

The Three Functions of the Monolith's Music in 2001

The scene in which a group of primates living in prehistoric Africa is faced with a strange monolith occurs during the sequence The Aurora of Man, the first in the film 2001: A Space Odyssey (Stanley Kubrick, 1968). This work presents the three functions performed by the composition Kyrie, which consists of one part of the Réquiem (1963-65) written by the hungarian composer György Ligeti (1923-2006), chosen by Kubrick primarily to be part of the film's temporary musical score, but that ended up consolidating itself as the music that represents the monolith in the three scenes in which it appears. This article discusses the production of the scene, the composition of Kyrie and the way in which the construction of the temporary musical track took place, carrying out an analysis of the different meanings represented by music in the monolith scene.

Keywords

Soundtrack, modern music, audiovisual, cinema, Ligeti

As Três Funções da Música do Monólito em 2001

A cena em que um grupo de primatas vivendo na África pré-histórica se depara com um estranho monólito ocorre durante a sequência A Aurora do Homem, a primeira do filme 2001: Uma Odisseia no Espaço (2001: A Space Odyssey, Stanley Kubrick, 1968). Este trabalho apresenta as três funções realizadas pela composição Kyrie, que consiste em uma das partes do Réquiem (1963-65) escrito pelo compositor húngaro György Ligeti (1923-2006), escolhida por Kubrick primeiramente para ser parte da trilha musical temporária do filme, mas que acabou se consolidando como a música que representa o monólito nas três cenas em que este aparece. Este artigo discute sobre a produção da cena, a composição do Kyrie e o modo como se deu a construção da trilha musical temporária realizando uma análise sobre os diferentes sentidos representados pela música na cena do monólito.

Keywords

Trilha sonora, música moderna, audiovisual, cinema, Ligeti

2001: Uma obra aberta

Um misterioso objeto preto e retangular aparece na África e muda o curso da história biológica no planeta Terra.

2001: Uma Odisseia no Espaço é consensualmente um dos filmes de larga escala mais audaciosos da história do cinema hollywoodiano. A cena que será analisada dura 2 minutos e 44 segundos, e apresenta uma explicação inusitada sobre como a mente humana evoluiu a partir de uma intervenção extraterrestre. Consistindo em um dos momentos mais importantes de um dos filmes mais estudados da história do cinema, não é surpresa que a cena suscitou uma enxurrada de análises ao longo de mais de cinco décadas. No entanto, tão vasto material analítico acrescido pela numerosa bibliografia a respeito do filme não obstrui novas propostas interpretativas devido, principalmente, ao cuidado que o idealizador dispensou para produzir uma obra que, mesmo após tantas análises e sequências literárias ou cinematográficas, ainda permanece aberta a diferentes ângulos de visão. Brener (2009) argumenta que 2001 “é possivelmente o que Umberto Eco chamaria de uma ‘obra aberta’: há sempre espaço para mais uma análise. Assim, são muitas as possibilidades de abordar o filme”. (<http://www.mnemocine.com.br/index.php/2017-03-19-18-18-46/trilha-sonora-no-cinema/157-2001trilha sonora>, recuperado em 30, outubro, 2020)

A *storyline* exposta no início desta sessão oculta as imensuráveis dificuldades envolvidas na produção de uma das cenas mais complexas realizadas até então, pois a seriedade do icônico encontro exigia o mais intenso realismo possível. Do cenário ao figurino, da coreografia ao monólito, tudo nesta cena e no restante do filme foi realizado com um grau de experimentação e perfeccionismo totalmente incomuns em produções deste tipo, em parte porque Stanley Kubrick (1928-1999) logrou, após árduas negociações, acumular as funções de diretor e produtor, o que lhe permitiu desfrutar de um nível de autonomia quase impossível neste tipo de produção.

Durante todo o processo, Kubrick e sua equipe inauguraram uma variedade de técnicas cinematográficas inéditas e inovadoras. Extremamente heterodoxa em produções de grande orçamento, essa abordagem improvisadora e baseada em pesquisa era muito incomum em um projeto dessa escala. O filme 2001 nunca teve um roteiro definitivo. Aspectos essenciais do enredo permaneceram desconectados mesmo durante as filmagens. Cenas importantes foram modificadas até se tornarem irreconhecíveis ou serem totalmente descartadas quando chegava a sua vez no cronograma. Chegou a ser filmado um prólogo em forma de documentário apresentando cientistas renomados discutindo inteligência extraterrestre, projeto depois abandonado. (BENSON, 2001, p.41-42)

Iniciando aos 11'50" e terminando aos 14'34", a cena do monólito faz parte da sequência inicial do filme, chamada A Aurora do Homem. Dividida em cinco planos com câmera fixa, ela é protagonizada por um grupo de primatas, ancestrais do *homo sapiens*, liderados por um macho-alfa, chamado no roteiro de *Moon-Watcher*.

Foto 1 - Plano 1 (11'50"-12'24") – A Surpresa



Figura 1 – Cena do monólito - Plano 1 (A Surpresa)

A cena do monólito se inicia em uma manhã em que o grupo de primatas dorme amontado sob a proteção de uma grande falésia. Nos dias anteriores, um membro do grupo havia sido morto por um leopardo e eles haviam perdido o acesso à água para um grupo mais forte.

O grupo é filmado em plano conjunto por alguns segundos sob os primeiros raios de sol do dia. A música se inicia junto com a cena, entrando gradativamente (fade in). Trata-se do *Réquiem* (1963-65) do compositor húngaro György Ligeti (1923-2006). Não há sons de *background* nesta cena, ou se há são tão sutis que foram mascarados pela entrada trilha musical. A banda sonora consiste nos sons estridentes dos primatas e alguns *foleys*. *Moon-Watcher* acorda e olha fixamente para algo que, por enquanto, permanece fora de campo. O macho-alfa se torna apreensivo e agitado passando a bater os pés e emitir sons estridentes que acordam os outros membros do grupo.

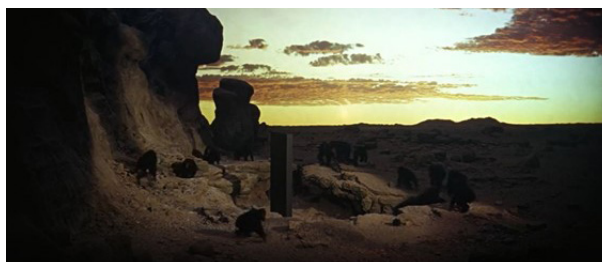


Figura 2 – Cena do monólito - plano 2 (Afastamento)

O segundo plano da cena se inicia após um corte seco. Um plano geral mostra a falésia à esquerda, o esconderijo do grupo, o horizonte matinal explora a profundidade de campo e, ao centro, vemos pela primeira vez o monólito fincado verticalmente na areia em meio à toca do grupo. A música cresce e ouvimos os sons estridentes das vocalizações dos primatas. O grupo, assustado com a visão, sai rapidamente da toca e forma um círculo com treze indivíduos mantendo um raio de segurança ao redor do monólito.

Foto 3 - Plano 3 (12'41"-13'22") - Contato

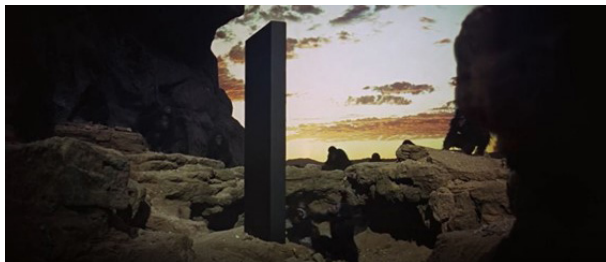


Figura 3 – Cena do monólito - Plano 3 (Contato)

Após outro corte seco, a imagem se aproxima do monólito e mostra o grupo alvoroçado gesticulando e pulando ainda de uma distância segura. *Moon-Watcher* assume a liderança e se aproxima cautelosamente do monólito realizando gestos ameaçadores. Ele é seguido por outro indivíduo que lhe fornece apoio, mas evita se aproximar demais do estranho objeto. Como ocorre durante toda a cena do monólito, a câmera permanece estática. Aproximadamente aos 13 minutos, os sons dos primatas tornam-se gradualmente menos intensos até desaparecerem por completo, embora tudo indique que eles continuam a ser emitidos na diegese. A música, ao contrário, atinge o seu auge dinâmico e passa a reinar solitária na trilha sonora. *Moon-Watcher* alterna aproximações e afastamentos até finalmente tocar de maneira breve o monólito ao final do plano.

Foto 4 - Plano 4 (13'23"-14'27") - União

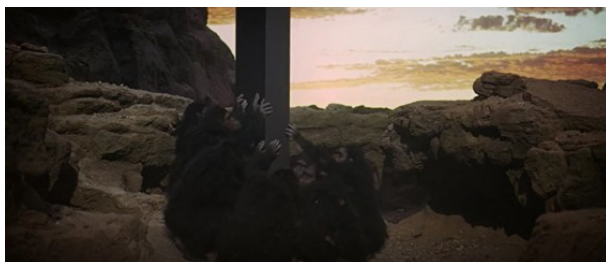


Figura 4 – Cena do monólito - Plano 4 (União)

Após outro corte seco, a imagem se aproxima mais um pouco cortando a parte de cima do monólito gerando a impressão de contato com o céu. Ao perceber que seu primeiro toque não causou nenhuma reação, *Moon-Watcher* se torna mais confiante e passa a tocá-lo mais vezes. Seus toques passam a ser cada vez mais lentos enquanto os demais primatas se aproximam pouco a pouco. Curiosos, eles cheiram e alisam o monólito. Ao final do plano todos os primatas apoiam suas mãos estendidas sobre o objeto como que adorando a um deus.

Foto 5 - Plano 5 (14'28"-14'34") - Alinhamento



Figura 5 - Cena do monólito - Plano 5 (Alinhamento)

O último corte seco leva o espectador ao ângulo subjetivo dos primatas. Em *contra-plongée*, a imagem mostra a parte de cima do monólito de modo a cobrir parte do Sol alinhando-se perfeitamente com o Sol e com a Lua enquanto a música atinge o seu ponto culminante. Após alguns segundos a cena termina abruptamente acompanhada pelo corte seco da música nos levando à bucólica visão do horizonte montanhoso acompanhado pelo som do *background* contendo ventos e pássaros.

