

SENSO DO MARAVILHOSO: O SUBLIME E O GROTESCO NA ANÁLISE DE FILMES DE FICÇÃO CIENTÍFICA

SENSE OF WONDER: THE SUBLIME AND THE GROTESQUE IN THE ANALYSIS OF SCIENCE FICTION FILMS

Rodrigo Vasconcelos Machado de Mello¹

Fabiane Estevão Barros²

Luiz Augusto Coimbra de Rezende Filho³

RESUMO: Este artigo explora o senso do maravilhoso na ficção científica e suas manifestações estéticas através do sublime e do grotesco. Fundamentado nas categorias propostas por Kant, Csicsery-Ronay Jr. e Cornel Robu, o estudo aborda como o sublime provoca um deslumbramento que transcende a percepção comum, enquanto o grotesco perturba a racionalidade ao mesclar elementos contraditórios. Identificando as implicações estéticas e filosóficas de tais categorias em filmes de ficção científica, buscamos discutir como o senso do maravilhoso enriquece o processo de análise filmica, promovendo reflexões sobre a condição humana, a ciência e a tecnologia. Partindo de tais elementos, propomos a análise filmica, fundamentada nos pressupostos de Vanoye e Goliot-Lété dos filmes Homem de Ferro 2 e *Blade Runner 2049*. No primeiro caso é evidenciado o tecnosublime na figura do inventor como herói que sobrepõe as forças da natureza e no segundo o grotesco ao combinar temas contraditórios como vida e morte, suscitando questões éticas sobre a produção de alimentos e sustentabilidade. O artigo evidencia como a análise filmica da ficção científica ao se apropriar do senso do maravilhoso fomenta reflexões sobre a ciência, a tecnologia e a condição humana, reafirmando o gênero como espaço privilegiado para reflexões filosóficas e estéticas.

Palavras-chave: Ficção científica. Senso do maravilhoso. Sublime. Grotesco.

ABSTRACT: This article explores the sense of wonder in science fiction and its aesthetic manifestations through the sublime and the grotesque. Based on the categories proposed by Kant, Csicsery-Ronay Jr. and Cornel Robu, the study addresses how the sublime provokes a wonder that transcends common perception, while the grotesque disturbs rationality by mixing contradictory elements. Identifying the aesthetic and philosophical implications of such categories in science fiction films, we seek to discuss how the sense of wonder enriches the

¹ Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.

² Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca - CEFET/ RJ.

³ Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.

process of film analysis, promoting reflections on the human condition, science and technology. Based on these elements, we propose a film analysis, based on the assumptions of Vanoye and Goliot-Lété, of the films Iron Man 2 and Blade Runner 2049. In the first case, the techno-sublime is evidenced in the figure of the inventor as a hero who overcomes the forces of nature, and in the second, the grotesque is evidenced by combining contradictory themes such as life and death, raising ethical questions about food production and sustainability. The article highlights how the film analysis of science fiction, by appropriating the sense of wonder, fosters reflections on science, technology and the human condition, reaffirming the genre as a privileged space for philosophical and aesthetic reflections.

Keywords: science fiction; sense of wonder; sublime; grotesque

1. Introdução

Tendo se tornado um dos gêneros mais consolidados do cinema no século XX (Suppia, 2015), a ficção científica (FC) é uma das manifestações culturais mais populares da contemporaneidade. Dado que é refletido na lista das dez maiores bilheterias mundiais, composta majoritariamente por títulos que de algum modo se enquadram no gênero (IMDBPRO, 2024). Deste modo, Suppia identifica a FC como sendo um

gênero multifacetado, heterogêneo e universal, talvez um dos mais complexos “modos de expressão e comportamento” que extrapolam as fronteiras de um gênero textual específico, estendendo-se por uma variedade de mídias (a literatura, o cinema, a televisão, o teatro, o videogame, etc.) (Suppia, 2015, p. 11)

Sendo ainda um “campo de experiências no que diz respeito a novas formas de ‘estranhamento cognitivo’ e *sense of wonder* baseado em exercícios intelectivos” (Suppia, 2015, p. 12). Entende-se aqui por *sense of wonder* como o senso do maravilhoso, emoção estética capaz de comunicar o sublime na FC, sendo “uma poderosa expansão da consciência cotidiana à percepção de que o universo físico envolve muito mais do que qualquer um pode imaginar” (Csicsery-Ronay Jr., 2011, p. 146).

Atualmente a FC é o gênero mais bem posicionado para evocar tal experiência (Robu, 2015), atributo que remonta desde a era das publicações *pulp*, como pode ser notado em seus principais títulos: *Astounding*, *Amazing*, *Wonder Stories*, *Thrilling*, entre outros. Este é um indicativo da recorrente presença do componente afetivo em narrativas do gênero, em paralelo aos aspectos cognitivos do seu conteúdo científico (Csicsery-Ronay Jr., 2002). Logo, o sublime gerado pelo senso do maravilhoso relaciona-se com os

afetos e efeitos poéticos que são comumente valorizados em expressões artísticas predominantemente visuais. Por conta disso, filmes de FC tenderam a capturar e reproduzir o choque do sublime, por historicamente contarem com o aparato de efeitos especiais (Csicsery-Ronay Jr., 2011).

Acadêmicos da FC identificam manifestações diversas do senso do maravilhoso no gênero. Csicsery-Ronay Jr, por exemplo, defende que o senso do maravilhoso pode se dar por meio de duas categorias, o sublime e o grotesco. Em seu livro *The Seven Beauties of Science Fiction* (2011), o autor pontua que, enquanto o sublime sobrepuja a capacidade do indivíduo em ordenar o mundo perceptível, o grotesco caracteriza-se pela repulsão/atração por objetos que perturbam a racionalidade, ao combinarem elementos contraditórios que não são observados facilmente (Csicsery-Ronay Jr., 2011). No entanto, o que para alguns parece um fenômeno de aspecto grotesco, para outros pode parecer sublime: “O ornitorrinco foi uma grotesca aberração da natureza, bem como uma demonstração sublime de princípios evolutivos. A física quântica parecia grotesca para aqueles que não aceitavam a irreducibilidade da indeterminação; é vista como sublime por aqueles que a fazem” (Csicsery-Ronay Jr., 2011, p. 147). Sendo assim, sublime e grotesco operam em uma relação dialética na FC, chamando a atenção da audiência para a natureza fictícia e construída de suas narrativas.

