

SINTO MUITO, DAVE: O DESLIGAMENTO/MORTE DE HAL 9000 NO ROMANCE E NO LONGA- METRAGEM 2001 – UMA ODISSEIA NO ESPAÇO

*I'M SORRY, DAVE: THE TURNING OFF/DEATH OF HAL 9000 IN THE NOVEL
AND IN THE FEATURE FILM 2001 – A SPACE ODYSSEY*

Mateus Lourenço Ribeyre¹

Marcia Regina Becker²

RESUMO: Este artigo apresenta uma análise comparativa do desligamento/morte do personagem HAL 9000 presente no longa-metragem *2001 – Uma Odisseia no Espaço*, dirigido por Stanley Kubrick, e no romance homônimo publicado por Arthur C. Clarke, ambos de 1968. HAL 9000 é o computador inteligente da nave *Discovery One*, o personagem mais impactante, desenvolvido e humanizado do filme, o que não se repete no livro. Essas diferenças entre as obras apontam para uma valorização do personagem no longa-metragem, tratamento que é corroborado por um desfecho dramático de maior impacto na narrativa audiovisual.

PALAVRAS-CHAVE: Intermidialidade; cinema; Arthur C. Clarke; Stanley Kubrick.

ABSTRACT: This paper presents a comparative analysis of the turning off/death of the character HAL 9000 in the feature film *2001 – A Space Odyssey*, directed by Stanley Kubrick, and the homonymous novel, published by Arthur C. Clarke, both launched in 1968. Hal 9000 is the intelligent computer of the spaceship *Discovery One*, the most shocking, developed and humanized character in the film that does not appear in the book. These differences between the two works point out to a major character appreciation in the film, which is corroborated by a dramatic outcome of greater impact on the audiovisual narrative.

¹Mestre em Estudos de Linguagens pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6162-6048>. E-mail: mribeirete@gmail.com.

² Doutora em Letras pela Universidade Federal do Paraná – Brasil. Realizou estágio pós-doutoral na área de Letras no Shakespeare Institute - University of Birmingham - Grã-Bretanha. Professora adjunta da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – Brasil. ORCID iD: E-mail: marcia.r.becker2009@gmail.com.

KEYWORDS: Intermediality; film; Arthur C. Clarke; Stanley Kubrick.

1 KUBRICK, CLARKE, HAL 9000

Em abril de 2018, o lançamento do filme *2001 – Uma Odisseia No Espaço*, dirigido por Stanley Kubrick, completou 50 anos. O longa-metragem em questão permanece consagrado como um dos mais aclamados da história do cinema. Não ocasionalmente, em junho, outro *2001* completou 50 anos: trata-se do romance homônimo, publicado por Arthur C. Clarke.

Essa descrição exige minúcias: Stanley Kubrick e Arthur C. Clarke escreveram juntos o roteiro de *2001 – Uma Odisseia No Espaço*. Concomitantemente, Clarke finalizava o livro de mesmo título. Kubrick então dirigiu o longa-metragem — Clarke publicou o romance poucos meses depois da obra chegar aos cinemas. Dessa forma, o processo não caracteriza uma novelização, a adaptação de um filme para um livro. E também, ao contrário de inúmeros exemplos da relação entre literatura e cinema, não se trata de uma adaptação fílmica. Isso porque os dois autores trabalharam juntos na criação de filme e livro, cada qual priorizando sua área — Kubrick, a cinematográfica; Clarke, a literária.

Naturalmente, romance e longa-metragem *2001 – Uma Odisseia no Espaço* receberam tratamentos distintos. Esses tratamentos distintos implicaram diferenças no personagem HAL 9000, o computador inteligente da nave *Discovery One*, a qual ruma a Saturno (livro) e Júpiter (filme – uma alteração meramente visual) com uma tripulação humana para investigar indícios de um monolito, artefato extraterrestre apresentado em diferentes contextos ao longo da trama. HAL 9000 é provavelmente o personagem mais impactante, desenvolvido e humanizado do filme, o que não se repete no livro – apesar de suas ações no enredo serem as mesmas nas duas obras.

