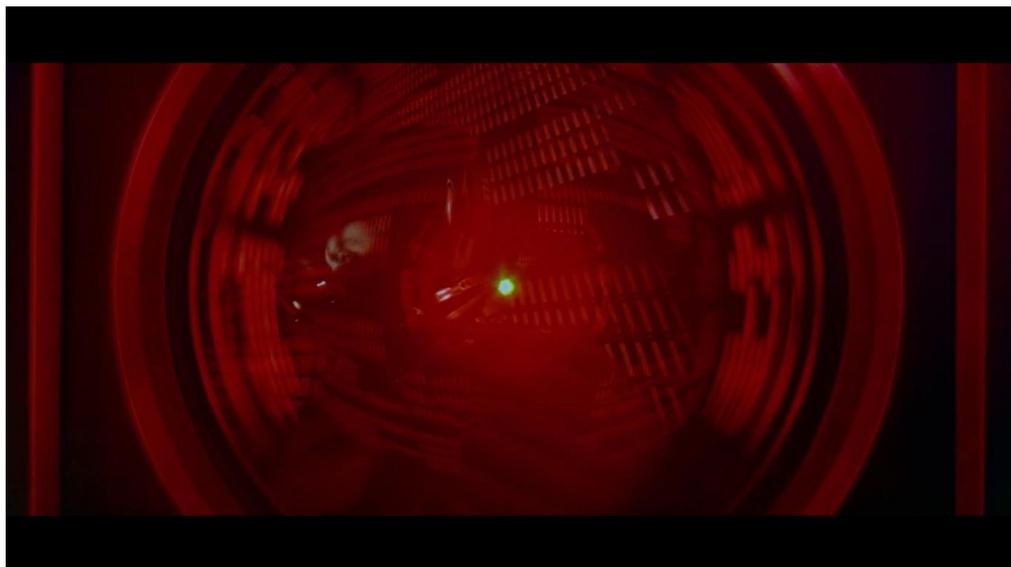


**Figura 7: fotograma 24, Hal à direita, testemunha de seu desligamento.
Fonte: KUBRICK, 01.52.30.**

Para Falsetto (2001, p. 126), esse é o momento de maior empatia pelo computador: “em um filme que geralmente opera em um modo bastante abstrato e distanciado, os espectadores nutrem simpatia por Hal quando ele é finalmente desconectado³⁷”. Pela primeira vez, então, Bowman o responde, pedindo para ouvir a música mencionada. Mateas (2006, p. 115-116) afirma que “enquanto Bowman desativa as maiores funções mentais de Hal, os espectadores experienciam tristeza e pena pelo óbvio medo e dor³⁸” da personagem. Em sua última fala, HAL 9000 canta “Daisy Bell”, como no livro, destacando-se o impacto dramático de sua voz irreconhecível. Enquanto canta, há um último plano detalhe de Hal (Fotograma 25), novamente com o reflexo de Bowman no centro. Assim que o refrão é encerrado, as palavras de Hal, desconectado, dão lugar a uma transmissão gravada de Haywood Floyd, a mesma personagem da segunda parte do filme (e do livro). No vídeo, Floyd conta sobre o monolito e o verdadeiro propósito da missão, enquanto Bowman observa atentamente. Por fim, a cena é encerrada com um corte para uma tela inteiramente preta, sobre a qual se indica, por escrito, a quarta parte do longa-metragem.

³⁷ *In a film that generally operates in a fairly abstract, distanced mode, the audience feels sympathy for HAL when he is finally disconnected.*

³⁸ *Finally, as Bowman deactivates HAL's higher mental functions, the audience experiences sadness and pity at HAL's obvious fear and pain.*



**Figura 8: fotograma 25, último plano detalhe de Hal. No reflexo, Dave Bowman.
Fonte: KUBRICK, 01.55.04.**

Pode-se afirmar que a dramaticidade da cena é bastante superior àquela do romance – Ciment (2010, p. 98) a define como “uma das sequências mais comoventes da obra de Kubrick”, o que apenas corrobora com a representação de HAL 9000 durante todo o longa-metragem: apesar de sua função no enredo ser a mesma, há uma clara valorização da personagem. O computador, que não só adquire maior tempo de tela em relação às aparições no romance, é desenvolvido de forma bem mais impactante.

A evidente discrepância entre romance e longa-metragem – o primeiro, com maiores preocupações narrativas; o segundo, experiência estética –, é completamente exposta na parte final da trama, já sem HAL 9000. Quando Bowman se aproxima de Júpiter, partindo do princípio de que “quanto mais aberta a experiência, mais os espectadores podem se relacionar a ela³⁹” (FALSETTO, 2001, p. 134), a sequência de cenas desprovidas de explicação indica como “O próprio tempo parece ser o personagem principal, transcorrendo diante dos nossos olhos, silenciosamente, sem explicação, sem que nada perturbe a sua dissolução. Estamos livres para devanear à vontade: um verdadeiro mistério” (CARRIÈRE, 2006, p. 122). Para tanto, a falta de caracterização da personagem Bowman (e um subsequente crescimento da personagem HAL 9000), segundo Falsetto (2001, p. 133), provêm da natureza subjetiva do filme. Para que o público se relacione à parte final, estritamente

³⁹ *The more open the experience, the more viewers can relate to it.*

visual e enigmática, a personalidade de Bowman foi transposta ao longa-metragem como “uma *tabula rasa* na qual os espectadores podem se projetar e da qual podem partilhar. Por meio dele, eles podem participar da jornada do personagem⁴⁰”. Sem essa preocupação, por prioridades divergentes, a contraparte literária tem como foco o desenvolvimento da narrativa, e também não evita o desenvolvimento da personalidade dos astronautas.