Assim, sublime e grotesco estabelecem uma relação de complementariedade na FC, sendo ambos manifestações do senso do maravilhoso gerado por elementos estéticos do. Csicsery-Ronay Jr, evidencia tal relação ao afirmar que o grotesco traz materialidade ao sublime, voltando nossa atenção ao corpo físico, logo “O sublime é a lei liberta da vida; o grotesco é a vida liberta da lei” (Csicsery-Ronay Jr., 2002, p. 82). Em outra ocasião, o autor expressa que “o sublime e o grotesco estão em parentesco tão próximo que eles são sombras um do outro. Mesmo quando não são ocasionadas ou facilitadas pela tecnociência, ambas estão relacionadas à razão científica” (Csicsery-Ronay Jr., 2002, p. 79), o que nos faz relacionar tais elementos com questões derivadas da ciência, tais como sua iconografia, linguagem e racionalidade.

De modo a melhor compreender as contribuições de tais elementos estéticos para a análise de filmes de FC, intentamos neste artigo em um primeiro momento discutir como se dá o senso do maravilhoso no gênero, em especial através das suas manifestações do

sublime e do grotesco. Em seguida, propomos a análise filmica de trechos dos filmes Homem de Ferro⁴ e *Blade Runner 2049*⁵ a partir dos pressupostos de Vanoye e Goliot-Lété (2008) tomando como elementos de análise tais manifestações do senso do maravilhoso. Assim, buscamos identificar quais são as implicações estéticas e filosóficas que essas categorias evocam nas narrativas cinematográficas, investigando como esses elementos estéticos enriquecem o processo de análise filmica, promovendo reflexões sobre a condição humana, a ciência e a tecnologia.

2. O sublime na ficção científica

O conceito de sublime empregado na FC remonta a Immanuel Kant em “Crítica à Faculdade do Juízo”. Para Kant, sublime é “o que é absolutamente grande (...) o que é grande acima de toda comparação” (Kant, 2013, p. 77), sendo um atributo a ser buscado não na natureza, mas em nossas ideias. Ou seja, para Kant, o sublime não seria uma resposta da mente humana à natureza propriamente dita, mas sim à manifestação desta na mente humana.

Na mesma obra, Kant propõe duas categorias de sublime: o matemático-sublime (teórico, contemplativo) e o dinâmico-sublime (prático, patético, apocalíptico) (ROBU, 2015). Mais especificamente, o matemático-sublime relaciona-se com a experiência do infinito que se estende no espaço conceitual e no tempo futuro. Csicsery-Ronay Jr. (2011) indica que tais categorias do sublime podem ser empregadas em obras de FC, sendo o matemático-sublime notado por exemplo em 2001: uma odisseia no espaço⁶ de Stanley Kubrick. Para o autor:

Kubrick personifica as qualidades da mente, então que a odisseia não ocorre no espaço físico, mas no espaço virtual, parabólico vazio mental, onde as qualidades do sublime são dominantes. A mediação em direção à transcendência é ele próprio representado em forma puramente geométrica, através do misterioso monólito, opaco e perfeitamente formado que catalisa obscuramente o progresso tecnológico da humanidade em direção ao poder cósmico (Csicsery-Ronay Jr., 2011, p. 165).

⁴ Iron Man 2. Paramount Pictures, 2010.

⁵ Blade Runner 2049. Sony Pictures Releasing, 2017.

⁶ 2001: A Space Odyssey. Warner Home Video, 1968.

No entanto, o matemático-sublime tende a ser infrequente no gênero, dado o seu caráter contemplativo, tal modalidade do sublime exibe um menor apelo na FC, em favor de um tom mais acessível ao público e, portanto, mais comercial, sobretudo no caso do cinema. Quando muito, de acordo com Csicsery-Ronay Jr., esta manifestação do sublime tende a ser empregada na FC como um pretexto para a ação, frequentemente estimulada pelo uso de efeitos especiais. Em suas palavras: “Se uma escolha tiver que ser feita entre o desenvolvimento filosófico cuidadoso de uma ideia difícil e uma ação avassaladora, normalmente será pelo último” (Csicsery-Ronay Jr., 2011, p. 163).

Por sua vez o dinâmico-sublime proposto por Kant advém da presença física de fenômenos de grande escala que apequenam o ego, visível, por exemplo, em formações geológicas ou tempestades (Csicsery-Ronay Jr., 2011). Em síntese, o dinamicamente-sublime em Kant é concebível por meio de:

Rochedos audazes, sobressaindo-se por assim dizer ameaçadores, nuvens carregadas acumulando-se no céu, avançando com relâmpagos e estampidos, vulcões em sua inteira força destruidora, furacões com a devastação deixada para trás, o ilimitado oceano revolto, uma alta queda-d’água de um rio poderoso, etc. tornam a nossa capacidade de resistência de uma pequenez insignificante em comparação com o seu poder. Mas o seu espetáculo só se torna tanto mais atraente quanto mais terrível ele é, contanto que, somente, nos encontremos em segurança; e de bom grado denominamos esses objetos sublimes, porque eles elevam a fortaleza da alma acima de seu nível médio e permitem descobrir em nós uma faculdade de resistência de espécie totalmente diversa, a qual nos encoraja a medir-nos com a aparente onipotência da natureza (Kant, 2013, p. 79).

