

## Monoliteísmo: um conceito de Deus em *2001 Uma Odisseia no Espaço*

Monolitheism: a Concept of God in *2001 A Space Odissey*

Vitor Chaves de Souza\*  
Marcio Cappelli Aló Lopes\*\*

### Resumo

O artigo articulará a temática do dossiê *Religião e Cinema* no gênero da ficção científica. Para isso, propõe-se uma reflexão acerca de um conceito de Deus em *2001 Uma Odisseia no Espaço* a partir de uma declaração do diretor Stanley Kubrick. O trabalho mostrará, inicialmente, um fundo de reflexão comum tanto para a religião quanto para a ficção científica. Uma narrativa cuja realização se dá num evento maior distingue-se, no filme, da confessionalidade religiosa, encontrando, a despeito da tecnologia e da ciência, na própria ficção a emancipação da finitude e das determinações por meio de símbolos infinitos. O símbolo maior, manifestado como protagonista, é o Monólito: fonte de reflexão sobre um outro conceito de Deus distinto de tradições religiosas monoteístas. Como uma metáfora da jornada da humanidade, o neologismo *monoliteísmo* sugere a busca da compreensão de si mesmo por meio de significações últimas na expressão artística de Kubrick da circularidade, da linearidade e, sobretudo, do silêncio. Apesar de contar com uma análise crítica da linguagem cinematográfica, sobretudo a partir de Deleuze, o método de pesquisa é o hermenêutico e o referencial bibliográfico selecionado contempla obras de crítica tanto filosófica quanto cinematográfica.

**Palavras-chave:** 2001 Uma Odisseia no Espaço. Stanley Kubrick. Deus. Religião. Ficção científica.

### Abstract

The paper articulates science fiction genre according to the dossier's theme on Religion and Cinema. For this task, the paper searches for a concept of God in *2001 A Space Odissey* based on a statement by director Stanley Kubrick. Initially, a common background for religion and science fiction are assumed, for both narratives engage in a larger distinguished event. In the film, apart from religious confessionalism, beyond technology and science, fiction itself emancipates finitude and determinations through infinite symbols. The protagonist – the movie main symbol – is the Monolith: a source of reflection for a concept of God distinct from monotheistic religious traditions. As a metaphor for humanity's journey, the neologism *monolitheism* suggests a search for self-understanding through ultimate meanings in Kubrick's artistic expression of circularity, linearity and, above all, silence. Despite a critical analysis of cinematographic language, especially from Deleuze, the research method is hermeneutic, and the selected bibliographic reference includes works of both philosophical and cinematographic criticism.

**Keywords:** 2001 A Space Odissey. Stanley Kubrick. God. Religion. Science fiction.

---

Artigo submetido em 7 de fevereiro de 2022 e aprovado em 16 de março de 2023.

\* Pós-Doutor em Filosofia pela UFU. Professor da UFPB. País de origem: Brasil. E-mail: vitor@chaves.com.br. Orcid: 0000-0003-1258-9177

\*\* Doutor em Teologia pela PUC-RJ. Professor da PUC-Campinas. País de origem: Brasil. E-mail: aloccappelli@gmail.com. Orcid: 0000-0002-1601-5771.

## Introdução

Jean-Paul Sartre enfatizou a importante contemporaneidade do cinema como uma arte característica da civilização atual – remetendo, inclusive, o cinema a uma forma de contrato social típico do século XX (SARTRE, 1970, p. 546). A despeito do lugar do cinema na indústria cultural e toda crítica possível a este movimento, para pensadores como Noël Carroll o cinema possui uma ligação singular e interessante com a filosofia e a religião. Nossa investigação vai nesta direção. Uma das características que filmes e obras de literatura comungam com uma das atividades praticadas por filósofos, desde tempos antigos até à atualidade, é a possibilidade da sua forma na ficção narrativa. Evidentemente o avanço do cinema acompanha o desenvolvimento de técnicas específicas, fins econômicos e circularidades sociais, como Sartre desenvolveu em *L'Art cinématographique*<sup>1</sup>. De fato, o cinema, enquanto a sétima arte, abre diversas possibilidades de leitura do mundo e da vida<sup>2</sup>. A ficção narrativa característica do cinema possibilita não apenas uma variedade de abordagens de mundo, mas, também, conseqüentemente, variadas formas estéticas. Os diferentes gêneros cinematográficos possibilitam temáticas e exposições em diversas direções. Dentre elas, surge um gênero característico de nosso tempo: a ficção científica.

O filme *2001 Uma Odisseia no Espaço* marcou o cinema em muitos sentidos. Fruto do conto *A Sentinela*, de Arthur C. Clarke<sup>3</sup>, o filme foi gravado em 65 milímetros e apresentava, para a época, o formato inovador panorâmico. Com o filme veio o desenvolvimento e popularização das salas de cinema com telas gigantes e curvas de Cinerama. Estreado aos 2 de Abril de 1968, em Washington, dirigido e produzido por Stanley Kubrick<sup>4</sup>, a obra não fez sucesso de imediato, precisando de uma edição mais curta para, então, alcançar a popularidade que lhe é merecida hoje (BENSON, 2018, p. 40). O sucesso do filme *2001 Uma*

---

<sup>1</sup> A despeito de tantos outros críticos de cinema, interessa-nos, sobretudo, aqueles do mundo da filosofia e teologia, como Gilles Deleuze, na filosofia, e Paul Schrader, na teologia.

<sup>2</sup> A este respeito, recomenda-se a leitura de *O Sentido do Filme* e *A Forma do Filme*, ambos de Sergei Eisenstein.

<sup>3</sup> Arthur C. Clarke foi um cientista e escritor britânico responsável pela popularização da ficção científica. Escreveu, dentre dezenas de livros, “2001 Uma Odisseia no Espaço”, “Encontro com Rama”, “O Fim da Infância”. Foi condecorado com o título de cavaleiro do império, “Sir.”.

<sup>4</sup> Stanley Kubrick (1928-1999), considerado um dos mais marcantes cineastas, trabalhou como diretor, roteirista e produtor. Dirigiu *Spartacus* (1960), *Dr. Fantástico* (1963), *2001 – Uma Odisseia no Espaço* (1968), *Laranja Mecânica* (1971), *O Iluminado* (1980), *Nascido Para Matar* (1987) e *De Olhos Bem Fechados* (1999). Mais informações sobre o diretor: <https://www.imdb.com/name/nm0000040/>

*Odisseia no Espaço* é responsável pelo gênero da ficção científica ter hoje o seu valor no cinema. (TAVARES, 1986, p. 43). Os paralelos com a Odisseia, de Homero, e a Ulisses, de Joyce, são imediatos. A genialidade de Arthur C. Clarke (co-roteirista) e Kubrick levou aos cinemas com a seriedade e ousadia de um gênero até então delegado à cultura B. Trata-se uma obra monumental que pretende, como descreveu Kubrick, mostrar a trajetória da humanidade “de macaco a anjo” (BENSON, 2018, p. 43). Não por acaso a obra, com a sua densidade de existência, permite interpretações inesgotáveis até hoje. No nosso caso, a declaração do diretor Kubrick, em uma entrevista, sobre um conceito de Deus estar no centro da obra possibilitou a ideia central de nossa pesquisa: pensar uma possibilidade de investigação sobre o conceito de Deus mediado pela obra artística *2001 Uma Odisseia no Espaço* e, conseqüentemente, refletir sobre a condição da ficção científica enquanto gênero literário comprometido – ou não – com os avanços científicos. Portanto, o título do artigo *Monoliteísmo: Ficção Científica como Metafísica da Ciência* apresenta a expressão *monoliteísmo*. Trata-se de um neologismo entre monólito<sup>5</sup> e teísmo, remetendo ao tema de Deus inaugurado pela concepção cinematográfica de 2001. O auge da discussão, a nosso ver, estará, pela análise crítica cinematográfica, na concepção estética circular e linear como forma de discurso original da experiência estética do filme. Transcendendo a temporalidade em direção às formas artísticas, chegar-se-ia à um conceito de Deus diferenciado não apenas pelas ideias, mas, sobretudo, por uma alteridade: o contato incondicionado com a forma saturada de sentido a despeito de qualquer confessionalidade religiosa ou razão científica.

O material foi dividido em três partes didáticas: 1. *Ficção Científica no texto e contexto do cinema*, onde serão expostas, brevemente, situações históricas e momentos pertinentes à reflexão da aproximação entre religião e cinema delimitando a contribuição do gênero da ficção científica a partir de *2001 Uma Odisseia no Espaço*; 2. *Monoliteísmo*, tratando do filme *2001 Uma Odisseia do*

---

<sup>5</sup> Faz-se importante uma nota a respeito da grafia do termo. Oriundo do grego *monólithos*, a acentuação acompanha a forma culta: o acento tônico aconteceria na última vogal do radical, escrevendo-se, assim, “monólito” (acentuação proparoxítona – opção da tradição). Entretanto, lembramos, também, que “mono-” não é o radical de “monólito”, de modo que podemos escrever “monólito” (acentuação paroxítona). Ressaltamos que tanto a grafia “monólito” (acentuação paroxítona) quanto “monólito” (acentuação proparoxítona) está correta. A Editora Aleph e a tradução de Fábio Fernandes adotaram, sabiamente, a primeira grafia, “monólito”, para a edição de *2001 Uma Odisseia no Espaço* (2013). Assim também a adotamos. Ademais, para o neologismo “monoliteísmo”, monólito (paroxítona) soa mais poético ao longo das sentenças. Além da consideração do acento, outra consideração estética: a partir daqui, grafaremos “Monólito”, com inicial maiúscula, por se tratar de uma personagem: ou melhor, A personagem, o protagonista do filme *2001 Uma Odisseia no Espaço*.

*Espaço* como objeto de interpretação para o fenômeno religioso a partir das declarações de Kubrick sobre Deus, importantes para considerações gerais, juntamente com algumas definições filosóficas; 3. *A dialética entre o circular e o linear no silêncio do Monoliteísmo*, onde é feita uma interpretação de uma possível significação de Deus a partir da composição e das formas do filme.

