



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

GABRIEL CHOUCAIR GARCIA

**O TEMPO CIBORGUE: UMA CRÍTICA À UNICIDADE TEMPORAL
TRANSUMANISTA POR MEIO DOS FILMES *TITANE* E *CARRO REI* (2021)**

BRASÍLIA

2024

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

GABRIEL CHOUCAIR GARCIA

**O TEMPO CIBORGUE: UMA CRÍTICA À UNICIDADE TEMPORAL
TRANSUMANISTA POR MEIO DOS FILMES *TITANE* E *CARRO REI* (2021)**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Departamento de
História da Universidade de
Brasília como requisito parcial para
obtenção de grau de licenciatura em
História.

Orientador (a): Prof. Dr. Tiago
Santos Almeida

BRASÍLIA
2024

GABRIEL CHOUCAIR GARCIA

**O TEMPO CIBORGUE: UMA CRÍTICA À UNICIDADE TEMPORAL
TRANSUMANISTA POR MEIO DOS FILMES *TITANE* E *CARRO REI* (2021)**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Departamento de
História da Universidade de
Brasília como requisito parcial para
obtenção de grau de licenciatura em
História.

Orientador (a): Prof. Dr. Tiago
Santos Almeida

Aprovado em **13/08/2024**

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Tiago Santos Almeida – orientador
Universidade de Brasília

Prof. Dr. Bruno Leal Pastor de Carvalho
Universidade de Brasília

Mestre Alexandre Henrique de Carvalho Reis
Universidade de Brasília

AGRADECIMENTOS

Aos meus amigos Alice, Bê, Benjamin, Fellipo, Lucas, Matt, Uva e Yuri, carinhosamente apelidados de minhas “manas”, por me mostrarem como a vida é divertida e por me acolherem com tanta sensibilidade e ternura. Sem poder compartilhar meu tempo e amor com vocês, este trabalho não seria possível.

Aos meus amigos Alice, Anna, Marcelo e MC, por me acompanharem nessa jornada da graduação e por terem se tornado pessoas tão queridas e presentes. Minha experiência na universidade foi inesquecível e muito mais feliz graças a vocês.

Ao meu namorado, Lucas, por estar comigo em todas as conquistas e por ser, sem dúvidas, meu maior companheiro, amigo e inspiração.

À minha mãe e ao meu pai, por confiarem totalmente em mim, em todos os sentidos possíveis, e pelo apoio e amor incondicionais. À minha irmã, Isabela, pelo carinho e companhia diários.

Ao meu orientador, Tiago, pela compreensão, atenção, paciência e incentivo, e por me introduzir à temática.

Aos professores do Departamento de História, por terem transformado minha visão de mundo e por nos motivarem a seguir estudando.

À Universidade de Brasília, por ter sido palco de memórias lindas e por me permitir dividir esse espaço com pessoas especiais.

O tempo ciborgue: uma crítica à unicidade temporal transumanista por meio dos filmes *Titane* e *Carro Rei* (2021)

Gabriel Choucair Garcia

Resumo

A presente monografia analisa como os filmes selecionados criticam o ideal de tempo universalizante das teorias transumanistas. O trabalho foi conduzido a partir da fundamentação teórica de Francisco Vázquez García, Dominique Lecourt e Yuk Hui relacionada à reivindicação de conceitos de tempo iluministas pelos discursos transumanistas. A pesquisa se alicerçou, tal como, na teoria de Donna Haraway, referente às representações ficcionais dos ciborgues como um estilo de pensamento que redefine as relações entre corpo e máquina. Para associar a construção desses ciborgues à crítica do tempo progressivo transumanista, demonstro como o *cyberpunk* é importante artefato de problematização de uma lógica iluminista progressiva de tempo, por intermédio do conceito de *high-tech/low-life*. Essa argumentação foi demonstrada por meio da análise fílmica de *Titane* e *Carro Rei*.

Palavras-chave: Ciborgues; Transumanismo; Temporalidade; Iluminismo; *Cyberpunk*.

Abstract

This monograph analyzes how the selected films criticize the ideal of universalizing time of transhumanist theories. The research was conducted based on the theoretical work of Francisco Vázquez García, Dominique Lecourt and Yuk Hui related to the contestation of Enlightenment concepts of time in transhumanist discourses. Furthermore, this text was also based on Donna Haraway's theory, referring to the fictional representations of cyborgs as a style of thinking that redefines the relationships between body and machine. To associate the construction of these cyborgs with the critique of transhumanist progressive time, I demonstrate how cyberpunk is an important architect of problematizing a progressive Enlightenment logic of time, through the concept of high-tech/low-life. This argument was illustrated based on the film analysis of *Titane* and *Carro Rei*.

Keywords: Cyborgs; Transhumanism; Temporality; Enlightenment; Cyberpunk.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – o Carro Rei.....	29
Figura 2 – Zé Macaco, Mercedes e os integrantes da <i>King's Car</i>	31
Figura 3 – Zé Macaco e uma espécie de tradutor automático que usa em frente à boca.....	32
Figura 4 – Alexia após o acidente.....	40
Figura 5 – Alexia trabalhando como dançarina sexual.....	42
Figura 6 – Vincent se olha no espelho após aplicar injeção.....	47

SUMÁRIO

Introdução	8
Capítulo 1. Transumanismo e teoria da história	9
1.1 <i>Humanismo, pós-humanismo e transumanismo</i>	9
1.2 <i>Revisão bibliográfica</i>	10
1.3 <i>Fundamentos teóricos</i>	14
1.4 <i>Metodologia</i>	18
Capítulo 2. Carro Rei: oposição entre tempos únicos e múltiplos	22
2.1 <i>Tempo único e progressista do transumanismo</i>	25
2.2 <i>Perspectivas alternativas ao tempo transumanista e multiplicidade temporal</i>	35
Capítulo 3. Titane: velocidade e violência versus adaptação e contingência	39
3.1 <i>Velocidade, violência e aprimoramento</i>	41
3.2 <i>Adaptação, contingência e moldagem</i>	50
Conclusão	55
Referências	57

Introdução

O objetivo geral deste trabalho é discutir como os filmes selecionados denotam alegorias que contrapõem a teoria transumanista. Primeiramente, explicarei como o transumanismo se apropria das articulações temporais iluministas, a partir da junção entre ciência, tecnologia e progresso humano. Para tanto, a argumentação teórica se respaldará nas obras de Francisco Vázquez García, Dominique Lecourt e Yuk Hui sobre a recuperação desses pensamentos iluministas pelos ideólogos transumanistas. Em seguida, demonstrarei como o ciborgue é uma expressão cultural que fomenta uma reinterpretação do pensamento ocidental, no que se refere à relação entre a interação entre ser humano e tecnologia e corpo-máquina. Com esse fim, utilizarei da argumentação de Donna Haraway, texto de referência dos estudos culturais e dos estudos sociais da ciência e tecnologia, para compreender como o ciborgue é um artefato político que rompe com limites relacionados ao gênero e às sexualidades. Os produtos culturais *cyberpunk*, em conversação com o conceito de ciborgue, indagam a relação entre o tempo absoluto transumanista e as disparidades sociais promovidas pela segregação da tecnologia. Por fim, utilizarei da análise fílmica de duas obras, *Titane* e *Carro Rei*, que se aproximam da estética *cyberpunk*, para promover um diálogo entre as representações cinematográficas e os argumentos teóricos descritos acima.

A argumentação deste trabalho iniciará com um capítulo dedicado à relação entre o transumanismo e a teoria da história, contemplando a revisão bibliográfica de obras realizadas sobre o tema. Isso será feito de forma a aprofundar os fundamentos teóricos descritos no parágrafo anterior e para delinear a metodologia da pesquisa. Seguidamente, realizarei a análise fílmica das obras selecionadas.

Capítulo 1. Transumanismo e teoria da história

Neste capítulo introduzo como o transumanismo se configura em objeto de estudo da teoria da história, dado que as discussões sobre o tema na área são incipientes. Para iniciar a apresentação, falo das diferenças entre humanismo, pós-humanismo e transumanismo e da relação entre humanismo e iluminismo. Posteriormente, delimito a relação entre o transumanismo e os debates sobre o antropoceno, o pós-humano, seus impactos na escrita da história e na experiência do tempo. Depois, cito as principais interpretações da historiografia e explico a fundamentação teórica utilizada neste trabalho. As teorias utilizadas tratam da retomada da concepção moderna europeia de tempo que integra progresso, tecnologia e melhoramento humano nos discursos transumanistas. Do mesmo modo, o embasamento teórico reforça o papel do pensamento ciborgue como problematizador de uma lógica iluminista de tempo. Por fim, destaco minha contribuição à discussão, ao utilizar da ficção científica para identificar lacunas e heterogeneidades temporais em contraponto à temporalidade única dos transumanistas.

1.1 Humanismo, pós-humanismo e transumanismo

O humanismo é entendido aqui com base nos preceitos de Francis Bacon em *Nova Atlântida*¹. Será compreendido como um conjunto de discursos, posteriormente reivindicados pelos iluministas, que endossam o progresso civilizacional, sobretudo os que embasam a ideia do desenvolvimento linear da técnica a partir das ciências.

A relação entre o humanismo citado e o iluminismo se fundamenta, portanto, na recuperação iluminista dos ideais humanistas relacionados à centralidade do homem na história. Os ideais iluministas reivindicam o conceito humanista de uma história antropocêntrica dos feitos dos homens, em que a discussão sobre o livre arbítrio e o protagonismo humano enquanto detentor de seu destino são centrais. Apesar do humanismo ser atualmente interpretado na historiografia como um movimento cultural e uma renovação de saberes, os iluministas promoveram uma leitura racionalista do Renascimento, encarando-o como uma “época” homogênea, e não um conjunto de

¹ BACON, F. *Nova Atlântida: a Grande Instauração*. Portugal: Edições 70, [1626] 2008.

valores. Essa leitura também foi reforçada no historicismo do século XIX. Dessa forma, a leitura iluminista dos valores humanistas constrói a ideia de Renascimento como um legado, que entende a Europa como berço civilizatório do ocidente². Esses valores humanistas foram consolidados pelos iluministas a partir da união entre progresso, tecnologia e melhoramento humano. Entretanto, apesar de se mostrar latente nos discursos iluministas, essa interpretação que une o aprimoramento humano ao progresso pela ciência e tecnologia não está restrita a uma época específica, pois existem protótipos do pensamento desde o milenarismo cristão até a retórica transumanista atual, o que será explicado de maneira mais aprofundada no subtópico *1.3. Fundamentos teóricos*.

O pós-humanismo, diferentemente, contrapõe a ideia humanista em um contexto de remodelação do “humano”. As experiências de vida, nessa perspectiva, não são passíveis de ser resumidas à noção tradicional de uma humanidade racional, progressista e linear. Daí surgem os pós-humanismos críticos, que contestam o humanismo iluminista da modernidade.

O transumanismo também se distancia do pós-humano, herdando características do pensamento humanista. *Grosso modo*, o transumanismo defende a extrapolação dos potenciais e da capacidade humana por meio das ciências e da tecnologia. Com isso, a espécie humana poderia evitar o envelhecimento e as deficiências cognitivas, considerados, pelos transumanistas, como obstáculos à vida eterna.

1.2 Revisão bibliográfica

Nos anos 90, historiadores se debruçaram sobre qual seria o destino da história frente às transformações cada vez mais rápidas do planeta. As discussões sobre a experiência do tempo e a escrita da história foram impulsionadas pela aceleração tecnológica e a iminência de crise climática. Nesse período de aceleração, ganharam força, inclusive, as organizações transumanistas, como a “*World Transhumanist Association*” (WTA), atualmente chamada de “*Humanity+*”, criada em 1988 pelos

² HISTÓRIA PIRATA #111: Renascimento e Humanismo com Marília de Azambuja Ribeiro Machel. Locução: Daniel Gomes de Carvalho e Rafael Verdasca. Spotify: 22 out. 2023. *Podcast*. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/0PvieLVunYd7DijZgK5B5O?si=KXAJ1GqATOuTn46M0pQThQ>. Acesso em: 03 jul. 2024.

filósofos Nick Bostrom e David Pearce. Na mesma década, algumas obras dos principais transumanistas foram publicadas³.