⁴⁰ *Bowman's blank personality acts as a kind of tabula rasa onto which viewers can project and partake. Through him, they can participate in the character's journey.*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Romance e longa-metragem *2001 – Uma Odisseia no Espaço* tiveram prioridades diferentes. Essas prioridades se refletiram na personagem HAL 9000, mais impactante, desenvolvido e humanizado no filme – apesar de seu papel no enredo ser exatamente o mesmo. Ele pode ser, tanto no romance quanto no longa-metragem, a representação da tecnologia no desenvolvimento do homem, como sugere J.P. Telotte (2001).

A comparação com as outras personagens também agrega importância a Hal. Se no livro Bowman e Poole são mais humanizados e demonstram ânimo com a missão, o filme cria um contexto de tédio para dois personagens inexpressivos. As personagens astronautas, em geral, apresentam maior empatia no romance do que na sua contraparte audiovisual. Sobre Bowman, o herói que, como Odisseu, é o único sobrevivente da trama, Falsetto (2001, p. 126) comenta como “a audiência aprende menos sobre seus sentimentos e seu interior do que sobre os de Hal⁴¹”. A utilização frequente dos planos subjetivos também reforça a aproximação do público com a máquina. Ao aplicá-la exclusivamente em HAL 9000, Kubrick, adepto desse tipo de montagem⁴², demonstra a meticulosidade dedicada à personagem. Afinal, outro fator a ser levado em conta ao se comparar duas obras é a preferência pessoal de cada realizador. A notável ausência de diálogo do filme, por exemplo, pode ser tranquilamente creditada ao estilo de Stanley Kubrick. Ele não escondia sua preferência pela linguagem audiovisual, em detrimento da conversação:

O que há de melhor em um filme é quando o efeito é criado pelas imagens e pela música. A linguagem, quando a utilizamos, deve ser, claro, a mais inteligente e imaginativa possível, mas eu ficaria bem interessado em fazer um filme sem nenhuma palavra, se pudesse achar um meio de fazê-lo. Poderíamos imaginar um filme no qual as imagens e a música seriam utilizadas de maneira poética ou musical, no qual se faria uma espécie de enunciados visuais implícitos em vez de declarações verbais explícitas: digo que poderíamos imaginar, pois não posso imaginá-lo a ponto de escrever realmente uma história assim, mas acho que, se isso fosse feito, o cinema seria utilizado ao máximo. Ele seria então totalmente diferente de qualquer outra forma de arte, do teatro, do romance ou até mesmo da poesia (CIMENT, 2010, p. 123).

⁴¹ *The audience learns less about his feelings and inner life than we do about HAL's.*

⁴² Um uso bastante emblemático da câmera subjetiva na filmografia de Kubrick pode ser verificado em *Glória Feita de Sangue* (1956), em uma sequência na qual Coronel Dax, interpretado por Kirk Douglas, atravessa uma trincheira repleta de soldados.

Adaptações, no fim das contas, estão sempre sujeitas a preferências pessoais. Mesmo que Clarke e Kubrick tenham elaborado as obras em conjunto, isso não anula a individualidade de cada autor, e de cada mídia. Como aponta Robert Stam:

O termo para adaptação enquanto “leitura” da fonte do romance, sugere que assim como qualquer texto pode gerar uma infinidade de leituras, qualquer romance pode gerar um número infinito de leituras para adaptação, que serão inevitavelmente parciais, pessoais, conjunturais, com interesses específicos. (STAM, 2007, p. 27).

A existência de duas propostas diferentes retoma o valor do processo adaptativo, sobre o qual Linda Hutcheon se posiciona com otimismo:

A razão da minha confiança é que acredito firmemente que a adaptação é (e sempre foi) central para a imaginação humana em todas as culturas. Nós não apenas contamos, como também recontamos nossas histórias. E recontar quase sempre significa adaptar – ajustar as histórias para que agradem seu novo público. (HUTCHEON, 2011, p. 10).

Embora, conforme já constatado, as obras aqui estudadas não sejam afetadas por diferenças temporais, ou por contextos culturais distintos – nem mesmo por criadores diferentes –, a mesma história, em se tratando de enredo, é recontada de dois jeitos que entre si já possibilitam recepções variadas. Fora isso, há o claro intuito cinematográfico de aproveitar seus recursos multimidiáticos para proporcionar uma imersão. Deve-se registrar, no entanto, que a mera preocupação narrativa, no caso do livro, e estética, no caso do filme, não garantiriam por si só o êxito de suas propostas. A execução primorosa de Arthur C. Clarke e Stanley Kubrick, nas duas obras, é o fator determinante para concretizar os efeitos distintos de romance e longa-metragem *2001 – Uma Odisseia no Espaço*.