A Produção

Com era comum durante a produção do filme, para que esta cena se adequasse completamente ao gosto do diretor foram necessários esforços sobre-humanos por parte de toda a equipe.

O primeiro problema foi a construção do objeto de cena mais importante do filme – o monólito. A importância estética do objeto que centraliza toda a narrativa não podia ser subestimada, principalmente pelo fato de que ele potencialmente substituiria a presença física dos extraterrestres. A dúvida sobre a possível presença física dos extraterrestres permaneceu até o fim da pós-produção, e a constante tentativa de se elaborar uma imagem digna contou com o auxílio de Christiane, esposa do diretor, que também era atriz, pintora e artista plástica.

No fim das contas, a questão de produzir um extraterrestre inacreditavelmente convincente, ou talvez convincentemente inacreditável, dava a sensação de um cachorro mordendo a própria cauda. “Se é tão surreal e tão louco a ponto de ser original então não funciona como assombro ou susto”, observou Christiane. “Temos que poder relacionar com alguma coisa. E se relacionarmos com alguma coisa, deixa de ser original.” (BENSON, 2018, p. 474)

Finalmente, Kubrick decidiu excluir a presença física dos extraterrestres, alçando assim o monólito ao status de representante visual de seu poder superior. Paradoxalmente, essa ausência tão lamentada por Kubrick consiste em uma das principais razões para a quase inacreditável capacidade que 2001 possui de não se tornar um filme datado após mais de cinco décadas.

Em 1951, o consagrado escritor de ficção científica Arthur C. Clarke (1917-2008), parceiro de Kubrick na idealização e roteirização de 2001, havia escrito o conto A Sentinela, conto que serviu inspiração e ponto de partida para o roteiro de 2001. O conto aborda a descoberta de um artefato que serve para alertar os extraterrestres sobre o desenvolvimento da tecnologia espacial por parte da humanidade, objeto que se assemelha a uma densa pirâmide de cristal. Efetivamente, foi construída uma pirâmide de acrílico com 3,70m de altura para o filme, algo que nun-

ca havia sido tentado. Kubrick não gostou da aparência do objeto, alegando que parecia um pedaço de vidro (ele achou que ficaria totalmente transparente). Após uma breve conversa com sua incrédula equipe, o diretor mandou “arquivar” a pirâmide (um assistente calculou que o objeto custou mais do que uma casa de bom tamanho na grande Londres). Kubrick e o diretor de arte Tony Masters (1919-1990) finalmente decidiram que o objeto deveria se parecer com um monólito retangular totalmente preto, para que não fosse possível ver nada dentro dele. (BENSON, 2018, p.162-166)

A palavra monólito significa pedra de grandes proporções, mas a madeira foi escolhida como o material mais conveniente para produzir o objeto nas proporções e textura adequadas. Masters decidiu construir um monólito com 3 metros de altura, e após muitas discussões, ficou estabelecido que suas proporções seriam 1:4:9 (os quadrados dos três primeiros números inteiros). Chegou-se a construir uma linha de montagem de monólitos de madeira até que um deles agradasse ao diretor. Imensos esforços foram dispensados pela equipe para que não houvesse uma única marca de digital que pudesse afetar a total opacidade do objeto nas cenas. “Foi inacreditável o que passamos para proteger aquela coisa” – alegou Masters. (BENSON, 2018, p.204)

Um dos profissionais mais intensamente exigidos por Kubrick durante a produção desta sequência foi o maquiador Stuart Freeborn (1914-2013). O diretor queria uma roupa de primata que servisse perfeitamente em Dan Richter, o mímico escolhido para interpretar *Moon-Watcher*, e que conciliasse o realismo à capacidade de expressão facial permitindo ampla movimentação corporal. Após inúmeras tentativas rejeitadas pelo diretor, Freeborn finalmente foi capaz de confeccionar roupas convincentes e com rostos expressivos, mas precisou criar bocas falsas moldadas perfeitamente para a boca de cada um dos vinte atores da sequência. Para que a língua falsa se tornasse convincente, Freeborn tirou um modelo de cada uma das línguas dos atores e produziu um complexo mecanismo com uma espécie de “copinho” que os atores mordiam para mover a língua falsa. (BENSON, 2018, p.359)

“Eles mordiam o copinho, forçavam a língua para dentro e então abriam a própria boa. Aí podiam colocar a língua da máscara para fora e movimentá-la, o que funcionou perfeitamente.” Tiras finas de borracha mantinham as mandíbulas da máscara fechadas na maior parte do tempo. Abri-las exigia força muscular. (BENSON, 2018, p.359)

A sina de Freeborn não parou por aí, pois o diretor também queria que os primatas pudessem rosnar ameaçadoramente mexendo a mandíbula.

Freeborn precisou de muito sangue-frio para redesenhar os lábios de seu homem-macaco depois de tanto esforço, mas tratou de trabalhar no problema. Projetou uma espécie de acionador de acrílico que era ativado pela língua e funcionava como uma alavanca interna. Quando a língua o pressionava, ele acionava o sistema interno de fios ligado aos lábios de borracha de espuma, expondo os dentes com a mandíbula ainda cerrada e, assim, produzindo um rosnado de aparência perigosa. Debaixo daquela careta havia um acúmulo extraordinário de experiência obtida a duras penas. (BENSON, 2018, p. 362)

A trama de *A Aurora do Homem* se passa na África de quatro milhões de anos atrás, mas foi filmada no estúdio da MGM em Borehamwood, uma pequena cidade ao norte de Londres - Inglaterra. Kubrick enviou um grupo de fotó-

grafos à Namíbia e à Botswana para trazer boas imagens de regiões desérticas que pudessem ser utilizadas em um grande projetor, lançando mão de uma técnica conhecida como projeção frontal. Foi construída uma tela de dezoito metros coberta com inúmeros pedaços de um material reflexivo especial. “Nunca se fizera uma projeção frontal em uma escala tão grande.” (BENSON, 2018, p.369) Para que a iluminação ficasse realista, foi necessário cobrir o teto do estúdio com cerca de três mil lâmpadas de 500 watts. Kubrick não queria que todas as partes do cenário ficassem “quentes” demais, ou seja, superexpostas durante todo o tempo, e a solução, mais uma vez profundamente complexa, foi construir um sistema em que cada lâmpada possuía um interruptor próprio para que pudesse ser desligada individualmente – o que exigiu nada menos do que doze quilômetros de cabos de energia e um trabalho descomunal dos técnicos. (BENSON, 2018, p.372)

Para a realização do cenário da sequência foram trazidas plantas nativas da África, em especial as árvores *Kokerboom* pelo modo como agradaram visualmente o diretor. Diferentes animais foram comprados ou locados para a sequência: um leopardo, três zebras, duas hienas, dois abutres, dois porcos selvagens, duas serpentes e doze antas (não deixa de ser surpreendente que nenhum dos cientistas que trabalharam como consultores no filme tenha se dado conta de que nunca existiram antas na África), além dos dois filhotes de chimpanzé que contracenaram com os atores. (BENSON, 2018, p. 336)

Quando se percebe o nível de dificuldade técnica e o tamanho do custo em termos de orçamento e trabalho aplicado que essa sequência possui – compreendendo que ela é apenas uma entre diversas sequências – torna-se surpreendente que o filme se afaste tão intensamente das características comerciais usualmente imputadas em uma produção de larga escala.

A cena do monólito apresentou grandes divergências a respeito da música extradiegética. Penosas deliberações concernentes à trilha musical se estenderam até o fim da pós-produção. A princípio, ainda na fase inicial da produção, o compositor Frank Cordell (1918-1980) foi contratado para musicar o filme. Kubrick demonstrou grande dificuldade de articulação no trato com os compositores musicais durante toda a produção de 2001, um pouco pela dificuldade de explicar claramente o que desejava em termos musicais, mas também pelo fato de que, em muitas ocasiões, provou não saber exatamente o que queria. Após compreender que Kubrick tinha uma predileção pela Terceira Sinfonia de Gustav Mahler (1860-1911), Cordell passou praticamente um ano inteiro escrevendo variações da sinfonia. Anteriormente, o diretor havia contatado o famoso compositor Carl Orff (1895-1982), e contratou Cordell como uma espécie de plano B após Orff declinar de sua oferta. Cordell ainda lutava para compreender os anseios do diretor quando Kubrick tentou contratar Bernard Hermann (1911-1975), que também declinou. Profundamente angustiado, Kubrick alegou que “em geral, as composições para cinema tendem a carecer de originalidade, e um filme sobre o futuro poderia ser o espaço ideal para uma trilha realmente original, criada por um grande compositor”. Ainda procurando um estilo adequado, o diretor pediu que a produção adquirisse todos os vinis de música erudita que fossem capazes com 200 libras (cerca de 5 mil dólares em valores atuais). Seu assistente Tony Frewin se dirigiu à melhor loja de Londres e comprou basicamente todos os vinis de música erudita que

a loja tinha, passando a ouvir junto com Kubrick cada um deles pelas manhãs e tardes. (BENSON, 2018, p. 436-438) Dessa forma, Kubrick montou cuidadosamente sua *Temp Track*¹, contendo basicamente composições eruditas do Romantismo – Assim Falou Zaratustra (1896) de Richard Strauss (1864-1949), O Danúbio Azul (1867) de Johann Strauss (1825-1899), e do Nacionalismo do séc. XX – Suite de *Ballet Gayane* (1941-42) de Aram Khachaturian (1903-1978). É de se notar que tais escolhas, na época ainda temporárias, gravitem exclusivamente no campo da música tonal e rítmica, que utilizam um idioma tradicional com o qual o grande público possui familiaridade. Apesar de grandes esforços, não havia ainda sido escolhida nenhuma referência musical para a cena do monólito.