A emergência da temática do tempo histórico fomentou críticas aos conceitos dominantes de temporalidade e suas diretrizes metafísicas e ontológicas, de maneira transdisciplinar e em múltiplos contextos sociais⁴. Nos anos 2000, um dos campos de estudo que emergiu dentro da história foram as pesquisas sobre o antropoceno. Essas perspectivas entendem que a experiência humana alterou drasticamente a dinâmica da Terra. Da mesma forma, o conceito compreende a atuação da Terra na história humana. Fundamentado no crescimento da população, do consumo de recursos e dos fluxos de matéria e energia, as pesquisas sobre o antropoceno em perspectiva histórica destacam a necessidade de reconsiderar a condição humana, transpondo obstáculos entre disciplinas e saberes⁵.

Em vista disso, a escrita da história e as reflexões sobre o tempo sofreram variações. Exemplificando, o conceito de história proposto por Marc Bloch de uma “ciência dos homens no tempo”⁶ não faz tanto sentido em um momento que o próprio conceito de humanidade é questionado, alterando o ofício historiográfico. O chamado “giro” antropocênico remodelou a maneira de entendermos as relações humanas. Há um paradoxo: o “humano” se torna mais central na discussão, devido a sua atuação na modificação do planeta. Em contrapartida, o “humano” se torna periférico na análise histórica, em razão da sua definição se alargar consideravelmente, devido à interação com a tecnologia, as demais espécies e os elementos geológicos.

A partir desse panorama de um novo “humano”, Alice Freyesleben destaca que os pós-humanismos críticos são epistemes que tentam lidar com a dificuldade de definir

³ Ver KURZWEIL, R. *The Age of Spiritual Machines: When Computers Exceed Human Intelligence*. Londres: Penguin Books, 2000; MORAVEC, H. *Mind Children: The future of Robot and Human Intelligence*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

⁴ CARDOSO JR., H. R.; LANDWEHR, A.; MUDROVICIC, M. I. Tempos da História: Uma Visão Geral dos Estudos acerca do Tempo Relacionados à Teoria da História (Conceitos, Questões e Tendências). *História (São Paulo)*. São Paulo, v.42, e2023043, p. 1-17, 2023.

⁵ PÁDUA, J. A.; SARAMAGO, V. O Antropoceno na perspectiva da análise histórica: uma introdução. *Topoi*. Rio de Janeiro, v. 24, n. 54, 2023.

⁶ BLOCH, M. *Apologia da História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 55.

do que é ser humano⁷. Os transumanistas, de maneira contrária, negam os pós-humanismos críticos e clamam que nossos valores do que é “humano” precisam ser redefinidos, de modo a aprimorar não apenas a medicina do corpo, mas a economia, a sociedade, a cultura, a psicologia, a subjetividade e o intelecto, em escala global⁸. Segundo os transumanistas, o investimento no aprimoramento da espécie pela tecnologia seria a única maneira de superar a crise planetária mencionada anteriormente. Mas, além de pretensioso, esse olhar para o futuro retoma concepções de progresso modernas e não inicia, de fato, uma nova maneira de enxergar o destino humano. Esse retorno de elementos do passado da modernidade europeia na ideologia transumanista é elemento central deste trabalho.

Feita essa apresentação do desenvolvimento dessas vertentes historiográficas, passo para um dilema tradicional na argumentação. Há uma oposição entre os chamados biocatastrofistas e tecnoprofetistas. Essa dualidade foi construída por Dominique Lecourt, ao analisar os anseios relacionados ao desenvolvimento de novas tecnologias e como esse processo tem sido interpretado, especialmente no final do século XX⁹. O primeiro grupo condena o uso da tecnologia¹⁰, associando suas implicações éticas à catástrofe iminente. O segundo promove o desenvolvimento tecnológico exponencial e o melhoramento humano como saída para a crise mundial¹¹. Neste trabalho, busco chaves interpretativas que se distanciam dessa dualidade.

No Brasil, a temática do transumanismo, em especial sob a ótica temporal, foi pouco explorada. Nos trabalhos encontrados, há duas hipóteses: do atualismo transumanista e das raízes eugênicas do movimento. A primeira é encontrada no artigo

⁷ FREYESLEBEN, A. F. *A Terra na história e a história na Terra: desdobramentos da noção de Antropoceno na narrativa histórica*. 2022. Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2022, p. 210.

⁸ BOSTROM, N. Transhumanist Values. *Journal of Philosophical Research*. Charlottesville, v. 30, p. 3-14, 2005.

⁹ LECOURT, D. *Humano Pós-Humano. A técnica e a vida*. Tradução: Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

¹⁰ FUKUYAMA, F. *Our Posthuman Future: Consequences of the Biotechnology Revolution*. Nova Iorque: Farrar, Straus and Giroux, 2002.

¹¹ Ver KURZWEIL, R. *The Age of Spiritual Machines: When Computers Exceed Human Intelligence*. Londres: Penguin Books, 2000; MORAVEC, H. *Mind Children: The future of Robot and Human Intelligence*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

de Vítor Costa e Alexandria Tedesco¹². Utilizando a figura de Ray Kurzweil como fio condutor, os autores argumentam que, no discurso dos engenheiros, nota-se uma visão parcial e etnocêntrica do sujeito. Dessa forma, a hipótese do artigo é que os transumanistas não são profetas do futuro. Com efeito, defendem um “atualismo” (*updatism*), com base na inexorabilidade da transformação tecnológica, aliada à liberdade do indivíduo moderno em se manter atualizado¹³. Kurzweil clama uma rebelião frente ao destino biológico, enquanto endossa uma conformidade com o destino moral tecnológico de atualização. Isso seria a defesa de um futuro melhor que o presente, mas não muito diferente dele. Essas ideias de atualismo são provenientes do trabalho de Matheus Pereira e Valdei Araújo, que procuram ressignificar o conceito de “presentismo”¹⁴, chamando de “atualismo” a concepção temporal que perpassa as sociedades marcadas por lógicas de expansão exponencial¹⁵.

A segunda proposição, sobre a eugenia transumanista, é encontrada na tese de Pietra Diwan¹⁶. A autora questiona como o transumanismo se tornou ideia viável na sociedade contemporânea. Em seu entendimento, o que permitiu que isso acontecesse foram as origens eugênicas do discurso. A autora embasa esse argumento analisando a história norte-americana do começo do século XX, o impacto do cosmismo na criação do transumanismo e os discursos dos pensadores transumanistas do século XXI¹⁷. Apesar da pertinência do argumento de Diwan, neste trabalho a fundamentação teórica volta-se para o que é suscitado no artigo de Costa e Tedesco: a profetização de um futuro veloz e moderno. Para complementar essa visão, uso de quatro autores que comentam a historicidade e as apropriações do tempo histórico no pensamento transumanista e exprimem a crítica do pensamento ciborgue às expressões temporais progressivas.

¹² TEDESCO, A. D. F.; COSTA, V. H. dos R. Um profeta da velocidade: O caso de Ray Kurzweil e uma reflexão sobre a construção de uma filosofia profética da história. *Revista de Teoria da História*, Goiânia, v. 25, n. 2, p. 185–207, 2023. DOI: 10.5216/rth.v25i2.73794. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/teoria/article/view/73794>. Acesso em: 21 mar. 2024.

¹³ *Ibid.*, p. 191.

¹⁴ Ver HARTOG, F. *Regimes de historicidade – Presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

¹⁵ Ver PEREIRA, M.; ARAUJO, V. *Atualismo 1.0 – Como a ideia de atualização mudou o século XXI*. 1. ed. Ouro Preto: SBTHH, 2018.

¹⁶ Ver DIWAN, P. S. *Entre Dédalo e Ícaro: cosmismo, eugenia e genética na invenção do transhumanismo norte-americano (1939-2009)*. 2020. Tese (Doutorado em História) - Programa de Estudos Pós-Graduados em História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2020.

¹⁷ *Ibid.*, p. 17.

1.3 Fundamentos teóricos

Como, então, abordar o transumanismo como um problema de teoria da história? Começo a fundamentação com Dominique Lecourt¹⁸, que discorre sobre a retomada do passado no transumanismo. Entendo aqui, como parâmetro, que a teoria da história lida com fenômenos de historicidade e reflexões sobre o tempo, tópicos que são perpassados pelas articulações entre passado, presente e futuro. Nessa ideia, Lecourt esclarece a problemática ao ressaltar que a visão de futuro utópica e otimista dos transumanistas parte de um presente de aceleração, imerso nos avanços da genética, da nanotecnologia e da robótica¹⁹. Esse futuro está calcado em temas frequentes da ficção científica, como a separação entre corpo e espírito, o transporte dos pensamentos para dispositivos tecnológicos, a completa simbiose entre homem e máquina e a recomposição mecânica dos corpos²⁰. Lecourt indica essa semelhança ao comparar a pretensão do engenheiro Hans Moravec a produtos midiáticos como o enredo de *Existenz*²¹ (1999), de David Cronenberg, e os teletransportes de *Star Trek*²² (1966–1969). Em *Mind Children: The Future of Robot and Human Intelligence*²³, Moravec sugere a possibilidade de um download de mentes humanas em computadores, a partir de uma “liposucção craniana”.

Lecourt também chama a atenção dos leitores ao vocabulário teológico dos textos transumanistas²⁴, ao pontuar que Moravec utiliza de um léxico de transcendência e de sobrevivência individual de uma alma que transcende a morte. Além disso, resalta que a ideia da transferência direta do pensamento humano para outros suportes foi usada por grupos religiosos como os fiéis do Raelianismo, movimento de discípulos do profeta Rael, que supostamente haveria avistado seres extraterrestres e realizado uma clonagem humana. Por último, Lecourt associa a ideia de Moravec ao sonho do matemático Norbert

¹⁸ LECOURT, D. *Humano Pós-Humano. A técnica e a vida*. Tradução: Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

¹⁹ *Ibid.*, p. 59.

²⁰ *Ibid.*, p. 63.

²¹ *EXISTENZ*. David Cronenberg. Canadá, Reino Unido: The Movie Network, Natural Nylon, Téléfilm, Canada Serendipity Point Films, 1999.

²² *STAR Trek: The Original Series*. Gene Roddenberry. Produção: Gene L. Coon, John Meredyth Lucas, Fred Freiberger. Estados Unidos: Desilu Productions, Paramount Television, Norway Corporation, 1966 – 1969.

²³ MORAVEC, H. *Mind Children: The future of Robot and Human Intelligence*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

²⁴ LECOURT, D. *Humano Pós-Humano. A técnica e a vida*. Tradução: Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Edições Loyola, 2005, p. 64.

Wiener, um dos fundadores da cibernética, em “telegrafar” um ser humano²⁵. Para Lecourt, a história da tecnologia mostra que esse campo semântico tem raízes na velha Europa, mais precisamente, na tradição milenarista cristã, posteriormente conduzida pelos iluministas²⁶.

Para defender essa posição, Lecourt salienta que, na tradição agostiniana da Idade Média, entendia-se a técnica como prática negativa, associada à queda do fruto proibido. Como Adão não trabalhava, a técnica não era algo necessário às experiências humanas. A partir de mudanças no cenário socioeconômico europeu ao longo dos séculos X-XII, a ideia passou a equivaler a condenar o trabalho e elogiar o ócio. Dessa forma, a tradição cristã, como se reflete nos escritos de Roger Bacon, começou a enxergar o progresso técnico como uma virtude cristã. Foi preciso restituir o homem em semelhança com Deus por meio das artes mecânicas²⁷. Segundo Lecourt, essa ideia não era orientada ao futuro. Na verdade, era direcionada ao passado, visto que, à época, entendia-se que a humanidade possuía um repositório de conhecimentos úteis, semelhante ao conceito de *Historia Magistra Vitae*, assinalada por Reinhart Koselleck²⁸.

No século XVII, por sua vez, identifica-se a recorrência da ideia que une progresso, tecnologia e ciência, de forma a aprimorar a condição humana. Isso se efetiva com a concepção tecnológica de Francis Bacon²⁹. O filósofo propôs a utilização de um instrumento que pudesse apreender e transformar o mundo por um bem maior. Ele o chamou de *technology*³⁰. Em Bacon, percebemos uma concepção utilitária do conhecimento científico, que promove um desenvolvimento da ciência que tem como único objetivo o melhoramento tecnológico. Em *Nova Atlântida* (1626), Bacon diz que os homens poderão criar uma nova espécie, tornando-se igual aos deuses, uma proposição que se tornou estranhamente atual³¹.