Este artigo fornece um olhar atencioso ao momento em que Hal é desligado, isto é, morto. Antes de abordar este desfecho, no entanto, detalharemos as peculiaridades da criação de ambos os *2001 – Uma Odisseia no Espaço*, exporemos nossos alicerces teóricos e também levantaremos as etapas do enredo que antecedem o fechamento em questão.

2 ENTRE ROMANCE E LONGA-METRAGEM

Este artigo parte dos estudos de intermedialidade, campo definido por Claus Clüver como “todos os tipos de inter-relação e interação entre mídias” (CLÜVER, 2011, p. 2). Para ele, trata-se de “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 Irina Rajewsky (2012, p. 16), a intermedialidade corresponde a “um termo guarda-chuva” que demonstra 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”. Segundo ela, a intermedialidade é uma “categoria crítica para a análise concreta de produtos ou configurações de mídias individuais e específicas” (RAJEWSKI, 2005, p. 18). Este trabalho parte também de premissas expostas por Robert Stam (2006), isto é, de que não há degraus entre as artes. O autor rejeita ideias de inferioridade intermediática, evitando, por exemplo, pensar em uma adaptação pelo que ela *perde* em relação ao texto-fonte, mas sim no que também lhe é acrescentado – o enaltecimento da perda em relação ao ganho é um preconceito comum, principalmente, quando obras literárias são adaptadas para o cinema.

Valendo-se da ideia de transposição midiática³ de Rajewsky (2005, p. 9) – “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 intermidiático” –, procuraremos entender de que maneira a discrepância entre as mídias pode ter resultado em diferentes abordagens para o desligamento do personagem HAL 9000, partindo do princípio de 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) e enxergando o cinema como “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” (AUMONT, 2008, p. 173).

No que tange ao nosso objeto, o processo de composição das obras *2001 – Uma Odisseia no Espaço* é mais complexo do que o usual (RIBEIRETE, 2015). Isso porque nem romance, nem longa-metragem derivaram completamente um do outro. Conforme o próprio Clarke (1972, p. 14):

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 verdade.”⁴.

Ambos os trabalhos foram desenvolvidos concomitantemente, com os dois autores se auxiliando tanto na literatura quanto no cinema. O relato minucioso

³ Apesar das peculiaridades do processo criativo de *2001*, a categoria de transposição midiática, umas das três levantadas por Irina Rajewsky, serve ao propósito de análise do artigo. As outras duas são *combinação de mídias* e *referências intermidiáticas* (RAJEWSKY, 2005).

⁴ “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.” Tradução nossa.

de todo o processo cabe ao próprio Arthur C. Clarke, no livro *The Lost Worlds of 2001* (1972), e mais recentemente em *2001: Uma odisseia no espaço* (2018), de Michael Benson.

Isto posto, torna-se possível discorrer sobre a intermedialidade envolvida em *2001: Uma Odisseia no Espaço* sem produzir incoerências cronológicas: o livro não é uma novelização do filme; o filme não é uma adaptação do livro. Clarke e Kubrick partiram do conto *A Sentinela*, escrito por Clarke e publicado em 1951 (CLARKE, 2013), para o início do romance, para então o roteiro influenciar diretamente no próprio romance, o qual foi lançado dois meses após o longa-metragem – o que contribui para confundir a questão toda.

3 HAL 9000: PERSONAGEM E APRESENTAÇÃO

HAL 9000 não é um personagem humano, nem mesmo orgânico. Trata-se de um computador. Este corpo sintético também não é um robô antropomórfico em sua constituição física, como o Homem de Lata (*Mundo Mágico de Oz*), C-3PO (franquia *Star Wars*) ou Marvin (*Guia do Mochileiro das Galáxias*). No romance e no longa-metragem *2001*, sua estrutura corpórea é representada pelos painéis de controle da nave *Discovery One*, onde habitam os astronautas – humanos – da trama. O nome HAL provém de *Heuristically Programmed ALgorithm*, ou computador de programação Heurístico-Algorítmica (CLARKE, 2013). No fotograma a seguir (Figura 1), demonstramos a primeira aparição da lente associada ao personagem.