No verão de 1967, Christiane Kubrick e a escultora e ceramista Charleen Pederson – esposa de Com Pederson – reuniam-se regularmente na casa de Kubrick em Abbots Mead para criar formas de vida alienígenas em argila e outros materiais. “Elas ficavam rascunhando umas criaturas esquisitas para agradar ao Stanley”, lembrou Com. “Então, um dia, Christiane entrou para preparar o almoço, e naquele momento, começou a tocar uma música na BBC. Era tão estranha que Charleen pensou: ‘Nossa, o Stanley deveria ouvir isso.’” Foi correndo chamar Christiane, que ficou igualmente impressionada com a composição. Era uma transmissão do *Réquiem*, do compositor húngaro György Ligeti, executada pela Orquestra Sinfônica e Coro da Rádio do Norte da Alemanha. (BENSON, 2018, p.442)

Kubrick passou um tempo tentando ouvir a música, e ficou cativado quando finalmente conseguiu. Contudo, não foi capaz de localizar o compositor que se encontrava viajando. Em um procedimento indecoroso que beirou o amadorismo, Kubrick planejou utilizar a composição sem a autorização do autor.

Então, o escritório de produção da MGM fez um acordo com a Sociedade de Proteção de Direitos Autorais para usar aquela e várias outras obras de Ligeti como “música de fundo” no filme por um determinado valor por minuto – “um grande erro”, de acordo com Harlan, especialmente porque o contrato foi feito sem o conhecimento do compositor. Quando Ligeti viu o filme, ficou “enfurecido”. (BENSON, 2018, p. 442)

A fúria do compositor é facilmente compreendida quando se dá conta da grande importância que suas composições possuem no filme. Negociadas displicentemente como “música de fundo”, as três composições de György Ligeti (1923-2006) - *Requiém* para Soprano, Mezzo-Soprano, 2 Corais Mixtos e Orquestra (1963-65), *Lux Aeterna* (1966) e *Atmospheres* (1961) preenchem mais de trinta minutos do filme, e sem dúvida, seu imenso protagonismo não se enquadra na categoria pela qual teve seus direitos liberados. Após o tempo mitigar sua cólera (e contratar um advogado para negociar com a MGM um pagamento mais adequado), Ligeti passou a usar um tom bastante diverso daquele utilizado nas primeiras entrevistas. É inegável que o filme lhe trouxe grandes benefícios tornando-o um dos compositores modernos mais importantes do século XX. Com efeito, o compositor trabalhou com Kubrick em dois filmes posteriores – O Iluminado (*The Shinning*, 1980) e De Olhos Bem Fechados (*Eyes Wide Shut*, 1999).

Por fim, o compositor rendeu-se ao filme: “Achei maravilhosa a maneira como minha música foi usada. Nada maravilhoso foi eles não me pedirem e nem me pagarem.” (BENSON, 2018, p. 444)

Pode-se afirmar que o filme 2001 consiste em um dos casos mais célebres em que a *Temp Track* se tornou a trilha musical permanente. Quase no final da pós-produção, Kubrick ainda chegou a contratar o compositor Alex North (1910-1991) para substituir a *Temp Track*. North, que já havia trabalhado com Kubrick em *Spartacus* (1960), escreveu e gravou cerca de 45 minutos de música para o filme, hoje disponíveis na internet para apreciação graças à gravação realizada nos anos 1990 por Jerry Goldsmith (1929-2004) a pedido da viúva de North. A música original de North escrita para o filme está longe de ser uma música de má qualidade, de modo que não há um consenso dos críticos sobre a incomum decisão de Kubrick. Brener (2009) aponta que George Burt, compositor de trilhas para filmes como Louco de Amor (*Fool of Love*, Robert Altman, 1985), afirma que a música de North teria acrescentado nobreza, elegância, vigor e compreensão ao filme, utilizando a palavra “pessimista” para se referir à escolha de Kubrick. (<http://www.mnemocine.com.br/index.php/2017-03-19-18-18-46/trilha-sonora-no-cinema/157-2001trilhasonora>, recuperado em 30, outubro, 2020)

Por algum motivo, provavelmente por ter se apegado demais à *Temp Track*, Kubrick mais uma vez se posicionou de maneira indecorosa e trabalhou para liberar os direitos das músicas provisórias sem avisar North. O pobre compositor descobriu que suas músicas não haviam sido aproveitadas quando já se encontrava assistindo ao filme na sala de cinema com a sua esposa. Collin Cantwell, supervisor de efeitos especiais do filme, alegou ter encontrado Kubrick desesperado com a questão já quase no final da pós-produção: “Acabei de despedir meu quarto compositor. Estou começando do zero. De volta ao início do jogo.” Cantwell afirmou ainda que, antes de finalmente conseguir os direitos das composições da *Temp Track*, Kubrick chegou até mesmo a pensar se deveria entrar em contato com os Beatles. (BENSON, 2018, p. 480-81)

Como as demais sequências de 2001, A Aurora do Homem foi concebida a um alto custo. Visando sempre a estética naturalista, as cenas envolveram aparatos tecnológicos inusitados para a época e técnicas avançadas nunca antes tentadas para que o visual fosse o mais parecido possível com a realidade do mundo histórico. O método de Kubrick, baseado em tentativa e erro com alto grau de improviso, rendeu enormes dificuldades à equipe a um custo dramático. Cenas difíceis foram eliminadas quando já estavam quase prontas, como o mini documentário com trechos de entrevistas com cientistas que havia sido gravado para o prólogo e as cenas em que os filhotes de chimpanzés mamavam nos peitos das suas mães primatas. Ao se entender as contingências da produção, a cena descrita no início se torna uma representação em que homens vestidos de primatas usando máscaras com bocas artificiais rodeando um monólito feito de madeira em um estúdio na Inglaterra onde projeções de fotos imitavam uma paisagem desértica africana - contendo na trilha sonora uma música encontrada a esmo pela amiga da esposa do diretor e negociada à revelia do compositor com a desculpa que seria apenas música de fundo. Ainda assim, ela possui contornos realistas até para os padrões dos dias atuais, e funciona bem a

¹ O termo *Temp Track* refere-se à uma trilha música escolhida temporariamente durante a produção do filme para servir de referência para o processo de composição original.

ponto de permanecer uma das mais icônicas cenas da história do cinema.

Efetivamente, o heterodoxo método de produção não muda o modo sobre como o resultado da obra pode ser analisado. Não se pode afirmar que as conclusões da análise que seguirá foram completamente calculadas enquanto o filme era produzido, provavelmente algumas delas não foram, mas estão contidas na obra e, portanto, são passíveis de diversos tipos de crítica. Mesmo sem uma intenção clara por parte do realizador, a presença da música de Ligeti na cena do monólito produz a emergência de um profundo conjunto de sentidos.

Música extrediegética

O *Réquiem* de Ligeti, a música escolhida para a cena do monólito, foi composta em um período de dois anos, um tempo bastante anormal mesmo para uma composição com aproximadamente vinte e nove minutos, a maior que o compositor já havia realizado. O músico havia recebido uma comissão para escrever um trabalho musical para uma série de concertos de música moderna de Rádio Sueca. Foi o próprio compositor quem sugeriu a composição de um *Réquiem* – uma forma tradicional de missa católica em latim, normalmente presente em velórios, oferecida para que a alma de um fiel que morreu se encontre com Deus. Um *Réquiem* pode ter diversas partes dependendo da forma escolhida, mas durante o período de composição, Ligeti decidiu incluir apenas quatro partes, o que tornou o seu *Réquiem* bastante enxuto em termos de duração e letra. Abaixo, podemos observar a forma do *Réquiem* de Ligeti lado a lado com o famoso *Réquiem* de Mozart (1756-1791), iniciado pelo compositor em 1771 e finalizado postumamente por amigos e discípulos:

Réquiem de Mozart (50 minutos)	Réquiem de Ligeti (29 minutos)
<i>Requiem Aethernam</i>	<i>Introitus</i>
<i>Kyrie</i>	<i>Kyrie</i>
<i>Dies Irae</i>	<i>Dies Irae</i>
<i>Tuba Mirum</i>	<i>Lacrymosa</i>
<i>Rex Tremendae</i>	
<i>Recordare</i>	
<i>Confutatis</i>	
<i>Lacrymosa</i>	
<i>Domine Jesu</i>	
<i>Quam olim Abrahae</i>	
<i>Hostias</i>	
<i>Quam olim Abrahae (da capo)</i>	
<i>Sanctus</i>	
<i>Hosanna</i>	
<i>Benedictus</i>	
<i>Hosanna (da capo)</i>	
<i>Agnus Dei</i>	
<i>Lux Aetherna</i>	
<i>Cum sanctis tuis</i>	

Tabela 1 – Comparação da forma do *Réquiem* de Ligeti com o de Mozart

É importante observar que a música *Lux Aeterna*, composta por Ligeti em 1966, não pertence ao *Réquiem*, mas muitas vezes é erroneamente considerada dessa forma por também ter seu nome associado a uma parte da missa do *Réquiem* (como pode-se notar no de Mozart), e por também estar incluída na trilha musical de 2001.

O que ouvimos na cena do monólito e nas outras duas apa-

rições do *Réquiem* (a aproximação dos astronautas no monólito da Lua aos 51' e no alinhamento das Luas de Júpiter com o monólito aos 117'15") é, mais precisamente, um trecho da segunda parte do *Réquiem* – o *Kyrie* – uma composição extremamente complexa com seis minutos de duração que levou mais de nove meses para ser escrita.

Ligeti divide o coro em vinte e uma partes distintas, o que lhe permite empregar, no *Kyrie*, uma técnica de fios contrapontísticos densos e entrelaçados que ele chamou de “micropolifonia”. No contexto de seu *Réquiem*, Ligeti usa a “micropolifonia” para evocar um sentimento de luto comunitário. Ao implantar uma textura coral extraordinariamente subdividida que demonstra uma habilidade de tirar o fôlego, Ligeti foi capaz de conjurar o som de um número aparentemente ilimitado de enlutados, uma multidão de testemunhas que anseiam, não penas pelos que estão perdidos, mas também por si mesmas. (<https://americansymphony.org/concert-notes/gyorgy-ligeti-requiem/>, recuperado em 17, agosto de 2020).