## 1 Ficção Científica no texto e contexto do cinema

O desdobramento da história cultural é um voltar-se a si-mesmo – algo como o avanço do espírito absoluto, em Hegel –, paradoxalmente, ampliando-se para o exterior como método de conhecimento do próprio interior. Tal parece ser também a natureza de *2001 Uma Odisseia no Espaço*<sup>6</sup> e de outras obras de ficção científica<sup>7</sup>, quando a evolução das personagens nada mais seria do que uma espécie de autoconhecimento ou compreensão da existência individual por meio de viagens intergalácticas ou enredos marcados pela tentativa humana em evoluir junto com os avanços tecnológicos. Apesar de qualquer ciência ou tecnologia, a originalidade existencial no gênero de ficção científica<sup>8</sup> fundamentará a abordagem e profundidade desta investigação.

Interessa-nos, inicialmente, partir do cinema considerando a origem literária do gênero, para desenvolvermos nossas análises sobre uma concepção de Deus no filme *2001 Uma Odisseia no Espaço*. Neste sentido, segundo Chapman e Cull, a história do cinema e da ficção científica sempre estiveram entrelaçadas, desde a origem de ambas no século XIX. Vale lembrar a respeito da primeira exibição cinematográfica, aos 22 de março de 1895, dos irmãos Lumière (cf. THOMPSON e BORDWELL, 1994, p. 9), bem como o curta-metragem *Viagem à Lua*, de Georges Méliès, o primeiro mago do cinema de ficção científica, exibido em 1902. Apesar de não pertencerem diretamente à Era Vitoriana, tanto o cinema quanto a ficção científica formam-se mutuamente nesta época em uma espécie de originalidade tecnológica comum. A invenção do telefone, do motor a

<sup>6</sup> Para uma obra detalhada a respeito da história do filme, aspectos técnicos e dados biográficos, recomenda-se: BENSON, Michael. *2001 Uma Odisseia no Espaço: Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke e a criação de uma obra-prima*. São Paulo: Todavia, 2018.

<sup>7</sup> Pensamos, a título de exemplo, em *Solaris*, de Stanislaw Lem. Uma leitura rápida da obra literária ou do filme nos mostraria a importância do conhecimento dos Cosmos. Entretanto, *Solaris* não ensina às personagens sobre os Cosmos: *Solaris* relaciona e coloca o próprio protagonista em contato consigo mesmo, com sua autobiografia e sua história, para ensinar mais sobre si-mesmo e o mundo interior do que o mundo material exterior.

<sup>8</sup> Para uma discussão detalhada sobre a natureza da ficção científica, seus alcances e possibilidades literárias, cf. o nosso material “Ficção Científica como Metafísica da Ciência: Sentimento Religioso e Razão Científica”.

combustão, do fonógrafo e da telegrafia sem fio, todas ao final do século XIX, refletem o nascimento da arte cinematográfica ao lado do gênero da ficção científica (CHRISTIE, 1994, p. 65). Já no século XX, invenções como o avião, a televisão, o computador portátil etc. aprofundaram e variaram as narrativas de ficção científica – vale mencionar, também, as antenas parabólicas que, por sinal, foram inventadas por Arthur Clarke, o mais profícuo e popular autor de ficção científica da “era de ouro”, criador, também, do satélite de órbita geo-estacionária. O trabalho de co-roteirista de Clarke em *2001 Uma Odisseia no Espaço* foi imprescindível para o sucesso do filme. Lembrando que nosso interesse está na análise do filme *2001 Uma Odisseia no Espaço* e não do livro escrito posteriormente por Arthur Clarke.

Recortamos, novamente, segundo nosso interesse, o estágio embrionário da ficção científica enquanto gênero literário e da criação do cinema marcado por um espaço para a expressão e insistência em temas filosóficos e, principalmente, existenciais. Evidentemente, no início, o cinema acolheu o gênero do fantástico. Entretanto, observa Júlio César Adam,

se pensarmos que o próprio cinema surge em 1895, com os irmãos Lumière, ou seja, praticamente ao mesmo tempo que surge o gênero ficção científica, podemos concluir que o próprio cinema enquanto técnica tem algo dessa ficção científica em si. (ADAM, 2012, p. 557).

Adam ainda oferece, na via da *religião vivida*, uma chave interpretativa cara à nossa pesquisa: dentre os traços característicos da ficção científica, há a postura mais reflexiva da narrativa apoiada por avanços humanos – avanços tecnológicos ou não (ADAM, 2012, p. 557). Partimos e adotamos, portanto, a contribuição de Julio César Adam em seu artigo *Da ficção científica para a ficção religiosa* (2012), sobre a noção de religião vivida – de Failling, Heimbrock e Gräb – para sugerir uma interpretação de *2001 Uma Odisseia no Espaço* e a relação entre o cinema de ficção científica e a religião.

No cinema, *Metropolis* (1927), escrito por Thea von Harbou e dirigido por seu marido Fritz Lang, é não apenas um marco na história do cinema, mas também um marco na ficção científica. Entre *Metropolis* e *2001* outras películas ganharam popularidade, como adaptações cinematográficas de livros de H.G. Wells, sobretudo em meados da década de 30, *O Dia em que a Terra Parou*

(1951), *O Planeta Proibido* (1956), e *Planeta dos Macacos* (1968). Entretanto, foi com *2001 Uma Odisseia no Espaço*, dirigido por Stanley Kubrick, que a ficção científica deixou de ser um estilo B de cinema para ganhar importância e expressividade (TAVARES, 1986, p. 30). Fato é que a ficção científica se serviu dos avanços tecnológicos significativamente – não apenas para a produção dos filmes, mas, também, como mais um aspecto enriquecedor de enredo.

As obras de ficção científica tendem a oferecer à tecnologia um certo protagonismo. Não por acaso os estudos avançados em ficção científica diferenciam obras cuja natureza estaria numa esfera “*hard*” de ficção científica (aquelas com inclinações claras de orientação por descobertas científicas exatas) e a ficção científica “*soft*” (narrativas voltadas mais ao compromisso social, filosófico, histórico, teológico ou psicológico da trama). De fato, ao que nos parece, segundo Gilberto Schoereder, a ficção científica se diferencia dos demais gêneros por ter no enredo o enlace com o leitor (SCHOEREDER, 1986). O enredo é, muitas vezes – e comumente –, o protagonista da ficção científica. Assim o sendo, não seriam nem as personagens muito menos a própria ciência que estariam no protagonismo das histórias de ficção científica; muito menos a ciência: afinal, se a ciência fosse a protagonista das histórias de ficção científica, ela trairia a própria natureza do método científico por se render às mais variadas ficções. Na ficção científica, a nosso ver, a humanidade, sim, ocuparia o lugar do protagonismo. Ao lado da humanidade, como uma forma de coadjuvante, não estaria a tecnologia: estaria o ambiente, a atmosfera, o cenário. Ora, a atmosfera de uma obra é um dos principais protagonistas da ficção científica, pois é neste mundo onde habitará o enredo e todas as possibilidades inerentes às personagens e ao leitor. Algumas reflexões podem não se evidenciar em diálogos – como no existencialismo ou outras correntes filosóficas. A atmosfera e o texto, na ficção científica, organizam e orientam a existência. Simulam o simulacro. Essa simulação é, ao mesmo tempo, do mundo real e do mundo ficcional.

Em sua obra *2001 Uma Odisseia no Espaço*, da série *Folha Explica*, Almir Lakabi, jornalista e crítico de cinema brasileiro, formado em Cinema pela ECA-USP, apresenta três referências elementares para uma interpretação do filme 2001. “As três chaves de leitura mais comuns, e complementares”, escreve



Labaki, “remetem à *Odisséia*, de Homero (cerca de 800 a.C.), à teoria mitológica de Joseph Campbell (1904-1987) e à filosofia da evolução de Friedrich Nietzsche (1844-1900).” (LABAKI, 2000, p. 13). Contrapondo *2001*, de Kubrick, com a *Odisseia*, de Homero, notamos em comum: a jornada de retorno à terra natal; a semelhança de um olho em HAL9000 com o gigante ciclope grego; o sobrenome Bowman, do protagonista humano Dave, de *2001*, significa “homem do arco”, ao que Odisseu retorna à Ítaca com o arco de Apolo. Coincidência ou não, a estrutura ficcional de *2001 Uma Odisseia no Espaço* compartilha, também, de outras estruturas míticas. Isso ocorre porque a ficção científica não depende da tecnológica nem dos avanços científicos para se diferenciar de outros gêneros: a ficção científica, assim como toda a literatura, encontra-se na segunda realidade verbal – assim como a religião. Seguindo a intuição de Labaki, num segundo momento, teríamos a chave de leitura de Campbell. Para aprimorar o mundo ficcional, em 1964, Kubrick e Clarke iniciaram os trabalhos no roteiro do filme. Na ocasião, além dos aparatos técnicos audiovisuais, deram atenção ao estudo dos mitos. Em seu diário, reproduzido em *The Lost Worlds of 2001*, Clarke lembra que Kubrick lhe pediu para ler *O Herói de Mil Faces*, de Joseph Campbell, descrevendo-o como “muito estimulante.” (Clarke, 1972, p.66, tradução nossa)<sup>9</sup>. O estudo dos mitos, desde Homero até outras narrativas arcaicas, auxiliou-os para o entendimento das estruturas universais da humanidade. De fato, se a Jornada do Herói, de Joseph Campbell, for resumida em três grandes atos – a saber, separação, iniciação e retorno – teríamos a síntese dos três momentos de *2001 Uma Odisseia no Espaço*. A estrutura mítica da narrativa compartilha com os mais variados mitos um mesmo fundo de ficção: a realidade verbal.<sup>10</sup>

Eis a condição geral de toda obra de ficção científica, seja ela literária ou cinematográfica: sua condição de *narrativa primordial*. Júlio César Adam, ao tratar dos traços característicos da ficção científica<sup>11</sup>, transparece justamente o aspecto narrativo como a condição originária e original da ficção científica.

<sup>9</sup> Stanley gave me Joseph Campbell's analysis of the myth *The Hero with a Thousand Faces* to study. Very stimulating.

<sup>10</sup> Para uma reflexão mais voltada ao aspecto ficcional tanto da ciência como de outras ficções, recomendamos o artigo de Alana Albuquerque, “Por uma ficção científica ou uma ciência ficcional: jogos e disputas entre ficção, ciência e filosofia” (2020).

<sup>11</sup>A saber: “a) tentativa de síntese e aproximação entre elementos de várias áreas do conhecimento (ciências humanas, ciências exatas, filosofia, religião), através de uma narrativa; b) semelhança com outras formas de narrativa; c) a recorrência de imagens e temas desenvolvidos a partir de fins do séc. XIX (Verne e Wells); d) mais recentemente, assume uma postura mais reflexiva, autoconsciente, aproximando-se do mundo acadêmico e movimentos culturais contemporâneos.” (ADAM, 2012, p. 557).