²⁵ Ibid., p. 63

²⁶ Ibid., p. 65.

²⁷ LECOURT, D. *Humano Pós-Humano. A técnica e a vida*. Tradução: Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Edições Loyola, 2005, p. 66.

²⁸ KOSELLECK, R. *Futuro Passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2006.

²⁹ LECOURT, D. *Humano Pós-Humano. A técnica e a vida*. Tradução: Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Edições Loyola, 2005, p. 67.

³⁰ Ibid., p. 68.

³¹ Ibid., p. 69.

Essa ideia da retomada dos modernos pelos transumanistas é apoiada, igualmente, por Francisco Vázquez García. Para o autor, os transumanistas dão continuidade à concepção positivista precedida por Francis Bacon e o iluminismo. Nesse olhar, a técnica é assimilada como uma dedução do conhecimento teórico da ciência³². O autor corrobora, do mesmo modo, com a hipótese do atualismo transumanista. Enquanto ideologia, os transumanistas legitimam a ordem existente, ao atender às vontades de empresários do setor de alta tecnologia. Eles propagam, então, a fé no progresso tecnocientífico e o otimismo em relação ao crescimento, deixando em segundo plano os indícios de urgência da crise ambiental. Em suma, assumem postura de manutenção do cenário³³. Vázquez García respalda seu argumento trazendo à tona a filosofia de Georges Canguilhem, que rejeita a tese positivista, anteposta por Francis Bacon e pelos iluministas. Para isso, reforçou que as técnicas consideram a natureza particular da matéria, ao contrário da física, com seu enfoque em aspectos universais e homogêneos. Para Canguilhem, a técnica opera por tentativa e erro, o que refuta as deduções teológicas dos transumanistas sobre o destino tecnológico³⁴. Vázquez García mostra, dessa forma, que o transumanismo projeta resultados experimentais de pesquisas biotecnológicas de forma dogmática e totalizante, ignorando as porosidades e a heterogeneidade da história das técnicas³⁵.

No que tange à multiplicidade de maneiras de enxergar a história da tecnologia, Donna Haraway foi uma das autoras que se tornou referência nos estudos culturais com seu questionamento socialista-feminista de uma postura hierarquizante em relação à tecnologia. Em “*A Cyborg Manifesto: science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century*”³⁶, Haraway contrapõe teorias totalizantes e reforça a necessidade de se pensar as relações sociais da ciência e da tecnologia. A reformulação dessas relações, em sua perspectiva, exige a recusa de uma postura de demonização da tecnologia, aliada à reconstrução de dualismos da vida cotidiana. As teorias de Haraway

³² LÓPEZ, D.; VÁSQUEZ, F. G. *Georges Canguilhem and Transhumanism: a confrontation. Journal Rundschau*. Hamburgo, n. 119 (6), 2021, p. 88.

³³ *Ibid.*, p. 82.

³⁴ *Ibid.*, p. 89.

³⁵ *Ibid.*, p. 80.

³⁶ HARAWAY, D. *A Cyborg manifesto: science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century*. In: HARAWAY, D. *Simians, cyborgs, and women: the reinvention of nature*. Nova Iorque, Routledge, 1991.

contribuem para este trabalho, em especial na análise de *Titane*, por demonstrarem como os ciborgues atuam como mecanismo de problematização de um eixo de explicação ocidental dos conceitos e do tempo³⁷.

Por fim, o filósofo da tecnologia Yuk Hui também critica essa concepção universalizante dos ideais transumanistas em seus artigos “Cem anos de crise”³⁸, “Cosmotécnica como cosmopolítica”³⁹, “Máquina e ecologia”⁴⁰, “Variedades da experiência da arte”⁴¹ e, especialmente, “O que vem depois do fim do Iluminismo?”⁴². O argumento principal de Hui nesse último texto é que, desde o iluminismo, o declínio do monoteísmo vem dando lugar a uma teologia da tecnologia, que embasa o discurso transumanista⁴³. Em “O que vem depois do fim do Iluminismo?”, Hui responde ao ensaio “*How the Enlightenment Ends*”⁴⁴, de Henry Kissinger. O texto do diplomata norte-americano sugere que a inteligência artificial, por seu alto grau de análise e dedução, teria superado a cognição humana. Isso, por sua vez, seria um sinal do fim da era da razão iluminista⁴⁵. Com efeito, para Hui, a hipótese de Kissinger é ilusória. Há uma perenidade iluminista sob novos moldes, e não uma ruptura com a modernidade⁴⁶. O autor explica que isso se dá, pois, a tecnologia tornou-se, em si, a própria condutora da filosofia da aceleração, uma nova asseguradora do progresso. Segundo Hui, a tecnologia não pode causar o fim do iluminismo por unir, em valores universais, racionalidade e epistemologia⁴⁷. O filósofo defende que a tecnologia como a nova teologia global é uma forma de submeter todas as temporalidades históricas à métrica da modernidade europeia.

³⁷ Ibid., p. 181.

³⁸ HUI, Y. Cem anos de crise. In: HUI, Y. *Tecnodiversidade*. Tradução: Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

³⁹ HUI, Y. Cosmotécnica como cosmopolítica. In: HUI, Y. *Tecnodiversidade*. Tradução: Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

⁴⁰ HUI, Y. Máquina e ecologia. In: HUI, Y. *Tecnodiversidade*. Tradução: Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

⁴¹ HUI, Y. Variedades da experiência da arte. In: HUI, Y. *Tecnodiversidade*. Tradução: Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

⁴² HUI, Y. O que vem depois do fim do Iluminismo? In: HUI, Y. *Tecnodiversidade*. Tradução: Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

⁴³ HUI, Y. Cem anos de crise. In: HUI, Y. *Tecnodiversidade*. Tradução: Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu Editora, 2020, p. 131.

⁴⁴ KISSINGER, H. How the Enlightenment Ends. *The Atlantic*, jun. 2018. Disponível em: <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2018/06/henry-kissinger-ai-could-mean-the-end-of-human-history/559124/>. Acesso em: 03 jul. 2024.

⁴⁵ HUI, Y. O que vem depois do fim do Iluminismo? In: HUI, Y. *Tecnodiversidade*. Tradução: Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu Editora, 2020, p. 49.

⁴⁶ Ibid., p. 52.

⁴⁷ Ibid., p. 55.

Apesar disso, Hui alerta que suas proposições não são uma maneira de demonizar a tecnologia, apenas frisa que a linearidade tecnológica e o progresso da humanidade estão sendo vistos como a mesma coisa⁴⁸. Logo, uma indagação do autor que é valiosa para o trabalho é: como esse processo histórico pode ser repensado e quais futuros ainda podem ser imaginados e concretizados? É nesse panorama que meu trabalho está inserido, a partir da análise fílmica da imaginação de futuros.

1.4 Metodologia

A produção bibliográfica que versa sobre o uso de filmes enquanto fonte histórica é vasta. Por isso, selecionei uma metodologia que é referência na área dos estudos sobre as ficções científicas e o pensamento ciborgue. Na coletânea “*The Cyborg Handbook*”, organizada por Chris Gray, apresenta-se um panorama sobre os estudos dos ciborgues, desde os encontrados no cotidiano⁴⁹, até os que estão presentes nas famosas histórias de ficção científica. A proposta de Gray é focar na fusão entre orgânico e máquina, ou na “engenharia da união entre sistemas orgânicos separados”⁵⁰. As histórias ciborgues, nesse sentido, nos ajudam a entender as implicações da coevolução entre humanos e máquinas⁵¹.

A quarta parte do livro é intitulada “*in the imagination*”, e trata da análise de obras de ficção científica ciborgues. Escolhi, como referência, os seguintes artigos: “*From Captain America to Wolverine: Cyborgs in Comic Books, Alternative Images of Cybernetic Heroes and Villains*”, de Mark Oehlert; “*Recalling Totalities: The Mirrored Stages of Arnold Schwarzenegger*”, de Jonathan Goldberg; “*“Death Is Irrelevant”: Cyborgs, Reproduction, and the Future of Male Hysteria*”, de Cynthia Fuchs e “*The Life Cycle of Cyborgs: Writing the Posthuman*”, de Nancy Hayles.

O primeiro artigo nos mostra como a análise dos ciborgues destaca características da psicologia humana e dos nossos medos. A partir da análise da

⁴⁸ HUI, Y. Cosmotécnica como cosmopolítica. In: HUI, Y. *Tecnodiversidade*. Tradução: Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu Editora, 2020, p. 22.

⁴⁹ Gray exemplifica os ciborgues do cotidiano ao citar os órgãos artificiais, o marca-passos, os braços próstéticos, os sistemas imunológicos programados pela vacinação e os produtos da engenharia genética. Ver FIGUEROA-SARRIERA, H. J.; GRAY, C. H.; MENTOR, S. (Org.). *The Cyborg Handbook*. Londres: Routledge, 1995, p. 2-3.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 2.

⁵¹ *Ibid.*, p. 6.

ambiguidade dos personagens, Oehlert demonstra como a criação dos ciborgues está relacionada aos dilemas e aos desconfortos das temporalidades em lidar com as criações tecnológicas⁵².

No caso de Goldberg, o autor busca examinar a presença do fálico na figura de Arnold Schwarzenegger, a partir das obras *Pumping Iron*⁵³ (1977) e *Terminator*⁵⁴ (1984). Nesse sentido, o enfoque metodológico se dá a partir de como a masculinidade é representada nas figuras ciborgues. Goldberg investiga, além disso, a construção de leituras progressistas ou conservadoras das narrativas fílmicas em relação às tecnologias. Nessa ideia, ele destaca quais representações de gênero são estereotipadas, a partir da análise das categorias de reprodução biológica, das relações entre humano-máquina e das conexões entre passado e futuro. Por fim, o autor dá grande atenção a como os corpos são construídos e o que eles representam⁵⁵.

No texto de Fuchs, a autora analisa os filmes com base nos contornos e formas dos ciborgues. Dessa forma, objetiva-se entender seus desejos, sua sexualização, como também sua dessexualização. Um dos seus objetivos é compreender como o filme causa sentimentos nos espectadores a partir de seus aspectos técnicos, como a velocidade de sua montagem⁵⁶. Com base nesse panorama, a autora critica identidades brancas, cisgêneros e heterossexuais e seus paradigmas. Assim, ela identifica estereótipos de gênero presentes na construção das personagens, sobressaltando performances de gênero nos comportamentos dos ciborgues⁵⁷. Outro viés metodológico do artigo é apresentar como o sexo e a sexualidade são enxergados nesses futuros imaginados, com foco em processos reprodutivos e de diferenças sexuais⁵⁸. Fundamentado nisso, a autora critica a maneira

⁵² OEHLERT, M. From Captain America to Wolverine: Cyborgs in Comic Books, Alternative Images of Cybernetic Heroes and Villains. In: FIGUEROA-SARRIERA, H. J.; GRAY, C. H.; MENTOR, S. (Org.). *The Cyborg Handbook*. Londres: Routledge, 1995, p. 226.

⁵³ *PUMPING Iron*. Robert Fiore, George Butler. Estados Unidos: White Mountain Films, 1977.

⁵⁴ *THE Terminator*. James Cameron. Estados Unidos: Hemdale Film Corporation, Pacific Western Productions, Cinema '84, 1984.

⁵⁵ GOLDBERG, J. Recalling Totalities: The Mirrored Stages of Arnold Schwarzenegger. In: FIGUEROA-SARRIERA, H. J.; GRAY, C. H.; MENTOR, S. (Org.). *The Cyborg Handbook*. Londres: Routledge, 1995, p. 238-239.

⁵⁶ FUCHS, C. J. "Death Is Irrelevant": Cyborgs, Reproduction, and the Future of Male Hysteria. In: FIGUEROA-SARRIERA, H. J.; GRAY, C. H.; MENTOR, S. (Org.). *The Cyborg Handbook*. Londres: Routledge, 1995, p. 284-285.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 290-291.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 294.

como as ciências e as biotecnologias são enquadradas nos discursos reprodutivos dos filmes e no seio da tecnocultura⁵⁹.