Deste modo, o dinamicamente-sublime relaciona-se com o juízo considerado da natureza, tomada como uma força que não tem influência sobre os seres humanos. O que por sua vez, gera em nós uma sensação de superioridade diante da incomensurabilidade da natureza. Assim, Kant continua:

Portanto, a sublimidade não está contida em nenhuma coisa da natureza, mas só em nosso ânimo, na medida em que podemos ser conscientes de ser superiores à natureza em nós e através disso também à natureza fora de nós (na medida em que ela influi sobre nós). Tudo que suscita esse sentimento em nós, a que pertence o poder da natureza que desafia nossas forças, chama-se então (conquanto impropriamente) sublime; e somente sob a pressuposição desta ideia em nós e em referência a ela somos capazes de chegar à ideia da sublimidade daquele ente, que

provoca respeito interno em nós não simplesmente através de seu poder, que ele demonstra na natureza, mas ainda mais através da faculdade, que se situa em nós, de ajuizar sem medo esse poder e pensar nossa destinação como sublime para além dele (Kant, 2013, p. 81)

Neste sentido, ao considerar tal atributo na FC, o crítico literário romeno Cornel Robu sintetiza: “O senso do maravilhoso é a voz do observador antrópico do Universo” (Robu, 2015, p. 151).

Por sua vez, como lembra Csicsery-Ronay Jr. (2002), recorrentemente a experiência causada pelo senso do maravilhoso envolve o testemunho de maneira física de fenômenos além da concepção e percepção humanas, no entanto, concebíveis pela imaginação, o que se alinha com a definição de dinâmico-sublime de Kant. Sendo, portanto, uma forma de libertação do mundano. Robu destaca que

na ficção científica, como em todo lugar no modo sublime, o efeito específico e definidor, a “sublimação” estética, é produzido somente por um arrebatamento inicial, mas ao mesmo tempo somente por sua absorção e superação, apenas se e apenas quando a razão humana reconhece sua própria liberdade em relação, e a superioridade qualitativa sobre, a natureza quantitativamente arrebatadora (real ou imaginária) (Robu, 2015, p. 140)

Outro aspecto sinalizado por Robu (2015) é que a FC estimula a mente humana ao reconhecimento da sua própria finitude e limitações do corpo e da mente. Com dificuldades, a mente humana não é capaz de apreender nada além da sua incapacidade de apreensão. Neste sentido, Csicsery-Ronay Jr. explica que

a mente que percebe é forçada a retroceder. Mas, nesse retrocesso, ela se torna consciente de que tem em si mesma a capacidade de conceber o ‘supersensível’, o racional subjacente, mas uma ordem de coisas inapreensível compartilhada pela mente e pela natureza. Essa ordem não pode ser comunicada nem representada, exceto por meios indiretos e simbólicos, pelas ferramentas da ciência e da representação artística (Csicsery-Ronay Jr., 2011, p. 149)

Robu deriva seu modelo de senso do maravilhoso do sublime em Kant no seminal ensaio *A Key to Science Fiction: The Sublime*. De acordo com Suppia, o modelo proposto por Robu constitui em uma “instigante releitura dos potenciais e efeitos estéticos da ficção científica, num modelo de interpretação válido não apenas para a literatura do gênero,

mas para todas as manifestações da ficção científica como ‘macrogênero’ ou ‘modo de expressão’ multimidiático” (Suppia, 2015, p. 15).

O modelo de Robu propõe que há alguns padrões, tratamentos ficcionais dados ao texto da FC, tais como

o deslocamento da escala, a conversão mútua dos três infinitos (espaço, tempo e complexidade), o acúmulo analógico, aceleração e escalada, o salto ou decolagem extrapolativa, e uns poucos outros mais. Todos esses envolvem a magnitude, que é nomeadamente a fonte derradeira do sublime e do ‘senso do maravilhoso’ (Robu, 2015, p. 138)

Destes padrões, o mais amplamente discutido por Robu são as magnitudes espaciais, temporais e de complexidade. De acordo com Robu, a escala humana (mesoscópica) de dimensões é mensurada por intermédio do corpo humano e seus sentidos. A paridade magnitudinal ocorre frequentemente na literatura convencional (prosa, teatro, poesia, música), já um processo de disparidade magnitudinal é frequente na FC, gerando o senso do maravilhoso. Deste modo, tendo-se a escala humana como ponto de referência, experiências cinematográficas fora destes parâmetros e mediadas pelo conhecimento científico (em que incluímos sua iconografia, linguagem e racionalidade), tornam-se geradoras do senso do maravilhoso na FC.

Em outros termos, na FC “a ciência em si impõe o sublime, mas é também a ficção que o estimula” (Robu, 2015, p. 137). Logo, as sobreposições das estéticas literárias e científicas seriam potentes em gerarem o sublime, uma vez que a estética de um bom raciocínio posta em tramas elegantes potencialmente levam a um clímax satisfatório (Stableford, 2006).

Variações das percepções de magnitude intensificaram o senso do maravilhoso associado às descobertas científicas a partir do século XVI com as concepções de novas escalas de espaço e tempo necessárias para medir o universo (Stableford, 2006). Assim, como aponta Robu, as dimensões cósmicas e microscópicas seriam fontes do sublime. De maneira macro a finitude e fragilidade da vida humana é sobrepujada pela imensidão cósmica, sendo o ser humano compelido à ideia de que sua mente é livre. Este “arrebatamento é exatamente o catalisador que dispara a ‘sublimação’ da dor em prazer, o gatilho específico de que o prazer estético do sublime necessita” (Robu, 2015, p. 140). De modo análogo, ao se assumir uma escala microscópica, o potencial gerador do senso

do maravilhoso não é alterado. Como Robu expõe: “enquanto as imensas distâncias ‘cósmicas’ *incluem* corporalmente o homem, coeso com a dimensão física do seu corpo, as minúsculas distâncias ‘microcósmicas’ estão *incluídas* na mesma dimensão ‘humana’”(Robu, 2015, p. 141). De modo análogo ao espaço, o tempo também é uma fonte de senso do maravilhoso na FC para Robu. A dinâmica é a mesma: a escala humana de existência quando comparada com durações eternas ou instantâneas do tempo arrebata a mente, levando à sensação de fragilidade.

