



O GATILHO DO MONOLITO: FICCIONALIZAÇÃO E OBJETO-ARTE NA METÁFORA HUMANA CINEMATOGRAFICA DE KUBRICK PELA “ODISSEIA NO ESPAÇO”

Eider Madeiros – eidermadeiros@gmail.com

Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa, Paraíba, Brasil; <https://orcid.org/0000-0003-3786-514X>

Carmen Sevilla Gonçalves dos Santos – csevilla@uol.com.br

Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa, Paraíba, Brasil; <https://orcid.org/0000-0002-5157-494X>

RESUMO: O presente ensaio visa refletir sobre a relação de efeito estético provocada pelo monolito em *2001: uma odisséia no espaço* de Arthur C. Clarke e suas intermitências na tradução para o cinema por Stanley Kubrick. A reflexão pauta-se no questionamento de quais seriam as possíveis representações e impactos que o polo artístico desse monolito, enquanto estrutura retangular escura e opaca, pode nos indicar menos daquilo que o adjetiva, e mais de um certo *input* sógnico ligado ao mistério do que sustenta a necessidade humana de ficcionalizar diante do vazio. Isso se manifesta também como o imperativo de realizar e demarcar feitos em sua própria narrativa/história antropocêntrica em curso, principalmente se registrados pela via formal das artes. Partindo de um olhar interdisciplinar entre a linguagem e as contribuições de Iser sobre efeito estético, em suas bases antropológico-literárias subsumidas dos estudos de Eric Gans, mais especificamente naquilo que elas trazem acerca do papel central da ficcionalização e dos atos de fingir – com vistas a atribuir concomitantemente um sentido à nossa ênfase principal de interpretação –, realizamos uma leitura acerca do monolito que se empreenda pela via da articulação de vazios, resultado e percurso desta nossa proposta de reflexão estética.

PALAVRAS-CHAVE: ficção científica; cinema; efeito estético; objeto-arte.

1 INTRODUÇÃO

Envolta pela semântica do ineditismo, a corrida espacial do período da Guerra Fria (1947-1991) apresentou-se como novo paradigma humano junto aos limites da capacidade de exploração e conquista do *homo sapiens*, configurando-se discursivamente por meio da disputa às primeiras posições na contenda bilateral de magnitudes siderais. Fosse o “primeiro homem” a orbitar o planeta Terra, feito de Iuri Gagarin representando a União Soviética, fosse o que caminhou em solo lunar, epítome da vitória histórica dos Estados Unidos dada pelos passos de Neil Armstrong, não há como se desviar da importante significação que estes desbravadores primeiros trouxeram às novas dissonâncias cognitivas que surgem no simbólico global, verbalizadas a partir daquilo que lhes vem secundarizar. Ou seja, *prima facto, effectum fictio*.

A ficção científica, nesse sentido, é impactada tanto pelas obras que precederam tais acontecimentos, e que conseguiram prever aproximadamente aquilo que foi do alcance humano, quanto pelas obras que lhes serão posteriores, visto que contarão com um novo repertório de fatos da realidade que as induzirão a refletir novos patamares, a fabricar novos “como se” ao autodesnudamento da ficcionalidade (ISER, 1999 apud SANTOS, 2009), especialmente por lidar, em sua maioria, com o tempo futuro, tempo dos vazios, tempo dos desvendamentos.

Animal político, segundo a acepção aristotélica, o homem em sua animosidade originária, passa a dialogar tanto com esse futuro impreciso, constitutivo de uma dialética do devir humano, quanto com a lacuna que incitou a linguagem primitiva no passado mais remoto da Revolução Cognitiva (HARARI, 2015), há mais ou menos 70 mil anos. Esses horizontes díspares entre passado e futuro surgem como metáfora incorporada a um objeto específico atravessado na história e na narrativa fílmica de *2001: uma odisseia no espaço* (1968) e seus derivativos, de Arthur C. Clarke e Stanley Kubrick; objeto este que vem a se apresentar como o monólito¹.

Afora este objeto eleito, vale salientar que, sendo contemporânea da chegada do homem à lua em 1969, a adaptação de *2001* se atrelou às próprias disputas humanas de sua época, possibilitando à batalha das ideias, típica daqueles tempos, a cogitação de que o “grande salto para a humanidade” não passaria de uma farsa encenada pela NASA; ora, ficção com propósitos *realescos* de atendimento aos horizontes de expectativa de toda uma população terráquea naquele contexto político-bélico (MARIN, 2005).