O último caso é o de Hayles. Apesar da autora ter simpatia à questão transumanista, alguns dos pontos levantados sobre as histórias ciborgues são válidos. Hayles destaca como os ciborgues podem ser tanto um objeto tecnológico como um discurso. Assim, ao analisar as ficções científicas, nota-se que o campo da imaginação molda a própria tecnologia e vice-versa. Outra ideia importante suscitada por Hayles para as análises aqui realizadas é que os ciborgues, estando no limiar entre humano e pós-humano, permite que a análise contemple o passado e o futuro⁶⁰. Logo, os ciborgues são condutores das oposições entre novo e velho, humano e pós-humano (ou não-humano) e passado e futuro. No artigo, Hayles também identifica como padrões se repetem nas histórias ciborgues, como a representação de suas adolescências, maturidades sexuais e capacidades reprodutivas⁶¹.

Em suma, os textos aqui selecionados oportunizam a identificação dos medos, anseios e dilemas relacionados ao uso da tecnologia e seus contextos de produção. Além disso, tratam dos estereótipos de gênero expostos nas narrativas ciborgues. Por fim, os textos também destacam como se conduz a análise dessas ficções, em que certos padrões de narrativa e representação se repetem.

Nesse sentido, as artes *cyberpunk* analisadas neste trabalho apresentam visões alternativas ao desenvolvimento das ideias transumanistas, contrapondo as visões otimistas, utópicas e proféticas dos transumanistas. Definidas pelo lema do *high-tech/low-life*, as narrativas focam na dualidade entre tecnologias de ponta e baixa qualidade de vida. Nos mundos imaginados, os limites tradicionais de estados e fronteiras são suprimidos pelo domínio total das grandes empresas de tecnologia. Assim, as histórias exploram o potencial das tecnologias em amplificar as desigualdades sociais, caso colocadas em ordem hierárquica e apenas à disposição dos mais ricos. Os produtos culturais, frequentemente associados aos sufixos “*punk*”, (*cyberpunk*, *steampunk*, *solarpunk*, *dieselpunk*) trazem elementos da cultura *sci-fi* para explorar uma gama de temporalidades que fogem da métrica empresarial focada no futuro, ou, como vimos, em

⁵⁹ Ibid., p. 295.

⁶⁰ HAYLES, N. K. The Life Cycle of Cyborgs: Writing the Posthuman. In: FIGUEROA-SARRIERA, H. J.; GRAY, C. H.; MENTOR, S. (Org.). *The Cyborg Handbook*. Londres: Routledge, 1995, p. 322.

⁶¹ Ibid., p. 323.

constantemente atualizar o presente. No Brasil, é possível identificar alguns exemplos dessas obras adaptadas à realidade nacional, como os movimentos literários do *amazofuturismo* e do *sertãopunk*, que, de certa forma, dialogam com a estética de *Carro Rei*.

Minha posição frente à discussão é, portanto, concordar com a posição dos autores em relação à concepção de tempo atualista dos transumanistas e como ela retoma um ideal iluminista que une ciência, tecnologia e melhoramento humano, a partir de convicções de progresso. Para complementar o debate, a lacuna encontrada na historiografia é que ainda não se tentou criticar a teoria transumanista com a apresentação de outros futuros possíveis por meio da ficção científica, sobretudo em território brasileiro. Essas artes evidenciam as distensões sociais fomentadas por abordagens progressistas da tecnologia e destacam a agência de outros personagens no cenário das ciências e da tecnologia, normalmente deixados de lado no discurso dos engenheiros do Vale do Silício. Espero, dessa forma, mostrar porosidades nesse tempo atualista com base na trajetória desses personagens. Para isso, a análise fílmica foca em dois casos recentes, *Carro Rei* e *Titane*, ambos de 2021.

Capítulo 2. Carro Rei: oposição entre tempos únicos e múltiplos

Início este capítulo apresentando o enredo do filme, os responsáveis por sua produção e as motivações políticas de seus idealizadores. *Carro Rei* é um longa-metragem brasileiro, dirigido pela pernambucana Renata Pinheiro. Lançado em 2021 no Festival de Roterdã, o longa foi exibido em 2022 no Brasil. Sua produção foi administrada por Carol Ferreira e Sergio Oliveira. A distribuição foi organizada pela Aroma Filmes, empresa de Renata Pinheiro e Sérgio Oliveira. Na parte técnica, DJ Dolores foi responsável pela música, Fernando Lockett pela cinematografia e Quentin Delaroche pela edição. O roteiro foi escrito em meados de 2018 e a filmagem foi finalizada em abril e maio de 2019⁶².

O enredo foca na trajetória de Uno, um jovem que nasceu dentro de um carro, justificando a escolha de seu nome. Por isso, ele possui o dom de falar com automóveis. O conflito do longa se inicia quando um decreto governamental prejudica seu pai, que possui uma empresa de táxi, a “Carruaru Táxi”, localizada em Caruaru, Pernambuco. A legislação impede a circulação de carros fabricados há mais de 15 anos nas ruas. A partir disso, Uno (também chamado de Ninho) decide recuperar o carro em que nasceu, junto ao seu tio, Zé Macaco, um engenhoso mecânico. Eles o transformam no Carro Rei. Porém, a obsessão com o aprimoramento do veículo toma proporções desmedidas.

O longa é protagonizado pelos personagens Uno/Ninho/Uninho (Luciano Pedro Jr.), Zé Macaco (Matheus Nachtergaele), a amiga Amora (Clara Pinheiro de Oliveira), o Carro Rei (Tavinho Teixeira — voz), a *performer* Mercedes (Jules Elting), o pai Josenildo (Adélio Lima) e a mãe Marileide (Ane Oliva). As gravações duraram três meses, e a maioria das cenas foram produzidas em Caruaru⁶³.

Sobre a trajetória da idealizadora do filme, Renata Pinheiro é produtora, diretora de arte e filmagem. Nasceu no Recife, em 1970, e se formou em Artes Plásticas na UFPE.

⁶² PÉCORA, L. Renata Pinheiro retrata contexto brasileiro em “Carro Rei”: “É um filme do caos”. *Mulher no Cinema*, São Paulo, 2021. Seção Entrevistas. Disponível em: <https://mulhernocinema.com/entrevistas/renata-pinheiro-retrata-contexto-brasileiro-em-carro-rei-e-um-filme-do-caos/>. Acesso em: 19 mar. 2024.

⁶³ NETO, J. Gravado em Caruaru, filme 'Carro Rei' participa do Festival de Roterdã. *G1, TV Asa Branca*, Caruaru, jan. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/pe/caruaru-regiao/noticia/2021/01/10/gravado-em-caruaru-filme-carro-rei-participa-do-festival-de-roterda.ghtml>. Acesso em: 19 mar. 2024.

Trabalhou com direção de arte em filmes e videoclipes. A respeito da ambientação do filme, Pinheiro comentou sobre a escolha de Caruaru como local de filmagens do longa. A diretora se esforçou para mostrar a heterogeneidade da cidade e alavancar a região Nordeste como objeto central dessas histórias, procurando representar partes menos exploradas do Brasil no cinema. Pinheiro também reforçou as limitações em fazer um filme no Brasil com poucos recursos e como isso se relaciona com o roteiro do filme⁶⁴:

Tudo vem um pouco junto. Começa por escolher que a história se passe em Caruaru, uma cidade de porte médio, com uma riqueza cultural muito grande, que é quase uma encruzilhada entre o agreste, o sertão e o litoral. Quando a gente leva o filme para esse lugar, já vem toda uma visualidade junto – as pessoas, a arquitetura. A gente achou legal que o filme se passasse em um Brasil menos explorado, mais de dentro. O visual vem de um trabalho diário de construção e de descobrir as locações. E às vezes eu gosto até de trabalhar com as dificuldades. O lugar onde fizemos o ferro velho, por exemplo, encontrei no Google Earth, porque vi uma construção e uns carros velhos. Precisávamos ampliar aquele lugar, mas como fazer isso se não tem dinheiro? Aí a criatividade vem: de um lado colocamos uma estrutura de ferro com umas telhas, de outro uma lona. Isso tinha a ver com o conceito do filme também, de falar do brasileiro gênio, que se reinventa com poucos recursos. A mesma coisa com o carro do filme, que é uma tecnologia avançada, mas com pouquíssimo recurso (Pinheiro, 2021).

Quanto à estética e ao tom do longa, o filme é considerado do gênero de ficção científica, com influências do realismo fantástico⁶⁵. Bruno Carmelo ressaltou que o aspecto de fabuloso do filme se inicia com o nascimento de Uno envolto em plástico como um produto e na linguagem construída a partir dos carros. Contudo, o filme dialoga com aspectos da realidade brasileira, como a ascensão do bolsonarismo e das novas direitas brasileiras⁶⁶.

Pinheiro desenvolveu o projeto por sete anos, e revelou que a ideia do longa partiu da observação do espaço urbano de Recife. Nos resquícios do *boom* econômico brasileiro em 2013/2014, Pinheiro observou o salto na quantidade de carros preenchendo as ruas do Recife. A diretora comentou a simbologia dos carros no Brasil, ícones de prosperidade e da movimentação econômica gerada pela indústria automobilística. A

⁶⁴ PÉCORRA, L. Renata Pinheiro retrata contexto brasileiro em “Carro Rei”: “É um filme do caos”. *Mulher no Cinema*, São Paulo, 2021. Seção Entrevistas. Disponível em: <https://mulhernocinema.com/entrevistas/renata-pinheiro-retrata-contexto-brasileiro-em-carro-rei-e-um-filme-do-caos/>. Acesso em: 19 mar. 2024.

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ CARMELO, B. *Papo de Cinema*, ago. 2021. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/filmes/carro-rei/critica/>. Acesso em: 19 mar. 2024.

partir desse panorama, Pinheiro narrou suas motivações e as transformações que o cenário brasileiro sofreu, sobretudo, no que tange a relação com as tecnologias e os autoritarismos⁶⁷:

Esses carros são os donos da cidade”. E daí veio a vontade de fazer um filme no qual eu desse vida para os carros. É algo que faz parte da minha pesquisa de linguagem visual, dar vida a objetos inanimados. A partir daí o roteiro teve vários tratamentos e foi sendo atualizado, porque o Brasil mudou demais. Depois do *impeachment* [da presidente Dilma Rousseff, em 2016] veio essa onda no mundo todo que usa a tecnologia com má-fé, essa bomba de *fake news* que explodiu e mudou a realidade de vários países. É um filme que fala sobre o falso discurso e as falsas promessas, de entrar em algo achando que é uma coisa e se ver totalmente envolvido em um esquema de fascismo e totalitarismo. Então é um filme que fala muito do Brasil de hoje, e que não tinha como não ser tão intenso. Ele não passa pelo filtro da técnica de roteiro do limpar, limpar. É um filme que realmente é do caos. E ele se comunica assim e é nessa chave que ele vai (Pinheiro, 2021).

Renata Pinheiro também respondeu sobre a relação dos filmes com o transumanismo e a semelhança com o longa *Titane*⁶⁸:

Preciso conhecer ela (Julia Ducournau) um dia pra saber o que aconteceu, porque o tema do transumanismo é o mesmo. Há também o fato de alguns personagens potencializarem o corpo através de artifícios, como anabolizantes e placas de metal, é, de fato, muita coincidência (Pinheiro, 2022).

Nessa ideia, Carmelo traz para reflexão outra simbologia do carro, ponto central para as duas narrativas deste trabalho: o veículo é um “item de status entre os homens de poder, representando a potência, virilidade e ação acima da reflexão”. Para ele, a escolha do carro como figura central do filme dialoga com as implicações políticas brasileiras da última década. Segundo o crítico: “dentro do país onde o presidente busca demonstrar força com um desfile de tanques, ou andando de motocicleta com seguidores, o ronco do motor efetua uma alusão potente ao projeto de brutalidade”⁶⁹. O Carro Rei é, portanto, um carro profeta, messiânico, e é importante fio condutor sobre humanizar/ ou

⁶⁷ PÉCORA, L. Renata Pinheiro retrata contexto brasileiro em “Carro Rei”: “É um filme do caos”. *Mulher no Cinema*, São Paulo, 2021. Seção Entrevistas. Disponível em: <https://mulhernocinema.com/entrevistas/renata-pinheiro-retrata-contexto-brasileiro-em-carro-rei-e-um-filme-do-caos/>. Acesso em: 19 mar. 2024.

⁶⁸ FARIA, I. Filme vencedor em Gramado, o cyberpunk nordestino “Carro Rei” estreia nos cinemas. *CNN Brasil*, São Paulo, jul. 2022. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/filme-vencedor-em-gramado-o-cyberpunk-nordestino-carro-rei-estrela-nos-cinemas/>. Acesso em: 19 mar. 2024.