Uma terceira magnitude geradora de senso do maravilhoso para Robu é a infinitude complexional. Esta não seria arrebatadora por sua escala ou dimensões, mas sim por sua complexidade. Nos termos do autor, esta categoria de magnitude seria apta a fornecer uma “moeda de troca”, um mecanismo de conversão das infinitudes em elementos perceptíveis pela escala humana, sendo este um padrão básico da FC. Como o autor sintetiza:

A infinitude complexional é essencialmente uma infinitude de incorporação e encarnação, ela fornece um espaço inexaurível para materialização, para a representação concreta e aparente de essências tão abstratas que de outro modo são inacessíveis à percepção sensória, inapreensíveis para a intuição. É o caso, entre outros, de imensidades espaciais e temporais situadas muito além da “escala humana” de magnitudes do universo físico. A fim de torna-las perceptíveis aos sentidos e representáveis para a intuição, é necessário operar uma equalização no nível ficcional entre as infinitudes, “converter”, “traduzir” e reformular os termos de uma infinitude para os termos e matéria concreta de uma outra (Robu, 2015, p. 143)

Deste modo, por meio deste mecanismo de conversão, torna-se possível reter na percepção o imperceptível e expressar aquilo que é inexpressável, sendo um procedimento essencial e definidor do gênero. Cabe aqui notarmos que este mecanismo de “tradução” imposto pela magnitude complexional se dá por meio de agências criativas, não obrigatoriamente sendo pautadas pela lógica científica.

Robu observa ainda que a infinitude complexional alarga o conceito de sublime na FC por meio de elementos recorrentes ao gênero, tais como as diversidades de criaturas, tecnologias e ambientes, por exemplo. Isso faz desta terceira magnitude a mais produtiva das propostas pelo autor, sendo ainda aberta ao diálogo com as categorias de sublime propostas por Kant.

Embora a perspectiva de sublime de Kant seja influente no entendimento do senso do maravilhoso, a tecnologia, um elemento tão recorrente em narrativas de FC, raramente poderia inspirar o sublime em sua perspectiva. Uma vez que, sendo essencialmente humana, a tecnologia evoca uma sobreposição do ego à natureza. Esta perspectiva muda na América do século XIX, com a visão de uma natureza que pode ser controlada pelo empreendimento humano. Nye chama esta mudança de perspectiva de sublime tecnológico americano, uma manifestação prática que evita a contemplação. Assim, a humanidade estende seu domínio tecnológico da natureza por meio de paisagens sublimes compostas por ferrovias, pontes e prédios. De acordo com Csicsery-Ronay Jr. esta nova perspectiva do sublime se caracteriza como um dos fomentadores da FC (Csicsery-Ronay Jr., 2011).

Nas palavras de Nye

o sublime tecnológico não endossa as limitações humanas; ao invés disso manifesta uma divisão entre aqueles que entendem e controlam as máquinas e aqueles que não o fazem. Na teoria de Kant do sublime natural, todo a imaginação do ser humano vacila diante da imensidão do absolutamente excelente. Em contraste, um sublime baseado em melhorias mecânicas é feito possível pela imaginação superior de um engenheiro ou técnico, que cria um objeto que domina a imaginação do homem comum. Ainda esse efeito inspirador é apenas temporário. Máquinas que despertam admiração e o espanto em uma geração logo deixarão de parecer notáveis, a próxima geração exige algo maior, mais rápido ou mais complexo. Por implicação, esta forma do sublime mina todas as noções de limitação, em vez disso, pressupõe a capacidade de inovar continuamente e transformar o mundo. O sublime tecnológico propõe a ideia de razão em constante evolução. Enquanto o sublime natural está relacionado à eternidade, o sublime tecnológico visa o futuro e muitas vezes é corporificado em instrumentos de velocidade, como a ferrovia, o avião e o foguete, que aniquilam o tempo e o espaço (Nye, 1994, p. 60)

Nye distingue ainda dois momentos do sublime tecnológico. O primeiro dura do século XIX até 1945 e o segundo a partir dos ataques nucleares no Japão, que levaram a alterações das percepções em relação à tecnologia. As armas nucleares colocaram em xeque o senso coletivo de realização e identificação, além da admiração pelos artífices tecnocientíficos que o sublime tecnológico até então apresentava. Posteriormente, manifestações tecnocientíficas como a energia nuclear comercial, a engenharia aeroespacial, a ciência da computação, a bioengenharia, a inteligência artificial e a

nanotecnologia recuperaram o *status* inspirador do sublime tecnológico pré-nuclear (Csicsery-Ronay Jr., 2011).

Dada a relevância do empreendimento tecnológico na narrativa de FC, é conveniente considerarmos esta outra manifestação do sublime, o sublime tecnológico ou “tecnosublime”, como Csicsery-Ronay Jr. frequentemente se refere. Esta manifestação do sublime desloca o senso do maravilhoso da natureza para a tecnologia, e tem pautado boa parte da agenda contemporânea. Como Csicsery-Ronay Jr. discute, o sublime da FC tornou-se um discurso realista, na medida em que dialoga com sociedades impregnadas de narrativas e iconografias do sublime tecnológico, que por sua vez fazem uso da própria linguagem da FC. Como o autor expõe:

Publicidade e mídia, propaganda política e as justificativas de grandes obras públicas e experimentos usam a carga emocional de espanto e reconsolidação na tecno ciência para criar assentimento e evitar dissidência, deleitando-se com o êxtase do controle, aplicando da poética da ficção à construção da sociedade (Csicsery-Ronay Jr., 2011, p. 161).

A análise do sublime na FC evidencia como o gênero provoca no espectador um deslumbramento que transcende os limites da percepção humana, seja pelo poder da natureza, pela vastidão do cosmos ou pelas possibilidades tecnológicas. No entanto, o senso do maravilhoso não se limita apenas à elevação e contemplação. Em contraponto ao sublime, o grotesco emerge como uma força disruptiva, que desafia a ordem e a racionalidade ao apresentar combinações inesperadas e anômalas.