Ligeti foi o pioneiro de um novo estilo, que ele chamou de micropolifônico. Desenvolvido em algumas composições como *Apparitions* (1958-59, considerada a primeira a utilizar o estilo) e *Atmospheres* (1961, presente na introdução que antecede o início da sequência A Aurora do Homem e na *Intermission* de 2001), a micropolifonia se assemelha sonoramente à uma série de *clusters*, mas diferentes destes por se formar a partir de linhas melódicas que se movem ao invés de permanecerem estáticas. Ela se forma a partir da subdivisão da harmonia em diversas linhas contrapontísticas que se desenvolvem em densos cânones se movendo em diferentes tempos.

Micropolifonia é o termo usado para se referir a uma textura onde há a sobreposição de diversas linhas que estão tão comprimidas na tessitura (saturação cromática) quanto ao ritmo (sobreposição de quiálteras diferentes na produção de inúmeros ataques por segundo) a ponto de sermos levados em direção ao limite de nossas possibilidades perceptivas. Ou seja, o limite no qual a sucessão de ataques deixa de ser percebida como tal para a criação de um timbre, que é mais do que a soma distinguível de diversas vozes, é o próprio amálgama das linhas em um todo indivisível (*timbre de movimento*). Nesse processo, as alturas, o ritmo, e mesmo melodias e harmonias deixam de ser ouvidos para que a massa sonora seja destacada. (OLIVEIRA, 2014, p. 13)

Basicamente, no estilo micropolifônico não é possível reconhecer uma linha melódica pois “a direção melódica se perde no meio de uma multiplicidade de linhas. Como nos *clusters*, as linhas melódicas exteriores são, na maior parte do tempo, as linhas mais importantes. As linhas melódicas interiores são apenas contribuições à micropolifonia”. (COPE, p. 103, T.A.)

Conforme argumenta Rodrigues (2008), o resultado sonoro da técnica micropolifônica não permite que o ouvinte perceba uma linha melódica dominante:

Este estilo é caracterizado pela individualidade das melodias, harmonias e ritmos, que se fundem entre si num ambiente totalmente denso, sem que nenhuma voz se evidencie no meio das outras. Assim, a fusão da totalidade das vozes determina o caráter musical, sendo que o resultado final é um conjunto de nuvens de som, cuja designação se insere dentro do conceito em estudo. (RODRIGUES, 2008, p. 9)

O *Kyrie* é uma complexa composição em forma de fuga que apresenta dois temas melódicos trabalhados simultaneamente por vinte diferentes vozes. Em termos de forma

musical, a composição possui quatro seções – Exposição, Desenvolvimento, *Stretto* e *Coda*. Além do número de vozes, outro elemento que gera complexidade ao *Kyrie* é a maneira com que cada sessão entra sem que a anterior tenha terminado, não permitindo assim uma identificação clara da divisão macro-estrutural por parte do ouvinte. Estes dois temas melódicos, radicalmente diferentes, se distribuem em forma de cânones a cinco vozes dentro de cada um dos quatro naipes do coro. “O resultado dessas sobreposições centra-se num denso contraponto a vinte vozes que caracteriza todo o contínuo sonoro do andamento”. (RODRIGUES, 2008, p. 43)

No *Kyrie*, assim como nos demais andamentos do *Réquiem*, as vozes ocupam o lugar central, relegando à orquestra o papel de acompanhamento. O texto do *Kyrie* é bastante enxuto, consistindo apenas em duas expressões em latim – *Kyrie Eleison* (em grego corresponde a: Senhor, tende piedade) e *Christie Eleison* (Cristo, tende piedade) –, cada uma dessas expressões correspondendo a um dos temas melódicos presentes no andamento. Com efeito, a letra se torna praticamente ininteligível devido ao elevado número de vozes e a grande variação rítmica de cada uma delas em meio ao intrincado contraponto micropolifônico.

Consistindo em mais uma dentre as muitas técnicas composicionais das vanguardas musicais do século XX, a micropolifonia tem como objetivo propor um novo caminho musical entregando um resultado sonoro diferente do familiar em termos de ritmo, melodia e harmonia. Mesmo para o ouvinte mais experiente em termos de conhecimento musical, identificar, sem o auxílio da partitura, qualquer tipo de padrão rítmico, melódico ou harmônico que torne possível qualquer tipo de previsão sobre o que será exposto posteriormente é impossível. Não surpreende, portanto, o estranhamento que a música provocou em Charleen e Christiane, e posteriormente, no próprio Kubrick. Até mesmo no quesito timbre, a clara identificação dos sons não traz facilidades, como argumenta Machado (2017): “No grupo contemporâneo/micropolifônico, as massas sonoras dificultam a identificação de todos os sons, mesmo o ouvinte mais experiente terá dificuldade por causa da acumulação de várias camadas canônicas que constituem essas composições.” (MACHADO, 2017, p.345)

Em seu livro *Off the Planet: Music, Sound and Science Fiction Cinema* (2004, p11-12), Philip Hayward apresenta a história da trilha musical de ficção científica dividida em cinco períodos distintos:

1902-1927: Período anterior ao cinema com som síncrono.
1927-1945: Exploração de diversos estilos de música orquestral ocidental.
1945-1960: Proeminência de estilos discordantes e aspectos não usuais de orquestração/instrumentação para representar mundos diferentes e temas futuristas.
1960-1977: Continuação dos estilos que representam outros mundos/futuro junto com variedades de aproximações musicais.
1977- : Proeminência de música orquestral de estilo hollywoodiano de filmes com grande orçamento junto com estilos que representam outros mundos/futuro, além do crescimento do uso de rock e, posteriormente, disco/ <u>techno</u> mais o surgimento da integração entre música e efeitos sonoros.

Tabela 2 – Períodos da trilha musical de ficção científica

O autor considera 2001 como um dos filmes mais inco-muns da década de 1960 em relação ao uso da música, entretanto, embasando a sua opinião principalmente na surpreendente presença da valsa O Danúbio Azul nas sequências futuristas ambientadas no espaço. Já os trechos de música moderna de Ligeti inseridos para criar “tensão e inquietação” são considerados como similares a muitos filmes da década de 1950. (HAYWARD, 2004, p.23-24)

Hayward (2004, p.10) também aponta o compositor Leonard Roseman (1924-2008) como um dos pioneiros no extenso uso de elementos atonais no cinema Hollywoodiano em sua música para o melodrama freudiano Paixões sem Freios (*The Cobweb*, Vicente Minelli, 1955). Já em *A Viagem Fantástica* (*Fantastic Voyage*, Robert Fleischer, 1966), o trabalho do compositor ganha complexidade e utiliza texturas e dissonâncias alternando crescendo e decrescendo com o intuito de simbolizar um outro tipo de espaço. Quando a tripulação e o submarino miniaturizado voltam ao normal, a música retorna para um idioma convencional com estrutura melódica e orquestração tradicionais.

Efetivamente, a partir dos anos 1950, é possível observar no cinema hollywoodiano de ficção científica o uso constante de linguagens musicais desenvolvidas pelas vanguardas modernas em trechos da narrativa cinematográfica que evidenciam outros mundos, alienígenas, robôs, tecnologias desconhecidas, futuros distantes e outros elementos que causam estranhamento e alteridade. Neste período, características musicais modernas como dissonâncias, atonalismo, ruidismo, timbres eletrônicos, ausência de ritmo, ausência melódica, polirritmias, compassos mistos, minimalismo, entre outras, se consolidam como representantes musicais deste tipo de elemento.

Schmidit (2010) observa que, desde a consolidação do cinema de ficção científica hollywoodiano a partir dos anos 1950, é comum que elementos modernos como atonalismo, dissonâncias e timbres eletrônicos, representem seres extraterrestres, diferentes tempos e espaços, e se tais elementos não figuram em todos os filmes do gênero, aparecem em número suficiente para configurar uma convenção do gênero. (SCHMIDIT, 2010, p. 24) Não obstante, como exposto na periodização efetuada por Hayward, a ficção científica dos anos 1960 é marcada pela continuidade desta exploração de estilos musicais que representam outros mundos ou futuro, o que torna justificável a escolha do *Kyrie* para a *Temp Track* e, posteriormente, para a trilha sonora final de 2001. Como música extradiegética, ela representa musicalmente o encontro com o desconhecido na cena do monólito, agregando o sentimento de impotência diante do poder misterioso que subitamente se encontra na paisagem desolada da África pré-histórica.

Não se trata de uma única forma de estranhamento mas, em realidade, duas. O sentimento de estranheza provocado pela sonoridade inusual trazida à tona pela técnica micropolifônica evidencia, com efeito, tanto o estranhamento dos primatas em relação à surpreendente presença do monólito quanto à do espectador diante da súbita aparição de um artefato tecnológico na paisagem pré-histórica. O objeto não estava lá no dia anterior, e se agora está, foi trazido de alguma forma. Para o espectador, fica claro que o tipo de tecnologia nele empregado não existia na Terra na época em que a trama se desenrola, o que leva imediatamente à conclusão de que se trata de um objeto alienígena – trazido por extraterrestres ou, de alguma forma, guiado por eles remotamente. Sem a capacidade de elaborar esta

conclusão, o estranhamento dos primatas é mais urgente, e se fixa no perigo que o estranho objeto invasor pode representar – não obstante, o grupo espera a atitude inicial do macho-alfa, o protetor do grupo.

Frequentemente, é possível observar nos documentários da vida animal pitorescos encontros dos animais com equipamentos tecnológicos da equipe de produção como câmeras, gravadores e microfones. Após o susto inicial, o animal percebe a imobilidade do equipamento e confirma através do olfato de que não se trata de um ser orgânico, mudando rapidamente de atitude devido à conclusão de que o objeto não constitui uma ameaça direta. O quarto plano (União) evidencia este momento, e o que se vê não é apenas um relaxamento em relação ao potencial perigo, mas também uma espécie de adoração por parte dos primatas reunidos em torno do monólito.

Para o espectador o estranhamento continua, pois sua aparição repentina gera dúvidas impossíveis de serem respondidas a curto prazo: de onde vem este objeto? Com qual intenção foi colocado lá? O que ele faz? Quem o trouxe? Tais perguntas criam inquietação e incerteza, evidenciadas de forma efetiva pela imprevisibilidade rítmica, melódica e harmônica do *Kyrie*.