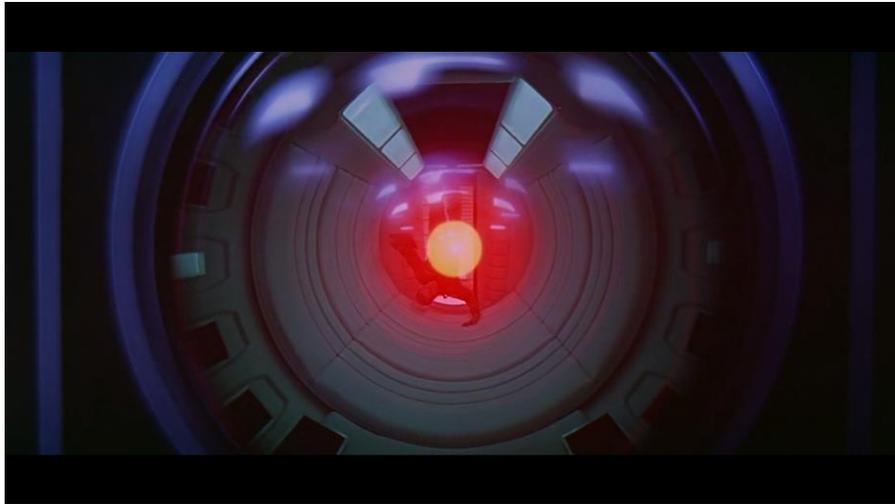


Figura 1: Hal ainda não apresentado. Ao fundo, captura-se o movimento de Bowman.

Fonte: KUBRICK, 00:57:30.

Hal interage com os tripulantes por meio de uma voz humana, cuja interpretação, no longa-metragem, coube a Douglas Rain. Das interações entre os personagens humanos e o computador (em ambas as mídias), extrai-se habilidade para o jogo de xadrez; reconhecimento de faces; leitura labial; apreciação artística e interpretação de emoções por parte deste último, que também se classifica como infalível. Ele passaria tranquilamente pelo Teste de Turing, o qual visa a determinar se uma máquina é capaz de pensar (TURING, 1950).

De acordo com o cientista de computação Michael Mateas (2006), HAL 9000 pode ser uma representação das aspirações de todo o campo da inteligência artificial. Da mesma forma, J.P. Telotte (2001) sugere que Hal represente o papel da tecnologia no desenvolvimento do homem. Não à toa, partindo da arte para a realidade, este personagem impulsionou pesquisas na área de inteligência artificial (MATEAS, 2006). Isso pode ser constatado até pela publicação do livro *HAL's legacy*, organizado por Murray S. Campbell (2007), inteiramente dedicado à influência de HAL 9000 no campo 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. (RIBEIRETE, 2015, p. 27).

Em busca de precisão científica, então, Kubrick e Clarke procuraram Marvin Minsky, co-fundador do Instituto de Tecnologia de Massachusetts (MIT) e pioneiro na pesquisa de inteligência artificial, para auxiliá-los no roteiro (STORK, 2007). Clarke (1972) registra como desenvolveu, com Kubrick, um largo plano de fundo sobre o desenvolvimento científico do universo de *2001*, incluindo as possíveis implicações socioculturais da existência de HAL 9000, bem como da descoberta de um monolito extraterrestre. Por motivos diversos, parte considerável dessas minúcias de *worldbuilding* – a construção do universo ficcional – foi cortada das duas obras.

Antes de comparar HAL 9000 em termos de qualidade, vale oferecer uma perspectiva de quantidade. Na Figura 2, demonstramos o espaço ocupado pelo personagem no romance, tomando como base a edição brasileira da Editora Aleph (CLARKE, 2013) e as divisões de capítulos da obra.