3. O grotesco na ficção científica

Outra face do sublime indicada por Csicsery-Ronay Jr. (2002) é o grotesco, que advém da percepção de um mundo mutável que sobrepõe o esforço humano de racionalizar e organizar o universo. Deste modo, o grotesco opera de acordo com a lógica da transformação, o que torna o mundo material um ambiente indeterminado e inseguro. De acordo com o autor, a essência do grotesco seria a sensação diante de elementos que se encontram fundidos, quando deveriam estar separados. Por sua vez, pode levar a ideias de seres intersticiais, tais como *cyborgs*, alienígenas, zumbis e outras criaturas recorrentes

na FC, que combinam elementos díspares ou um excesso do orgânico. Para o mesmo autor, o grotesco foi dominante no modernismo e pós-modernismo, embora de formas diferentes. Enquanto no primeiro era originado a partir de contrastes e anomalias, no segundo se deu por meio de sensibilidades normativas (Csicsery-Ronay Jr., 2002).

A influência do grotesco na FC foi facilitada pelo pensamento científico materialista dominante no projeto ocidental iluminista, que estabeleceu a compreensão da existência humana como sendo física, o que em certa medida desloca a influência do sublime no gênero. No entanto, como aponta o autor, manifestações modernas do grotesco na FC questionam os fundamentos do materialismo da ciência e da tecnologia, como no caso de transformações corporais anteriormente tidas como fantasias grotescas.

Além disso, descobertas científicas diversas passaram a acomodar o anômalo como parte legítima da ordem natural, tal como no caso dos vírus, pulsares, salamandras e outras criaturas, ou de fenômenos descritos pela física quântica, por exemplo (Csicsery-Ronay Jr., 2002). Assim, para Csicsery-Ronay Jr., a percepção estética do grotesco em nossos tempos ganha contornos distintos, sendo tal processo amplamente facilitado pela ciência. Tal como o autor destaca:

Quando a modificação genética do organismo parece meramente uma decisão, quando um gene de um linguado pode ser implantado na estrutura genética de um tomate para que o produto possa suportar longas viagens até ao mercado em veículos frigoríficos, ou quando genes de água-viva podem ser implantados em macacos para que eles brilhem “naturalmente” durante a experimentação científica, então a integridade das formas não é um assunto que as sociedades possam lutar para defender. Claro que a promessa de tal concepção combinatória do corpo físico é que ele pode ser protegido melhor contra a doença e a fraqueza, reconcebendo-o como um mecanismo para manter ele mesmo em funcionamento (Csicsery-Ronay Jr., 2002, p. 74)

De acordo com Csicsery-Ronay Jr., o grotesco pode ser compreendido em níveis, a saber o matemático e o científico. O grotesco matemático seria sua manifestação mais abstrata e, portanto, menos comum ao gênero da FC. É dada, por exemplo, quando se tomam procedimentos complexos e exaustivos para se chegar a uma conclusão simples, contrariando a elegância e economia desejadas na matemática. Já sua manifestação científica advém do reconhecimento de anomalias que não são contempladas pelo sistema de racionalização vigente. A existência de fenômenos, criaturas ou ambientes que violem

os referenciais de racionalidade e lógica exigiriam ajustes do sistema de modo a comportar o anômalo. Assim, o grotesco em seu nível científico “trata a anomalia científicamente grotesca como a base de sua ciência fictícia e a fonte de seus novums” (Csicsery-Ronay Jr., 2002, p. 84).

No que tange à recepção do grotesco, uma primeira resposta do leitor pode residir na resistência e no fascínio, explorando os limites dos elementos híbridos propostos. De acordo com Csicsery-Ronay Jr. (2011) há no observador uma tendência em buscar padrões harmoniosos em meio aos elementos díspares apresentados, ou até mesmo uma nova explicação para tal.

Recuperando as colocações de Geoffrey Galt Harpham, Csicsery-Ronay Jr. afirma que no leitor diante do grotesco há uma lacuna de consciência, incapaz de distinguir uma configuração unificada dos elementos representados, além da dificuldade de compreender as implicações do grotesco para as leis do universo diegético. Em paralelo, no objeto, a lacuna encontra-se em sua transitoriedade, o espaço do que ele era e sua imprevisível evolução. Assim, o receptor tende a buscar uma interpretação que complete a lacuna, por meio de uma nova forma, uma metáfora, analogia ou alegoria.

Desenvolvendo tais colocações, Csicsery-Ronay Jr. propõe que a FC pode ser concebida como o entrelaçamento de lacunas distintas do universo diegético. Destas lacunas emergem questionamentos quanto às possibilidades das mudanças imaginadas, além das suas implicações sociais e éticas. Em suas palavras:

A primeira é uma questão de plausibilidade: o que o texto diz sobre o funcionamento do mundo. A segunda é uma questão de avaliação ética: o que o texto diz sobre os valores que orientam ou emergem das alterações imaginárias. (...) As lacunas da ficção científica podem ser resolvidas no modo do sublime. A transformação tecnocientífica oferecidas no texto ou sua apresentação podem inspirar uma sensação da capacidade da tecnologia de produzir o ilimitado. Alternativamente, as lacunas podem ser resolvidas no registro do grotesco da FC, em que a tecnociência é a ocasião para liberar e revelar as incontáveis energias metamórficas do mundo e suas coisas discretas (Csicsery-Ronay Jr., 2011, p. 187)

Assim, para Csicsery-Ronay Jr., a chave para compreender a recepção da FC está no “Intervalo de Harpham”, ou seja, entre a fluidez transmutativa do objeto e a incerteza classificatória do observador.

A discussão sobre o grotesco na ficção científica revela como esse elemento estético desestabiliza categorias fixas e desafia a racionalidade, ao explorar figuras híbridas e anômalas provocando tanto fascínio quanto repulsa. Esse jogo entre o conhecido e o estranho pode constituir o senso do maravilhoso, transportando o espectador para realidades que questionam as fronteiras entre o natural e o artificial, o humano e o pós-humano. A partir das bases teóricas aqui apresentadas a análise de filmes de FC pode ser enriquecida.