Considerando os objetivos específicos, a cronologia de desenvolvimento das obras foi esclarecida, utilizando-se dos relatos de Clarke (1972); o conceito de intermedialidade foi exposto, com Clüver (2006), Rajewsky (2005) e relacionado a *2001*; o cinema foi contextualizado como uma linguagem própria, por Aumont (2008); e, por fim, a ideia de personagem, vista como um ser da linguagem em Hamon (1972), foi trabalhada a partir de verossimilhança em relação à obra, com base em Brait (2006)

e Candido (2009). Esses itens serviram ao objetivo geral, que visava a identificar as semelhanças e diferenças relatadas.

Ao contrário de HAL 9000, que diria “essa conversa não serve a mais nenhum propósito” (KUBRICK, 01:42:56), a pesquisa pode ser expandida. Considerando que apenas uma personagem foi abordada com a devida atenção, inúmeros aspectos intermediáticos interessantes poderiam ser aprofundados, principalmente nos momentos anteriores e posteriores à presença de Hal. Assim sendo, ainda há muito a ser escrito para cobrir as numerosas diferenças entre romance e longa-metragem *2001 – Uma Odisseia no Espaço*. Espera-se que a presente monografia tenha contribuído para desvendar a pequena parcela a que se propôs.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus Editora, 2006, 2. ed.

_____, Jacques. **A estética do filme**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus Editora, 2008. 6. ed.

BERNSTEIN, Jeremy. Profile: Stanley Kubrick. In: AGEL, Jerome (ed.). **The Making of Kubrick's 2001**. Nova York: Signet, 1970.

BRAIT, Beth. **A Personagem**. São Paulo: Ática, 2006.

BURGESS, Anthony. **The Life and Work of D. H. Lawrence**. Londres-ING: Heinemann, 1985.

CAMPBELL, Murray S. "An Enjoyable Game": How HAL plays chess. In: STORK, David G (org.). **HAL's Legacy: 2001's computer as dream and reality**. Massachusetts: MIT, 2007.

CANDIDO, Antonio. A personagem do Romance. In: **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Tradução de Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2006, 6. ed.

CASTLE, Robert. **The Interpretative Odyssey of 2001: Of Humanity and Hyperspace**. Bright Light Films Journal, v. 46. Oakland. 2004. Disponível em <<http://brightlightsfilm.com/46/2001.php>>. Acesso em nov. 2014.

CHARACTER. **Merriam-Webster's Encyclopedia of Literature**. Springfield, MA: Merriam-Webster, Inc., 1995. p. 229.

CIMENT, Michel. **Conversas com Kubrick**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

CLARKE, Arthur C. **2001 – Uma Odisseia no Espaço**. Tradução de Fábio Fernandes. São Paulo: Editora Aleph, 2013.

_____, Arthur C. **The Lost Worlds of 2001**. Nova York: Signet, 1972.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. In: **Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes**. – Vol. 1, n. 2 (novembro 2011). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2011.

_____, Claus. Inter Textus, Inter Artes, Inter Media. In: **Aletria: Revista de Estudos de Literatura** – Vol. 14, n. 1. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

DICK, Philip K. **How to Build a Universe That Doesn't Fall Apart Two Days Later**. Disponível em <http://downlode.org/Etext/how_to_build.html>. Acesso em set. 2014.

DUNCAN, Paul. **Stanley Kubrick: A filmografia completa**. Tradução de Carlos Sousa de Almeida. Colônia: Taschen, 2013.

ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa**: experiências de tradução. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.

FALSETTO, Mario. **Stanley Kubrick: A Narrative and Stylistic Analysis**. Westport: Praeger Publishers, 2001. Edição Kindle.

HAMON, Philippe. Pour un statut sémiologique du personnage. In: **Littérature**, nº 6. Rennes: 1972.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

GOMPERTZ, Will. **Stephen King returns to The Shining with Doctor Sleep**. BBC, 19 set. 2013. Disponível em: <<http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-24151957>>. Acesso em out. 2014.

INSTITUTO AMERICANO DE CINEMA – AFI (American Film Institute). **AFI's 100 greatest heroes and villains**. 2003. Disponível em <<http://www.afi.com/100Years/handv.aspx>>. Acesso em jan. 2015.

JAKOBSON, Roman. Aspectos lingüísticos da tradução. In: **Lingüística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2007.

KEMP, Philip. **Tudo sobre cinema**. Tradução de Fabiano Morais... et al. Rio De Janeiro: Sextante, 2011.

KUBRICK, Stanley. **2001: A Space Odyssey (2001 – Uma Odisséia no Espaço)**. Direção: Stanley Kubrick. Produção: Stanley Kubrick. Roteiro: Stanley Kubrick e Arthur C. Clarke. País de produção: EUA; Reino Unido. Produtora: Metro Goldwyn Mayer. Ano de produção: 1968. Disponível em: Blu-ray (148 min), wide screen, color, Warner Home Video Brasil, 2007.

LANDY, Marcia. The cinematographic brain in 2001: A Space Odyssey. In: KOLKER, Robert (org). **Stanley Kubrick's 2001: A Space Odissey: New Essays**. Oxford University Press, 2006. Edição Kindle.

MATEAS, Michael. Reading HAL: Representation and Artificial Intelligence. In: KOLKER, Robert (org). **Stanley Kubrick's 2001: A Space Odissey: New Essays**. Oxford University Press, 2006. Edição Kindle.