Identificamos em tal estudo – e assim o assimilamos – como uma expressão de uma narrativa primordial na ficção científica cinematográfica. Em nosso estudo embrionário sobre a ficção científica ser a metafísica da ciência, observamos as condições literárias que permitem à ficção científica licenças poéticas a despeito de qualquer avanço científico. De fato, interessa-nos as possibilidades de sentidos abertos pela apreciação da película cujo gênero ficcional científico extrapola os condicionamentos da ciência em direção de uma imaginação criadora de possibilidades e significações interiores. Nesta direção, Adam, citando Jörg Herrmann, sustenta que o cinema corresponde ao nosso desejo de criar o mundo novamente; isto é: o cinema decodifica o mundo e a vida, desempenhando, assim, um modelo de coerência narrativa semelhante às narrativas religiosas (ADAM, 2012, p. 556). Trata-se de narrativas primordiais, que dizem respeito às condições humanas mais profundas exteriorizadas na obra de arte – bem como na religião e outras produções culturais.

Com isso, a partir de nosso estudo sobre a ficção científica como metafísica da ciência, trabalhamos numa direção reflexiva a partir da contemplação do filme em sua autonomia e polissemia. A nosso ver, de todas as obras cinematográficas de ficção científica, *2001 Uma Odisseia no Espaço* é não apenas a mais famosa como a mais profícua para se pensar a relação entre religião e cinema – proposta do presente dossiê. Não por acaso há trabalhos acerca de *2001 Uma Odisseia no Espaço* abordando o aspecto metafísico e religioso do filme. Bráulio Tavares, a título de exemplo, lembra a respeito do lançamento do filme em 1968: “aparecia uma obra disposta a reunir a competência técnica e a audácia das ideias; o filme estava em dia com a astronáutica e a metafísica ao mesmo tempo.” (TAVARES, 1986, p. 29). De todos os estudos realizados e por nós acessados e estudados, uma lacuna mantém-se aberta: ao pensar a aproximação entre religião e cinema, qual seria o aspecto religioso no filme *2001 Uma Odisseia no Espaço*? Feita a fundamentação epistemológica de nossa abordagem, na tarefa de responder à pergunta proposta, apresentamos a novidade do nosso artigo: o Monoliteísmo.

## 2 Monoliteísmo

Diferente de outros filmes, como *Contato*, onde a relação entre ciência e



religião é explícita<sup>12</sup>, *2001 Uma Odisseia no Espaço* não apresenta nitidamente qualquer assunto religioso. Entretanto, os paralelos com a religião são evidentes quando colocadas ao centro preocupações existenciais. No caso, como veremos nesta seção, será possível correlacionar algumas temáticas comuns à natureza de questões religiosas com o que é apresentado esteticamente em *2001 Uma Odisseia no Espaço*. Nosso empreendimento, portanto, será duplo: o de (1) aprofundar a noção da ficção científica na esfera de uma narrativa primordial como lugar de pensamento original (2) tendo na relação entre cinema e religião a reflexão do filme *2001 Uma Odisseia no Espaço*. Lembrando que, para isso, seguimos as intuições da realidade verbal, de Paulo Nogueira<sup>13</sup>, e de um cinema existencial, Julio Adam (2012). Poderíamos, também, recorrer aos textos de Paul Schrader<sup>14</sup>; entretanto, a nosso ver, preferimos as intuições de Deleuze em *Cinema 1: A Imagem-Movimento* e *Cinema 2: A Imagem-Tempo*.

Pensando que o cinema é um processo de *criação*, segundo Deleuze, o cinema apresenta-se como uma forma de pensamento original capaz de exercer as virtudes filosóficas. Para Deleuze, cineastas são pensadores que se expressam por imagens no lugar de conceitos (DELEUZE, 1985, p. 45). Mais do que isso: o cinema representaria a essência da *diferença*: conceito fundamental para a obra deleuzeana.<sup>15</sup> De modo geral, a filosofia ocidental privilegiou formas identitárias de pensamento para a segurança e estabilidade do ser. Contrariando esta tendência, na esteira de Nietzsche, Deleuze vê na diferença a própria experiência histórica: a transformação do caráter mais simbólico da repetição. Para Deleuze, a repetição é uma convenção – conservação de visão de mundo e de política de memória. A diferença, por outro lado, é a mudança radical de um estado para outro, de um momento para outro. A diferença primordial é o tempo. O tempo encontra-se no centro da reflexão de Deleuze sobre o cinema. Passado e presente não se sucedem, mas coexistem. Ao invés de pensar o passado como algo fora do

<sup>12</sup> A este respeito, recomendamos a leitura do artigo “Da ficção científica para a ficção religiosa: ideias para pensar o cinema de ficção científica como o culto da religião vivida” de Julio César Adam (2012).

<sup>13</sup> No caso, NOGUEIRA (2012).

<sup>14</sup> Paul Schrader (1946-atual) é um diretor, roteirista e crítico de cinema norte americano. Conhecido, sobretudo, pelos seus trabalhos com Martin Scorsese, Schrader é teólogo de formação e idealizador do “cinema transcendental”.

<sup>15</sup> Vale notar que Bergson influenciou Deleuze mais do que Nietzsche ou Peirce nas obras “Cinema 1: imagem movimento” e “Cinema 2: imagem-tempo”. Fundamental é a noção de diferença. O estudo do tempo é a constante relação entre o estado virtual e o estado atual. Essa relação se dá na diferença: diferença dos tempos, diferença das essências. A lembrança é portadora da diferença. A lembrança é a lembrança de algo diferente: um tempo diferente. Até mesmo quando a lembrança pensa as semelhanças, é porque o ser do devir se viu diante de diferenças. Logo, diferenciar-se é virtualidade que devém atualização.

tempo e o presente como algo existente, Deleuze inverte a relação para assumir a soberania do instante. O filme *2001 Uma Odisseia no Espaço* é marcado por um instante constante. Suas 2 horas e 19 minutos de duração possuem um pouco mais de 30 minutos de diálogo apenas. Boa parte da reflexão causada pelo filme não está nos diálogos, mas, no instante cinematográfico. Trata-se do “corte móvel”: fotogramas em movimento cadenciado e lógico, criando uma imagem com continuidade.

**Figura 1 - frame aos 19:53 do filme 2001 UMA ODISSEIA NO ESPAÇO**



**Fonte: (KUBRICK, 1968).**

**Figura 2 - frame aos 19:54 do filme 2001 UMA ODISSEIA NO ESPAÇO**



**Fonte: (KUBRICK, 1968).**

Nos recortes da *Imagem 1* e *Imagem 2* acima, contemplamos um dos cortes mais famosos da história do cinema: com uma simples transição de cena, mas servindo-se do formato dos objetos e suas funções correlatas, o diretor Kubrick, dentre as interpretações possíveis, pela potência estética do cinema, está comunicando que a humanidade evoluiu da simples descoberta do osso como ferramenta pelo australopiteco, saltando milhares de anos para as espaçonaves. Deleuze denomina tal estratégia cinematográfica de “corte móvel na duração” (DELEUZE, 1985, p. 21). A composição temporal da imagem, segundo a teoria de Deleuze, é construída graças ao “crescente do passado”, que constitui o filme na mente do espectador e, principalmente, as cenas encadeadas e ordenadas com uma intenção de narrar (DELEUZE, 1985, p. 124) A passagem temporal em um corte seco, demonstrando ao telespectador um salto evolutivo, ilustra bem a crítica de Deleuze a Bergson: para Deleuze, o equívoco de Bergson é igualar a maneira como a percepção do tempo é manifestada ao modo como o cinema a captura e a concretiza. Em outras palavras, Bergson interpreta o cinema como uma imagem imóvel que teria dentro de si um único movimento apenas. Já Deleuze, o cinema é, ele próprio, uma imagem-movimento, implicando o conceito de instante atrelado à imagem, impregnado pelo devir (DELEUZE, 1985). Na transição acima, passado, presente e futuro são sintetizados em um único corte como uma “translação no espaço”, segundo Deleuze, e “exprime uma mudança na duração ou no todo.” (DELEUZE, 1985, p. 17). Isso significa que o corte extrapola qualquer discurso racional para comunicar, inesgotavelmente, condições da existência humana no tempo e através do tempo. Trata-se de uma qualidade própria do pensamento originado pelo cinema. Neste sentido, segundo Roberto Machado, o cinema é a representação mais fiel da nossa maior condição humana (MACHADO, 2009, p. 224).

Tanto o corte do instante cinematográfico quanto o formato dos elementos estéticos no filme dizem e comunicam um conteúdo incapaz de ser expressado em outras formas artísticas. A montagem/edição é o que torna o filme uma peça única. Desta forma, é a montagem que dá a imagem direta do tempo e sua forma imagética reproduz possibilidades interpretativas a partir da experiência estética do filme. A linguagem estética comunica um conteúdo pela potência da narrativa primordial. No filme *2001 Uma Odisseia no Espaço*, em trocas de momentos

importantes há sempre uma composição dialógica denotando a inferioridade da espécie humana diante da grandeza do universo. No início do filme observa-se Terra, Lua e a Estrela Sol.