4. Análises filmicas

Por meio da análise filmica podemos identificar elementos textuais dos filmes que possam ser influentes em significações assumidas por espectadores. Para tanto, podem ser assumidos aspectos tais como a narrativa, diálogos, personagens, figurinos, cenários e sons, aliados a elementos estéticos do senso do maravilhoso da FC.

Para proceder a tais análises utilizaremos o referencial de Vanoye e Goliot-Lété (2008), que consideram a análise filmica como um modo de nos posicionarmos de maneira crítica, nos diferenciando do espectador comum. Daí a necessidade de rever o filme inúmeras vezes, decompondo-o em fragmentos que possam ser recompostos e analisados de acordo com uma das diversas opções de análise.

Uma vez que nos encontramos imersos em um oceano de imagens, que frequentemente nos fazem esquecer de sua natureza complexa, fruto de uma série de decisões e modulações, o primeiro contato com um filme desperta uma série de emoções, intuições e impressões, que podem levar a hipóteses sobre a obra. Sendo assim, a análise é um processo de averiguação destas impressões iniciais. O ato de rever o filme é um processo importante na dinâmica de análise, em que a obra é submetida ao crivo da interpretação e examinada tecnicamente. O exercício de codificar os elementos visuais, filmicos, sonoros e audiovisuais proporciona a possibilidade de as hipóteses iniciais do analista serem amadurecidas ou desconsideradas.

Vanoye e Goliot-Lété (2008) descrevem o processo de análise como sendo composto de dois momentos, o de desconstrução do filme, que seria equivalente ao

processo de descrição da obra, e o de reconstrução, que se relaciona com sua análise. Ou nas palavras dos autores:

Analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, assim como se analisa, por exemplo, a composição química da água, decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extraír, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente a ‘olho nu’, uma vez que o filme é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto filmico para ‘desconstruí-lo’ e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. Através dessa etapa, o analista adquire um certo distanciamento do filme. Essa desconstrução pode naturalmente ser mais ou menos aprofundada, mais ou menos seletiva segundo os desígnios da análise.

Uma segunda fase consiste, em seguida, em estabelecer elos entre esses elementos isolados, em compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significante: reconstruir o filme ou o fragmento. É evidente que essa reconstrução não apresenta qualquer ponto em comum com a realização concreta do filme. É uma ‘criação’ totalmente assumida pelo analista, é uma espécie de ficção, enquanto a realização continua sendo uma realidade (Vanoye; Goliot-Lété, 2008, p. 15)

Logo, a análise distancia o analista do espectador comum, por assumirem atributos distintos. Enquanto o espectador comum caracteriza-se por uma postura ativa, mas ainda de maneira irracional, sem intenções particulares, guiando-se pelo filme por um processo de identificação em um universo do lazer, o analista detém uma postura ativa de maneira racional, examinando tecnicamente o filme, por meio de instrumentos de análises e hipóteses, distancia-se do filme por meio de um movimento intelectual.

Vanoye e Goliot-Lété, explicitam a importância de a obra ser reassistida: em um primeiro momento são observados aspectos narrativos e iconográficos, funções dramáticas dos personagens e a mensagem principal da obra. Um segundo momento é destinado ao processo de decupagem.

Neste caso, Vanoye e Goliot-Lété indicam alguns parâmetros, ligados a aspectos técnicos, que podem ser considerados pelo analista no processo de descrição de um filme: (1) planos, (2) elementos visuais, (3) escalas dos planos, angulação da câmera e profundidade de campo, (4) movimento dos atores, objetos e da câmera, (5) passagens de um plano ao outro, (6) trilha sonora e (7) relações sons/imagens. Obviamente, tais tópicos não tratam de um protocolo a ser seguido rigidamente, mas uma sugestão ao analista de por onde deve guiar o seu olhar. Além disso, como os autores destacam, as etapas de

descrição e reconstrução não se constituem em etapas necessariamente sucessivas, “mas antes, uma alternância anárquica de ambas: apela-se a uma quando a outra se esgotou e inversamente” (Vanoye; Goliot-Lété, 2008, p. 16).

Neste sentido, Johnston (2011) nos fornece pistas de alguns elementos de *mise-en-scène* pertinentes à análise da FC. Segundo o autor, uma série de elementos textuais e discursivos compõem uma iconografia peculiar ao gênero. Alguns destes elementos são os figurinos, os cenários ou o *design* de produção, por exemplo, que frequentemente insinuam um mundo futuro, mas ainda assim realista, familiar. Aspectos como ambientes, veículos e armamentos, por exemplo, auxiliam na composição iconográfica da FC, alicerçando-se no reconhecível, uma vez que são correlatos a dispositivos já existentes. Sendo assim, temos a construção de um “mundo que é diferente, mas familiar o suficiente para ser reconhecível” (Johnston, 2011, p. 15), o que põe em evidência aspectos potencialmente geradores do senso do maravilhoso.

Por fim, como Vanoye e Goliot-Lété destacam, o texto filmico pode não somente ser interpretado, mas também utilizado pelo analista. Em suas palavras: “tiro informações parciais isoladas do filme para relacioná-las com informações extratextuais (biográficas, sociológicas ou históricas, estéticas) a fim de construir uma história, minha descrição, minha tese” (Vanoye; Goliot-Lété, 2008, p. 53). Em nosso caso em particular, o diálogo com elementos extratextuais advindos de aspectos estéticos como o sublime e o grotesco constituem-se em importantes elementos auxiliares de análise.

4.2 Análise filmica de Homem de Ferro 2

Homem de Ferro 2 é parte de uma série de filmes que constituem o Universo Cinematográfico Marvel, cuja proposta foi emular um universo compartilhado entre seus heróis, como ocorre desde a década de 1960 nas histórias em quadrinhos da editora *Marvel Comics*. O personagem cujo *alter ego* é o milionário excêntrico Tony Stark, foi criado por Jack Kirby e Stan Lee, e apresentado na revista *Tales of Suspense* #39, publicada em 1963 (HOWE, 2013). Ao longo das décadas a popularidade do personagem foi decadente, sendo considerado um personagem do segundo escalão da editora.