PATTERSON, David. Music, Structure and Metaphor in Stanley Kubrick's 2001: A Space Odyssey. In: **American Music**, Vol. 22, nº 3 (outono 2004), p. 444-474. University of Illinois, 2004.

RAJEWSKY, Irina O. Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. **Intermédiatés/Intermedialities**, nº 6, 2005, p. 43-64. Tradução de Thaís F. N. Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, Antonio [et al]. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: **Ilha do Desterro**, nº 51, p. 19-53. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, jul/dez 2006.

STORK, David G. Scientist on the set: an interview with Marvin Minsky. In: STORK, David G. (org.). **HAL's Legacy: 2001's computer as dream and reality**. Massachusetts: MIT, 2007.

TELOTTE, J. P. **Science Fiction Film**. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

TURING, Alan. **Can machines think?**. Oxford: Oxford University Press, 1950. Disponível em: <<http://mind.oxfordjournals.org/content/LIX/236/433.full.pdf+html>>. Acesso em nov. 2014.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção ao olhar no cinema. In: PELLEGRINI, T. et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac, 2003.

EPÍGRAFES

BOWIE, David. Sound and vision. Intérprete: David Bowie. In: BOWIE, David. **Low**. Produção: David Bowie; Tony Visconti. França; Alemanha Ocidental. RCA. 1977. 1 disco sonoro (38min 48s). Faixa 4 (3min 5s).

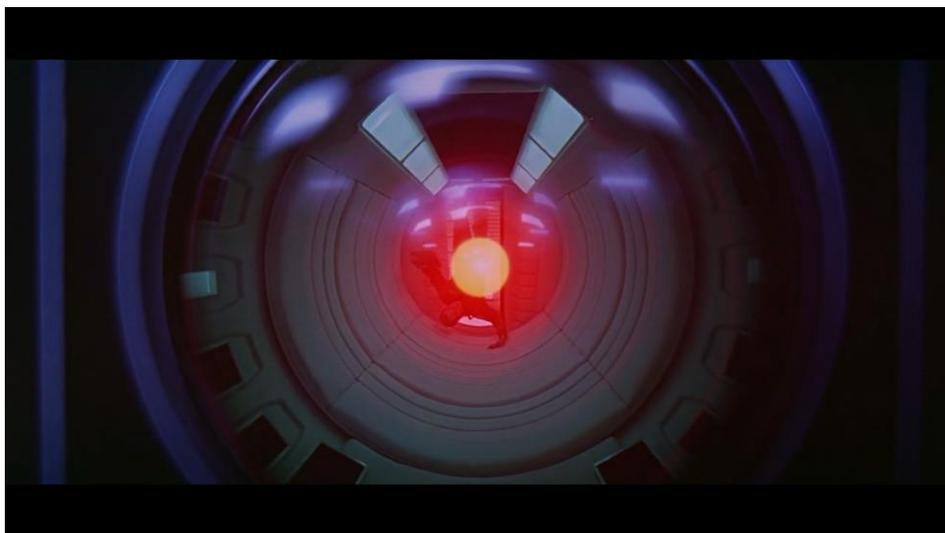
CAHILL, Tim. **The Rolling Stone Interview: Stanley Kubrick in 1987**. Rolling Stone, 7 mar. 2011. Disponível em: <<http://www.rollingstone.com/culture/news/the-rolling-stone-interview-stanley-kubrick-in-1987-20110307>>. Acesso em jan. 2015.

CLARKE, Arthur C. **The Lost Worlds of 2001**. Nova Iorque-EUA: Signet, 1972.

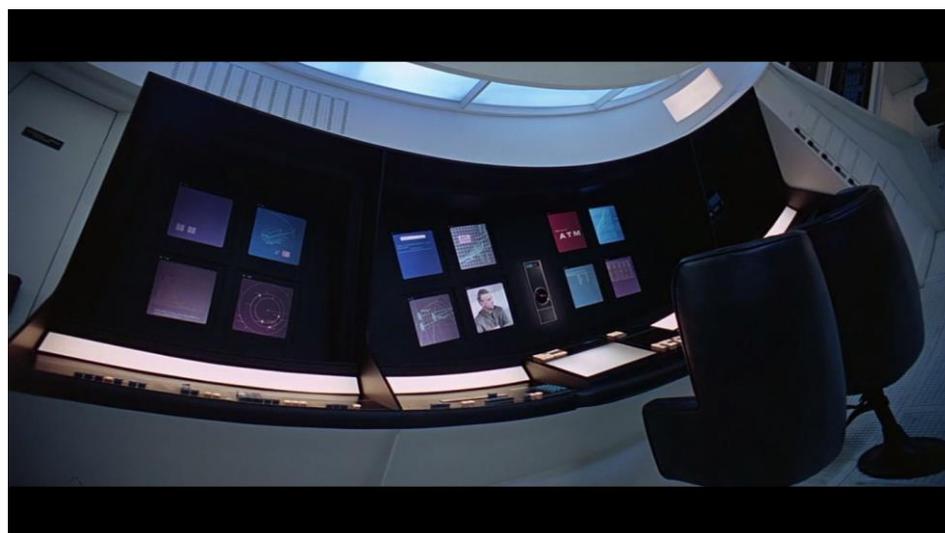
AGRADECIMENTOS

GLOBOESPORTE. Globo. Varsóvia, 29 jun. 2012. Disponível em: <<http://globoesporte.globo.com/futebol/eurocopa/noticia/2012/06/balotelli-comemorar-gol-por-que-o-carteiro-vibra-quando-entrega-carta.html>>. Acesso em set. 2014.