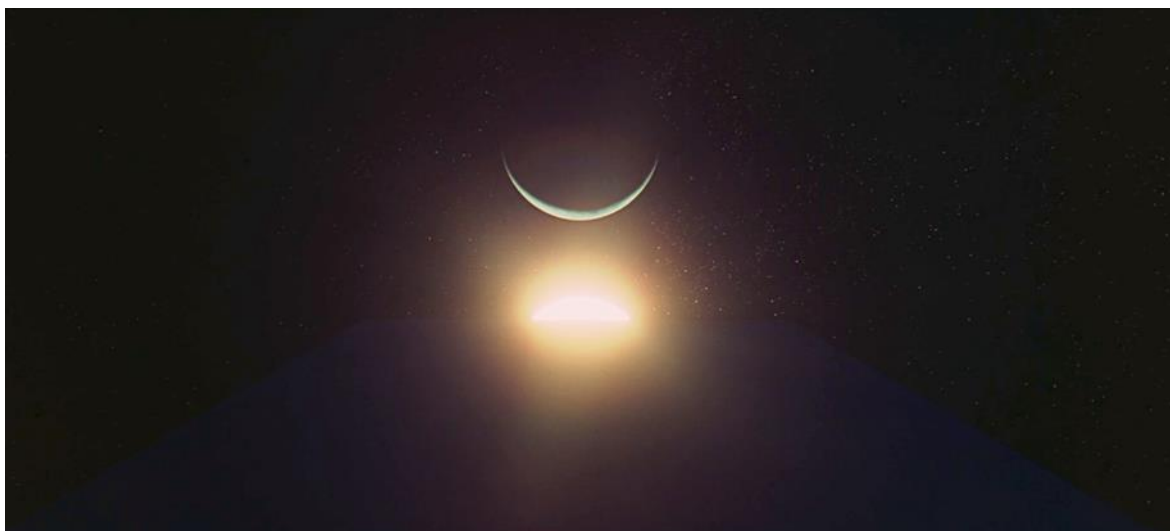
**Figura 3 – frame aos 3:34 do filme 2001 UMA ODISSEIA NO ESPAÇO**



**Fonte: (KUBRICK, 1968).**

Como Kubrick usa com propriedade e precisão a linguagem cinematográfica da composição estética, é importante notar a ordenação dos astros acima. Na *Imagem 3* uma forma de dizer da grandeza de cada astro diante da observação do instante. No segundo ato do filme, após a cena da descoberta do Monolito na Lua, quando os cientistas tocam o Monolito e este envia para o universo uma espécie de sinal pela a sua descoberta (cf. *Imagem 17*), há outra interposição marcando a passagem temporal, da Lua para a continuação da saga em Jupiter. Aqui percebemos uma composição similar, mas inusitada:

**Figura 4 – frame aos 54:36 do filme 2001 UMA ODISSEIA NO ESPAÇO**



**Fonte: (KUBRICK, 1968).**

Na cena acima, a *Imagem 4* apresenta, agora, a única entidade em todas as composições astrais do filme colocada em igualdade de grandeza aos demais astros: o Monolito. A composição nos permite interpretar que o Monolito seria uma espécie de corpo celeste tão importante – e, talvez, com a mesma vida própria dos demais – como os outros corpos celestes abrigadores de vida. O mesmo acontece na cena entre a viagem astral de Dave para o fechamento do filme (cf. *Imagem 5*), onde é possível ver o Monolito intercalado entre os planetas como se ele próprio fosse um órgão celeste evoluído.

**Figura 5 – frame aos 2:01:35 do filme 2001 UMA ODISSEIA NO ESPAÇO**



**Fonte: (KUBRICK, 1968).**

Essas imagens introduzem o problema da diferença deleuzeana: primeiro, por haver um ente inexplicável, mas correlato aos astros; segundo, pelo filme extrapolar noções exatas de temporalidade para além de uma contagem temporal lógica e/ou racional. O instante cinematográfico impera sobre a montagem e as formas estéticas dizem e comunicam mais do que uma simples solução visual. Conforme escreve Deleuze sobre a tarefa do cinema, “em vez de fazer uma análise inteligível do movimento, empreendia-se uma análise sensível.” (DELEUZE, 1985, p. 13). Neste sentido, a análise do sensível é justamente, em nossa leitura, o tratamento do instante e das formas para a compreensão do filme. Assim, se há aproximações entre o filme *2001 Uma Odisseia no Espaço* e a religião, de modo geral, esta aproximação se dá justamente pela condição do filme ser uma forma e uma expressão de um pensamento narrativo originário.

Para a nossa pesquisa, o pensamento original do cinema e a narrativa originária permite a análise e reflexão do tema cinema e religião no filme *2001 Uma Odisseia no Espaço* encontrando em seu protagonista a pretensão mais ambiciosa de uma possibilidade de trabalho sobre a condição humana religiosa. “Enquanto o filme estava sendo gravado”, disse Arthur Clarke, “eu comentei: ‘MGM ainda não sabe, mas o estúdio está filmando o seu primeiro filme religioso de dez milhões de dólares’” (POOLE, 2001, p. 44; SCHWAM, 2000, p. 243). Não apenas essa declaração, mas outros trabalhos acerca do aspecto religioso no filme<sup>16</sup>, indica-nos um horizonte de aproximação entre cinema e religião na obra *2001 Uma Odisseia no Espaço*. Indo além com o testemunho dos artistas, em entrevista para Joseph Gelmis, em 1969, um ano após o lançamento de *2001 Uma Odisseia no Espaço*, Gelmis pergunta: “Por que *2001* é um filme tão assertivo e religioso?” (GELMIS, 1970, s.p., tradução nossa)<sup>17</sup>. Eis a resposta de Kubrick:

O conceito de Deus está no centro do filme *2001*. Inevitável que assim o seja, uma vez em que se acredita em um universo cheio de formas avançadas de vida inteligente. Pense sobre isso: existem cem bilhões de estrelas na galáxia e cem bilhões de galáxias no universo. Cada estrela é um Sol como o nosso, provavelmente com planetas ao seu redor. A crença comum na evolução da vida é acompanhada, conseqüentemente, por uma quantidade específica de tempo em um planeta em uma órbita estável, não muito quente, não muito frio. Primeiro vem a evolução química, rearranjos aleatórios da matéria básica; depois, a evolução biológica. [...] Uma vez que se discute tais possibilidades, percebe-se as

16 Para referenciar três obras, a saber: ALDISS (1973); GRIGG (2018); HARPER (2003).

17 *Why does 2001 seem so affirmative and religious a film?*



inevitáveis implicações religiosas; afinal, todos os atributos essenciais atribuídos às inteligências extraterrestres são os atributos que damos a Deus. O que estamos lidando aqui é, de fato, uma definição científica de Deus. E se esses seres de pura inteligência interviessem nos assuntos da humanidade, seus poderes estariam distantes de nosso próprio entendimento. Como uma formiga senciente veria o pé que esmaga seu formigueiro: como a ação de outro ser em uma escala evolutiva mais alta do que ela? Ou como a intervenção divinamente terrível de Deus? (GELMIS, 1970, s.p., tradução nossa).<sup>18</sup>

Em outra ocasião, em entrevista para Eric Norden, da revista Playboy, Kubrick voltou a afirmar<sup>19</sup> que o conceito de Deus estaria no centro do filme 2001, completando:

mas não um conceito tradicional de Deus, como a imagem antropomórfica de Deus. Eu não acredito em nenhuma das religiões de monoteístas, mas acredito que é possível, sim, construir uma definição científica e intrigante de Deus. (KUBRICK, 1968, p.85, tradução nossa).<sup>20</sup>

Não seria prudente seguir com a análise sem considerar o fundo de interesse do autor. Entretanto, acompanhamos, também, as intuições da filosofia francesa e da revolução linguística do final da década de 60, início da década de 70, quando foi descolado o sentido de uma obra da intenção de seu autor. Na esteira de pensadores como Wellek e Warren, Northrop Frye, Hans-Georg Gadamer, Léopold Szondi e, principalmente, Paul Ricoeur (COMPAGNOM, 2003, p. 80), independentemente da intenção do autor, a obra sobrevive e significa para além de qualquer intenção autoral. Ciente desta dimensão, pensaremos a imagem simbólica do Monolito e suas articulações para uma interpretação metafísica da ciência em *2001 Uma Odisseia no Espaço*. Vale lembrar que não recorreremos ao texto 2001 Uma Odisseia no Espaço, publicado pela editora Aleph no Brasil<sup>21</sup>,

---

18 *The God concept is at the heart of this film. It's unavoidable that it would be, once you believe that the universe is seething with advanced forms of intelligent life. Just think about it for a moment. There are a hundred billion stars in the galaxy and a hundred billion galaxies in the visible universe. Each star is a sun, like our own, probably with planets around them. The evolution of life, it is widely believed, comes as an inevitable consequence of a certain amount of time on a planet in a stable orbit which is not too hot or too cold. First comes chemical evolution -- chance rearrangements of basic matter, then biological evolution. (...) Once you begin discussing such possibilities, you realize that the religious implications are inevitable, because all the essential attributes of such extraterrestrial intelligences are the attributes we give to God. What we're really dealing with here is, in fact, a scientific definition of God. And if these beings of pure intelligence ever did intervene in the affairs of man, so far removed would their powers be from our own understanding. How would a sentient ant view the foot that crushes his anthill -- as the action of another being on a higher evolutionary scale than itself? Or as the divinely terrible intercession of God?*

19 Em nossas pesquisas encontramos uma obra com uma citação contrária de Kubrick: “Toda a ideia de Deus é absurda”; “2001 mostra que aquilo pelo qual as pessoas denominam de ‘Deus’ é apenas um termo aceitável para a ignorância deles” (SMITH, 2010, p. 200). Entretanto, não encontramos em nenhum lugar a fonte – e SMITH não oferece a fonte também. Portanto, seguimos com as declarações anteriores: elas fazem sentido entre si estão bem documentadas e acessíveis.

20 *I will say that the God concept is at the heart of 2001—but not any traditional, anthropomorphic image of God. I don't believe in any of earth's monotheistic religions, but I do believe that one can construct an intriguing scientific definition of God.*

21 Cf. CLARKE (2013).

pois entendermos ser outro texto, em outra mídia, com outras intenções – diferentes das possibilidades estéticas e extáticas promovidas pela percepção do filme enquanto filme.<sup>22</sup>

Aqui repousa a contribuição de nossa hipótese: *se a possibilidade de um conceito de Deus estaria no centro de 2001, mesmo que Kubrick não a tenha declaradamente exposta em narrativas articuladas, assumimos uma interpretação de tal conceito a partir da única personagem constante, imutável, onipresente e, de certa forma, onisciente no filme: o Monolito*. A aceção de Deus como o Monolito – ou o Monolito como Deus – é uma das primeiras impressões dada imediatamente. Trata-se de uma interpretação possível e comum<sup>23</sup>. Não apenas comum, como também motivo de tese: a tese de John Harper (2003), “*Visions of a Future God: Religion in the Science Fiction Film - Kubrick's 2001: a Space Odyssey*”, procura investigar aspectos religiosos na obra de arte de Kubrick. Para o pesquisador, haveria, mesmo que discretamente sugeridos, elementos religiosos míticos e antigos na estrutura narrativa de 2001. A tese de Harper é demonstrar a evolução da religião no filme *2001 Uma Odisseia no Espaço* — não criticaremos tal tarefa, a despeito da insatisfação de nossa hipótese: o filme *2001 Uma Odisseia no Espaço* não carrega elementos sistemáticos nem dogmáticos das religiões, a não ser uma possibilidade antropológica inclinada à estrutura mítica. A nosso ver, a proposta de Harper (examinar o uso da religião, cf. HARPER, 2003, p. 7) ainda se apresenta insuficiente na medida em que propomos investigar algo mais profundo e profícuo para a significação do tema de Deus em 2001: o que o filme, em sua forma estética e concepção temporal, conforme indicado a partir de Deleuze, poderia significar a respeito do sentimento de transcendência inerente em cada ser humano?