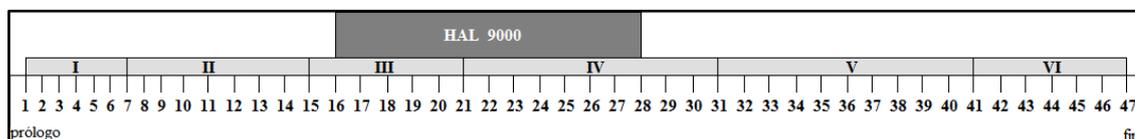


Figura 2: participação de Hal no romance – 28% (78/274 páginas).

Fonte: RIBEIRETE, 2015.

Na Figura 3, demonstramos a participação de HAL 9000 no longa-metragem. As seções são oferecidas pelo próprio diretor, que divide a película em quatro partes, todas anunciadas por telas pretas.

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

Figura 3: Participação de Hal no filme – 44% (63/142 minutos).

Fonte: RIBEIRETE, 2015.

Esta questão quantitativa fornece o primeiro indício de uma constatação clara àqueles acostumados com as duas versões de *2001 – Uma Odisseia no Espaço*: Hal é um personagem mais importante – isto é, impactante e desenvolvido – no longa-metragem do que no romance. Isso fica ainda mais nítido quando o computador é comparado aos personagens humanos.

No romance, os astronautas Bowman e Poole, empáticos, nos parecem mais humanizados, expressando ânimo com sua missão, ao passo que o filme insere os dois em um contexto de tédio inexpressivo. Quanto ao sobrevivente Bowman, “a audiência aprende menos sobre seus sentimentos e seu interior do que sobre os de Hal⁵” (FALSETTO, 2001, p. 126). A cinematografia corrobora com essas diferenças:

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 montagem, 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. (RIBEIRETE, 2015, p. 52).

⁵ “The audience learns less about his feelings and inner life than we do about HAL’s.” Tradução nossa.

Outra escolha cinematográfica é determinante: não há planos subjetivos, isto é, aqueles do ponto de vista do personagem, dos personagens humanos — apenas de Hal. O que converge com a síntese elaborada pelo próprio Arthur C. Clarke (1972, p. 76): “o filme *2001* foi frequentemente criticado pela ausência de interesse humano, e por não ter personagens reais — exceto HAL”⁶.

O vilão sintético, não só proporcionalmente mais presente na tela do que nas páginas, é um personagem maior no cinema devido ao contraste com os personagens humanos, cujo ânimo foi afastado por Kubrick até conferir a eles uma postura entediada, e um semblante entediante. Ademais, a atmosfera visual permitiu aos realizadores um traço não explorado no romance – muito provavelmente porque, na literatura, simplesmente não traria a mesma comoção. Referimo-nos à onipresença do personagem HAL 9000 (RIBEIRETE, 2015), cuja lente, mesmo quando silenciosa, é constantemente retratada na nave *Discovery One* em diferentes ambientes, enquadramentos e contextos. Nossos olhos não escapam de Hal, este já consagrado como um dos maiores vilões da história do cinema, como atesta o Instituto Americano de Cinema (2003).

4 O DESLIGAMENTO/MORTE

Enquanto o livro praticamente não fornece descrições visuais de HAL 9000, o filme nos mostra este personagem seguidamente após apresentá-lo em uma entrevista da qual participa – tratado como mais um membro da tripulação – junto a seus colegas humanos. A principal diferença inicial de tratamento cabe

⁶ “The movie *2001* has often been criticised as lacking human interest, and having no real characters — except HAL.” Tradução nossa.

ao *foreshadowing* explícito do romance, cujo narrador onisciente informa que apenas Hal sabia o propósito verdadeiro da missão dos tripulantes a Saturno — indução muito menos explícita e muito mais aberta no longa-metragem.

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).

No enredo, a *Discovery One* rumo a Saturno (no romance) e a Júpiter (no longa-metragem) para investigar os sinais do um monolito apresentado na Terra e na Lua em momentos anteriores da trama (de ambas as mídias). Neste trajeto, o supostamente infalível HAL 9000 indica uma falha na antena AE-35, o que exigiria reparo externo. Bowman e Poole passam a desconfiar do computador e planejam desligá-lo. Ciente disso, Hal é responsável pela morte de Poole no reparo externo em questão. Uma vez atingido este ponto sem retorno, a tripulação que hibernava também é morta pelo vilão sintético, restando apenas David Bowman – a quem resta a missão de desligar HAL 9000.