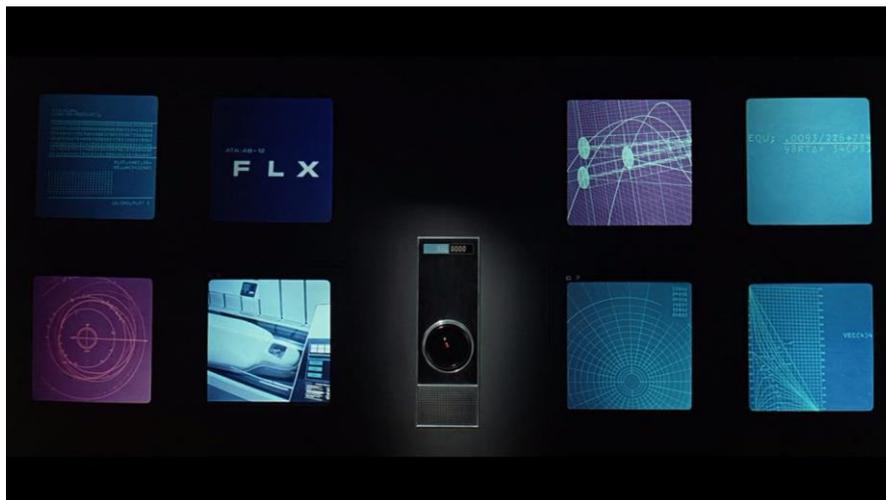
ANEXOS



Fotograma 1: Hal ainda não apresentado. Ao fundo, captura-se o movimento de Bowman.
Fonte: KUBRICK, 00:57:30.



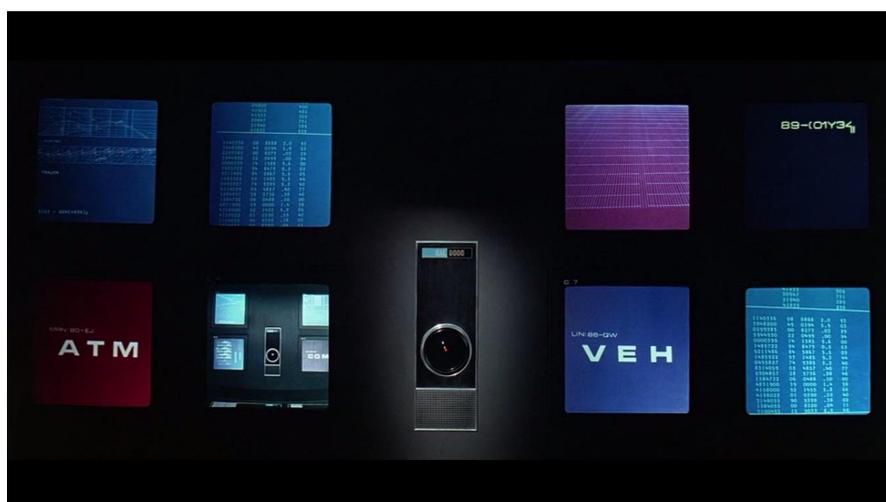
Fotograma 2: Ambientação da nave.
Fonte: KUBRICK, 00:59:23.



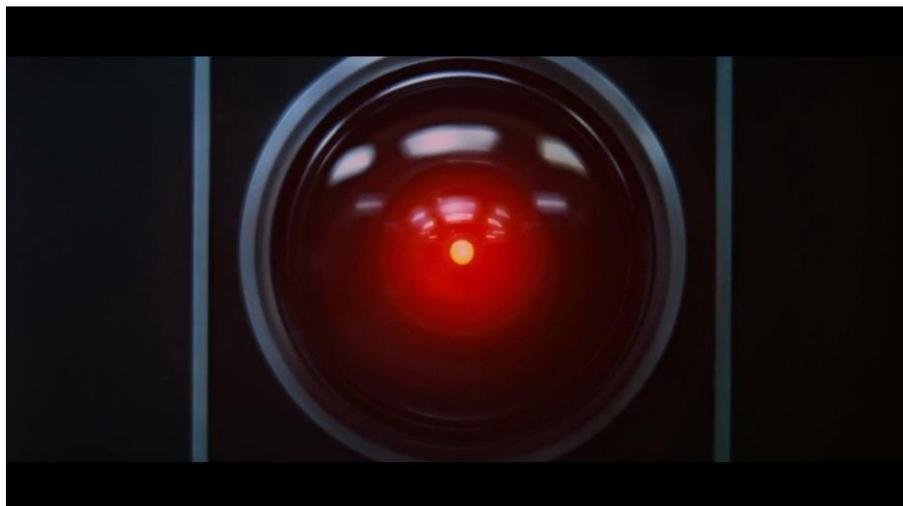
Fotograma 3: Associação ao nome Hal.
Fonte: KUBRICK, 00:59:33.