Voltando ao monólito e concebendo-o enquanto alvitre mesmo de produção de sentido para o leitor/expectador em seu processo de (re)contemplação do objeto-arte em sua singularidade formal, pretendemos refletir, de modo ensaístico, quais as possíveis representações e impactos que o polo artístico de uma monolítica estrutura retangular escura e opaca podem nos indicar menos daquilo que o adjetiva, e mais de um certo *input* sógnico, ligado ao mistério do que sustenta a necessidade humana de ficcionalizar diante do vazio, assim como a de realizar e demarcar feitos em sua própria narrativa antropocêntrica em curso, principalmente se registrados pela via formal das artes.

Ao ater-se à reflexão voltada junto a um elemento apresentado pelas vias do cinema, adotamos um olhar interdisciplinar entre a linguagem e as contribuições iserianas do efeito estético, embasadas na contribuição original de Eric Gans em torno da antropologia literária, mais especificamente naquilo que elas trazem acerca do papel central da ficcionalização e dos atos de

¹ Apesar da variação proparoxítona “monólito” ser a mais vigente na norma corrente da língua portuguesa, optamos pela grafia paroxítona por ser a utilizada na obra ficcional traduzida de Arthur C. Clarke.

fingir – com vistas a vincular um sentido à nossa proposta de ênfase principal que é a leitura empreendida acerca do monolito e a articulação de vazios resultante dessa mesma proposta.

No tocante aos recortes necessários diante da amplitude de estudos que se evidencia junto ao texto fílmico, privilegamos, a partir de Edgar-Hunt, Marland e Rawle (2013), os aspectos que envolvem a semiótica, naquilo que se depreende da leitura do signo monolítico em destaque, e a autointerpretação, sobretudo diante da retomada à jornada antropocêntrica que se desnuda em Kubrick e que possibilita a interação e a atribuição de novos sentidos à obra, objeto, de arte.

Isso se dá não apenas pela presença incômoda do monolito possibilitar, dentro do filme, desordens significativas contínuas à cada nova interação, mas por dialogar com um *continuum* de fases crescentes que se referem às descobertas do/pelo *sapiens* sobre si mesmo, seja no que tange ao arqueológico da sua predominância enquanto única espécie *homo* da biosfera do planeta, seja no que se relaciona ao estético do *work in progress* da esfera literário-antropológica.

2 DESENVOLVIMENTO

A ficção científica, enquanto ramo literário, encontra-se em um limiar categórico que a empurra para a classe da subliteratura, sob a alegação de que vem a ser “menor” em comparação com os demais setores do cânone. Entretanto, corroboramos as elaborações de Sontag (2015, p. 43) que buscam qualificar a ficção científica como uma das que, negando o tempo social, o espaço, a personalidade reais, concretos e tridimensionais, funda um modo e lugar outros de consciência que se voltam “para a desorientação e o deslocamento psíquico”.

A saga de ficção científica escrita por Arthur C. Clarke, conhecida como “Odisseia no Espaço”, é formada por uma tetralogia de romances que se estrutura em um enredo de diálogo entre os avanços tecnológicos da humanidade, em especial aos aeronáuticos espaciais, e uma possível interferência extraterrestre na indução da própria evolução humana. Ela indiretamente leva à temática teleológica ou escatológica do destino humano, por meio de dois questionamentos. Primeiro: estaríamos nesse planeta como fruto de uma inteligência maior, alienígena, portanto, indutora? Segundo: ou, já seríamos invenções de nós mesmos e talvez nem teríamos mais condições de lidar com os próprios resultados de nossa inteligência, perpendicular e exponencial a qualquer possível ruído primordial e, deste modo, então, culpas de nossos próprios avanços?

Essa odisséia, em vasta narrativa tão quão homérica, é iniciada em *2001* que, em sua primeira parte, em estilo de prólogo anacrônico, busca dar conta do que teria ocorrido para que Aquele-que-Vigia-a-Lua – macho primitivo orientado por certa responsabilidade junto à sua fêmea e suas duas crias –, passasse a perceber que os restos de sua fome fisiológica, os ossos do esqueleto

de sua caça já consumida, poderiam também servir como arma, contra as ameaças de extinção que lhes cercavam.