Na literatura, este momento ocorre no capítulo “No vácuo” (28), cujo primeiro trecho descreve o caos no interior da nave depois de Hal ter aberto duas de suas portas. Um cambaleante Bowman sente a extração de atmosfera da *Discovery One*, observando também como o som passa a dar lugar ao completo vácuo. Desprovido de oxigênio, ele caminha pela centrífuga da nave em direção ao abrigo de emergência. O astronauta lá chega, tão logo respirando após utilizar um cilindro de oxigênio. HAL 9000 é mencionado quando Bowman se encontra no Convés de Controle da *Discovery One*:

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).

O computador tenta iniciar uma conversa, mas é ignorado por Bowman, a essa altura definido por ele mesmo como “um neurocirurgião amador, executando uma lobotomia, além da órbita de Júpiter” (CLARKE, 2013, p. 208). As falas de Hal são intercaladas com apontamentos do narrador, o qual esclarece como seria necessário “cortar os centros mais elevados daquele cérebro brilhante, mas doentio, e deixar os sistemas de regulação puramente automáticas em operação” (CLARKE, 2013, p. 208). O astronauta, então, passa a retirar blocos de memória do ultracomputador. Hal reage conforme os blocos são removidos. Bowman se pergunta se aquela máquina sente dor, porém não cessa sua operação. Desconsiderando os apelos de Hal, o protagonista extrai os blocos “realimentação cognitiva”, “reforço de ego” e “autointelecção” e o computador adota frases já próximas do delírio:

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... (CLARKE, 2013, p. 210).

Por fim, HAL 9000 canta *Daisy Bell*, composição de Harry Dacre que, não por acaso, em nosso universo já havia sido *cantada* por um computador, isto é, no laboratório da IBM em 1961:

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...*”. (CLARKE, 2013, p. 210).

O computador aflito então se apresenta como se não conhecesse seu interlocutor, agora em ritmo e entonação irreconhecíveis. David Bowman extrai o último bloco restante e Hal é completamente desconectado. Encerrado este momento, o andamento do enredo é muito similar ao do longa-metragem.

Com base na descrição aqui fornecida, fica claro como o desligamento em geral, do ponto de vista de enredo, é em si bastante parecido com o do romance — em suas características maiores, até idêntico em ambas as mídias. O leitor que não tenha tido contato com o livro certamente poderia identificar, no filme, cada um desses elementos descritos. Essa é, sem grande margem de erro, a primeira conclusão ao se comparar o desligamento de HAL 9000 em romance e longa-metragem *2001 – Uma Odisseia no Espaço*.

No entanto, este desligamento – poderíamos chamar de *morte?* – obteve um enorme impacto cinematográfico. E se o enredo é, grosso modo, igual – o já solitário Bowman enfrenta a falta de oxigênio até conseguir adentrar o centro de memória do ultracomputador –, a execução nos coloca diante de uma proposta distinta. A começar pelas cenas de completo silêncio, representando o vácuo. Este recurso adquire uma dimensão muito maior no cinema do que na literatura, tendo em vista a natureza das mídias. O som é eventualmente restaurado (por Bowman, após fechar uma escotilha), e o receptor várias vezes se vê diante de HAL 9000 em plano detalhe. Então ouvimos a respiração de Bowman juntamente à *mea culpa* de Hal, que luta – agora retoricamente – pela própria sobrevivência:

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).

O centro de memória de HAL 9000 é representado por uma sala vermelha e apertada (Figura 4). Como no romance, as súplicas de Hal crescem conforme seus blocos são removidos por Bowman. Seu tom de voz se torna mais baixo e suas palavras se arrastam, indicando uma reação instantânea à “lobotomia” realizada pelo astronauta.



Figura 4: Hal à direita, testemunha de seu desligamento.

Fonte: KUBRICK, 01.52.30.