Fotograma 4: Aproximação em relação ao Fotograma 2.
Fonte: KUBRICK, 01:01:05.



Fotograma 5: muito semelhante ao 3, modificado somente nas telas. Na entrevista, nota-se o próprio Hal exibido em uma das telas.
Fonte: KUBRICK, 01:01:28.



**Fotograma 6: primeiríssimo plano, ângulo normal, câmera frontal. Um pouco mais distante que o Fotograma 1 e também bastante utilizado durante a película.
Fonte: KUBRICK, 01:01:51.**



**Fotograma 7: plano subjetivo de Hal em ângulo plongée.
Fonte: KUBRICK, 01:02:05.**



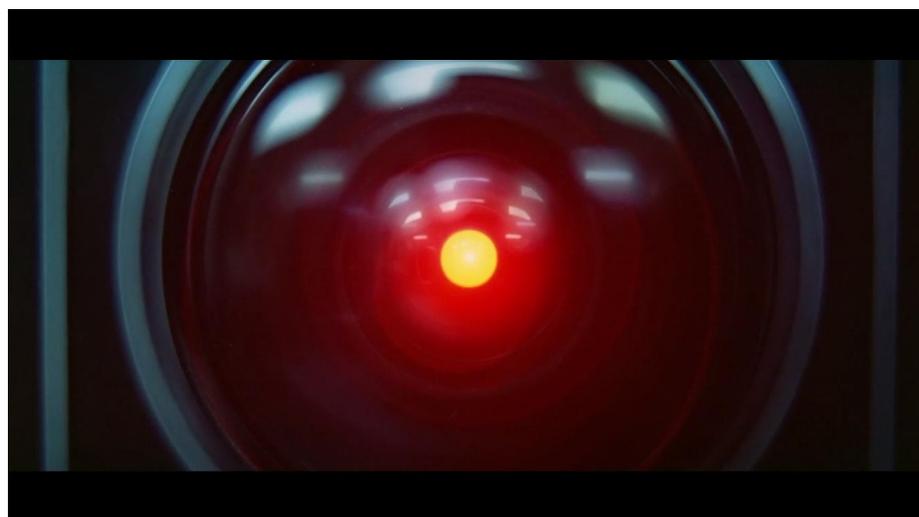
**Fotograma 8: plano conjunto da centrífuga. Poole assiste à mensagem dos pais.
Fonte: KUBRICK, 01:05:42.**



Fotograma 9: Poole e Hal jogam xadrez.
Fonte: KUBRICK, 01:06:18.



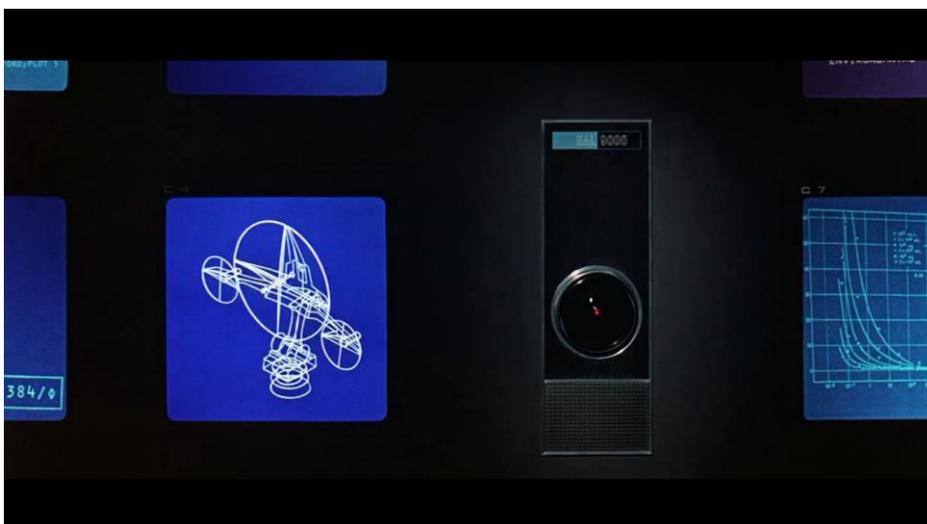
Fotograma 10: plano subjetivo de Hal. Bowman mostra suas ilustrações a Hal.
Fonte: KUBRICK, 01:08:02.



Fotograma 11: a famosa imagem de Hal em plano detalhe, repetida durante o filme.
Fonte: KUBRICK, 01:08:25.



**Fotograma 12: câmera de nuca de Bowman.
Fonte: KUBRICK, 01:09:02.**



**Fotograma 13: movimento nas telas.
Fonte: KUBRICK, 01:10:00.**



**Fotograma 14: Hal discretamente ao fundo.
Fonte: KUBRICK, 01:12:34.**



Fotograma 15: Hal ao fundo, à esquerda.
Fonte: KUBRICK, 01:13:03.