⁶⁹ CARMELO, B. *Papo de Cinema*, ago. 2021. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/filmes/carro-rei/critica/>. Acesso em: 19 mar. 2024.

desumanizar as tecnologias, em um momento que a política da morte se constitui como política pública principal. Carmelo resumiu a problemática⁷⁰:

[...] imagina o século XXI onde o corpo encontra dificuldade em gozar e, nenhum homem possui interesse amoroso ou sexual por outros homens ou mulheres – apenas os automóveis têm prazer. O carro rei também corresponde a um carro deus, um carro messiás, um (falso) profeta, oferecendo soluções milagrosas aos problemas da cidade. As pregações sedutoras encontram uma representação no culto ao veículo divertido e manipulador, que fala em inglês (“*Caruaru will never die!*”) e efetua planos secretos com seus comparsas automóveis. A distopia se converte na ferramenta ideal para observar com o devido estranhamento nossos tempos de desumanização, quando políticos conservadores alegam que a morte de CNPJs é mais grave do que aquela de CPFs, e apostam na morte de uma parcela significativa da sociedade em nome da manutenção dos poderes de uma oligarquia (Carmelo, 2021).

Feita a apresentação e caracterização da fonte, passo para a ideia central que será explorada na análise fílmica. Trato aqui de como *Carro Rei* critica o tempo único dos transumanistas e repensar saídas para esse cenário catastrófico. Como destaca Hui, é preciso entender como alguns processos históricos podem ser reimaginados e o que se pode concretizar a partir disso. Como alternativa ao pensamento iluminista e sua imbricação com o melhoramento tecnológico moderno, Hui apresenta o conceito de cosmotécnica. Ele define seu sentido como a “unificação do cosmos e da moral por meio das atividades técnicas, sejam elas da criação de produtos ou de obras de arte”⁷¹. Nessa ideia, o produto artístico encontrado em *Carro Rei* auxilia a entender como as cosmovisões brasileiras e as tecnologias podem ser interpretadas fora da métrica europeia, adotando uma postura crítica⁷².

2.1 Tempo único e progressista do transumanismo

Para descrever a construção da personagem ciborgue Uno e apresentar como sua figura contraria o tempo moderno e profético proposto pelos transumanistas, parto da cena inicial do lugar em que Ninho vive. Em seu bairro, figuram carros quebrados, no que parece ser uma região periférica, com a circulação de trabalhadores. A mãe de Uno, Marileide, passa de carro pelas ruas do bairro, mas as vacas que transitam pelo local interrompem a passagem. Marileide, que está grávida, entra em trabalho de parto e

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ HUI, Y. Cosmotécnica como cosmopolítica. In: HUI, Y. *Tecnodiversidade*. Tradução: Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu Editora, 2020, p. 26.

⁷² Ibid., p. 62.

concebe o filho no carro. Depois, ela envolve o recém-nascido em um saco plástico. A primeira ambientação mostra como o contexto de Uno difere-se do parque tecnológico da Costa Oeste estadunidense, em que a tecnologia é idealizada como força-motriz da extensão da vida humana.

Quanto ao seu desenvolvimento como ciborgue, após alguns anos se passarem, Uno, quando criança, ouve a voz do carro na oficina de seu pai. Nesse ambiente, Ninho observa o tio, Zé Macaco (irmão da mãe de Uno), a consertar um pneu e se afeiçoa pela profissão do tio. Zé Macaco anda de maneira animalesca, caricata, e Ninho se fascina com suas empreitadas. No entanto, os familiares não gostam das invenções do tio, especialmente o pai de Ninho, Josenildo. Durante a interação com o tio e os carros, Uno ouve a voz do automóvel. Ela se assemelha à de um cientista maluco, megalomaníaco, que estabelece algumas referências ao personagem Victor Frankenstein, de Mary Shelley. O que Uno parece desenvolver, então, é uma capacidade ciborgue que surge por alteração do código genético durante o acidente de seu nascimento, que o permite dialogar com os carros. Esse tipo de recurso narrativo é recorrente em filmes de ficção científica, como enfatiza Oehlert⁷³. Na sequência seguinte, Marleide quase atropela Uno. Nesse momento, o carro vira o volante sozinho para salvá-lo, porém, a mãe de Ninho bate a cabeça, morre, e o carro é abandonado. Uno e seu pai, dessa forma, começam a morar sozinhos na companhia Carruaru, afastada do centro da cidade e o segundo ato do filme se estabelece.

Exposta a introdução da narrativa, no segundo ato do filme, Uno já está mais velho, no último ano do seu ensino médio, e aguarda para entrar no ensino superior. Josenildo pergunta a Ninho se ele passou no vestibular. Uno confirma e Josenildo se mostra orgulhoso. Porém, quando descobre que Ninho prestou para Ecologia e Agrofloresta, contrariando a preferência do pai pelo curso de Administração de Empresas, os dois brigam. O pai queria que seu filho comandasse a “Carruaru Táxi” e, por isso, exige que Uno trabalhe, simbolizando uma dificuldade recorrente dos alunos de baixa renda do ensino superior em continuarem seus estudos, devido à cobrança por um

⁷³ OEHLERT, M. From Captain America to Wolverine: Cyborgs in Comic Books, Alternative Images of Cybernetic Heroes and Villains. In: FIGUEROA-SARRIERA, H.; GRAY, C.; MENTOR, S. (Org.). *The Cyborg Handbook*. Londres: Routledge, 1995, p. 224.

emprego para custear os gastos familiares e garantir a própria sobrevivência, tendo que atender a uma temporalidade voltada ao lucro promovido pelas grandes empresas.

Na cena seguinte, o jornal local anuncia a lei “Zero Quilômetro”, que impede que carros antigos circulem nas ruas. O modelo do Uno original em que o protagonista nasceu é de 2003. O jornalista, ao ver o veículo, chama o modelo de “*sucatáxi*”. Essa parte da trama versa sobre um Brasil em que os mais pobres se encontram sob pressão da obsolescência da tecnologia e da necessidade constante de aprimoramento, que é fomentada pelo aceleracionismo e pregada pelos transumanistas. Como argumenta Gray, as histórias ciborgues têm o potencial de revelar desconfortos humanos em lidar com as novas criações tecnológicas. Além disso, os ciborgues também destacam medos e condições psicológicas do espectador, no que diz respeito às problemáticas sociais de seu tempo⁷⁴. No caso brasileiro, pode-se relacionar essa apreensão do público às políticas de exploração desenfreadas da terra pelo agronegócio, a partir do slogan de um “*Agrotech*” supostamente libertário, que violenta e explora populações locais. Apesar da distância geográfica, a lógica de desenvolvimento irrestrito por meio da tecnologia, para potencializar a exportação agrária no Brasil, não se difere ideologicamente de modo significativo da concepção anarco-libertária de extensão transumanista da vida, enunciada pelos engenheiros do norte global.

A trama desenvolve essa ideia ao focalizar o pai de Uno, que infarta ao saber da nova lei e da ameaça ao seu negócio. Em um dos momentos de reflexão do protagonista, Ninho relembra uma memória de infância antes de dormir. Na lembrança, a voz do carro conta a ele a história do livro *Frankenstein*, sobre a ambição de um cientista em criar outra espécie humana, semelhante às intenções transumanistas. A cena expressa um desejo de Uno de sobressair às dificuldades de seu futuro e se relaciona, do mesmo modo, ao anseio em superar as condições físicas a que seu pai se encontra submetido. A passagem, dessa maneira, dialoga com o proposto por Vázquez García, que argumenta que o transumanismo é peculiar por quebrar a antítese entre ideologia e utopia⁷⁵. No campo ideológico, a configuração de desenvolvimento tecnológico e de atualização

⁷⁴ Ibid., p. 225-226.

⁷⁵ MANNHEIM, K., 1987, p. 169-180; RICOEUR, P., 1991, p. 45-61 apud LÓPEZ, D.; VÁSQUEZ, F. Georges Canguilhem and Transhumanism: a confrontation. *Journal Rundschau*. Hamburgo, n. 119 (6), 2021, p. 81.

legítima os interesses dos grupos empresariais de ponta e não leva em conta questões de localidade, como no caso da empresa de táxi de Caruaru, diferente do que é proposto nas cosmotécnicas de Hui.

Após o ocorrido, Ninho procura o modelo do Uno em que nasceu, aflito. Quando o encontra, o carro conversa com ele sobre as injustiças que envolvem a situação e sugere que Ninho vá às ruas se vingar. O tio Zé Macaco se aproxima e Ninho conta a ele que consegue ouvir o que os carros falam. O tio explora o poder de Uno e faz reformas no carro, acompanhado de uma música de suspense. Com a ajuda do tio, o carro muda totalmente de carcaça, o que alude às mudanças corporais transumanistas. Na cena seguinte, Uno questiona o tio se poder falar com carros, ou com aparatos tecnológicos, tornaria o mundo mais individualista. Zé Macaco rebate que não. Segundo ele, o apego à tecnologia já está cravado nos seres humanos, animais culturais, com efeito, não naturais. O filme suscita a ideia de que é um desafio entender a tecnologia como extensão do humano sem se apropriar dela de maneira excludente. Zé Macaco declara que o uso de ferramentas está no DNA humano desde a pré-história, sendo uma condição hereditária. Ninho pergunta se estamos nos transformando em máquinas. Zé Macaco responde, por sua vez, que já somos máquinas e fala que a tecnologia é uma prole da humanidade. Logo após, reforça que não há retorno para a revolução tecnológica em curso, o que indica uma consonância com a temporalidade progressista dos transumanistas.

Nota-se, nesse diálogo, que o personagem de Zé Macaco tenta defender uma filosofia de que a tecnologia já esteve presente em toda a história, em uma engrenagem cumulativa. Desse modo, ampara um projeto de tornar o desenvolvimento tecnológico o sentido da vida, algo inerente à “natureza humana”. Ou seja, atribui uma interpretação biológica à temporalidade do ser vivo. Hui identifica os mesmos preceitos no discurso transumanista ao destacar que sua filosofia privilegia a vitória da máquina antropológica, que parte de um humanismo que almeja ressignificar o que é o humano por meio da aceleração tecnológica⁷⁶.

⁷⁶ HUI, Y. O que vem depois do fim do Iluminismo? In: *Tecnodiversidade*. Tradução: Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu Editora, 2020, p. 56.

Essa posição de tentar igualar homem e máquina, como proposta por Zé Macaco, também é explicada por Lecourt, ao analisar o discurso de Hans Moravec. O engenheiro de computação faz previsões para o futuro que objetivam aprimorar o cérebro humano a partir de ajustes tecnológicos, alicerçado em uma explicação tecno-evolucionista que incorpora sobrevivência, reconhecimento e adaptação dos ancestrais, de forma a amplificar as tarefas vitais do cérebro⁷⁷. Essa imaginação de uma nova humanidade de máquinas com inteligência humana é notória na construção do Carro Rei, um “indivíduo” sem obstáculos, liberto, racional e imortal⁷⁸. Nessa perspectiva, identifica-se que os transumanistas valorizam a simbiose completa entre homem e máquina. Seus ideólogos tentam provar como até o fim do século não haverá diferenças entre o mundo humano e o das máquinas, e isso se mostra presente no discurso do tio de Uno⁷⁹.

A narrativa continua com a construção do novo Carro Rei. Ao som de Caruaru, de Dalva de Oliveira, Ninho vê o carro repaginado. A nova criação aparece com luzes, pintada e moderna.

Figura 1 - o Carro Rei



Fonte: Academia Brasileira de Cinema e Artes Audiovisuais⁸⁰, 2021

Carro Rei dá o comando para Zé Macaco configurá-lo a falar no rádio e chama o tio de gênio, novamente representando o estereótipo dos “cientistas malucos” da ficção

⁷⁷ LECOURT, D. *Humano Pós-Humano. A técnica e a vida*. Tradução: Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Edições Loyola, 2005, p. 55.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 56.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 58.