Essa percepção-inquietação só surge em decorrência do reflexo que um monolito de cristal desconhecido lhe apresenta. A imagem refletida, mas não espelhada, mostra sua família mais roliça e saciada, sem os sinais da escassez e da fome que marcavam seus corpos de costelas protuberantes.

Ele não tinha lembrança consciente do que tinha visto, mas, naquela noite, ao se sentar inquieto na entrada de seu antro, os ouvidos sintonizados nos ruídos do mundo ao redor, Aquele-que-Vigia-a-Lua sentiu as primeiras pontadas leves de uma nova e poderosa emoção. Era uma vaga e difusa sensação de inveja – de insatisfação com a vida. Ele não tinha ideia da causa, e menos ainda da cura, mas o descontentamento se instalara em sua alma, e ele tinha dado um pequeno passo na direção da humanidade. [...] Agora havia lacunas na vida d’Aquele-que-Vigia-a-Lua que ele jamais recordaria, já que os próprios átomos de seu cérebro estavam sendo retorcidos em novos padrões. Se ele sobrevivesse, esses padrões se tornariam eternos, pois seus genes os transmitiriam para as futuras gerações. (CLARKE, 2013, p. 10).

O efeito desse monolito, por mais explícito que venha a se mostrar na narrativa clarkiana – que seria o de intencionalmente lançar imagens aos seres humanos com os quais se sucediam experimentos laboratoriais alienígenas –, está entrelaçado por “lacunas” vagas na própria compreensão de que o sujeito e a horda primitivos seriam constituídos por uma cognição que não é arbitrariamente controlada pelo exterior que produziu tal objeto de efeito. O monolito, da perspectiva d’Aquele-que-Vigia-a-Lua, surge enquanto intruso e desencadeia inúmeras interpretações àquilo que apresentou, sendo análogo a um objeto dual puro da hipótese mínima da ficção concebida pela antropologia gerativa, dado que:

o acontecimento originário figura como uma espécie de projeção retrospectiva do processo produtivo que ocorre na cultura e que mostra a história da humanidade como uma alternância rítmica entre a restrição e a ausência desta. Por essa razão, o acontecimento originário não é concebido em termos cognitivos como um mito da origem, mas sim como uma lacuna. (GANS, 1985 apud ISER, 1999, p. 160).

Em sequência a toda essa introdutiva de *2001*, nitidamente situada em um tempo impossível de precisar em termos cronológicos, um salto temporal acompanha o restante da narrativa, trazendo o enredo para as datas que o seu título indica, assim como em toda as respectivas obras da tetralogia: *2010*, *2061* e *3001*. Na passagem do texto literário para o texto fílmico, o qual privilegiamos, vale frisar que apenas *2001* e *2010* foram adaptados ao cinema e, dos quais, apenas o primeiro contou com a participação de Kubrick como diretor. Apesar disso, o marco kubrickiano que inaugurou tais adaptações continua ofuscando outras produções subsequentes para além da

“Odisseia no Espaço”, por seu pioneirismo no conceito de arte dentro do gênero de ficção científica para o cinema.

O fato de o monolito se fazer presente nessa introdução da saga é determinante não apenas para percebê-lo enquanto fio condutor antecedente às próprias datas que dividem o enredo maior do conjunto das obras, mas como marco fundamental do estranhamento, quando ele perpassa sua adaptação cinematográfica. Fio condutor, pois, ainda que em contextos distintos, o monolito persiste em aparecer como artefato não-humano envolto em mistérios tecnológicos e em anomalias científicas, que representam desde a moldura de imagens inspiradoras, até os portais intergalácticos para estrelas além do alcance humano, bem como as ameaças à humanidade, quando retorna ao planeta Terra com notáveis objetivos de *reboot* experimental.