Evidentemente, trata-se de um objeto totalmente diferente do mundo que neste momento o cerca. Seu formato perfeitamente retangular, suas proporções matemáticas, sua aparência artificial, sua coloração invariavelmente preta e a sua textura totalmente lisa indicam tecnologia, pois demanda um tipo específico de trabalho aplicado. O espectador sabe intuitivamente que a Natureza, por si só, não é capaz de produzir um objeto com tais atributos porque ela flui a partir de outras regras. A conclusão assustadora é que os responsáveis pelo objeto possuem um poder inimaginável, visto que foram capazes de trazer o objeto a um planeta a anos-luz de distância e fincá-lo perfeitamente na areia através de um processo tecnológico muitíssimo mais avançado do que o que a sociedade humana é capaz de imaginar. Tal conclusão também gera um sentimento de impotência, visto que após a constatação da origem extraterrestre do objeto, o espectador permanece incapaz de conceber sua origem, sua intenção e os processos tecnológicos que atuam nele. Efetivamente, é comum que a música moderna represente este estado emocional em trilhas musicais, pois o espectador também se sente impotente ao tentar, sem sucesso, reconhecer um padrão rítmico, harmônico e melódico no *Kyrie*.

Oliveira (2017) aponta para a maneira sobre como a audição de uma música com idioma tradicional pode frustrar ou realizar expectativas citando a teoria da expectativa, formulada no livro *Emotion and Meaning in Music* (1956) de Leonard B. Meyer (1918-2007):

As tendências, conscientes ou inconscientes, naturais ou aprendidas, tendem a seguir um curso ordenado e predeterminado segundo padrões já incorporados. Quando o curso normal de uma tendência é alterado ou interrompido ele se torna consciente e origina a “expectativa”. A princípio, qualquer tendência é uma expectativa, contudo, grande parte delas segue seu curso normal e se mantém em um nível consciente. Similarmente, a música, por intermédio de processos formais convencionados, tende a suscitar tendências e, por conseguinte, evocar expectativas nos ouvintes familiarizados a ela. O prazer derivado da escuta música, nessa perspectiva, consiste no jogo de expectativas suspensas, frustradas ou realizadas (...) Algu-

mas expectativas são bastante específicas, como a resolução de uma cadência em um acorde de tônica no final de um período ou peça musical clássica, enquanto outras são mais gerais e muitos caminhos prováveis são esperados pelo ouvinte. É importante destacar, contudo, que a criação de expectativas em música está sempre condicionada à familiaridade do ouvinte com o gênero, período, estilo do compositor etc. (OLIVEIRA, 2017, p. 43).

No caso de grande parte da música moderna, o ouvinte se vê desprovido de informações padronizadas e familiares que lhe permita participar deste jogo de expectativas, restando a ele o sentimento de incerteza derivado do suspense que a música cria. “Tanto na vida diária quanto na arte a experiência do suspense deriva de situações de incerteza em relação a eventos futuros e da “consciência da impotência do homem face ao desconhecido.” (MEYER, 1956, p. 29 apud OLIVEIRA, 2017, p. 44)

O ouvinte da música com idioma tradicional não escuta uma composição focando-se apenas nos acontecimentos musicais que se desenvolvem no presente, mas ao mesmo tempo, retorna mentalmente ao que ouviu anteriormente na composição e, a partir disso, elabora o que espera ouvir no futuro imediato daquela composição criando assim uma expectativa auditiva. Se por exemplo, ao escutar uma canção de gênero popular, o ouvinte se depara com o seguinte padrão de bumbo e caixa:

Bumbo	Bumbo	Caixa	Bumbo	Caixa	Bumbo	Bumbo	Caixa
-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

Como a mente humana trabalha reconhecendo padrões, o ouvinte espera que os próximos compassos deste ritmo trarão a sequência Bumbo – Caixa, de modo a completar perfeitamente a sequência acima. Este tipo de audição será, aqui, chamado de Leitura Temporal Bidirecional – LTB – pelo modo como se dirige, ao mesmo tempo, para o passado e para o futuro imediato de uma canção ouvida no presente. No caso do *Kyrie*, não é possível para o ouvinte realizar a LTB, pois o nível de complexidade harmônico, rítmico e melódico torna impossível ao cérebro humano reconhecer padrões no passado de modo a inferir o que virá no futuro. O resultado é que só é possível ao ouvinte ler o que ocorre no presente, pois lhe é tirada a capacidade de lembrar o passado e utilizá-la para prever o futuro, uma capacidade que confere ao ser humano um sentimento de segurança.

O *Kyrie*, como representante musical deste momento de estranhamento e impotência diante de um poder superior, também apresenta uma tecnologia desconhecida resultante de um conhecimento aplicado – a micropolifonia. Entretanto, de forma inversa, utiliza um extenso e complexo trabalho aplicado de modo a atingir, paradoxalmente, um resultado que aparenta o aleatório, por não suscitar a LTB. Como visto, seus atributos musicais dão ênfase a este duplo estranhamento relativo aos primatas presentes na diegese e ao espectador na extradiegeese. Dois estranhamentos distintos – o primeiro rapidamente dissipado, o segundo perene –, que guardam semelhanças ao mesmo tempo que possuem enormes diferenças, tal como os dois temas expostos no *Kyrie*, tal como a Lua e o Sol, os dois astros alinhados ao monólito ao final da cena.

Naturalmente, os atributos musicais do *Kyrie* poderiam ser trabalhados em uma composição original, feita exclusivamente para o filme. Inclusive, no cinema de grande escala, imitar descaradamente os processos composicionais da

Temp Music (no limite da legislação para não se caracterizar plágio) é uma prática comum, embora bastante criticada. Todavia, após se apegar à música de Ligeti já perto do final da produção do filme, Kubrick dificilmente conseguiria uma música original com as complexas características do *Kyrie* – North escreveu os quarenta e cinco minutos da trilha musical de 2001 em apenas duas semanas, enquanto Ligeti dedicou nove meses aos seis minutos do *Kyrie*. Além disso, Schmidt (2010, p. 22-23) aborda a propensão de Kubrick, a partir de 2001, em empregar trechos musicais de famosos compositores de música moderna de concerto como Ligeti, Béla Bartók (1881-1945) e Krzysztof Penderecki (1933-2020), agregando, dessa forma, uma atmosfera cultural e distinção artística aos seus filmes. Na sua busca por trazer respeitabilidade para um gênero até então tido como raso e infantil, Kubrick faz uso de uma “música difícil inserida em um filme difícil. Por certo, isso traz recompensa ao espectador, mas em termos de trilha musical, está bem longe do padrão do gênero, ou da trilha sonora em geral”. (SCHMIDT, 2010, p. 23, T.A.)

Efeito Sonoro

Misturar a trilha musical extradiegética com os efeitos sonoros é algo corriqueiro no cinema de ficção científica hollywoodiano. Oliveira (2017, p. 255) ressalta que: “Em muitos casos, a trilha sonora contribui com a desfamiliarização, de modo que os efeitos sonoros do mundo diegético e a música são fundidos de tal forma que as fronteiras da diegese e da extradiegese se tornam tênues.”

Pouco mais de uma década antes do lançamento de 2001, o filme *O Planeta Proibido* (*Forbidden Planet*, Fred McLeod Wilcox, 1956), demonstrou essa possibilidade de maneira especialmente evidente, pois no filme “a música está de tal forma relacionada aos efeitos sonoros diegéticos que é difícil reconhecer o que exatamente deve ser considerado música e o que é parte dos efeitos sonoros”. (OLIVEIRA, 2017, p. 255) Toda a trilha musical do filme consiste em sons eletrônicos criados pelo casal de pioneiros na tecnologia de música eletrônica para cinema Lois Barron (1920-1989) e Bebe Barron (1925-2008). Eles utilizaram osciladores e circuitos eletrônicos de criação própria para produzir os timbres que depois passavam por gravações e manipulações através de fitas magnéticas, misturando técnicas oriundas da Música Eletroacústica e da Música Concreta, duas vertentes da música moderna surgidas em meados do século XX.

No início dos créditos de abertura, o espectador é apresentado não a uma melodia discernível, mas com tons eletrônicos que parecem se encaixar num arranjo quase casual. O único elemento de coesão é o movimento através de diversas amplitudes e frequências. Isso cria um movimento através do som – uma paisagem sonora, que é bem diferente de uma progressão familiar da música estruturada. Ao longo do filme, não fica claro quando a trilha musical termina e quando começa o desenho de som. Os mesmos sons encontrados na música estão presentes nos efeitos sonoros do mundo diegético. Até mesmo os créditos do filme não chamam de música, mas de “tonalidades eletrônicas”. (DELEON, 2010, p. 16, T.A.)

Como os sintetizadores surgiram apenas nos anos 1960, os instrumentos eletrônicos construídos para o filme não possuíam o mesmo processo de controle de altura e dinâ-

mica. Se possuem possibilidades de gerar diversos tipos de ondas senoidais e combiná-las de modo rítmico, harmônico e melódico, certamente, o som que emerge de tais combinações em muito difere do tipo de progressão harmônica e desenvolvimento melódico encontrados na música tradicional. O resultado é uma miríade de sonoridades artificiais que não possuem compromisso com a ênfase emocional tradicionalmente relacionada com a trilha musical cinematográfica. Além disso, tais sonoridades utilizadas como música extradiegética são, em termos de timbre, idênticas aos efeitos sonoros diegéticos provenientes dos elementos tecnológicos como pistolas laser, naves e robôs, fundindo assim os dois universos sonoros.

O marco representado por *O Planeta Proibido* não torna menos importante os inúmeros exemplos anteriores e posteriores de filmes que mesclaram as camadas musicais com os efeitos sonoros na trilha sonora de forma menos efusiva. Não por acaso, os experimentos musicais típicos das vanguardas modernas se convertem em ferramentas convenientes nesse processo visto que a música moderna tem grande apreço pela utilização de diversos tipos de ruído não relacionados anteriormente ao universo musical, em muitos casos somando-os com o som dos instrumentos musicais tradicionais. Na ficção científica de Hollywood, essa abordagem se torna ainda mais profícua pelo modo como os filmes do gênero buscam novas sonoridades de modo a representar diferentes tempos e espaços. É também comum que, dentro da trilha sonora de um mesmo filme, tais experimentos modernos convivam com outros estilos musicais com características estéticas mais palatáveis, de modo a criar contrastes estilísticos ao longo da narrativa.