Nossa pretensão não se encontra na simples identificação da personagem como Deus. Considerando-o como uma espécie mais de um *símbolo* do que seria o divino no enredo, pensamos as possibilidades existenciais na narrativa pela

<sup>22</sup> Sabemos, por isso, que Clarke, mesmo co-roterizando o filme com Kubrick, em seu livro (escrito e publicado após o filme) oferece uma explicação clara do papel e da função do Monolito. Entretanto, o filme de Kubrick faz um ótimo trabalho mantendo o mistério do Monolito, aproximando-o mais à uma influência incondicionada do círculo da vida e da disposição do ser humano em transcender seus condicionamentos.

<sup>23</sup> Cf. declarou um espectador: “Demorei três horas para descobrir que Deus é um monólito”. In: BENSON (2018).

estética do filme, extraindo dela as novidades que nos convém. A visão de um Deus futuro de Harper, mesmo considerando aspectos metafísicos no filme, não alcança a dialética interior da obra a respeito de uma “forma de dizer” própria da narrativa fílmica. Enquanto Harper se contradiz em sua proposta — ostenta a tese de um “Deus futuro” no filme em um momento, entretanto, alega que a o fim do filme seria apenas a possibilidade da busca por Deus, sem identificar que, talvez, o atributo de um Deus futuro seria a possibilidade de sua busca (HARPER, 2003, p. 143) — notamos uma espécie de afirmação a respeito da condição humana diante do fenômeno saturado manifestado em forma do Monolito. Esse fenômeno saturado manifestado se apresenta diferenciado das determinações da existência pela estética transcendental em três imagens primordiais: a circularidade, a linearidade e o silêncio.

### **3 A dialética entre o circular e o linear no silêncio do Monoliteísmo**

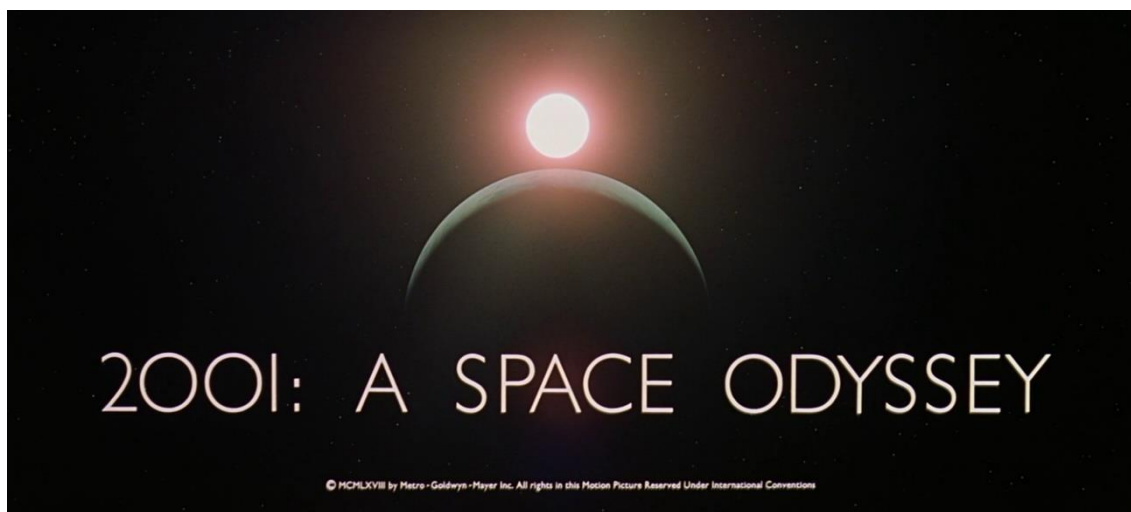
#### **3.1 Circularidade**

Propomos uma interpretação do filme *2001 Uma Odisseia no Espaço* iniciada pela estética e pela forma. Na abertura do filme, cf. *Imagem 3*, ao som da música *Also sprach Zarathustra*, de Richard Strauss, composta em 1896 e inspirada pela obra *Assim Falou Zaratustra*, de Nietzsche<sup>24</sup>, o espectador contempla a presença marcante das formas circulares nos astros, seguido pelo título do filme (cf. *Imagem 6*).

---

<sup>24</sup> A aproximação com Nietzsche é, ao mesmo tempo, cativante e especulativa. Há um consenso (e Labaki vai nesta direção também) de que a presença da música de Strauss guardaria sentidos nietzscheanos no filme. Se assim o for, deveríamos considerar que o nome da música seria mais útil que o efeito estético da música. Se assim o for mesmo, deveríamos pressupor que todo espectador a conheceria a música e seu título para a captação do real sentindo intencionado pelo diretor. E mesmo que a intenção do diretor seria dizer algo nas entrelinhas pela música *Also sprach Zarathustra*, qual seria a interpretação mais interessante para nós? De que o filme seria, em suma, um filme nietzscheano apenas?

Figura 6 – frame aos 4:21 do filme 2001 UMA ODISSEIA NO ESPAÇO



Fonte: (KUBRICK, Stanley, 1968).

Mircea Eliade, em *O Mito do Eterno Retorno*, contrapondo a ideia de eterno retorno de Nietzsche, pensa as imagens circulares primordiais e o papel que elas desempenham nas sociedades como o movimento (circular) que garantiria a sobrevivência das mesmas coisas através de sua repetição. Em suas palavras a respeito da função da circularidade, “provocada por seu retorno contínuo, é a perfeita e mais imediata expressão (daí aquilo que está mais perto do divino) da imobilidade absoluta.” (ELIADE, 1992, p. 97). Enquanto os gregos consideravam o movimento e a mudança como graus inferiores da realidade, as diferentes sociedades arcaicas interiorizaram as mudanças cíclicas e a repetição como forma da permanência e perpetuidade dos valores significativos. No caso de *2001 Uma Odisseia no Espaço*, o aspecto circular no filme não se dá coincidentemente ou apenas pela influência de Campbell: a estética orienta uma interpretação da completude circular, tendo no início e no encerramento da narrativa, assim como os astros ilustrados, também uma imagem circular.

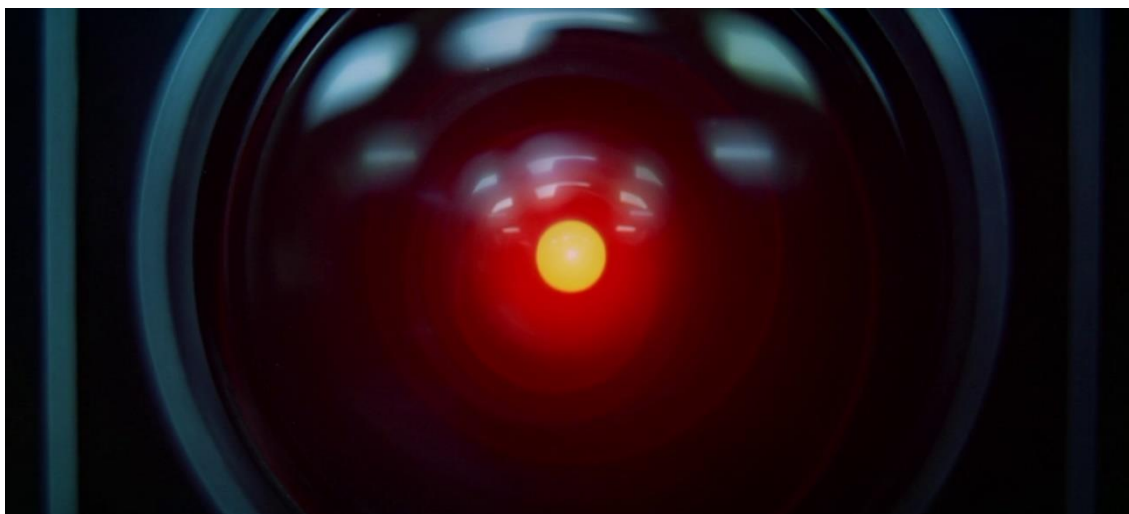
É importante notar, neste sentido, que em *2001 Uma Odisseia no Espaço* todas as produções humanas bem como cenários e personagens são circulares: terra, naves, HALL-9000. Para isso, a sequência de imagens, a saber, *Imagem 7*, *Imagem 8*, *Imagem 9*, *Imagem 10*, *Imagem 11*, *Imagem 12*, *Imagem 13*, *Imagem 14* e *Imagem 15* ilustram a nossa proposta interpretativa.