⁸⁰ Disponível em: <https://gp2023.academiabrasileiradecinema.com.br/obra/carro-rei/>. Acesso em: 04 abr. 2024.

científica, tanto do habilidoso tio, quanto do imponente automóvel. A máquina ganha confiança e outros carros do ferro velho se movem quando o Carro Rei passa. O veículo menciona a mudança da cidade de Caruaru. Segundo ele, quando Ninho era criança, jumentos passavam pela calçada, e agora a cidade está cheia e urbanizada, outra vez, dialogando com um fundamento de evolução linear, que se move do atrasado ao moderno. Nesse momento da história, o Carro Rei também desenvolve laços afetivos e sexuais com a personagem Mercedes, que é uma artista francesa. Ela aparece na oficina usando uma calcinha metálica, feita para suas performances. Ela sobe em cima do ferro velho e carimba uma mensagem no carro com sua calcinha. A mensagem significa “morto”, em hebraico. Nos seus trabalhos, ela marca estátuas e figuras que “propagam o poder masculino” com seu carimbo. Após conhecê-la, Carro Rei flerta com Mercedes quando a vê dançar. Para conquistá-la, ele coloca a música que ela ia dançar no rádio e a impressiona. Mercedes transa com o Carro Rei em cena colorida, acompanhado de música sensual e piscar de faróis. Semelhante à cena que tratarei em *Titane*, o Carro Rei se transforma em um arquétipo cada vez mais predatório e agressivo.

O veículo ecoa o vocabulário teológico dos transumanistas. Acompanhado de uma música de ritmo crescente, o Carro Rei discursa clamando justiça e retomada do controle de vida. Ele evoca ideais de “revolução”, domínio e controle. Frases como “farol iluminado do universo, futuro vitorioso”, integram seu discurso de guerra. O hino do Brasil toca enquanto o Carro Rei pisca seus faróis. Os trabalhadores da *King's Car* também usam as cores da bandeira do Brasil. Em uma cena emblemática, eles bebem um líquido azul, que é um lubrificante rico em fósforo, deixando-os robóticos e ritmados. A cena acontece permeada pela paleta de cores que remetem ao Brasil. O enquadramento, os diálogos e as movimentações dos personagens apontam para uma alegoria da meritocracia, do individualismo e do nacionalismo, orientada por um tempo sucessivo.

Figura 2 - Zé Macaco, Mercedes e os integrantes da King's Car



Fonte: Divulgação, 2020

Os trabalhadores ficam em volta do tio de Ninho como macacos. Ele discursa, clamando a teologia máxima de aumentar recursos, aprimorar possibilidades e potencialidades, em tom colérico e veloz. A diretora comentou a cena em entrevista e discorreu sobre sua intenção ao montá-la⁸¹:

É uma grande cena mesmo, que sempre me emociona muito. Para mim, era como se de repente a gente visse os nossos jovens, que são o futuro do Brasil, dentro de uma seita. Como se literalmente tomassem alguma droga e ficassem dopados ali, e de repente o hino nacional começa a tocar e a embalar esses zumbis que começam a se robotizar e a serem instrumentos do sistema. Eles passam a não pensar, a só obedecer algo que vem de cima e que está usando todos eles. Para mim é uma metáfora da juventude que foi cooptada por esse poder vigente, por esse falso discurso da esperança e da prosperidade. Para mim é exatamente aquela cena. E é muito triste (Pinheiro, 2021).

O tom de violência da cena é algo comum às narrativas ciborgues, e estão relacionados a produtos de medos e desejos em relação a anseios sociais⁸². Na política do Brasil recente, discursos conservadores frequentemente atribuir culpados pela conjuntura de social e buscaram apontar alternativas para um Brasil de ordem, civilizado, expandido e moral. Para sustentar essa mensagem, os fundamentos teológicos infiltraram a elocução conservadora. Todavia, não se deve confundir a presença do cristianismo na política e

⁸¹ PÉCORA, L. Renata Pinheiro retrata contexto brasileiro em “Carro Rei”: “É um filme do caos”. *Mulher no Cinema*, São Paulo, 2021. Seção Entrevistas. Disponível em: <https://mulhernocinema.com/entrevistas/renata-pinheiro-retrata-contexto-brasileiro-em-carro-rei-e-um-filme-do-caos/>. Acesso em: 19 mar. 2024.

⁸² OEHLERT, M. From Captain America to Wolverine: Cyborgs in Comic Books, Alternative Images of Cybernetic Heroes and Villains. In: FIGUEROA-SARRIERA, H.; GRAY, C.; MENTOR, S. (Org.). *The Cyborg Handbook*. Londres: Routledge, 1995, p. 226.

cultura brasileiras como a única maneira de explicar o delineamento dessa linguagem. Lecourt comenta algo semelhante sobre a política estadunidense e o transumanismo: não é apenas o caráter da religião protestante, bíblica, que justifica o léxico transumanista. Existe uma herança das tradições da Europa medieval e moderna, como foi esboçado no primeiro capítulo. O glossário da salvação⁸³, como expresso na cena, recorre a princípios teóricos abstratos de consentimento e autonomia, como argumenta Vázquez García⁸⁴. Lecourt converge com essa interpretação: a encenação repetitiva da imortalidade do pensamento parte de esquemas da teologia cristã, que agora são reinterpretados pelos magnatas da tecnologia⁸⁵.

No terceiro ato do filme, o clima de competição e violência começa a assustar Ninho, que vomita de ansiedade. A horda da *King's Car* marcha até a cidade para executar seu plano. Zé Macaco declara sua vontade em falar com carros e ser aprimorado como Uno. Para tanto, inventa um equipamento que o permite falar com carros, usando-o como uma espécie de gaita.

Figura 3 - Zé Macaco e uma espécie de tradutor automático que usa em frente à boca



Fonte: Divulgação, 2021

⁸³ LECOURT, D. *Humano Pós-Humano. A técnica e a vida*. Tradução: Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Edições Loyola, 2005, p. 53.

⁸⁴ LÓPEZ, D.; VÁSQUEZ, F. G. Georges Canguilhem and Transhumanism: a confrontation. *Journal Rundschau*. Hamburgo, n. 119 (6), 2021, p. 86.

⁸⁵ LECOURT, D. *Humano Pós-Humano. A técnica e a vida*. Tradução: Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Edições Loyola, 2005, p. 64.

Os habitantes de Caruaru se reúnem para assistir ao lançamento da *King's Car* e os carros falam de suas potencialidades para possíveis clientes. A cena remete ao papel que robôs estabelecem em obras de ficção científica, de substituir tarefas humanas e poupar as pessoas de suas tarefas diárias. Hui discute essa questão da substituição das máquinas pelos humanos e assinala que um novo arranjo político emergiu após a Guerra Fria: a superação do Ocidente pela inovação e pela automação digitais do Oriente. Nessa ideia, líderes políticos de direita como Donald Trump afirmam que a China “roubou” empregos dos estadunidenses, mas que agora estão sendo dominados por máquinas produzidas pelos polos tecnológicos chineses. Ao finalizar seu argumento, Hui destaca que a aceleração e o rearranjo não são rupturas do Iluminismo. Efetivamente, são continuidades de um ideal iluminista que herdou aspectos antropocêntricos do humanismo⁸⁶. Nesse sentido, esse apelo mostrado no filme de uma salvação maquina, materializado na empresa do Carro Rei, revela uma concepção de tempo orientada para o presente, que procura “salvar” o destino desesperançoso da humanidade por meio da destruição em massa dos recursos naturais e pela incorporação total da tecnologia. A tecnologia, nesse contexto, torna-se substituta do “humano”, como um mecanismo que atribui sentido progressivo à história. Hui chama essa filosofia de uma espécie de niilismo do século XXI⁸⁷. ao enfatizar esse caráter destrutivo. O discurso de salvação, do mesmo modo, escora-se em utopismo libertário que tipifica os argumentos transumanistas, como sustentado por Vázquez García⁸⁸.

Na cena seguinte, os trabalhadores continuam dançando de maneira ritmada. Zé Macaco discursa sobre seus ancestrais usarem técnicas para aprimorar o corpo. Ele diz que, antigamente, a pedra era uma extensão do corpo, assim como os carros são hoje, ao se segurar o volante. Ele sugere à plateia que deixem a *King's Car*, ou as tecnologias, guiar suas vidas. Efetivamente, existiram, ao longo da história, várias técnicas que precederam as ciências. Apesar disso, a lógica que enuncia Zé Macaco promove uma concepção da tecnociência, que é o termo usado para definir a fusão entre técnica e ciência, sob o comando da técnica, em que é impossível distinguir as duas realidades.

⁸⁶ HUI, Y. O que vem depois do fim do Iluminismo? In: HUI, Y. *Tecnodiversidade*. Tradução: Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu Editora, 2020, p. 55.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 57.

⁸⁸ HOTTOIS, G., 2016, p. 564 apud LÓPEZ, D.; VÁSQUEZ, F. G. Georges Canguilhem and Transhumanism: a confrontation. *Journal Rundschau*. Hamburgo, n. 119 (6), 2021, p. 82.

Lecourt esclarece que a técnica, decerto, não governa essa junção. Quem comanda a dualidade são as questões e os problemas científicos formulados pelos cientistas⁸⁹. Consoante à proposição de Lecourt, Vázquez García interpreta que o transumanismo é nutrido com resultados experimentais e afirmações de pesquisas biotecnológicas, que são projetadas de forma dogmática, total e futurista para contextos que não lhe cabem, como computadorizar os cérebros humanos⁹⁰. Zé Macaco continua a inflar sua fala com frases como “construir o futuro que a nação merece” e “Caruaru acima de todos”. Em vista disso, o discurso transumanista, presente nas personagens do filme, interpreta que esse domínio tecnológico trará, igualmente, um comando sobre a natureza. O futuro figura como algo moldável por meio do manejo da realidade e do espaço que se encontram, que se torna viável pelo desenvolvimento das tecnologias. Vázquez García elucida essa pretensão ao dizer que os transumanistas contrastam o design racional produzido pelas biotecnologias à espontaneidade da vida. Ou seja, os transumanistas valorizam a técnica para dominar a vida e construir mundos perfeitos, utópicos, sem a presença de doenças, da velhice e da morte⁹¹, processos naturais e inevitáveis da experiência humana.

No último conflito do filme, Ninho pede para Zé Macaco desistir do plano e que destrua o Carro Rei, mas é detido por um dos trabalhadores e é confinado no porta-malas do carro líder. Enquanto isso, a caminhonete tenta matar os membros da cooperativa, ao lançar um gás tóxico em seu interior e fechar os vidros. Uno fica preso no porta-malas do Carro Rei, que se assemelha a um campo terroso com fios em formatos de vasos sanguíneos. Enquanto Ninho está preso, o Carro Rei fala sobre guerra, destruição e higiene do mundo. Pede a morte dos fracassados, ressaltando o aspecto eugênico do movimento transumanista. Como reforça Vázquez García, o pensamento transumanista se aproxima de uma eugenia liberal, que consistiria em promover o direito dos cidadãos de escolherem uma prole melhorada, uma “concessão” que os transumanistas tendem a considerar como um dever moral⁹². Em seguida, Carro Rei exclama a frase “Por que haveríamos de olhar para trás se queremos arrombar as misteriosas portas do futuro? O

⁸⁹ LECOURT, D. *Humano Pós-Humano. A técnica e a vida*. Tradução: Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Edições Loyola, 2005, p. 72.

⁹⁰ LÓPEZ, D.; VÁSQUEZ, F. G. Georges Canguilhem and Transhumanism: a confrontation. *Journal Rundschau*. Hamburgo, n. 119 (6), 2021, p. 80.

⁹¹ *Ibid.*, p. 88.

⁹² *Ibid.*, p. 81.

tempo e o espaço morrem hoje comigo!”. Representativa da temporalidade homogênea dos transumanistas, a frase expressa princípios do aprimoramento de colocar diversas ontologias na mesma métrica dominante, a partir de um mantra do desenvolvimento tecnocientífico. Contudo, o discurso tenta transcender barreiras de tempo e espaço, enrustido por uma pretensa ideia de salvar o planeta, para manter o presente inviolado e prolongar indefinidamente a vida humana.

Na sequência, o Carro Rei para de andar e a câmera mostra “morto” em hebraico escrito por Mercedes, que marca o veículo. Ninho consegue se libertar e vomita metal e combustível, o que indica um estágio inicial de simbiose com o Carro Rei. Ele começa a bater no carro após sobreviver. Quanto a esse desfecho do longa, o filme conclui com um tom de “derrota” das máquinas e uma “vitória” da ecologia. Tratarei dessas outras possibilidades temporais ao tempo transumanista no tópico 3.3 “Perspectiva alternativas ao tempo transumanista e multiplicidade temporal”.