Com o investimento no Universo Cinematográfico Marvel, o pouco conhecido personagem tornou-se parte de um importante fenômeno cultural das primeiras décadas do século XXI, alguns destes filmes arrecadando juntos aproximadamente 10 bilhões de dólares em sua bilheteria mundial, sendo boa parte deles considerados obras de FC contemporânea (Roberts, 2018).

O filme em questão, Homem de Ferro 2, tem Tony Stark lidando com a pressão de entrega da sua tecnologia ao governo norte americano, enquanto tem sua saúde debilitada devido a problemas com o reator *arc* incravado em seu peito, e a ameaça de antigos rivais da família Stark em busca de vingança. O fragmento do filme aqui analisado encontra-se entre 1 hora, 12 minutos e 53 segundos, até 1 hora, 27 minutos e 28 segundos do longa. Tal recorte comprehende o esforço de Stark em criar de maneira artificial um elemento químico substituto ao paládio que constitui o reator *arc*, fonte de energia para sua armadura e manutenção da sua vida. Para tanto, Tony conta com os registros de pesquisa de seu falecido pai, Howard Stark (John Slattery) e com ajuda da inteligência artificial Jarvis (dublado originalmente por Paul Bettany).

Tal fragmento analisado oferece uma amostra da infinitude complexional como geradora do senso do maravilhoso. Em especial, quando o protagonista, constrói um colisor de partículas em sua oficina e sintetiza um elemento químico artificial (Figura 1). A infinitude complexional de Robu oferece elementos para análise de tal sequência ao assumirmos sua função de moeda de troca em narrativas de FC, substituindo elementos de difícil apreensão que escapam da nossa escala de percepção, neste caso, fenômenos subatômicos.

Essa conversão de magnitudes opera materializando certos aspectos da natureza, como observamos em Homem de Ferro 2 por meio de luzes, chamas e sons que representam a aceleração de partículas e suas colisões. Ou ainda, por meio de um triângulo azulado representando o elemento químico artificial sintetizado. Em ambos os casos, processos não perceptíveis por nossos sentidos são traduzidos por recursos audiovisuais, gerando o senso do maravilhoso.

Figura 1. Colisor de partículas construído por Tony em funcionamento.



Fonte: Homem de Ferro 2 (2010).

Nota-se ainda o feito de Tony Stark ao sintetizar um elemento químico artificial em sua oficina que nos remete à discussão quanto ao sublime tecnológico, que encontra em seu artífice uma manifestação do sublime, dado o seu controle de forças da natureza. Como Csicsery-Ronay Jr. destaca:

O processo que vê a conquista de forças naturais através da extração de sua essência e a reaplicação de tecnologias humanamente controladas não mais mede-se contra um limite cósmico. O primeiro sublime tecnológico é uma forma de inspiração, o ego cada vez mais auto engrandecedor que parece não encontrar sérios obstáculos às suas soluções tecnológicas. O faz-tudo, o engenheiro, e o inventor se tornam o agente da vanguarda da história (Csicsery-Ronay Jr., 2011, p. 158).

Portanto, como a análise de Homem de Ferro 2 ilustra, a agência criadora por meio da tecnologia, manifesta pelo tecnosublime e simbolizada pela criação do elemento químico artificial, representa o triunfo humano sobre as limitações naturais, reforçando a figura do engenheiro como herói.

4.3 Análise filmica de Blade Runner 2049

Blade Runner 2049 é uma continuação do clássico de FC *Blade Runner*⁷, que por sua vez é uma adaptação do romance “Androides Sonham com Ovelhas Elétricas?”, de

⁷ **Blade Runner**. Warner Home Video, 1982.

Philip K. Dick (2014). O filme original, dirigido por Ridley Scott, não foi um sucesso de bilheteria na ocasião de seu lançamento, mas ganhou o reconhecimento da crítica e de fãs de FC. De acordo com Adam Roberts, o “estilo do filme mostrou-se duradouro” (2018, p. 545), o que podemos entender por sua estética de tom distópico, fazendo uso de imagens escuras, contraposições entre luz e sombras, emulando o estilo de filmes *noir*, que impacta outras produções até hoje. A sequência *Blade Runner 2049*, dirigida pelo canadense Denis Villeneuve, é fiel à estética proposta por Scott décadas antes, que pode ser observada por meio de sua fotografia, figurinos e trilha sonora.

Blade Runner 2049 recupera a temática ambiental, que em certa medida é notada no filme da década de 1980, e que remonta ao romance original de Dick, sendo a ausência de animais um aspecto importante do universo diegético. Embora não seja evidente, o romance sugere que um cataclisma nuclear possa ter dizimado a vida animal na Terra. Este aspecto ambiental é central nos 14 minutos iniciais do filme em que nossa análise se detém.

O fragmento em questão inicia-se com um texto de contextualização que conecta o filme com seu predecessor. Este texto familiariza a audiência não só com alguns termos próprios do universo do filme, mas também ao seu mundo. O texto introdutório explicita que replicantes são seres humanos criados por bioengenharia pela empresa *Tyrell Corp*, que usa sua força no trabalho escravo. Após uma série de rebeliões, a produção de replicantes tornou-se proibida, o que levou a *Tyrell Corp* à falência. Por volta da década de 2020 o colapso ambiental levou à ascensão do industrial Niander Wallace, que dominou o setor de fazendas sintéticas, também referenciadas como fazendas de proteínas. Além disso, Wallace adquiriu parte da *Tyrell Corp*, criando uma nova linha de replicantes. Alguns replicantes da antiga geração produzida pela *Tyrell Corp* ainda sobrevivem e são caçados. Seus caçadores são chamados de *blade runners*. As cenas de abertura do filme são acompanhadas por uma trilha sonora instrumental de sintetizadores que remete à clássica trilha do filme original.

Após o texto introdutório, tem início a sequência que trata da busca do *blade runner* K (Ryan Gosling) a serviço do Departamento de Polícia de Los Angeles, por um antigo modelo de replicante, o fazendeiro Sapper Morton (Dave Bautista). Boa parte da

sequência se passa em uma fazenda de proteínas, cenário que contribui com o tom distópico em que se passa o filme.