**Figura 7 – frame aos 1:37:28 do filme 2001 UMA ODISSEIA NO ESPAÇO**



**Fonte: (KUBRICK, Stanley, 1968).**

**Figura 8 – frame aos 1:40:35 do filme 2001 UMA ODISSEIA NO ESPAÇO**



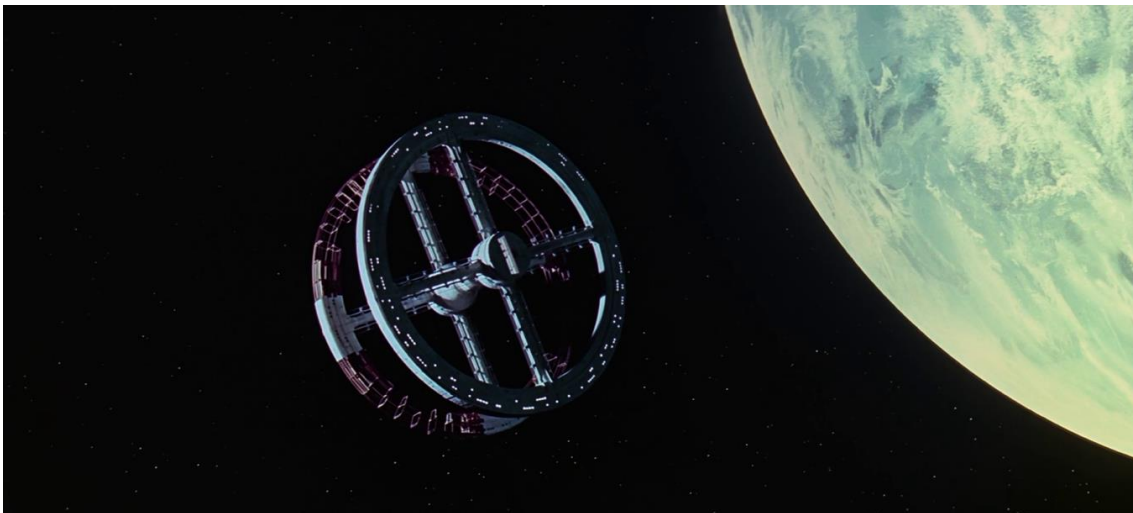
**Fonte: (KUBRICK, Stanley, 1968).**

**Figura 9 – frame aos 1:40:50 do filme 2001 UMA ODISSEIA NO ESPAÇO**



**Fonte: (KUBRICK, Stanley, 1968).**

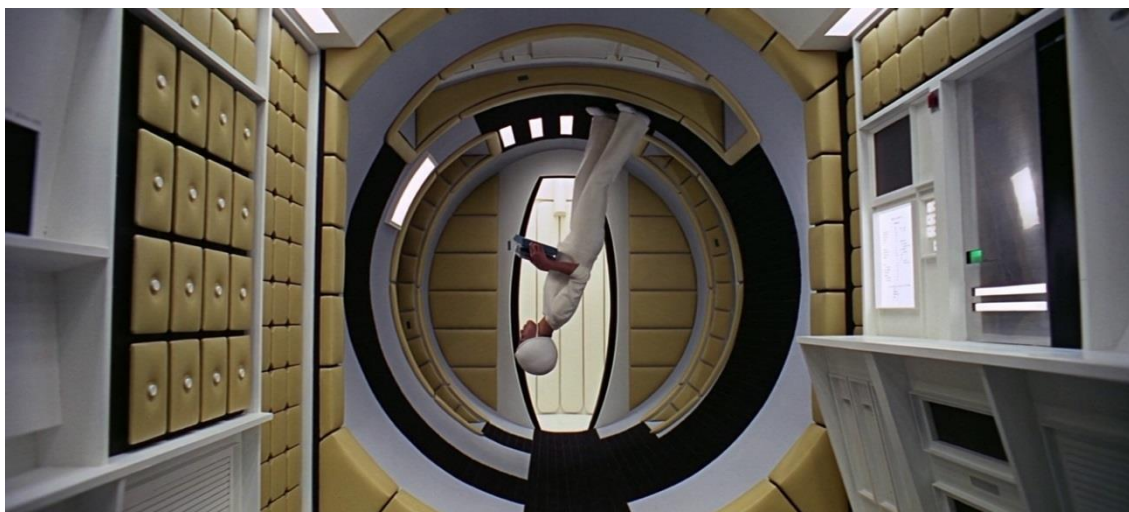
**Figura 10 – frame aos 20:56 do filme 2001 UMA ODISSEIA NO ESPAÇO**



**Fonte: (KUBRICK, Stanley, 1968).**



**Figura 11 – frame aos 30:42 do filme 2001 UMA ODISSEIA NO ESPAÇO**



**Fonte: (KUBRICK, Stanley, 1968).**

**Figura 12 – frame aos 36:10 do filme 2001 UMA ODISSEIA NO ESPAÇO**



**Fonte: (KUBRICK, Stanley, 1968).**

**Figura 13 – frame aos 1:11:29 do filme 2001 UMA ODISSEIA NO ESPAÇO**



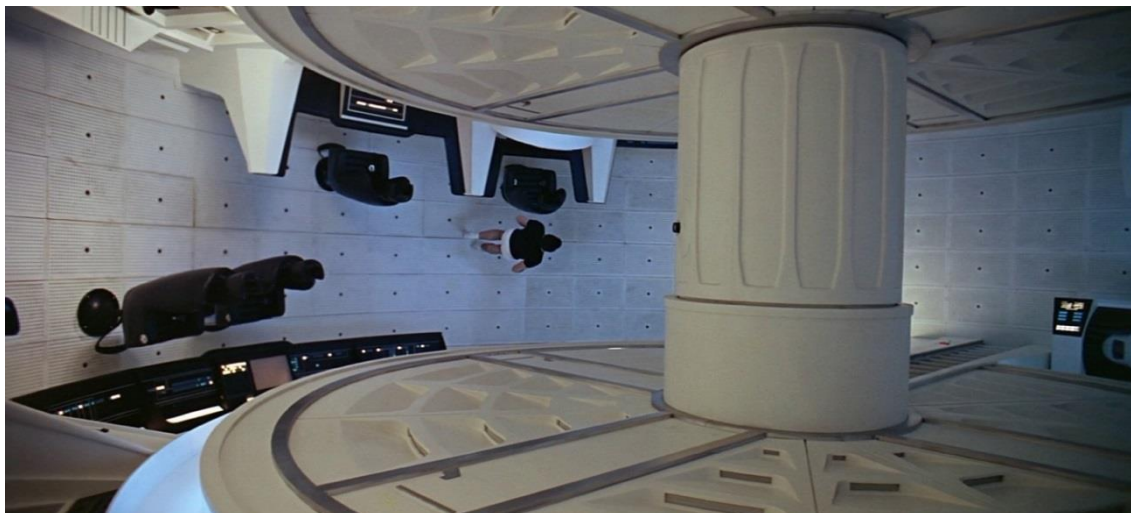
**Fonte: (KUBRICK, Stanley, 1968).**

**Figura 14 – frame aos 1:12:14 do filme 2001 UMA ODISSEIA NO ESPAÇO**



**Fonte: (KUBRICK, Stanley, 1968).**

Figura 15 – frame aos 56:49 do filme 2001 UMA ODISSEIA NO ESPAÇO



Fonte: Fonte: (KUBRICK, Stanley, 1968).

Os destaques acima têm a função ilustrativa da síntese circular no filme *2001 Uma Odisseia no Espaço*. A *Imagem 7* demonstra uma cabine circular de operações para a manutenção da espaçonave maior, também com aspectos circulares, na *Imagem 9* e *Imagem 10*. Outra nave com o mesmo fim está representada na *Imagem 12*. A *Imagem 8* apresenta uma das personagens mais marcantes do filme: HALL-9000. Trata-se de um computador com consciência própria, imitando um olho, marcando, novamente, o aspecto circular do filme. Na *Imagem 11* é possível conferir a soberania da circularidade num movimento interessante de gravidade própria: pela imponderabilidade na nave, a personagem caminha em movimento circular perene sem a possibilidade de uma queda — comunicando, a nosso ver, a supremacia do circular sobre o material. O mesmo acontece na *Imagem 12*, *Imagem 14* e *Imagem 15*, onde os astronautas transitam por ambientes igualmente circulares.

Portanto, o filme *2001 Uma Odisseia no Espaço* é construído de maneira circular e em imagens circulares. A circularidade, dissolvida no tempo e no espaço, remete à um retorno em sua própria forma. Circularidade, transitoriedade e eterno retorno. Arthur Clarke afirmou: “Nenhum indivíduo existe para sempre; por que deveríamos esperar que nossa espécie fosse imortal? O homem, disse Nietzsche, é uma corda estendida entre o animal e o super-homem — uma corda sobre o abismo. Esta será uma causa nobre a servir” (*apud* BENSON, 2018, p. 457). Podemos pensar, a partir do filme e sua condição

circular, que a própria ciência é também circular. Afinal, a ciência flerta com a linearidade/retidão; a ficção científica, representado por *2001 Uma Odisseia no Espaço*, resgata a circularidade da condição humana e a contrapõe com a pretensão científica. Pois o paradoxo mais evidente encontra-se no entrelaçamento tecnológico com o gênero da ficção. Extrapolando o paradoxo permite ao próprio filme *2001 Uma Odisseia no Espaço*, mesmo com aparatos tecnológicos oriundos da ciência, centralizar a preocupação existencial em uma narrativa ficcional que ultrapasse os condicionamentos circulares.

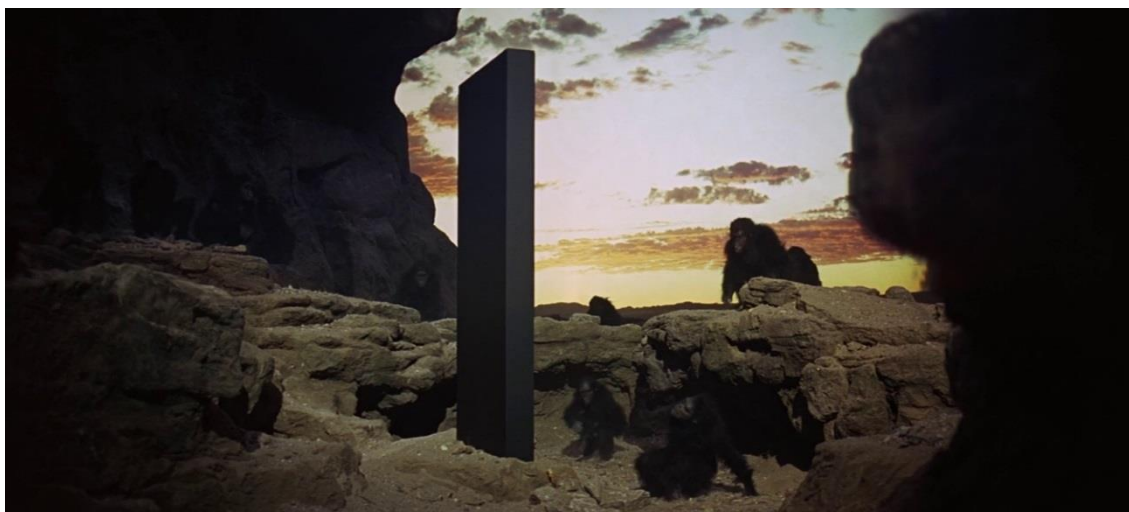
Para Eliade, a simetria entre os diversos sistemas mítico-cerimoniais do Ano Novo, em todo o mundo semita, denota uma circularidade existencial. Em cada um desses sistemas, segundo Eliade, “nós podemos encontrar a mesma ideia central do retorno anual ao caos, seguido de uma nova criação.” (ELIADE, 1992, p. 64). Os elementos circulares no filme *2001 Uma Odisseia no Espaço*, tanto os estéticos quanto os narrativos, carregam a mesma estrutura religiosa da criação, queda e nova criação. O próprio roteiro contempla a circularidade da existência religiosa. Seria o ciclo da existência o limite da vida humana e de sua expressão sagrada? Ao final, o bebê – possível encarnação emancipada do astronauta Bowman –, por ser maior que a Terra e estar envolvido numa espécie de óvulo, demonstra a nova criação a partir, agora, da evolução (sobretudo científica) e denotaria um ser sem limite, possivelmente rompendo com os condicionamentos da circularidade.