Não obstante, a confluência de diferentes abordagens poéticas unindo canções comerciais, instrumentos eletrônicos, experiências de vanguarda, música eletroacústica e música orquestral é completada pela relação estreita entre *sound design* e música nesses filmes. Em muitos casos, efeitos sonoros, música e ambiência se integram de forma tão orgânica que as fronteiras entre diegese e extradiegese se tornam tênues. (OLIVEIRA, 2017 p. 329)

Além de *O Planeta Proibido*, Oliveira (2017) aponta os filmes *O Dia em que a Terra Parou* (*The Day the Earth Stood Still*, Robert Wise, 1951), *Blade Runner: O Caçador de Androides* (*Blade Runner*, Ridley Scott, 1982) e *Runaway – Fora de Controle* (*Runaway*, Michael Crichton, 1984) como exemplos em que ocorre esta integração. Pode-se incluir neste grupo filmes mais recentes como *Gravidade* (*Gravity*, Alfonso Cuarón, 2013), *A chegada* (*Arrival*, Denis Villeneuve, 2016), entre outros.

No caso de 2001, em especial nas cenas que envolvem o monólito, pode-se afirmar que a música de Ligeti não apenas enfatiza o estranhamento e a impotência diante de um grande poder desconhecido – funcionando, conforme demonstrado na sessão anterior, como música extradiegética –, mas também como o som emitido pelo monólito – fazendo assim o papel de efeito sonoro.

Sobre a cena do monólito, Brener (2009) afirma que “a música se associa com o estranho objeto como saindo do seu interior. A dinâmica cresce, com a aproximação dos antropóides”. (<http://www.mnemocine.com.br/index.php/2017-03-19-18-18-46/trilha-sonora-no-cinema/157-2001trilha sonora>, recuperado em 30, outubro, 2020) Na perspectiva da autora, a relação entre a aproximação dos personagens com o monólito e a dinâmica do *Réquiem*

é de extrema relevância para a compreensão da música como efeito sonoro, o que fica evidente na sua análise sobre a segunda cena em que o monólito aparece, durante a sequência da base lunar:

Na Lua, em *flash back*, os homens aproximam-se do monólito. (Agora, o espectador fica sabendo que uma tomada anterior, de homens caminhando na Lua, era em *flash back*). A aproximação assemelha-se à dos antropóides. Aqui, a ideia de que a música de Ligeti sai de dentro do monólito, parece mais clara. A aproximação faz a música crescer em dinâmica. Uma foto para a posteridade. (...) No livro de Clarke (1969:19), encontramos: “Nunca, em toda sua vida, ouvira semelhante ruído.” Isto demonstra que, Kubrick colocou Ligeti como ruído, o que vem a confirmar que o som sai do interior do monólito. (<http://www.mnemocine.com.br/index.php/2017-03-19-18-18-46/trilha-sonora-no-cinema/157-2001trilhasonora>, recuperado em 30, outubro, 2020) Na cena da base lunar, o espectador pode ouvir efetivamente o efusivo apito diegético emitido pelo monólito. Em A Sentinela, o sinal de rádio emitido pelo monólito serve como aviso aos extraterrestres de que o homem já desenvolveu as suas capacidades tecnológicas de modo a iniciar uma exploração interplanetária. Inspirada no conto, a cena explicita um som diegético na forma de um silvo agudo e forte saindo do monólito em direção ao planeta Júpiter. A presença de um som real na diegese traz consigo graves repercussões científica para a cena da Lua. Em primeiro lugar, ondas de rádio são, sem dúvida, capazes de chegar em Júpiter, mas o som ouvido pelos astronautas não pode viajar no vácuo. Se os astronautas são capazes de ouvir o som através de seus trajes espaciais, e ainda se incomodarem profundamente com ele levando as mãos aos ouvidos, isso indica que a força descomunal do apito visa atingir uma longuíssima distância. Além disso, a problemática cena não dá a menor dica sobre como o monólito pode emitir som na Lua, onde não há atmosfera, e isso sem fazer um único movimento, o que é impossível visto que a onda sonora é provocada pelo deslocamento de ar. Trata-se, evidentemente, de mais um problema científico cuja resposta o filme se isenta da obrigação de fornecer escorando-se, nas entrelinhas, na famosa terceira lei de Clarke: *Toda tecnologia suficientemente avançada é indistinguível da magia*. (CLARKE, 1973, p. 39, T.A.)²

No que se refere à trilha musical de filmes, a dinâmica da música pode ser analisada sob duas diferentes perspectivas. Em primeiro lugar, no caso das músicas gravadas com orquestras reais há a dinâmica da própria execução musical, cuja variação de intensidade é organizada pelos gestos do maestro seguindo indicações na partitura como *crescendo* e *diminuendo* (excetuando as composições cujos timbres orquestrais são simulações realizadas através de meios digitais). Em segundo lugar, há a mixagem do filme, que possui os meios para modificar a estrutura dinâmica da composição durante a pós-produção do filme. Na cena do monólito pode-se observar os dois processos. No início da cena, o *Réquiem* cresce gradualmente em um longo *fade in* realizado na mixagem, indo do silêncio, no início do pri-

meiro plano, até o clímax no terceiro plano – onde acontece o primeiro contato. A dinâmica da própria composição também tem relevância nesta cena, de modo que a parte do *Réquiem* escolhida para este momento foi justamente o clímax do *Kyrie*, a parte mais intensa da música, e essa intensidade foi, certamente, um motivo determinante para a escolha deste trecho em específico. No terceiro plano da cena, o crescimento da dinâmica da música começa a abafar os sons diegéticos dos primatas até suprimi-los completamente, embora eles continuassem a ser emitidos. Esse é mais um ponto em que podemos indicar a interferência da música no mundo diegético, demonstrando, assim, o seu papel como efeito sonoro.

Sugerindo uma classificação dos sons envolvidos em uma paisagem sonora, Meneguette (2016, p. 145) apresenta o acrônimo GBACT.

Sons biofônicos são aqueles produzidos por seres vivos, excetuando-se o ser humano. Sons geofônicos são produzidos pelos ventos, pela hidrografia, por eventos climáticos, por forças geofísicas presentes, por exemplo, em catástrofes naturais. Já os sons antropofônicos são todos aqueles produzidos pela presença humana, incluindo sons corporais, sons de comunicação oral, sons de cunho estético e semântico, bem como de utensílios e instrumentos. Aqui será feita uma distinção entre os sons humanos e os sons de aparelhos tecnológicos de caráter automático (e.g. mecânicos, elétricos ou futuristas), sendo estes chamados sons tecnofônicos. (MENEQUETTE, 2016, p. 143-44)

Para completar o seu acrônimo, Meneguette (2016, p. 144) sugere, a partir da ideia de seu aluno Felipe Rodrigues, o termo *criptofônico* para se referir aos “sons de origem fantástica, sobrenatural ou sem correspondência no mundo real”, o que pode incluir, nos filmes ou nos games (objeto de sua tese), sons emitidos por dragões, alienígenas, fantasmas, monstros e outras criaturas similares.

Comparado a outros filmes hollywoodianos de ficção científica das décadas de 1950 e 1960, 2001 possui um índice bastante baixo de sons tecnofônicos. Isso também ocorre devido à proposta estética do filme que tenta, na maior parte do tempo, fugir dos clichês do gênero apresentando um estilo de futuro parecido, em grande medida, com o contexto geral do mundo histórico dos anos 1960. O figurinista Hardy Amies (1909-2003), por exemplo, deixou claro esta proposta estética na confecção das roupas do filme.

“Estávamos retratando um período trinta anos à frente (...) Para ter alguma perspectiva, observei os últimos trinta anos para ver o que tinha acontecido no mundo da moda. Para minha surpresa, percebi que as mudanças foram menores do que imaginava. Por isso, não achei que as roupas no ano 2001 seriam tão drasticamente futuristas. O sr. Kubrick aceitou isso.” (BENSON, 2018, p. 144)

Fugir da estética futurista de modo a construir um cenário plausível e realista para o primeiro ano do séc. XXI era um projeto visual e sonoro bastante perceptível no filme. Além disso, quando A Aurora do Homem passou a se tornar a primeira sequência do filme, após a decisão de eliminar o mini documentário introdutório, os vinte primeiros minutos de 2001 tornaram-se dominados pela narrativa centrada na África pré-histórica, na qual se ouvem apenas sons geofônicos e biofônicos. O primeiro som claramente tecnofônico do filme ocorre aos 25'30” – trata-se do som de uma porta mecanizada se abrindo, um som contido, de estética realista, que em nada difere do que se espera de uma porta mecanizada se abrindo no mundo dos anos 1960. O espec-

² Apesar de ter sua forma definitiva escrita apenas na edição revisada de *Profiles of the Future: An Inquiry into the Limits of the Possible*, realizada em 1973, o conceito que envolve a formulação da lei está presente em muitas obras anteriores de Arthur C. Clarke e em obras importantes de outros autores do gênero.

tador deve esperar até os 28' para ouvir o primeiro som tecnofônico com aspecto futurista, um som que lembra o timbre de um oscilador, que entra sem motivo aparente (talvez simulando algum tipo de interferência) no meio da videoconferência entre Dr. Heywood Floyd (William Sylvester) e sua filha (interpretada por Vivian Kubrick, filha do diretor). Isso representa um enorme contraste em relação aos filmes anteriores de sucesso do gênero, a exemplo do supracitado *O Planeta Proibido* e seus impressionantes sons eletrônicos expostos já nos créditos iniciais.

Com efeito, o elemento mais próximo do que se pode chamar de som eletrônico durante a primeira sequência é a música de Ligeti, ainda que todas as composições presentes no filme não possuam nenhum timbre verdadeiramente eletrônico. De fato, o compositor se dedicou apenas esporadicamente ao uso de sons verdadeiramente eletrônicos, mas sua obra é repleta de técnicas de instrumentação que imitam, de algum modo, a sonoridade eletrônica. Ligeti utiliza a micropolifonia e a combinação de formas de onda dos diferentes instrumentos acústicos para simular o tipo de vibração produzido pelas ondas senoidais típica dos meios eletrônicos de produção de som.