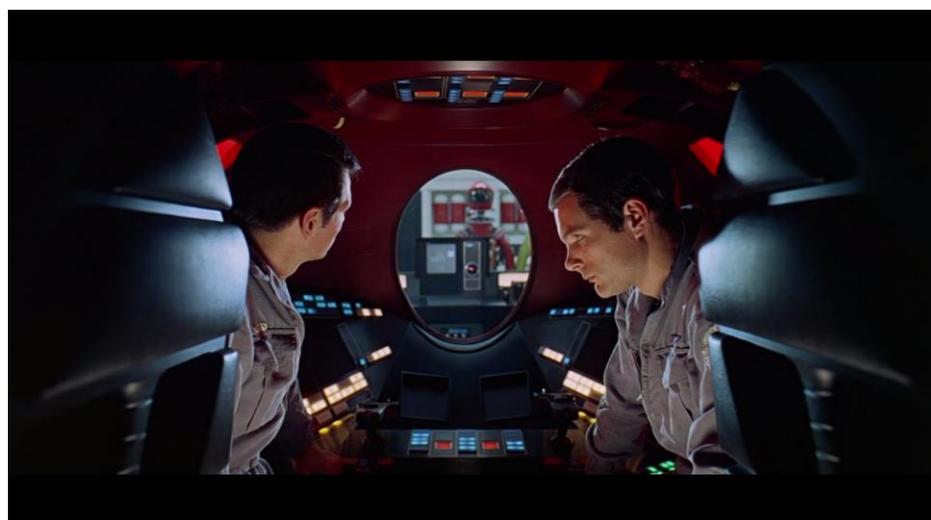
Fotograma 16: câmera subjetiva de Hal. Astronautas verificam peça supostamente defeituosa.
Fonte: KUBRICK, 01:20:09.



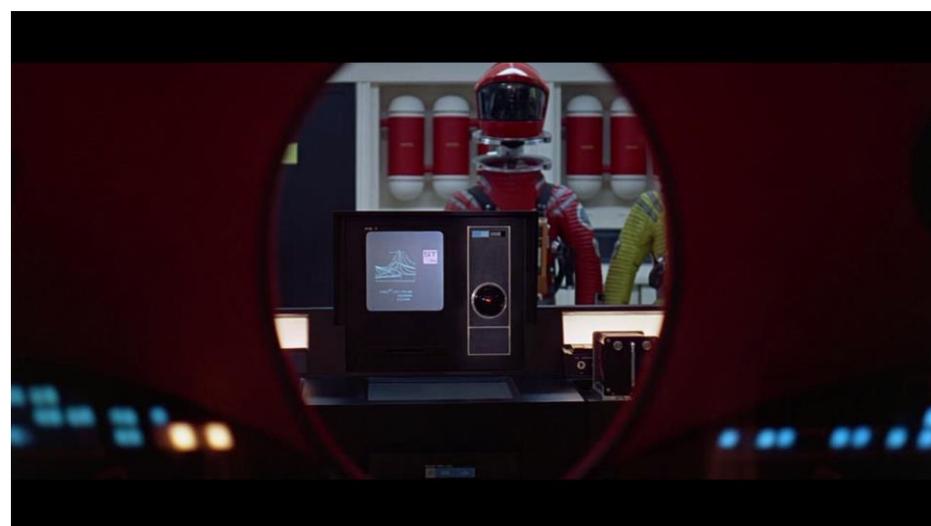
Fotograma 17: Hal à esquerda. Onipresença.
Fonte: KUBRICK, 01:23:05.



Fotograma 18: Hal no centro. Onipresença.
Fonte: KUBRICK, 01:24:06.



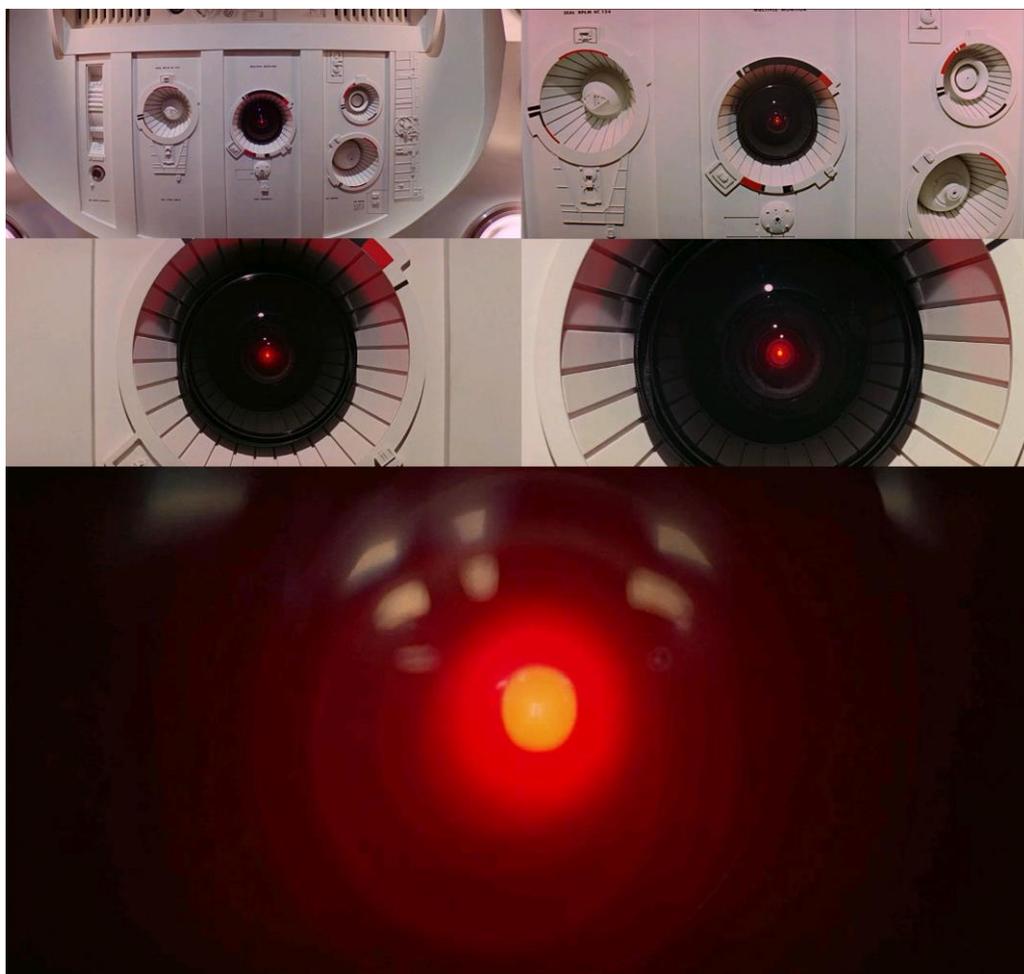
Fotograma 19: Hal ao fundo, observando.
Fonte: KUBRICK, 01:24:35.