### **3.2 Linearidade**

Há outro aspecto no filme *2001 Uma Odisseia no Espaço* que se contrapõe com a constante circularidade: a linearidade. O linear – metáfora para o conhecimento imutável e, possivelmente, eterno – é demonstrado numa única peça: o personagem Monolito.



**Figura 16 – frame aos 13:04 do filme 2001 UMA ODISSEIA NO ESPAÇO**



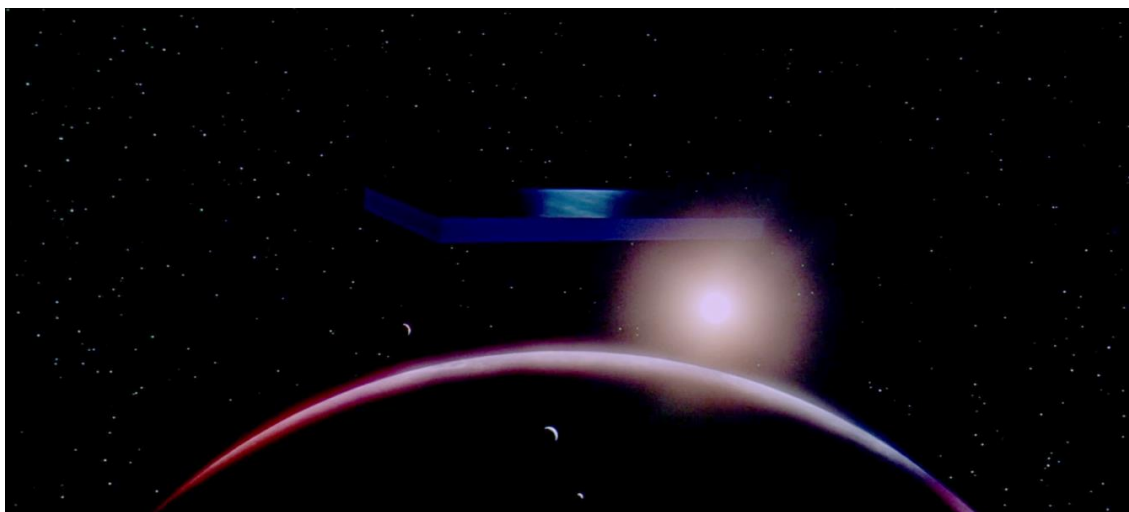
**Fonte: (KUBRICK, Stanley, 1968).**

Na *Imagem 16* há a primeira aparição e o primeiro contato com o Monolito. A imagem-percepção, de Deleuze, oferece-nos uma chave interpretativa a partir da matéria linear do Monolito pela sua interação tanto estética quanto narrativa no filme. A diferença da forma do Monolito para as demais formas apresentadas na obra (sobretudo, circulares) denota uma matéria privilegiada cuja interação abre uma outra forma de relação com o real. Ao tratar dos tipos de imagens, Deleuze sugere na forma da imagem as condições para a sua existência implicando numa interpretação variada de sentidos a partir de sua própria forma afetiva e perceptiva (DELEUZE, 1985).

**Figura 17 – frame aos 52:43 do filme 2001 UMA ODISSEIA NO ESPAÇO**



**Fonte: (KUBRICK, Stanley, 1968).**

**Figura 18 – frame aos 1:59:15 do filme 2001 UMA ODISSEIA NO ESPAÇO**

**Fonte: (KUBRICK, Stanley, 1968).**

Os sistemas e imagens que se alteram qualitativamente entre si e a experiência cinematográfica advinda de tal montagem torna-se, para Deleuze, “essência variável das coisas e fornecendo o tema de uma ontologia complexa.” (DELEUZE, 2012, p. 28). A ontologia complexa de *2001 Uma Odisseia no Espaço* encontra seu auge na interação das formas circulares com a linearidade do Monolito como uma forma de extrapolação existencial de sentido. Nos recortes acima, *Imagem 17* e *Imagem 18*, vemos o Monolito interagindo, de maneira contraposta, aos astros, diferenciando-se, sobretudo, por sua linearidade. A ontologia complexa de *2001 Uma Odisseia no Espaço*, portanto, impõe duas formas de ser: a finita-circular e a linear-eterna.

**Figura 19 – frame aos 2:18:42 do filme 2001 UMA ODISSEIA NO ESPAÇO**

**Fonte: (KUBRICK, Stanley, 1968).**



Tudo que é circular tende a dissolver no espaço, na circularidade. Entretanto, apenas o monólito, com sua característica linear e com cantos retos, participa da jornada da humanidade. Na *Imagem 19* é possível conferir no gesto redentor do astronauta, ao apontar para o Monolito, sem proferir qualquer palavra, sem diálogo algum, uma espécie de devoção monoliteísta. A rigor, a essência da ontologia complexa de *2001 Uma Odisseia no Espaço* demonstra, de maneira artística, pela narrativa da ficção científica, a mesma condição humana que participa tanto do *homo religiosus* como da razão científica: a busca pela superação de nossos condicionamentos, determinações e finitude. O filme *2001 Uma Odisseia no Espaço* ainda incorpora uma das características mais próprias de tal busca: o silêncio.

### 3.3 Silêncio

Em *2001 Uma Odisseia no Espaço* não há ausência da humanidade. Na cena final onde o astronauta David Bowman se vê em diferentes estágios de vida e morte, ele está sempre presente, ora no leito, ora no berço. A *Imagem 17* ilustra a frase de Paul Ricoeur: “o vivo e a memória do morto na memória do vivo.” (RICOEUR, 2008, p. 54). Entretanto, o filme parece pontuar, a todo momento, uma ausência silenciosa e inquietante. Para o monoliteísmo, a ausência sustenta uma outra possibilidade de existência. Paradoxalmente, a morte – a memória do morto na memória do vivo – abre uma outra vida pela mudança de quem está vivo. Ao contrário da memória, que é a visão do velho sobre o novo, David Bowman vê o seu eu velho a partir do seu eu mais novo. Tratando de ausência, *2001 Uma Odisseia no Espaço* é uma estória da presença ausente e da ausência presente. Trata-se de uma dialética cuja profundidade insondável se dá apenas na ficção – a noção apresentada nas seções anteriores de *narrativa primordial*, noção para qual a ciência se apresentaria, em um movimento metafísico, por ficção científica. Assim como Foucault intuiu a respeito do lugar do autor numa obra artística – i.e., a marca do escritor é a consciência de sua ausência (FOUCAULT, 2001) – parece-nos haver a mesma consciência na própria dinâmica narrativa de *2001 Uma Odisseia no Espaço*, onde os atos e sentidos encontram potência na busca pela presença de uma ausência para além da ausência constantemente presente. Neste sentido, o neologismo *monoliteísmo*

sugere a busca da compreensão de si-mesmo por meio de significações últimas na expressão artística de Kubrick da circularidade, da linearidade e, sobretudo, do silêncio, i.e., desta marca consciente da ausência também como autoconsciência da presença. Uma dialética complicada e invertida pela imagem-movimento do filme, despertando sensações, sobretudo, silenciosas de contemplação. Silêncio, pois o Monolito não narra, não dialoga, não interage, a não ser numa espécie de causa e efeito provocada pelo próprio ser humano. O silêncio em questão diz respeito à ausência narrativa da personagem. Sua presença se dá pelo enredo num desenrolar conjunto com a evolução da humanidade. Ao contrário de HALL-9000, o Monolito não impõe qualquer vontade arbitrária ou superioridade ôntica. A nosso ver, o Monolito, pelo silêncio e linearidade, acompanha a humanidade, a despeito da circularidade inerente à natureza da vida terrestre.

Pensando numa concepção de Deus a partir da narrativa primordial do filme *2001 Uma Odisseia no Espaço*, poderíamos, por fim, contrapor as inúmeras provas ontológicas ou definições divinas ao longo da história do pensamento ocidental com o símbolo Monolito. Entretanto, a redução de um conceito de Deus na própria obra parece-nos a operação mais produtiva, motivados pela noção de *cinema existencial* de Júlio Adam. O auge da reflexão, neste sentido, estaria, pela análise crítica cinematográfica aqui apresentada, na concepção estética circular e linear como forma de narrativa primordial de uma existência mediada pela experiência estética do filme. Transcendendo dogmas religiosos e preceitos científicos em direção às formas artísticas, chegar-se-ia à um conceito de Deus diferenciado não apenas pelas ideias, mas, sobretudo, por uma alteridade: o contato incondicionado com a forma saturada de sentido a despeito de qualquer confessionalidade religiosa ou razão científica. Deste modo, entrelaçando circularidade e linearidade na jornada de *2001 Uma Odisseia no Espaço*, contrapondo os dilemas existenciais dos personagens humanos com a presença do Monolito como símbolo de personagem divina, faz-nos pensar na condição própria de toda religião sintetizada na estética do filme: conforme escreveu Tavares, “homem e Deus são apenas elos contíguos numa infinita cadeira de seres.” (TAVARES, 1986, p. 71).