A música eletrônica e sintetizada não destronou, nem é possível que venha a destronar, a música executada ao vivo. Um grande número de compositores nunca trabalhou, ou só trabalhou muito pouco, com meios eletrônicos. É, no entanto, indubitável que os sons eletrônicos estimularam a invenção de novos efeitos sonoros obtidos a partir de vozes e instrumentos convencionais, como se torna particularmente evidente na música do húngaro György Ligeti. (GROUT/PALISCA, 2001, p.746)

Devido a completa opacidade do monólito, não há como observar os mecanismos tecnológicos em seu interior, de modo que qualquer som eletrônico inserido na cena como efeito sonoro daria dicas ao espectador sobre o seu modo de funcionamento. Adequadamente, a música de Ligeti é capaz de representar seu funcionamento quase mágico, uma música que é quase um ruído, e que remete ao timbre eletrônico sem de fato sê-lo. Assim sendo, como observado até aqui, o *Kyrie*, na cena do monólito, realiza não apenas a função de música extradiégética, mas cumpre também o papel do som tecnofônico produzido de modo desconhecido pelo objeto tecnológico.

Narração

Por fim, há ainda uma terceira função realizada pelo *Kyrie* na cena do monólito. A trilha sonora dos filmes é dividida em três grandes grupos: vozes (diálogos, narrações etc.), efeitos sonoros (sons diversos presentes nas cenas gravados através de diferentes processos na fase de pós-produção ou, em alguns casos, durante a captação das cenas) e trilha musical. As grandes produções, cada um destes três grupos possui um departamento de profissionais que respondem à um supervisor. Os três supervisores respondem ao supervisor geral de som, chamado *Sound Designer*. O *Kyrie*, na cena sem falas do monólito, é capaz de substituir simultaneamente não apenas dois, mas os três grandes grupos de som, na medida em que se entende o significado da presença do *Requiem* durante o encontro com o monólito. Um *Requiem* é uma missa realizada para alguém que morreu, e a parte do *Kyrie* serve para pedir perdão pelos pecados do falecido para que a sua alma seja aceita no céu. As duas

expressões principais da letra do *Kyrie*, contidas na música de Ligeti, são *Kyrie Eleison* e *Christie Eleison* – que como dito, significa “Senhor tende piedade” e “Cristo, tende piedade”. O tom de súplica das vozes do *Kyrie* composto por Ligeti reforça o sentimento de lamento, visto que na teologia cristã é necessário um real sentimento de arrependimento pelos pecados para que a alma possa ascender ao céu. Mas pelo que se lamenta o *Kyrie* na cena do monólito?

A partir deste importante questionamento, é mister refletir sobre a função cumprida pelo monólito dentro da narrativa de 2001. Não se trata de uma simples pedra polida no meio da África pré-histórica, mas de um instrumento de intervenção responsável pelo início de um processo de construção da civilização. O nascimento do paleolítico é também o começo de um tipo específico de mentalidade que carrega consigo um tipo de perversidade sem o qual Hannah Arendt (1906-1975) não teria escrito um livro sobre o julgamento de Eichmann (1906-1962) e Elizabeth Kolbert não teria escrito outro sobre a sexta extinção em massa. É o momento em que um tipo específico de primatas descobre um tipo de poder inimaginável que o tornará infinitamente mais forte do que os demais seres da biosfera terrestre, assim evoluindo até se tornar senhor absoluto do planeta sendo responsável pela submissão ou extinção dos demais. O famoso *Match cut* que transforma o osso de um fêmur em uma bomba nuclear espacial traz à tona a consequência cruel dessa evolução – o preço a pagar pelo surgimento da civilização é um tipo novo de violência que perdurará.

Antes da epifania de *Moon-watcher*, as lutas entre os primatas eram ritualizadas, pois não precisavam ir às vias de fato. Os gritos e as gesticulações evidenciavam qual era o grupo mais forte e essa constatação era suficiente para resolver as contendas. Com o novo poder nas mãos, o grupo de *Moon-watcher* não apenas mata pelo recurso, mas também por vingança, visto que havia perdido as disputas anteriores pelo acesso à água. A morte de um indivíduo do grupo rival serve de exemplo aos possíveis desafiantes, afasta definitivamente os adversários, mas também sacia a raiva. O ato é praticado com requintes de crueldade – o inimigo é golpeado na cabeça repetidas vezes mesmo quando já não apresenta mais nenhum perigo para o grupo devido à incapacidade de reação. O domínio da ferramenta marca também o início da brutalidade, da dominação e da morte por prazer. O que morre junto com a intervenção dos extraterrestres é um tipo de inocência, um modo de vida mais puro calcado nas regras simples da natureza.

Fica claro que a função do monólito é tornar os primatas habilitados no uso de ferramentas de modo a evoluir constantemente a espécie resultando finalmente na capacidade de exploração espacial – o fim deste longo percurso é anunciado por outro monólito enterrado na Lua –, mas o filme, mais uma vez, não fornece a menor dica sobre como ocorre o processo de intervenção. Como os primatas da cena não possuem domínio de linguagem sofisticada não existe a possibilidade de que o monólito tenha passado alguma informação a eles através da audição semântica. O filme também não oferece nenhum indício de que o monólito tenha mostrado alguma imagem – em 2001, os três monólitos apresentados são invariavelmente pretos, mas os monólitos possuem luzes internas em 2010: *O Ano em que Faremos Contato* (2010: *The Year We Make Contact*, Peter Hyams, 1984), filme menos célebre baseado na obra de Clarke e concebido como uma continuação de 2001.

Se nada indica que houve o fornecimento de informações

por meio de som ou imagem, pode-se imaginar algo passado do monólito aos primatas através do tato? Existem muitas especulações neste sentido. Algum tipo de manipulação genética causada por radiação à distância ou pelo toque é uma hipótese a se considerar, mas traria enormes questionamentos sobre os quais a terceira lei de Clarke é um escudo demasiadamente frágil.

Porque alguns macacos recebem inteligência superior do monólito e outros não, permanece uma questão interessante. A resposta imediata, entretanto, é que alguns deles tocam o monólito, enquanto outros não. Esta é uma metáfora válida para pensarmos em termos do desenvolvimento da humanidade. (www.sensesofcinema.com/2009/feature-articles/stanley-kubricks-2001-an-existential-odyssey, recuperado em 01, dezembro, 2020), recuperado em 01, dezembro, 2020)

A afirmação de Gonzalez (2009) incorre em três diferentes equívocos. O primeiro é a afirmação de que apenas alguns indivíduos do grupo tocaram o monólito, mas no plano O Encontro, podemos ver que provavelmente todos os treze primatas mostrados na cena o tocaram (devido ao ângulo de visão, o espectador não pode ver a todos os treze indivíduos, mas o plano indica um comportamento padrão seguido por quase todos os indivíduos de se aproximar e tocar o objeto). O segundo equívoco é a alegação de que alguns primatas receberam algo do monólito mas, no filme, apenas *Moon-Watcher* teve a epifania, os demais se restringiram em imitar o seu comportamento (este argumento também refuta a ideia de que alguns primatas receberam algo por tê-lo tocado por mais tempo). O terceiro equívoco está a afirmação inicial, em que o autor afirma que os primatas receberam “inteligência superior” do monólito. “O conhecimento de um sistema natural ou artificial se modifica de forma qualitativa ou quantitativa a partir da aquisição de informações, que por sua vez resultam do processamento, organização e manipulação de dados.” (SERRA, 2007, p.93-101)

A partir da definição de informação de Serra (2007), acima, é possível perceber que os primatas não receberam nenhuma informação do monólito, mas sim, a capacidade de obter informação. *Moon-Watcher* observou a carcaça e compreendeu que poderia usá-lo como ferramenta partindo da própria reflexão. Seu conhecimento aumentou qualitativa e quantitativamente devido à informação que agora possuía, mas ela não veio de fora para dentro. A hipótese, aqui defendida, é a de que a própria aparência do monólito foi suficiente para despertar a epifania, e os entes responsáveis pela intervenção provavelmente previram que isso ocorreria.

Como afirma Gonzalez: “O monólito pode ter um design inteligente, mas certamente não mostra sinais de vida como a conhecemos.” (www.sensesofcinema.com/2009/feature-articles/stanley-kubricks-2001-an-existential-odyssey, recuperado em 01, dezembro, 2020) Intuitivamente, os primatas não associaram o monólito a um ser vivo, visto que ele não se comporta como um, mas perceberam que a sua aparência, forma e textura eram incompatíveis com os demais objetos do mundo que os cercava. O que quer que o tenha construído partiu de regras diferentes daquelas que regiam o ambiente natural no qual viviam. Sua admirável forma era o resultado de um trabalho aplicado de forma sistemática, metodológica. *Moon-Watcher* não empenhou-se em construir um monólito enquanto esmiuçava um punhado de ossos, mas buscou aplicar trabalho em alguma coisa. A lembrança do monólito viva em sua

mente lhe inspirou uma nova forma de trabalhar o mundo. A verdadeira epifania foi criar uma nova maneira de agir, um tipo de ação contínua, focada, sistemática, que exigisse mais trabalho em algo para que este algo se tornasse, conseqüentemente, mais sofisticado e poderoso. Em meio à esta reflexão, *Moon-Watcher* se percebeu utilizando uma ferramenta – um objeto duro que servia para quebrar coisas menos duras do que ele – eureka! Como ressalta Dennett (1996), a criação de uma ferramenta requer inteligência, mas também confere inteligência a quem a usa:

Há muito os antropólogos reconheceram que o advento da ferramenta acompanhou um incremento acentuado da inteligência. Nosso fascínio pela descoberta de que os chimpanzés em estado selvagem fígam cupins com varas preparadas para tal fim não deixa de ter relação com isso. Esse fato torna-se mais significativo quando aprendemos nem todos os chimpanzés descobriram esse truque; em algumas “culturas” de chimpanzés os cupins estão presentes mas constituem uma fonte inexplorada de alimentação. Isso nos lembra que o uso de ferramentas é um sinal de mão-dupla da inteligência; não apenas requer inteligência para reconhecer e manter uma ferramenta (sem falar da fabricação), mas confere inteligência aos que são sortudos o suficiente para receberem a ferramenta. Quanto mais bem concebida a ferramenta, mais informação está contida em sua fabricação, mais inteligência potencial é proporcionada por seu uso. (DENNETT, 1996, p. 172)

Mais uma vez, a música moderna de Ligeti se encontra na exata posição para representar o tipo de pensamento racional emanada pela forma do monólito. Isso ocorre pelo modo como os músicos de vanguarda do século XX buscaram adotar métodos de composição altamente racionais importando-se menos com a possibilidade de tais estruturas racionalizadas serem apreciadas auditivamente:

Ligeti fura a massa sonora para fazer ouvir algumas alturas ou pequenos fragmentos melódicos e, assim, faz ressaltar momentos estruturais do *Kyrie*. Assim, Ligeti responde em sua composição às críticas que ele próprio proferiu aos serialistas integrais: da discrepância entre estruturas altamente racionalizadas, mas impossíveis de serem apreciadas pela audição. (Oliveira, 2014, p.82)

A música moderna costuma trabalhar com a racionalidade exacerbada de modo a se opor ao sentimentalismo da música romântica do século XIX e buscar um novo paradigma de afecção calcado na novidade. Como o método é mais importante do que a proximidade com o ouvinte leigo, é comum encontrar neste tipo de música diversos elementos que não costumam fazer parte do universo musical ou que não possuem conexão aparente entre si. Não é raro encontrar compositores do período escrevendo resenhas, manuais ou livros sobre o seu método de composição, de modo a explicar para o ouvinte o que foi feito e como apreciar tal composição partindo da racionalidade. “Cabe lembrar ainda, que a música do século XX (como os serialistas) estava embebida por procedimentos composicionais bastante racionalizados que permitiam garantir unidade estrutural a materiais musicais que, à primeira vista, poderiam parecer desconexos.” (Oliveira, 2014, p. 43)

Se os compositores de vanguarda do século XX concebiam sua música como intelectualizada, e como tal, esta deveria ser compreendida racionalmente pelos iniciados, pois estes seriam capazes de entender a técnica por trás da composição de modo a se tornarem aptos a apreciar a habilidade do compositor de criar música dentro das re-

gras impostas pelo método de composição empregado, o micropolifônico *Kyrie* do *Réquiem* de Ligeti, sem dúvida, faz parte deste conjunto de experimentos musicais, e dessa forma, é também capaz de representar sonoramente o novo tipo de pensamento metodológico compreendido por *Moon-Watcher* a partir de sua epifania. Para tanto, não houve troca de informação com o monólito: vê-lo, tocá-lo, e além disso – ouvi-lo – foi suficiente para despertar a aurora do homem.

Conclusão

A tabela 3 (abaixo) demonstra as três funções representadas pelo *Kyrie* do *Réquiem* de Ligeti na cena do monólito:

Tabela 3 – As três funções do *Kyrie* na cena do monólito:

GRUPO	FUNÇÃO	IMPACTO	REPRESENTAÇÃO	CARACTERÍSTICA MUSICAL
MÚSICA EXTRADIEGÉTICA	EXPRESSIVA	EMOCIONAL	ESTRANHAMENTO: DIEGÉTICO (PRIMATAS) EXTRADIEGÉTICO (ESPECTADOR)	AUSÊNCIA DE RITMO, MELODIA E HARMÔNIA PERCEPTÍVEIS
EFEITO SONORO	NARRATIVA	FÍSICO	SOM TECNOFÔNICO	TIMBRE
NARRAÇÃO	EXPLICATIVA	RACIONAL	PECADO/VIOLÊNCIA	LETRA/MÉTODO DE COMPOSIÇÃO

Como demonstrado neste artigo, a composição musical inserida na cena é suficiente para substituir os três grandes grupos de som normalmente presentes em uma trilha sonora - vozes, efeitos sonoros e trilha musical.

Primeiramente, a música em questão realiza o seu papel mais corriqueiro, situando-se como música extradiegética. Realizando a função expressiva, a música enfatiza o sentimento de estranhamento e inquietação dos primatas em relação ao estranho objeto que subitamente apareceu em seu ambiente. Além disso, as características modernas da composição, que utiliza a técnica micropolifônica, impedem que o espectador utilize a audição normalmente dirigida aos demais estilos de música. A incapacidade do ouvinte em prever os acontecimentos musicais em termos de ritmo, melodia e harmonia, como normalmente ocorreria durante a audição de uma composição com idioma tradicional segundo a teoria da expectativa de Meyer, e ainda segundo a teoria da Leitura Temporal Bidirecional (LBT) descrita neste artigo, evoca o sentimento de impotência diante do desconhecido, de modo a realçar não apenas o estranhamento dos primatas na diegese, mas também os sentimentos de inquietação e impotência do espectador na extradiegese.

A segunda função realizada pelo *Kyrie* na cena do monólito é uma função narrativa, ou seja, a música constitui parte do conjunto de elementos da linguagem audiovisual da cena produzindo o som tecnológico realizado pelo monólito na diegese. Apesar de ausência de explicação sobre o modo como o monólito é capaz de emitir sons mesmo permanecendo imóvel, ou seja, sem apresentar algum tipo de autofalante capaz de mover o ar gerando assim uma onda sonora, o filme, de fato, apresenta uma cena (base lunar) com som assumidamente diegético emitido pelo artefato. Além disso, dicas sutis como o crescimento da dinâmica musical quando os personagens em cena se aproximam do monólito em diferentes cenas, a supressão gradual dos sons dos primatas coincidindo com o crescimento da dinâmica musical na cena do monólito e a presença da música em todas as aparições do monólito no filme fornecem evidências suficientes de que a música também situa-se na

categoria de efeito sonoro. O timbre da música, que parte dos instrumentos tradicionais utilizados de modo a efetuar combinações de onda com o intuito de imitar as sonoridades eletrônicas, também contribuem para o aspecto de artificialidade do som adequando-o à aparência artificial e tecnológica do monólito.

A terceira função realizada pelo *Kyrie* na cena é a explicativa, servindo como uma espécie de narração da cena. A letra do *Kyrie* (Senhor tende piedade!) que faz parte do ritual católico da missa dos mortos, pedindo perdão pelos pecados realizados pelo indivíduo que morre, está diretamente atrelada à base ideológica da primeira sequência do filme que explica o modo como o tipo de racionalidade que naquele momento se origina está diretamente ligado à violência e ao pecado. A estética lamurirosa do arranjo vocal da música e a complexa racionalidade do método de composição empregado também contribuem para a função explicativa da música na cena.

Por fim, não se pretende, aqui, demonstrar que tais funções representadas pela composição musical na cena que abrangem as reflexões expostas neste artigo, constituem fruto de uma cuidadosa elaboração por parte dos realizadores da obra. Pelo contrário, a música em questão foi encontrada ao acaso e, no primeiro momento, utilizada apenas para servir de trilha temporária de modo a facilitar a composição de uma posterior trilha musical original. Com efeito, o método de trabalho imposto por Kubrick lançava mão de constantes mudanças de direção e diversos improvisos, o que potencializava o surgimento de passagens memoráveis, mas também de um certo número de gafes científicas, algumas delas expostas acima. Para este artigo, e para o trabalho do crítico de audiovisual em geral, é menos importante saber se uma determinada ideia audiovisual foi ou não cuidadosamente concebida para produzir determinados efeitos do que o fato de que estes mesmos efeitos estão presentes na obra.

Referências

BENSON, Michael (2018). **2001: Uma Odisseia no Espaço**. Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke, e a Criação de uma Obra Prima. São Paulo: Todavia.

CLARKE, Arthur C. (1973). **Profiles of the Future: An Inquiry into the Limits of the Possible**. Edição revisada. New York (USA): Harper & Row.

----- (1998). **Sentinel**. Holmes (NY): Spoken Arts.

COPE, David (1997). **Techniques of the Contemporary Composer**. New York: Schirmer Books.

DELEON, Cara Marisa (2010). *A Familiar Sound in a New Place: The Use of the Musical Score Within the Science Fiction Film*. In: BARTKOWIAK, Mathew J. (editor). **Sounds of Future: Essays on Music in Science Fiction Film**. Jefferson (NC): McFarland.

DENNETT, Daniel (1996). *Linguagem e Inteligência*. Em: KHALFA, Jean (organizador). **A Natureza da Inteligência**. São Paulo: UNESP.

GROUT, D. J., Palisca, C. V. (2001). **História da Música Ocidental**. Lisboa: Gradiva.

HAYWARD, Philip (2004). **Off the Planet: Music, Sound and Science Fiction Cinema**. New Barnet (UK): John Libbey Publishing Ltd.

MACHADO, José Cahue de Camargo (2017). **Odisseia Musical: Análise das Trilhas Musicais de “2001: Uma Odisseia no Espaço”**. Revista Travessias, v11, n-02.

MENEGETTE, Lucas Correia (2016). **A Afinação do Mundo Virtual: Identidade Sonora em Jogos Digitais**. Tese de doutorado, Pontífca Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, SP, Brasil.

RODRIGUES, André Nascimento (2008). **A Micropolifonia como Linguagem Básica e Estrutural nos Processos Compositivos**. Dissertação de mestrado, Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal.

SERRA, J. (2007) Paulo. **Manual de Teoria da Comunicação**. Covilhã: Livros Labcom.

SCHMIDT, Lisa M. (2010). *A Popular Avant-garde: The Paradoxical Tradition of Electronic and Atonal Sounds in Sci-fi Music*. In: Bartkowiak, Mathew J. (editor). **Sounds of Future: Essays on Music in Science Fiction Film**. Jefferson (NC): McFarland.

OLIVEIRA, Ísis Biazioli de (2014). **Processos Compositivos no Kyrie do Réquiem de György Ligeti**. Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

OLIVEIRA, Juliano de (2017). **A Significação da Música no Cinema**. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.