O monolito, por essas vias, representa marco fundamental do estranhamento, pois tensiona a dimensão fílmica de *2001* na disposição de seus elementos semióticos, uma vez que sua forma é simples, monolítica e até mesmo relativamente harmônica (1:4:9), e concentra uma mensagem, uma fissura, ou um conteúdo, uma cavidade, que são opostos à sua forma sólida visível. Como bem afirma Loughlin (2004, p. 71, 73, grifos do autor, tradução nossa):

Em sua formalidade abstrata, o monolito é, por assim dizer, uma *via negativa*, tão incompreensivelmente escuro, inflexível a qualquer interioridade, e ainda ao mesmo tempo um objeto que deforma o espaço, que atrai pessoas a ele, muda imperceptivelmente o mundo delas, marcando um desconhecido que elas reconhecem mas não entendem. É puramente o signo vazio no qual a criança-estrela se faz possível, a matriz ou o útero da cena final do filme, o olhar da criança para o bem e o mal do mundo. [...] O monolito é portanto a presença na tela do aparato cinematográfico, no qual, nós – seus espectadores – já estamos capturados.

O monolito é um conceito brilhante, pois ele tanto evoca uma presença alienígena como, ao mesmo tempo, nos nega ter uma visão daquilo que é então evocado. Ele é a presença de uma ausência alienígena [exterior].²

A partir disso, podemos adentrar a análise das cenas da adaptação kubrickiana de *2001*, no recorte que nos cabe, a fim de perceber que a disposição das imagens reforçam a precisão técnica de uma obra cinematográfica proeminente, pois tem o cuidado de manter sutilezas na representação do monolito como um objeto solidamente aberto à construção de vazios, análogo a

² In its abstract formality the monolith is, as it were, a *via negativa*, both incomprehensibly dark, unyielding of any interiority, and yet at the same time an object that deforms space, that draws people towards it, imperceptibly changes their world, marking an unknown they can acknowledge but not understand. It is the purely empty sign of that which makes the star-child possible, the matrix or womb of the film’s final vision, the child’s sight of the world’s good and evil. [...] The monolith is thus the presence on the screen of the cinematic apparatus, in which we – its viewers – are already caught. The monolith is a wonderful conceit, for it both evokes an alien presence at the same time as it denies us sight of that which is thus evoked. It is the presence of an alien absence.

interpretações que ultrapassam o próprio suporte fílmico, uma vez que se apoia exatamente na flutuação de significados, ao reconstruir um significante o mais neutro e iconicamente possível.

Do mesmo modo que o livro, o filme se divide em partes³, das quais exploramos apenas aquelas em que o monolito se apresenta de maneira bastante aproximada com a temática antropológica que se inscreve sub-repticiamente em nosso objetivo de reflexão.

Em “A alvorada do Homem” e em “AMT-1”, a montagem das cenas de contato humano com o monolito se correlacionam de maneira notória, de forma a tornar inevitável a combinação de sentidos “intracênicos”. Enredados pelo pressuposto de que a ficcionalidade pode se fazer presente tanto no texto lido quanto nas cenas assistidas de um filme, ainda que diferentes, não pensamos tal combinação como um paralelismo fixo, mas como uma modificação que se engendra em estágio seguinte à seleção que vem de nossa desordem significativa em foco, por nós já em fase de interpretação. Tal como afirma Iser (1999 apud SANTOS, 2009, p. 215) “A combinação cria outro espaço de jogo entre os segmentos textuais interagentes”.

Figura 1 - Hominídeos primitivos entram em contato direto com o monolito em cenário pré-histórico, após intensa balbúrdia ininteligível, em “A alvorada do Homem”, primeira seção de *2001: uma odisséia no espaço*



Fonte: 2001: Uma Odisséia... (1968)

Assim, se temos um homem (literalmente *anthropos* em sua jornada evolutiva), conforme observamos na Figura 1, comum em protagonismo pelos enredos de *2001* em que o homem se fixa personagem central, ele não é o mesmo de suas transgressões primitivas quando avança em outra cena, já em território lunar, tal como se vê na Figura 2.

³ No livro, a divisão em partes se dá em: 1) Noite primitiva; 2) A.M.T.-1; 3) Entre planetas; 4) Abismo; 5) As luas de Saturno; e 6) Através do portal das estrelas. Já o filme é dividido em: 1) A alvorada do Homem; 2) AMT-1; 3) Missão Júpiter; e 4) Júpiter e além do infinito.