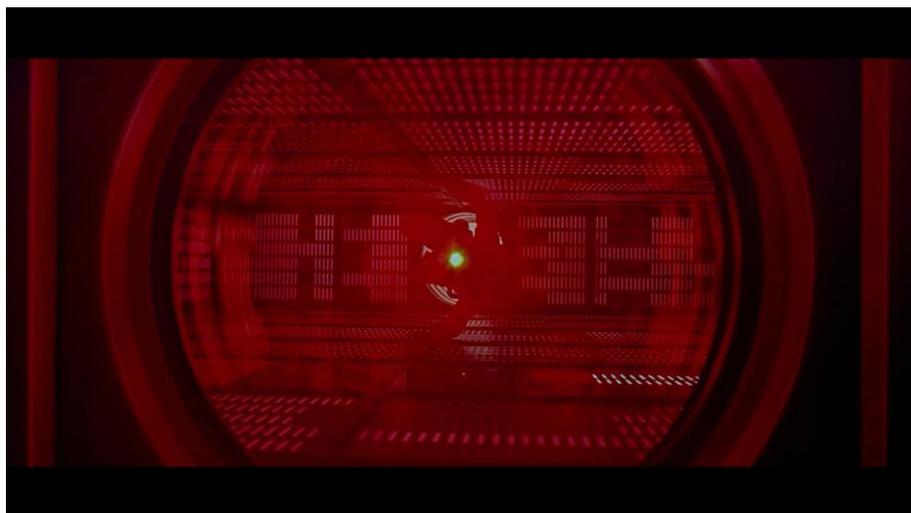
Fotograma 20: foco em Hal ao fundo.
Fonte: KUBRICK, 01:26:26.



**Fotograma 21: plano subjetivo e câmera de perfil. A leitura labial.
Fonte: KUBRICK, 01:27:06.**



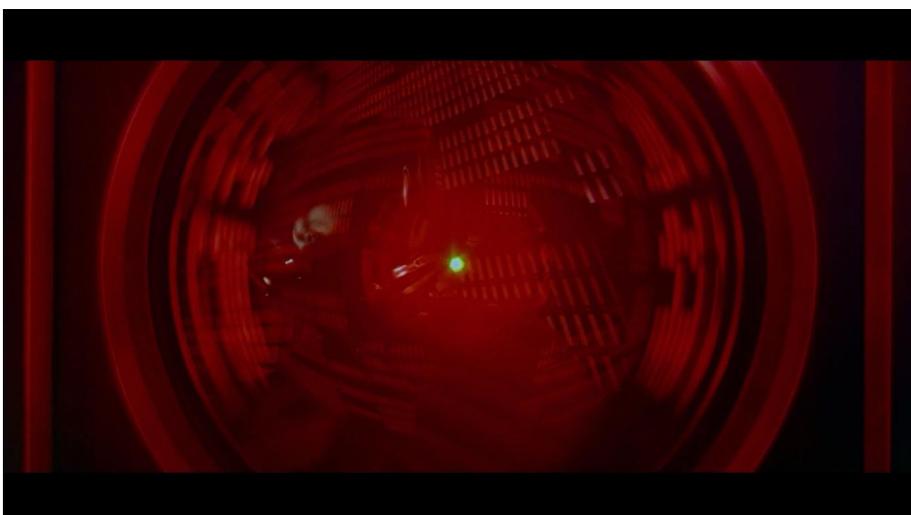
**Fotograma 22: Da esquerda para a direita; de cima para baixo: cortes rápidos.
Fonte: KUBRICK, 01.32.18 a 01.32.19.**



Fotograma 23: plano detalhe. Reflexo de Bowman na lente de HAL 9000.
Fonte: KUBRICK, 01.51.41.



Fotograma 24: Hal à direita, testemunha de seu desligamento.
Fonte: KUBRICK, 01.52.30.



Fotograma 25: último plano detalhe de Hal. No reflexo, Dave Bowman.
Fonte: KUBRICK, 01.55.04.