A sequência mostra tanques no interior de uma estrutura semelhante a uma estufa onde Sapper Morton cultiva volumosas larvas (Figura 2). Após eliminar o fazendeiro, K se desloca pela fazenda de proteínas, momento em que é possível observar sua desolação. K é mostrado na parte externa da fazenda, caminhando de volta para o carro, um plano geral revela a aparência da fazenda de proteínas: o solo seco, a ausência de vegetação ilustrada por uma árvore morta, cores pouco saturadas, a constante neblina e a ausência de trilha sonora reforçam o clima de desolação (Figura 3).

Figura 2. Sapper Morton analisa larvas geradas na fazenda de proteínas.



Fonte: Blade Runner 2049 (2017).

Figura 3. Plano geral da fazenda de proteínas.



Fonte: Blade Runner 2049 (2017).

Este ambiente estimula a sensação do grotesco, uma vez que põe em diálogo elementos aparentemente contraditórios: o aspecto degradado e morto do cenário com a ideia que temos de uma fazenda como um ambiente vivo. Csicsery-Ronay Jr. (2011) menciona como o grotesco se manifesta por meio de criaturas intersticiais, que apresentam tal condição contraditória. Inspirados neste conceito, podemos pensar a fazenda de proteínas de *Blade Runner 2049* como um “ambiente intersticial”, onde coexistem elementos relativos à vida e à morte. Ambas as características estão expressas pela iconografia da cena descrita acima. O mesmo autor nos lembra que é comum a FC fazer uso do grotesco de modo a explorar dilemas éticos, o que é o caso de tal filme a partir de temáticas ambientais e de produção de alimentos.

Csicsery-Ronay Jr. (2011) nos oferece ainda outra perspectiva do grotesco que remete à fazenda de proteínas do filme: o fato do grotesco na FC estar associado ao anômalo, aquilo que foge às leis da natureza. Embora tal fazenda possa ser entendida como um desvio nas atuais condições de produção de alimentos por romper com as leis da natureza, os conhecimentos técnicos e científicos contemporâneos (o que inclui os discursos científicos da Química, Biologia ou da Agronomia) tornam tal empreendimento plausível e cognoscível. Assim, a fazenda de proteínas de BR2049 torna-se mais uma anomalia passível de compreensão pela racionalidade científica.

Ao desafiar categorizações e misturar elementos díspares, o grotesco em *Blade Runner 2049* estimula tanto o fascínio, quanto a repulsa. A ambiguidade visual e temática evocada pela fazenda de proteínas não apenas reforça o tom distópico da obra, mas também levanta questionamentos éticos sobre a manipulação da natureza e a sustentabilidade em um mundo tecnologicamente avançado.

5. Considerações finais

A ficção científica (FC) se consolida como um gênero culturalmente relevante, capaz de provocar emoções estéticas profundas e reflexões filosóficas complexas por meio do senso do maravilhoso. Neste artigo, exploramos como o sublime e o grotesco, categorias estéticas frequentemente associadas ao gênero, operam como manifestações

complementares do senso do maravilhoso, oferecendo ao espectador experiências que oscilam entre o deslumbramento e o desconforto.

Ao discutirmos tais manifestações do senso do maravilhoso, evidenciamos como a FC se utiliza de tais recursos para explorar dilemas contemporâneos, promovendo uma experiência estética que transcende o entretenimento. Esses elementos convidam o espectador a refletir sobre a condição humana, os limites da ciência e a relação entre tecnologia e natureza. Assim, o gênero reafirma seu papel como um campo privilegiado para a experimentação narrativa e a investigação filosófica, proporcionando um olhar crítico sobre o presente e possíveis futuros.

Em suma, tais elementos estéticos próprios ao gênero contribuem enriquecendo o repertório de análise de filmes de FC. O que por sua vez nos capacita a melhor compreendermos as potencialidades de um dos gêneros mais relevantes da contemporaneidade em mobilizar nossos afetos e sensibilidades estimulando reflexões e discussões sobre nossas relações com o mundo a partir das ciências.

REFERÊNCIAS

- CSICSERY-RONAY JR., I. On the Grotesque in Science Fiction. **Science Fiction Studies**, v. 29, n. 1, p. 71–99, 2002.
- CSICSERY-RONAY JR., I. **The Seven Beauties of Science Fiction**. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2011.
- DICK, P. K. **Androides sonham com ovelhas elétricas?** 1^a ed. São Paulo: Editora Aleph, 2014.
- HOWE, S. **Marvel Comics: a história secreta**. Tradução: Érico Assis. São Paulo: Texto Editores Ltda, 2013.
- IMDBPRO. **Top Lifetime Grosses. Box Office Mojo IMDbPro**, 24 fev. 2024. Disponível em: <https://www.boxofficemojo.com/chart/top_lifetime_gross/?area=XWW>
- JOHNSTON, K. M. **Science Fiction Film - A Critical Introduction**. [s.l.] Berg, 2011.
- KANT, I. Crítica da faculdade do juízo. Em: DUARTE, R. (Ed.). **O belo autônomo: Textos clássicos de estética**. 2^a ed. Minas Gerais: [s.n.].
- NYE, D. E. **American Technological Sublime**. Cambridge: MIT Press, 1994.
- ROBERTS, A. **A Verdadeira História da Ficção Científica - Do preconceito à conquista das massas**. 1^a ed. São Paulo: Seoman, 2018.
- ROBU, C. Uma chave para a ficção científica: Revisitando o senso do maravilhoso. Em: SUPPIA (Ed.). **Cartografias para a ficção científica mundial: cinema e literatura**. São Paulo: Alameda, 2015. p. 319.
- STABLEFORD, B. **AESTHETICS**. New York: Routledge, , 2006. (Nota técnica).
- SUPPIA, A. (ED.). **Cartografias para a ficção científica mundial: cinema e literatura**. São Paulo: Alameda, 2015.
- VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise filmica**. 5^a ed. Campinas, SP: [s.n.].