Figura 2 – Astronautas humanos se aproximam do monolito recém-desenterrado do terreno lunar, em “AMT-1”, segunda seção de *2001: uma odisseia no espaço*



Fonte: 2001: Uma Odisseia... (1968)

É dessa estrutura cambiante em que apenas o monolito persiste como fenômeno, que ocorre um excedente de significações ao qual arriscamos nomear de metassemântico-redundante. Isso, pois, ao “lermos” a cena do filme nos damos conta de uma justaposição de características que se introjetam através da contemplação do objeto, que de artefato/semiose passa à arte/dispositivo. O toque quase sempre instintual ou a análise cautelosa à determinada distância reposicionam o lugar do homem e de sua perspectiva, mas não reduzem o papel inquietante e emocional do objeto que se contempla, que se faz imagem. Associando o que Loughlin (2004) aponta acerca da presentificação do monolito tal como a própria tela que projeta o filme, ratifica-se o que Edgar-Hunt, Marland e Rawle (2013, p. 24) descrevem sobre o papel das imagens visuais na produção de sentido, ao afirmarem que “na verdade, ao contornar a linguagem, a imagem cria uma ligação emocional com a tela [que a apresenta]”.

Assim, ao enquadrarmos o monolito retangular dentro de outro tão retangular quanto o fotograma ou a tela de projeção, redundamos a semântica dentro dela mesma, pois “o significado é o resultado da interação entre o filme e o público – é um processo flutuante apenas parcialmente comandado pelo cineasta” (EDGAR-HUNT; MARLAND; RAWLE, 2013, p. 26). Em outras palavras, aprisionados na virtualidade metafórica da compreensão da obra kubrickiana de *2001*, já podemos arriscar um delineamento de horizonte por uma busca de sentido àquilo que nos é dado e ao qual queremos que determinado sentido seja atribuído. Assim, o estranhamento primitivo e a concepção elaborada são alegóricos e indesviáveis nestes recortes. Se os hominídeos primitivos não fazem ideia do que eles encaram, os astronautas já supõem o que vem a ser aquele dispositivo, ainda que não consigam compreendê-lo em sua totalidade.

Essa totalidade impossibilitada pela ausência que o mistério desse mesmo monólito impõe, nos leva aos vazios que servem de porta de entrada ao imaginário da ficção, ao vácuo “concebido como marca que um animal incompleto, inacabado, imprime naquilo que extrai de si mesmo” (ISER, 1999, p. 156). Nessa medida, por mais monolítica que seja a sua apresentação, o objeto misterioso provoca um distúrbio que pode intencionalmente representar o *input* sógnico que distingue a habilidade humana que nos manteve sobreviventes, e que nos faz mantermo-nos vivos.

Para Harari (2015, p. 30), “essa capacidade de falar sobre ficções [e abstraí-las, não é somente] a característica mais singular da linguagem dos sapiens”, como também é aquela que permitiu imaginar coisas de maneira partilhada e coletiva, fazendo com que superássemos os limites críticos da vida em conjunto, até mesmo ao lidar com outras espécies *homo* que conviviam juntas a nossa, nos mesmos territórios de outrora. Para o autor:

Não há deuses no universo, nem nações, nem dinheiro, nem direitos humanos, nem leis, nem justiça fora da imaginação coletiva dos seres humanos. As pessoas entendem facilmente que os “primitivos” consolidam sua ordem social acreditando em deuses e espíritos e se reunindo a cada lua cheia para dançar juntos em volta da fogueira. Mas não conseguimos avaliar que nossas instituições modernas funcionam exatamente sobre a mesma base. (HARARI, 2015, p. 33).

Iser (1989), e muito provavelmente Clarke e Kubrick, parece não fazer parte desse rol de pessoas que Harari (2015) generaliza como desentendidas do poder da ficção para os seres humanos. Pelo contrário, aquele estudioso alemão já apontava, em trabalho acadêmico anterior possivelmente negligenciado pela breve cartografia histórica de Harari, que “ficções são invenções que permitem a humanidade se prolongar – um estado de coisas que pode ser estudado a partir de diversos ângulos. [...] Como uma extensão dos próprios seres humanos, ficções são ‘formas de fazer o mundo’”⁴. (ISER, 1989, p. 265, 270).

Essas formas de fazer o mundo partem da ficção buscando constituir novas realidades, mas também são devolvidas por uma outridade que impulsiona toda a subjetividade humana, ou a partir de um imaginário radical que desperta essa mente. Esse imaginário radical nomeado por Castoriadis (1987 apud ISER, 1999) que prepara, direciona e principia a relação recíproca dos jogos e representações ficcionais, se aproxima do efeito que o monólito causa n’Aquele-que-Vigia-a-Lua, tanto nos “átomos de seu cérebro [que] estavam sendo retorcidos” (CLARKE, 2013, p. 10), quanto na pluralidade de ficções que se fazem instantâneos do processo interativo em diante.