## Considerações Finais

A ficção científica é um espaço para os questionamentos humanos mais profundos, dentre eles, a religião – mesmo que a religião não esteja evidente, muito menos confessada. Philip K. Dick, um dos principais nomes do gênero, teve uma experiência religiosa inusitada entre os meses de fevereiro e março de 1974 – experiência tão marcante que o levou a buscar respostas para tais eventos na ficção científica.<sup>25</sup> No final do conto “*A Última Pergunta*”<sup>26</sup>, Isaac Asimov – talvez o principal escritor do gênero – responde à questão científica mais cara (se seria possível reverter a entropia) com o prólogo de João. A ficção científica compartilha conteúdos e preocupações relacionados ao incondicionado. Poderíamos inferir, como Richard Grigg, em *Science Fiction and the Imitation of the Sacred*, uma orientação para a preocupação última (GRIGG, 2018, pp.75-78). O movimento da humanidade, seja ele religioso ou tecnológico, se volta para uma preocupação última, fundamento da existência e coexistência humana. Por outro lado, se a ficção científica representaria uma espécie de evolução artística, na qual não seria mais possível pensar o gênero sem os avanços tecnológicos, qual seria, portanto, a interpretação possível de Deus nestas obras? Não pretendemos analisar estruturas religiosas ou hierofanias no gênero da ficção científica, sobretudo em *2001 Uma Odisseia no Espaço*. Realizamos aqui uma interpretação de Deus, enquanto o protagonista da religião, na narrativa audiovisual de *2001 Uma Odisseia no Espaço*. Quando Kubrick assume o conceito de Deus como a possibilidade de seres evoluídos, estando o conceito de Deus imerso em qualidades que seriam a rigor qualidades desses seres evoluídos<sup>27</sup>, Kubrick, de certo modo, estaria na esteira da representação feuerbachiana do divino. Teríamos, portanto, *2001 Uma Odisseia no Espaço* como uma possibilidade de pensamento sobre Deus e a existência a partir daquilo que temos em nossas mãos, sem mediação religiosa, sem herança histórica; apenas a jornada movida pela preocupação última. O Monolito simboliza a pergunta pelo mistério, tanto na religião quanto na ciência. O mistério é sempre o mesmo: as perguntas essenciais

<sup>25</sup> Sobre esse assunto, cf. JACKSON, Pamela; LETHEM, Jonathan (2011).

<sup>26</sup> Publicado no Brasil em: ASIMOV, Isaac. *Nove Amanhãs*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1971.

<sup>27</sup> “The important point is that all the standard attributes assigned to God in our history could equally well be the characteristics of biological entities who billions of years ago were at a stage of development similar to man’s own and evolved into something as remote from man as man is remote from the primordial ooze from which he first emerged.” (NORDEN, 2016).

da vida. O Monolito aparece do começo ao fim; em cada aparição há um progresso. No início, o primeiro contato com a evolução. No decorrer do filme, a pergunta pelo misterioso acompanha o progresso, agora avançado, nas estrelas. No final, o Monolito reaparece envolvendo a narrativa do protagonista no nascimento de uma nova humanidade. Enquanto a *Odisseia* de Homero olha para o passado, a *Odisseia no Espaço* olha para o futuro. A mimesis caracteriza a epopeia heroica de Homero. Qual o elemento característico de *2001 Uma Odisseia no Espaço*? O fato de a obra não ter um deus nomeado, mas guardar para si a possibilidade de todos os mistérios na própria humanidade que se descobre e evolui ao buscar o maior mistério de todos: o Monolito. Eis a potência do monoliteísmo contra todos os monoteísmos: somos, seres humanos, um instante entre o incognoscível e o cognoscível; o nascimento anterior, anterior ao nascimento, um completo silêncio, escuridão profana; e o totalmente conhecido, a morte, ciente e consciente. Como escreveu Heidegger, chegamos tarde demais para os deuses e cedo demais para o ser. O que nos resta? Um início desconhecido: milagre. Um final conhecido: sono, ininterruptamente sono. E no meio? Uma odisseia.

## REFERÊNCIAS

**2001 UMA ODISSEIA NO ESPAÇO.** Direção: Stanley Kubrick. Produção de Metro-Goldwyn-Meyer. Estados Unidos; Inglaterra. Metro-Goldwyn-Mayer, 1968. DVD (150 min).

ADAM, Julio César. Da ficção científica para a ficção religiosa: ideias para pensar o cinema de ficção científica como o culto da religião vivida. **Horizonte**, revista de estudos de teologia e ciências da religião. Belo Horizonte, v. 10, n. 26, p. 552-565 abr./jun. 2012.

ALBUQUERQUE, A. S. Por uma ficção científica ou uma ciência ficcional: jogos e disputas entre ficção, ciência e filosofia. **Khronos**, Revista de História da Ciência, n. 9, p. 146-162. 2020. Disponível em <<http://re-vistas.usp.br/khronos>>. Acesso em 24/11/2021.

ALDISS, Brian Wilson. **Billion Years Spree: The True History of Science Fiction.** New York: Doubleday, 1973.

ALLEN, L. David. **No mundo da ficção científica.** São Paulo: Summus editorial, 1974.

AMIS, Kingsley. **New Maps of Hell.** London: Penguin Publisher House, 2012.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme.** Campinas: Papirus, 1995.

- BALSTRUP, Sarah. **Spiritual Sensations**: Cinematic Religious Experience and Evolving Conceptions of the Sacred. Bloomsbury: Publishing PLC, 2020.
- BENSON, Michael. **2001 Uma Odisseia no Espaço**: Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke e a criação de uma obra-prima. São Paulo: Todavia, 2018.
- BORDWELL, David. **Film Art**: An Introduction. New York: McGraw-Hill Education, 2012.
- CARNEIRO, André. **Introdução aos estudos da Science Fiction**. Porto Alegre: Conselho Estadual de Cultura, 1968.
- CHAPMAN, James; CULL, Nicholas. **Projecting Tomorrow**: Science Fiction and Popular Cinema. London: I.B. Tauris, 2013.
- CHRISTIE, Ian. **The Last Machine**: Early Cinema and the Birth of the Modern World. London: British Film Institute, 1994.
- COMPAGNOM, Antoine. **O demônio da teoria**. Literatura e senso comum. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- CLARKE, Arthur C. **The Lost Worlds of 2001**. New York: Ace, 1972.
- CLUTE, John. **Science Fiction**: The Illustrated Encyclopedia. London: DK ADULT, 1995a.
- CLUTE, John; NICHOLLS, Peter. **The Encyclopedia of Science Fiction**. London: Dorling Kindersley, 1995b.
- D'ANGELO, Biagio. Deuses Invisíveis: a Ficção Científica e os Mitos Cosmogônicos (Lem, Lessing e Le Guin), E-topia. **Revista Eletrônica de Estudos sobre a Utopia**, n. 9, Edição Temática “Ano 2100” (2008). ISSN 1645-958X.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema (1)*. **A imagem-movimento**. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema (2)*. **A imagem-tempo**. São Paulo, Brasiliense, 1990.
- DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 2012.
- EISENSTEIN, Sergei. **O Sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002a.
- ELIADE, Mircea. **O Mito do Eterno Retorno**. São Paulo: Mercuryo, 1992.
- FOSTER, THOMAS R., and LUISE H. MORTON. God Or Game Players: The Cosmos, William Paley And Stanislaw Lem. **The Polish Review**. v. 32, n. 2, University of Illinois Press, 1987, p. 203–09. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/25778267>. Acesso em:
- FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos**: Estética – literatura e pintura, música e cinema (v. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- GAUDREAU, Andre, JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2009.

GELMIS, Joseph. *The Film Director as Superstar*. New York: Doubleday and Company; Garden City, 1970.

GRIGG, Richard. **Science Fiction and the Imitation of the Sacred**. London: Bloomsbury Academic, 2018.

GUNN, James. **The Road to Science Fiction: From Gilgamesh to Wells**. Volume 1. Lanham: Scarecrow Press, 2002.

GUNN, James. Towards A Definition of Science Fiction. In: GUNN, James; CANDELARIA, Matthew. **Speculations On Speculation: Theories of Science Fiction**. Lanham: Scarecrow Press, 2005.

JACKSON, Pamela; LETHEM, Jonathan (eds.). *The Exegesis of Philip K. Dick*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2011.

KRABBENHOFT, Kenneth. Lem as Moral Theologian. **Science Fiction Studies**. vol. 21, n. 2, SF-TH Inc, 1994, p. 212–24. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/4240334>. Acesso em:

KUBRICK, Stanley. Playboy Interview: Stanley Kubrick. **Playboy**. Beverly Hills, California, v. 15, p. 85-195, Setembro, 1968.

LABAKI, Amir. **2001, Uma Odisséia no Espaço**. São Paulo: Publifolha, 2000.

LEM, Stanislaw, et al. "An Interview With Stanislaw Lem." *The Missouri Review*, vol. 7 no. 2, 1984, p. 218-237.

LEM, Stanislaw, et al. "On the Structural Analysis of Science Fiction." *Science Fiction Studies*, vol. 1, no. 1, SF-TH Inc, 1973, pp. 26–33, <http://www.jstor.org/stable/4238839>.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.

NOGUEIRA, Paulo. Religião e ficcionalidade: modos de as linguagens religiosas versarem sobre o mundo. **Religião e linguagem: abordagens teóricas interdisciplinares**, 2015.

NOGUEIRA, Paulo (Org.). **Linguagens da Religião: desafios, métodos e conceitos centrais**. São Paulo: Paulinas, 2012.

NORDEN, Eric. Stanley kubrick: playboy interview (1968) – by Eric Norden, 2016. Disponível em: <https://scrapsfromtheloft.com/movies/playboy-interview-stanley-kubrick/>. Acesso em 05/2023.

HARPER, John. Visions of a Future God: Religion in the Science Fiction Film - Kubrick's 2001: a Space Odyssey. Thesis. Faculty of California State University: Dominguez Hill, 2003.

PIEPER, Frederico. **Religião e Cinema**. São Paulo: Fonte Editorial, 2015.



POOLE, Robert. 2001: A Space Odyssey. **History Today**. 51(1) January: p. 39-45, 2001.

RICOEUR, Paul. **Vivo Até a Morte**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ROBERTS, Adam. **A Verdadeira História da Ficção Científica**. São Paulo: Seoman, 2018.

SARTRE, Jean-Paul. L'Art cinématographique. Le Havre: Imprimerie du journal Le Petit Havre, 1931, p. 25-31. In: **Écrits de Sartre**. Paris: Gallimard, 1970.

SCHWAM, Stephanie. **The Making of 2001: A Space Odyssey**. New York: Modern Library; 2000.

SIEWIERSKI, H. Stanislaw Lem: ficção na encruzilhada da ciência com a metafísica. **Linguagem: Estudos e Pesquisas**. 3º de janeiro de 2017 [citado 10º de janeiro de 2022], v. 20, n.1. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/lep/article/view/44850>. Acesso em: 05/2023.

SILVA, Alexander Meireles. O admirável mundo novo da República Velha: o nascimento da ficção científica brasileira. **Revista Eutomia**, ano I, n. 02, p. 262-283, 2008.

SMITH, Warren. **Celebrities in Hell**. New York: ChelCbooks, 2010.

SUVIN, Darko. **Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre**. Frankfurt: Peter Lang, 2016.

TAVARES, Bráulio. **O que é ficção científica**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

THOMPSON, Kristin; BORDWELL, David. **Film History: An Introduction**. New York: McGraw-Hill, 1994.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.