De forma a responder à pergunta principal da pesquisa, de como o filme constrói uma crítica ao tempo uniforme dos transumanistas, demonstrei nos parágrafos anteriores como isso se efetiva na linha narrativa que acompanha a trajetória dos personagens Carro Rei e Zé Macaco. O tio e o automóvel líder potencializam a empresa de táxi do pai de Uno por meio da tecnologia, para salvá-la da falência, uma alusão ao transumanismo como alternativa para evitar o fim da vida humana e do apocalipse planetária. No entanto, suas proposições alcançam proporções inimagináveis e assumem contornos autoritários, eugênicos e desiguais, o que é uma comparação ao olhar dogmático dos transumanistas sobre o tempo e a tecnologia. Uno e seus colegas da cooperativa agroecológica, por sua vez, tentam resistir aos princípios impostos em uma interpretação mais plural das temporalidades e da tecnologia.

2.2 Perspectivas alternativas ao tempo transumanista e multiplicidade temporal

Objetivo evidenciar, no percurso das personagens Uno, Amora e dos integrantes da cooperativa agroecológica, como se contribui para o estabelecimento de uma “filosofia da história” no filme, que se afasta de concepções lineares e homogêneas do tempo da ideologia transumanista. Nesse sentido, opostos ao aprimoramento individual proposto

pela empresa *King's Car*, esses personagens procuram defender um aprimoramento coletivo em detrimento do individual, por meio do estudo das técnicas da ecologia.

Observa-se a construção desse posicionamento desde o princípio da narrativa, quando Ninho, após brigar com o pai, vai à faculdade e se associa a uma cooperativa agroecológica. Lá, ele aprende a plantar sem agrotóxicos e entender mais sobre alimentação saudável e seus aspectos políticos. Na faculdade, a professora de ecologia defende a necessidade de plantar de maneira manual e diz que precisará de um terreno com poucos nutrientes para um experimento e Ninho sugere que o trabalho seja feito no ferro velho. Há uma defesa de um retorno ao passado ancestral de conhecimento do solo, para superar os dilemas do presente frente à tecnologia, rumo a um futuro mais plausível de se viver em um momento de crise climática global. No entanto, a cooperativa enfrenta problemas ao longo do filme. Amora, amiga de Ninho, menciona obstáculos como o confisco do carro da cooperativa, por ser muito antigo. Os outros carros “obsoletos”, desesperadamente, pedem a Uno que os salvem. Nessa passagem, o filme faz referência àqueles que não se sentem contemplados pela imposição de uma atualização constante, como patrocinam os transumanistas. A personagem reluta quanto ao desenvolvimento da *King's Car*, questiona o ímpeto de grandes empresas em fazer justiça social e foca em desenvolver o hormônio de aceleração do crescimento de suas lentilhas. O processo demora e Amora quer que suas plantas cresçam rápido, para absorver os metais do solo. Sua mãe sugere o uso de fósforo, o mesmo composto presente no líquido azul que bebem os funcionários da *King's Car*. O longa aparenta defender uma narrativa ecossocialista, com delineamentos próprios do *cyberpunk* nacional. Nota-se menções aos princípios ecológicos de manejo do solo associados às lembranças afetivas e sensíveis dos personagens. Por exemplo, a professora da universidade menciona a presença da apatita, rica em fósforo, nas crianças. Ela diz que esse composto permite sequestrar o campo eletromagnético de outros, bem como suas informações mentais. Ninho, ao ouvir essa explicação, relembra momentos de sua infância. Esse posicionamento se concretiza no último ato do filme. Quando Uno desaparece, Amora procura o jovem e fica assustada com o lugar que ele trabalhava. Ela acha as garrafas de lubrificante que os trabalhadores estavam tomando. Dentro delas, cresciam plantas. No rótulo, está presente a descrição “Aditivo Automotivo de Extrema Pressão — Lubrificante Mineral de Organofosfato”. Nesse momento, Amora retorna com música de suspense após a descoberta e chama a

associação para um plano. Eles colocam plantas nos motores dos carros, inseridas nas garrafas de lubrificante de fósforo. O filme termina com os automóveis cheios de plantas e ambos sorriem.

O posicionamento do filme sobre a ecologia é seu ponto mais frágil. O trunfo narrativo de máquinas se voltando contra humanos também é repetitivo em produtos de ficção científica. Assim, o tom político é de um retorno às ontologias nativas e de manter a natureza intacta, o que é mais utópico e idealista do que prático. Hui comenta sobre esse “bioconservadorismo” de esquerda no seu artigo “Máquina e Ecologia”⁹³. O autor procura mostrar como a ecologia não é o oposto das máquinas, e como a técnica faz parte do processo da ecologia, assim como os preceitos da cibernética. Ou seja, o ambiente geográfico, o que inclui os recursos naturais, não é mais apenas um objeto de exploração. Ele está totalmente integrado ao funcionamento dos objetos técnicos⁹⁴.

É razoável concluir que, apesar da limitação na proposta ecológica, a tentativa de apresentar uma crítica ao transumanismo na construção de seus personagens é válida. Trazer a temática para solo brasileiro desperta discussões sobre as tecnologias brasileiras, suas cosmovisões inseridas na localidade e afastadas do utopismo libertário do norte global. Da mesma forma, o esforço do filme em focar o cerne da argumentação no aspecto da vida e de propor uma desaceleração é apropriado. Similarmente, o longa valoriza aspectos filosóficos que os autores da fundamentação teórica deste trabalho apreciam: a natureza humana é abarcada por afetividades, amizades, amores⁹⁵, rupturas, decepções, erros, fracassos, sucessos, adaptações⁹⁶, em constante troca com seus meios físicos, biológicos e sociais. A tonalidade de urgência, por sua vez, é justificável frente ao grau de sincronização tecnológica, como exclamou o próprio Hui⁹⁷:

⁹³ HUI, Y. Máquina e ecologia. In: HUI, Y. *Tecnodiversidade*. Tradução: Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

⁹⁴ HUI, Y. O que vem depois do fim do Iluminismo? In: HUI, Y. *Tecnodiversidade*. Tradução: Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu Editora, 2020, p. 74.

⁹⁵ LECOURT, D. *Humano Pós-Humano. A técnica e a vida*. Tradução: Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Edições Loyola, 2005, p. 102.

⁹⁶ LÓPEZ, D.; VÁSQUEZ, F. G. Georges Canguilhem and Transhumanism: a confrontation. *Journal Rundschau*. Hamburgo, n. 119 (6), 2021, p. 88-89.

⁹⁷ HUI, Y. O que vem depois do fim do Iluminismo? In: HUI, Y. *Tecnodiversidade*. Tradução: Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu Editora, 2020, p. 57.

Será que é mesmo possível escapar da sincronização trazida pelo eixo de tempo global da modernidade ocidental sem que antes proponhamos uma desaceleração como a defendida por sociólogos como Hartmut Rosa? Seríamos capazes de desfazer o domínio desse eixo a fim de redirecionar suas conquistas para outros caminhos (Hui, 2020, p. 57)?

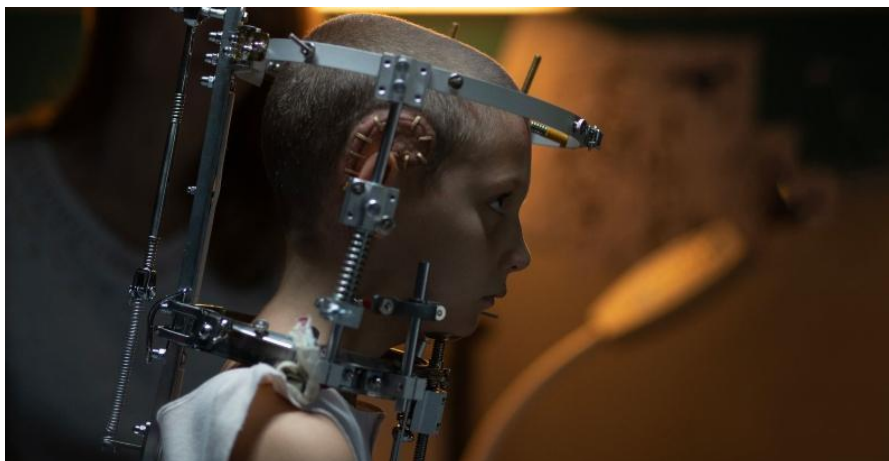
Capítulo 3. Titane: velocidade e violência versus adaptação e contingência

O segundo filme escolhido para análise neste trabalho é *Titane*, dirigido por Julia Ducournau. Com produção das empresas Kazak Productions, Frakas Productions, Arte France Cinéma, VOO e BeTV, o longa foi lançado em 2021. Para iniciar a análise fílmica, traço aspectos biográficos de Ducournau e de suas intenções ao idealizar o filme. Também roteirista, *Titane* é o segundo longa-metragem dirigido e escrito por Ducournau. Sobre suas motivações, a diretora comenta que o fato de seus pais serem médicos influenciou seu estilo cinematográfico. Segundo Ducournau, a maneira que eles falavam sobre o corpo humano durante sua infância moldou a estética de seus filmes. Para a diretora, a linguagem médica é direta, contudo, distante, ao abordar os corpos humanos e a morte. Em vista disso, Ducournau pretende refletir em suas produções sobre o que é ser humano⁹⁸.

De forma a fazer um breve resumo da narrativa de *Titane*, a história acompanha a jornada de Alexia, que, ainda enquanto criança, precisa implantar uma placa de titânio em seu cérebro, após um acidente de carro. Na fase adulta, ela trabalha como dançarina erótica e realiza performances ao lado de carros luxuosos. Desenvolvendo uma relação peculiar com o metal, Alexia possui um vínculo fetichizado com os automóveis. Depois de sair do trabalho, ela é abordada por um dos frequentadores de seu show, que a assedia. A protagonista o mata com um grampo de cabelo e, a partir de uma série de sucessivos crimes, Alexia é procurada pela polícia. Para remodelar sua identidade, ela muda de visual e inflige violentamente a si mesma, quebrando o próprio nariz para se tornar irreconhecível. A personagem decide se passar por Adrien, um menino de 10 anos que está desaparecido. Vincent, o pai de Adrien, acolhe Alexia e tenta ignorar o fato de que a jovem não é o seu filho.

Figura 4 - Alexia após o acidente

⁹⁸ GODFREY, A. Raw director Julia Ducournau: 'Cannibalism is part of humanity'. *The Guardian*, Londres, 2017. Seção Film. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2017/mar/30/raw-director-julia-ducournau-cannibalism-is-part-of-humanity>. Acesso em: 22 mar. 2024.



Fonte: Reprodução, 2021

Os personagens principais de *Titane* são Alexia (Agathe Rousselle), Vincent (Vincent Lindon), Justine (Garance Marillier), os membros do corpo de bombeiros – Rayane, Jeantet, Charrier, Sissoko (Laïs Salameh, Mara Cissé, Marin Judas, Diong-Kéba Tacu) –, a mãe de Adrien (Myriem Akheddiou), o pai de Alexia (Bertrand Bonello) e a mãe de Alexia (Céline Carrère).

A escolha do titânio como símbolo principal do filme está relacionada à particularidade do metal em ser muito resistente à corrosão e ao calor. A trajetória da personagem, de frieza e dureza, ressoa a simbologia do titânio. Além disso, Ducournau explica que o título *Titane* é uma referência à mitologia, por se tratar de uma feminização do termo “titã”, normalmente referido no feminino em português pelo termo “titânide”⁹⁹.

A primeira parte do filme explora um lado mais fantástico e imaginativo do que o caso de *Carro Rei*, em que notamos uma espécie de realismo. *Titane* se enquadra no que, na linguagem cinematográfica, chama-se de “filme de gênero”, transitando entre drama psicológico, horror e ficção científica¹⁰⁰. Com cenas de extrema violência, sexo explícito e tendências surrealistas, o primeiro ato de *Titane* procura usar do absurdo para

⁹⁹ Traduzido do trecho: “Mais pour la réalisatrice, c’est aussi une référence à la mythologie puisqu’il s’agit d’une féminisation du terme “titan” habituellement désigné au féminin par le terme “titanide”. Ver em LE film “Titane” à Cannes et en salles: Julia Ducournau et Agathe Rousselle sont les invitées des Matins d’été. *Radiofrance*, 2021. Disponível em: <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/l-invite-e-des-matins-d-ete/le-film-titane-a-cannes-et-en-salles-julia-ducournau-et-agathe-rousselle-sont-les-invitees-des-matins-d-ete-2394322>. Acesso em: 22 mar. 2024.