⁴ fictions are inventions enabling humankind to extend itself – a state of affairs which can be studied from various angles. [...] As human being’s extensions of themselves, fictions are ‘ways of worldmaking’.

É através dessa retroalimentada indução que retornamos à ficção científica como sendo agente dessa exterioridade que se apropria dos feitos da realidade para produzir ficções dentro da estrutura de tema e horizonte que é a saga humana de “Odisseia no Espaço”. Kubrick, de maneira bastante perspicaz, aproxima o monolito, nas perturbações que ele provoca em *2001*, desse limite da linguagem que se vê atravessada pelo simbólico da cultura e pelo imaginário dos vazios presentes no polo estético de todo leitor/espectador.

Figura 3 – Monolito surge em perspectiva de horizonte alinhada com o Sol e a Lua em “A aurora do Homem”



Fonte: 2001: Uma Odisseia... (1968)

Figura 4 – Monolito surge em perspectiva de horizonte alinhada com o Sol e a Terra em “AMT-1”



Fonte: 2001: Uma Odisseia... (1968)

Se na Figura 3 e na Figura 4, o monolito recosta o Sol nascente/poente, sua posição de horizonte não é por menos formidável. Ao alinhar, minguante em sua luminosidade, a Lua e a Terra, respectivamente, com este Sol em parcial ascensão/descensão, a metáfora humana ultrapassa

qualquer intenção autoral, pois pode nos revelar uma multiplicidade de significados: traz luz a quaisquer horizontes de expectativa; desvela o salto evolutivo da humanidade que está em outra perspectiva, em outro estágio de contemplação; aponta, literalmente, a ligação do monólito como uma rampa que lança a humanidade, com a energia que o fogo do Sol simboliza, para além de sua casa (cultura), e para dentro de si mesma (subjetividade); recorta visões em sua obscuridade profunda e incessante.

Por fim, ao resgatar a (pré)visão da ficção científica de 2001 acerca da grandeza dos acontecimentos que provocam a própria desorientação humana, ou do próprio acontecimento originário como grande desorientação, inferimos que a narrativa, transposta à linguagem fílmica por Kubrick, foge de toda e qualquer estratégia convencional. Assim como afirma Abrams (2007), isso é caracteristicamente típico da permanência das artes nos limiares da vanguarda, como um experimento avançado na estrutura e no jogo imagético cinematográfico que mantém inúmeros vazios a contínuas feitura de mundos, sejam em solo terráqueo, sejam além.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O monólito, afora sua caracterização dentro da narrativa de Clarke e do filme dirigido por Kubrick, significa, de modo bastante peculiar em seu verbete, uma pedra lisa e simples, sem dotes complexos precisos e funcionais.

A utilização de um objeto tal como este para servir de subterfúgio sgnico a um elemento deveras inquietante em toda a saga ficcional de “Odisseia no Espaço”, demonstrou uma genialidade para conceber, dentro da nossa modernidade, aquilo que mais se alinha ao propósitos artísticos que são questionados na constante bravata intelectual sobre os conceitos e os limites da arte.

Não pudemos deixar de realizar, à guisa de conclusão, seleções extratextuais no mundo das artes plásticas que reforçam o leitor enquanto interface hermenêutica central do processo estético, ao elevarem a abstração geométrica dos signos como tema referencial de tantas obras. Malevich (1879-1935), Mondrian (1872-1944), Rothko (1903-1970), entre outros nomes, indicaram em seus legados artísticos uma presença monolítica que de complexa ao olhar nada aparenta, mas que, mediante a concretização do efeito estético que propiciam, fazem dos paradigmas humanos uma trajetória que quanto mais se dedica a decifrar-se, mais se entrelaça em novas necessidades de ficcionalização.

O filme *Manifesto* (2015), dirigido por Julian Rosefeldt, em um intertexto dos movimentos artísticos tão humanos quanto sensíveis ao peso de toda essa saga em que estamos em curso, reafirmou cinematograficamente a fronteira cada vez mais difusa da plasticidade entre as artes. Em

uma brilhante profusão de cenas acompanhadas da atuação camaleônica de Cate Blanchett, o filme inclui o monolito, flutuando em um laboratório científico, na encenação do manifesto suprematista-construtivista denotativa de Kubrick como herdeiro do já citado Malevich, ao lado de outros nomes destas linhas de movimento estético como Rozanova (1886-1918), Pevsner (1886-1962), Gabo (1890-1977) e Rodchenko (1891-1956).