O personagem segue com comentários cada vez mais diretos e repetitivos, até finalmente 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).

Por fim, novamente em desenvolvimento similar ao do romance, Hal se apresenta ao astronauta – e testemunhamos uma voz 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).

Concordamos com Falsetto (2001, p. 126) quanto a essa cena fornecer um momento de enorme empatia pelo personagem, a essa altura um inegável vilão sintético e monótono que deliberadamente assassinou seres humanos: “em um filme que geralmente opera em um modo bastante abstrato e distanciado, os espectadores nutrem simpatia por Hal quando ele é finalmente desconectado⁷”. Depois de muito ignorá-lo, Bowman finalmente responde o computador, pedindo para ouvir a música mencionada por Hal. 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 dor⁸” do personagem. Em sua última fala, HAL 9000 canta “Daisy Bell” (como no livro), sua voz já irreconhecível — outra distinção mais impactante no cinema, tendo em vista que nós tanto o *escutamos* ao longo da película e, portanto, reconhecemos o contraste e o consequente drama expresso por

⁷ “In a film that generally operates in a fairly abstract, distanced mode, the audience feels sympathy for HAL when he is finally disconnected.” Tradução nossa.

⁸ “Finally, as Bowman deactivates HAL’s higher mental functions, the audience experiences sadness and pity at HAL’s obvious fear and pain.” Tradução nossa.

aquela voz. Enquanto ele canta, um último plano detalhe de Hal (Figura 5) novamente expõe um reflexo de Bowman ao centro.

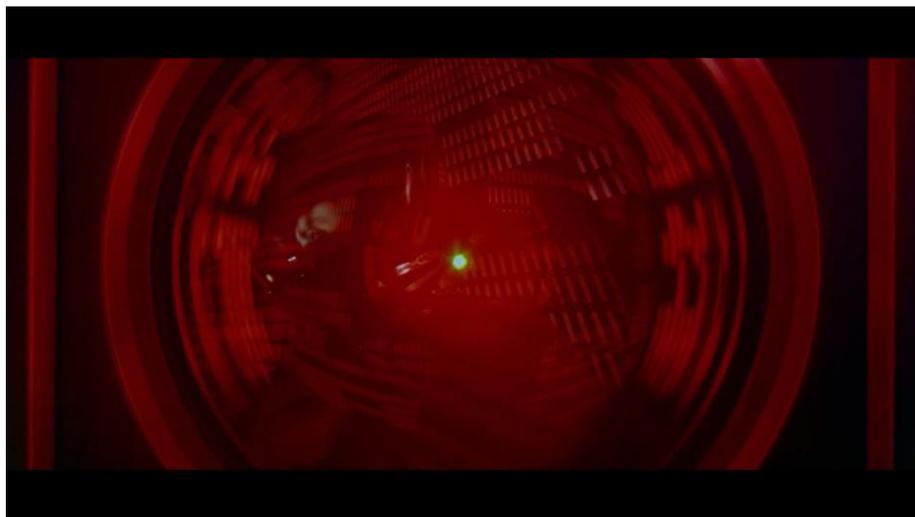


Figura 5: último plano detalhe de Hal. No reflexo, Dave Bowman.

Fonte: KUBRICK, 01.55.04.

O encerramento do enredo, em linhas gerais, também se assemelha ao do romance, em que pese a maior vagueza do longa-metragem, tão próximo de um poema visual. Uma tela preta anuncia a quarta parte do longa-metragem.

Tanto no livro quanto no filme *2001 – Uma Odisseia no Espaço*, HAL 9000 é um computador assassino monótono. Apesar disso, no filme, movido por empatia, há uma clara tendência por parte do espectador de sentir a mais genuína *pena* por este personagem. O desligamento de Hal é, para Ciment (2010, p. 98), “uma das sequências mais comoventes da obra de Kubrick”. Certamente, há uma carga dramática notável no desfecho deste personagem, desfecho este que apenas reforça a diferente proposta de HAL 9000 no longa-metragem. Não obstante um arco de transformação igual, o personagem fílmico é *maior*.