Também, o monolito de Kubrick, enquanto forma que beira a alegoria ao portal *para* ou o arquétipo do mistério *sobre* o futuro, se mostra presente simbólica e/ou parodicamente no quarto episódio da sétima temporada de *Mad Men* (2014), na campanha publicitária do iPad Pro e em releitura do iPhone 5 da Apple (APPLE, 2015; BÜYÜKBERBER, 2012) e, implicitamente, naquilo que se ilustra em grande parte dos episódios da série britânica *Black Mirror* (2011-). No tocante a esta última, o monolito se transmuta mais precisamente neste espelho das telas de LCD ou plasma negras que nos cercam em televisores, *smartphones* e tantos *gadgets* intrusivos representando a problemática relação homem-máquina repleta da vacuidade que nos liberta, desafia e, ao mesmo tempo, amedronta. De maneira coincidente, o lançamento da filmobiografia adaptada da vida de Neil Armstrong em *O primeiro homem* (2018), dirigido por Damien Chazelle e baseado no livro de Hansen (2018), ocorreu enquanto o Oumuamua, rocha monolítica que atravessa o espaço sideral a milhares de quilômetros por hora, visitava o nosso sistema solar vindo do espaço interestelar. Considerado objeto de complexa classificação pelos observatórios astronômicos, o A/2017 U1 recebeu tal denominação “de origem havaiana [...] como um mensageiro enviado do passado distante para nos alcançar (*‘ou’* significa estender a mão, e *‘mua’*, com a segunda ênfase, significa primeiro, na dianteira).” (WILLIAMS, 2017, s/p.).

Tais acontecimentos, que remontam ao primeiro homem a visitar a Lua e ao primeiro objeto de além das estrelas a nos visitar, nos põe entre o que restou do monolito a inquietar as reflexões por estas linhas, seja por preencher vacuidades em tantos horizontes de expectativa, seja por aludir à complexa tarefa de lidar com os feitos inaugurais do homem junto a seus objetos, e vice-versa. Para nós, tais retornos, sobretudo na antropologia literária e suas proposições, demonstram que tanto as primais manifestações quanto as recorrências da arte fazem-nos mais humanos, auxiliando a (r)evolução de nossos próprios limites. Se um quadro, um cenário, um espaço narrativo, uma imagem enquadrada em movimento se apresentam pela linguagem de um mundo que nos é limítrofe, essa limitação nos lança ao vácuo rarefeito do fascínio que os vazios alimentam na própria divisão que polariza esta tarefa de *ser* humano.

4 REFERÊNCIAS

2001: UMA ODISSEIA no espaço. Direção: Stanley Kubrick. Produção: Stanley Kubrick. Roteiro: Stanley Kubrick e Arthur C. Clarke. Los Angeles: Metro-Goldwyn-Mayer; Warner, 1968. 1 DVD (142 min), *widescreen*, son., color.

ABRAMS, Jerold J. **The philosophy of Stanley Kubrick**. Lexington: Kentucky, 2007.

APPLE. iPad Pro: reveal. Tóquio: Apple Japan, 2015. 1 vídeo (68 seg), *online*, son., color. Disponível em: <https://youtu.be/wVipI7D8NX0>. Acesso em: 15 abr. 2018.

ARISTÓTELES. **A política**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

BENSON, Michael. **2001: uma odisseia no espaço**: Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke e a criação de uma obra-prima. São Paulo: Todavia, 2018.

BÜYÜKBERBER, Can. iPhone 5 the monolith. São Francisco: [S.n.], 2012. 1 vídeo (181 seg), *online*, son., color. Disponível em: <https://vimeo.com/groups/motion/videos/49507653>. Acesso em: 15 abr. 2018.

CLARKE, Arthur Charles. **2001: uma odisseia no espaço**. São Paulo: Aleph, 2013.