Como causa de nossa afeição por Hal, e também como consequência, outra característica da evidente discrepância entre romance e longa-metragem

– o primeiro, com maiores preocupações narrativas; o segundo, com a experiência estética –, fica evidente parte final da trama, já sem HAL 9000. Kubrick parte do princípio de que “quanto mais aberta a experiência, mais os espectadores podem se relacionar a ela”⁹ (FALSETTO, 2001, p. 134), e suas sequências longas, não verbais e nada explicadas atestam 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). Os planos longos são frequentes em toda a carreira de Stanley Kubrick. Para Falsetto (2001, p. 28), essa ausência de cortes nos permite “manter uma integridade dramática” capaz de fazer com que espectadores “possam se perder no fluxo narrativo”¹⁰. A redução dos diálogos também pode ser creditada ao estilo do diretor, para quem

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. (CIMENT, 2010, p. 123).

A partir disso, enfim, testemunhamos a descaracterização de David Bowman (e uma inversamente proporcional valorização de HAL 9000). Esta descaracterização provém da natureza subjetiva do filme: para que o público se relacione àquele desfecho estritamente visual e enigmático, Bowman foi repensado 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

⁹ “*The more open the experience, the more viewers can relate to it.*” Tradução nossa.

¹⁰ “*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.*” Tradução nossa.

personagem” (FALSETTO, 2001, p. 133)¹¹. E assim, “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” (RIBEIRETE, 2015, p. 51). Do ponto de vista do espectador, o desligamento de Hal é, sem dúvidas, uma morte dolorosa.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Queira o receptor ou não, adaptações estão sempre sujeitas às preferências pessoais de seus realizadores. Mesmo que Clarke e Kubrick tenham elaborado as obras em conjunto, no mesmo contexto espaço-temporal, isso não anula a individualidade de cada autor, bem como 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 – mesmo para uma obra de mesmo título, pensada pelos dois artistas – 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).

¹¹ “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.” Tradução nossa.

Mesmo com o fato de Clarke e Kubrick se responsabilizarem juntos pelo mesmo título, trabalhando com um enredo igual, lidando com lançamentos praticamente simultâneos, há diferenças notáveis de execução, e essas diferenças refletem no personagem HAL 9000, de cujo desfecho tratamos. “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).

Para além das preocupações específicas a cada mídia – uma maior ênfase narrativa, no caso do livro, e estética, no caso do filme –, essas preocupações por si só não garantiriam o sucesso de suas propostas. O êxito da execução de romance e longa-metragem *2001 – Uma Odisseia no Espaço* cabe a Arthur C. Clarke e Stanley Kubrick. Passa o tempo, sobrevivem as obras-primas: no fim das contas, como postulou Kubrick (citado em CAHILL, 2011), “se uma obra é boa, o que você diz sobre ela normalmente é irrelevante”¹². Cientes de nossa irrelevância, acreditamos que ainda há muito a ser dito sobre execuções primorosas como estas.

REFERÊNCIAS

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

BENSON, Michael. *2001: Uma Odisseia no Espaço*. Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke, e a Criação de uma Obra-prima. Tradução de Álvaro Hattner e Cláudia Carina. São Paulo: Todavia, 2018, 1. ed.

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.

CAHILL, Tim. *The Rolling Stone Interview: Stanley Kubrick in 1987*. Rolling Stone, 7 mar. 2011. Disponível em:

¹² “If the work is good, what you say about it is usually irrelevant.” Tradução nossa.

<http://www.rollingstone.com/culture/news/the-rolling-stone-interview-stanley-kubrick-in-1987-20110307> . Acesso em jun. 2018.

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

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.

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

CLÜVER, Claus. Intermedialidade. 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.

CLÜVER, 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.

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

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

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

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 jun. 2018.

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.

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

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.

RIBEIRETE, M. L. *HAL 9000: uma comparação entre romance e longa-metragem 2001 – Uma Odisseia no Espaço*. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2015.

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 jun. 2018.

Recebido em 01/11/2019.

Aceito em 29/05/2020.