CLARKE, Arthur Charles. **2010: uma odisseia no espaço II**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

CLARKE, Arthur Charles. **2061: uma odisseia no espaço III**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

CLARKE, Arthur Charles. **3001: a odisseia final**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

HANSEN, James P. **O primeiro homem**: a vida de Neil Amstrong. São Paulo: Intrínseca, 2018.

HARARI, Yuval Noah. **Sapiens**: uma breve história da humanidade. Porto Alegre: L&PM, 2015.

ISER, Wolfgang. O que é Antropologia Literária? *In*: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). **Teoria da ficção**: indagações à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. p. 147-188.

ISER, Wolfgang. Toward a literary anthropology. *In*: ISER, Wolfgang. **Prospecting**: from reader response to literary anthropology. Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press, 1989. p. 262-284.

LOUGHLIN, Gerard. Visionary screens. *In*: LOUGHLIN, Gerard. **Alien sex**: the body and desire in cinema and theology. Oxford: Blackwell Publishing, 2004. p. 65-102.

MAD MEN. Temporada 7: episódio 4: The monolith. Direção: Scott Hornbacher. Produção: Jon Hamm, Blake McCormick e Tom Smuts. Exibido em TV: 04 maio 2014. Los Angeles: Lionsgate Television; AMC, 2014. 1 HD vídeo (48 min), son., color. Distribuído na América Latina pela HBO.

MANIFESTO. Direção: Julian Rosefeldt. Produção: Julian Rosefeldt. Roteiro: Julian Rosefeldt. Alemanha; Austrália: Centro Australiano para a Imagem em Movimento; Galeria de Arte de Nova Gales do Sul; Museum für Gegenwart, Sprengel Museum e Festival de Artes Ruhrtriennale, 2015. 1 DVD (95 min), *widescreen*, son., color. Distribuído no Brasil pela Mares Filmes/A2 Filmes.

MARIN, Luiz Carlos. A viagem do homem à Lua foi uma farsa? **Superinteressante**, São Paulo, n. 219, 30 nov. 2005. Disponível em: <https://super.abril.com.br/tecnologia/a-viagem-do-homem-a-lua-foi-uma-farsa/>. Acesso em: 15 abr. 2018.

O PRIMEIRO HOMEM. Direção: Damien Chazelle. Produção: Marty Bowen, Damien Chazelle, Wyck Godfrey e Isaac Klausner. Georgia: Universal Pictures, 2018. 1 DVD (141 min), *widescreen*, son., color. Distribuído no Brasil pela Universal International (UPI).

SANTOS, Carmen Sevilla Gonçalves dos. Antropologia Literária. *In*: SANTOS, Carmen Sevilla Gonçalves dos. **Teoria do efeito estético e teoria histórico-cultural**: o leitor como interface. Recife: Bagaço, 2009. p. 211-236.

SONTAG, Susan. **A vontade radical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WILLIAMS, Gareth V. **MPEC 2017-V17**: new designation scheme for interstellar objects. Disponível em: <https://www.minorplanetcenter.net/mpec/K17/K17V17.html>. Acesso em: 07 abr. 2019.

Title

Triggering the monolith triggers: fictionalization and object-art in Kubrick’s cinematographic human metaphor throughout “Space Odyssey”.

Abstract

This essay aims to reflect on the relationship of aesthetic effect caused by the monolith in *2001: a space odyssey* by Arthur C. Clarke and the intricacies of its translation to the cinema by Stanley Kubrick. The reflection is based on the questioning of the possible representations and impacts that the artistic pole that this monolith, as a dark and opaque rectangular structure, can indicate us less of what its adjectivities, and more of a certain *signical input* tied to the mystery of what sustains the human need to fictionalize in the face of the void. This comes up as well as an imperative of realizing and pursuing deeds in their own anthropocentric narrative in progress, especially if registered by the formal means of the arts. Starting from an interdisciplinary look between the language and the contributions of Iser on the aesthetic effect, through its anthropological-literary standpoints from Eric Gans’ studies, more specifically on what they bring to light as the central role of fictionalization and of the acts of pretending – looking forward to linking to our proposal a meanwhile meaning intertwined by our main hermeneutic emphasis –, we seek to come in terms with a reading about the monolith that is undertaken by means of the articulation of voids, which is the result and route of this very present speculation on aesthetics.

Keywords

Science-fiction; cinema; aesthetic effect; object-art.

Recebido em: 08/04/2019.

Aceito em: 24/04/2019.