¹⁰⁰ BOUCHARD, G. *Titane: Célébrer le monstrueux*. *Le Soleil*, Québec, 2021. Disponível em: <https://www.lesoleil.com/2021/10/01/titane--celebrer-le-monstrueux--video-534128813190115627c817f8aa15b417/>. Acesso em: 22 mar. 2024.

representar as emoções dos personagens¹⁰¹. A segunda parte do longa enquadra temas mais recorrentes da psicologia e da ficção científica, sobretudo nas temáticas de hibridização homem-máquina e na relação de Alexia com Vincent¹⁰².

A ideia principal a ser explorada neste capítulo é a dualidade entre uma temporalidade transumanista de aceleração, violência e aprimoramento, em contraste ao desenvolvimento de um tempo ciborgue de adaptação, contingência e moldagem da personagem Alexia/Adrien, com base no conceito proposto por Haraway. Nesse sentido, o que se destaca aqui é como a representação dessas duas figuras no filme aludem às críticas das proposições transumanistas e suas concepções de temporalidade. Como explicitado por Ben Croll em crítica para o *The Wrap*, Alexia é transformada em uma espécie de ímã, após sua ciborguização fornecida pela placa de titânio. A personagem é atraída pelo metal, mas repelida pelos humanos¹⁰³. Defendo, portanto, que a trajetória da personagem Alexia é uma alegoria para a aceleração tecnológica transumanista. No fim, sua trajetória de incorporação total da máquina em seu corpo desembocará em destruição. Como explicitado por Vázquez García, os transumanistas não consideram o papel desempenhado pelo ambiente na construção dos indivíduos. A busca de uma normatividade trazida pela tecnologia não pode ser imposta, ela surge a partir da resistência e adaptação humana em estruturar seu ambiente. O enredo de Alexia manifesta uma tentativa de resistência e adaptação, porém, o ímpeto em superar as diferenças e as limitações por meio da tecnologia nos revela um futuro mais ameaçador do que reconfortante.

3.1 Velocidade, violência e aprimoramento

O primeiro ato do filme apresenta os personagens e centraliza seus sentimentos de mágoa e apatia, ao expor momentos de violência extrema e individualismo. A protagonista é exposta à constante incorporação do metal ao orgânico do corpo e tem de lidar com a indiferença dos pais. Na primeira cena, acompanha-se o acidente que Alexia sofre quando criança. Ambos estão dentro do carro quando o pai perde a paciência com a

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² Ibid.

¹⁰³ CROLL, B. 'Titane' Review: 'Raw' Director Returns With Graphic, Gender-Exploring Body Horror Film. *The Wrap*, Estados Unidos, 2021. Disponível em: <https://www.thewrap.com/titane-film-review-julia-ducournau/>. Acesso em: 22 mar. 2024.

filha. A discussão é acompanhada de uma trilha sonora crescente de sons automotivos. O embate com o pai mostra o primeiro fluxo de violência a que a personagem é exposta. Após a inserção da placa de titânio em seu cérebro, a postura de Alexia aparenta mudar. Com um olhar distante, ela encara o carro que estava no acidente e a montagem do filme avança para sua vida adulta.

Figura 5 - Alexia trabalhando como dançarina sexual



Fonte: MUBI¹⁰⁴, 2021

No local em que Alexia trabalha, as dançarinas tomam banho no vestiário. Enquanto se banham, o cabelo da protagonista se prende no mamilo da colega Justine e a protagonista diz que aquilo poderia apitar no detector de metais. Alexia arranca e machuca Justine. A personagem mostra seu lado frio, duro e agressivo com as pessoas que convive. Haraway argumenta que os ciborgues da ficção apresentam comportamentos irônicos e perversos. De forma a subverter dualidades conceituais como o público e o privado, a natureza e a cultura, e o parcial e o todo, a autora esclarece que os ciborgues se posicionam de maneira opositiva e não inocente¹⁰⁵. O enredo continua quando Alexia, após sair do banho, ouve batidas na porta. A dançarina confere o que aconteceu e vê um Cadillac

¹⁰⁴ Disponível em: <https://mubi.com/pt/br/films/titane>. Acesso em 04 abr. 2024.

¹⁰⁵ HARAWAY, D., A Cyborg manifesto: science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century. In: HARAWAY, D. *Simians, cyborgs, and women: the reinvention of nature*. Nova Iorque, Routledge, 1991, p. 151.

vintage. Ela abraça o carro e transa com ele. Conforme o argumento de Hayles, Alexia se encontra na fase das narrativas ciborgues em que o personagem está na zona de desmontagem, em que se localiza onde o humano está conectado à máquina¹⁰⁶. Nessa ideia de incorporação da tecnologia por meio do sexo, a escolha de uma cena erótica com um carro se associa ao que Haraway explica ser os sistemas de mito das tecnologias. Corpos femininos que sofrem “intervenções” nas histórias ciborgues formam mitos de representações, que refletem imaginações de possibilidade social. A sexualização e instrumentalização dos corpos femininos, em interseção com a tecnologia, apontam para uma temporalidade em que a opressão de gênero está conectada a um panorama maior de transformação, impulsionado pela ascensão das novas tecnologias¹⁰⁷.

Nessa interação entre a humana e a máquina, vê-se que a cena de sexo com o automóvel tem caráter surrealista, tanto em sua montagem, quanto na plausibilidade do ato, apesar de ser um artifício já recorrente no cinema, como em *Crash*¹⁰⁸ (1996) de David Cronenberg e no que foi observado em *Carro Rei*. O caráter surrealista, porém, tem um potencial inventivo. De acordo com o exposto por Hui, inserir o não racional que está presente na arte aos discursos da ficção científica permite que se aproprie da racionalidade existente nas ciências e nas tecnologias para transformá-las¹⁰⁹. O absurdo da cena também dialoga com o que Haraway justifica ser a não-inocência das histórias ciborgues. Diferente de narrativas heteronormativas e catárticas, os ciborgues vivem histórias de sobrevivência, em que a tecnologia é um artefato que representa o que é ser percebido socialmente como o “outro”. Assim, para subverter mitos ocidentais da cultura, os ciborgues desafiam dualismos conhecidos a partir de uma linguagem extrema e contraditória, como se observa na cena¹¹⁰. Após a jornada no trabalho, Alexia transa com Justine e morde seu mamilo. Enquanto estão juntas, a protagonista começa, novamente,

¹⁰⁶ HAYLES, N. K. The Life Cycle of Cyborgs: Writing the Posthuman. In: FIGUEROA-SARRIERA, H. J.; GRAY, C. H.; MENTOR, S. (Org.). *The Cyborg Handbook*. Londres: Routledge, 1995, p. 323.

¹⁰⁷ HARAWAY, D. A Cyborg manifesto: science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century. In: HARAWAY, D. *Simians, cyborgs, and women: the reinvention of nature*. Nova Iorque, Routledge, 1991, p. 168-169..

¹⁰⁸ *CRASH*. David Cronenberg. Canadá: Alliance Communications, The Movie Network, Telefilm Canada, 1996.

¹⁰⁹ HUI, Y. Variedades da experiência da arte. In: HUI, Y. *Tecnodiversidade*. Tradução: Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu Editora, 2020, p. 96.

¹¹⁰ HARAWAY, D., A Cyborg manifesto: science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century. In: HARAWAY, D. *Simians, cyborgs, and women: the reinvention of nature*. Nova Iorque, Routledge, 1991, p. 175..

a machucar a parceira. Consoante ao que propõe Fuchs, os ciborgues do cinema frequentemente praticam um sexo enérgico, mas sem paixão. Suas personalidades se mostram performativas, sem carne e sem desejo, apesar da implacabilidade de suas ações corporais¹¹¹. Nessa ideia, Alexia parece se encontrar na fase da maturidade sexual, quando o ciborgue lida com questões como encontrar um parceiro apropriado e tentar negociar questões de intimidade e espaço compartilhado¹¹².

Os resultados do sexo com o Cadillac aparecem quando Alexia vomita repentinamente e sua barriga cresce. Ela aparenta estar secretando óleo e faz um teste de gravidez. Em ato obsessivo, Alexia enfia um pedaço de ferro em sua vagina, derramando cada vez mais óleo. O longa reflete como as tecnologias, no caso, representadas pela materialidade do metal, estão relacionadas às frustrações da sexualidade. Isso se associa à argumentação proposta por Lecourt sobre os vínculos entre o transumanismo, a sexualidade e as biotecnologias. O autor indica que, há 40 anos, a sexualidade foi instalada no mundo ocidental no próprio centro da individuação dos seres humanos, conforme enunciado por Michel Foucault, contribuindo para as biotecnologias figurarem em posição central¹¹³. Nessa perspectiva, as biotecnologias integram-se ao sexo e propõem métodos alternativos de procriação e união sexual¹¹⁴. O comportamento anormal, excêntrico e inusitado de Alexia está conectado ao abalo do edifício natural da normatividade sexual¹¹⁵. Simboliza, portanto, a separação não esperada entre sexo, amor e intimidade. Em vista disso, o conjunto de ações da personagem se opõe ao poder da sexualidade em elevar espiritualmente os seres humanos por meio dos clássicos fundamentos de casamentos estáveis de duas pessoas de sexos diferentes¹¹⁶. Lecourt, bem como Alexia, convidam a redefinir o sexo, como os transumanistas se propõem a redefinir

¹¹¹ FUCHS, C. J. "Death Is Irrelevant": Cyborgs, Reproduction, and the Future of Male Hysteria. In: FIGUEROA-SARRIERA, H. J.; GRAY, C. H.; MENTOR, S. (Org.). *The Cyborg Handbook*. Londres: Routledge, 1995, p. 295.

¹¹² HAYLES, N. K. The Life Cycle of Cyborgs: Writing the Posthuman. In: FIGUEROA-SARRIERA, H. J.; GRAY, C. H.; MENTOR, S. (Org.). *The Cyborg Handbook*. Londres: Routledge, 1995, p. 323.

¹¹³ LECOURT, D. *Humano Pós-Humano. A técnica e a vida*. Tradução: Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Edições Loyola, 2005, p. 89.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 90.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 91.

¹¹⁶ *Ibid.* p. 92.

o humano. Ou seja, o papel que a sexualidade ostenta em contato com a natureza humana não molda o devir da individuação da experiência humana¹¹⁷.

Em seguida à cena, a jornada ultraviolenta de Alexia prossegue. Ela mata a mulher com quem estava se envolvendo com um pedaço de ferro. Depois, assassina todas as pessoas presentes na casa, em cena fugaz. Os comportamentos despropositados da protagonista exprimem uma ambiguidade que é frequente nas histórias ciborgues. Essa dúvida em relação aos personagens é gerada por não se saber se o ciborgue é do bem ou do mal e, reiteradamente, revela o desconforto humano em lidar com as criações tecnológicas¹¹⁸. Nota-se essa indeterminação sobre as características da personagem na irracionalidade que os atos de Alexia parecem ter. Enquanto espectadores, acompanhamos o trauma ininterrupto da personagem, aliado à confusão de papéis sexuais e de gênero e da dissipação do controle corporal¹¹⁹. A ambiguidade da personagem exprime algumas das características enunciadas por Haraway sobre as histórias ciborgues. Aliada a uma linguagem confusa, com comunicação falha, interrompida por barulhos e incorporada a uma lógica de poluição, a trajetória de Alexia confronta aspectos de narrativas convencionais. Haraway argumenta que essa linguagem das histórias ciborgues objetiva subverter a estrutura do desejo e da reprodução ocidentais. Dessa forma, sua linguagem ambígua contraria a oposição de categorias como natureza e cultura ou corpo e mente¹²⁰. Posteriormente aos assassinatos com o pedaço de metal, Alexia tranca os pais na casa que sofre um incêndio, provavelmente os levando à morte, o que reitera, outra vez, a ambiguidade de seu comportamento.

Nesse momento de fuga, Alexia inicia seu percurso de autotransformação, que será descrito no subtópico “3.2 Adaptação, contingência e moldagem”. Apesar da simbiose entre humanos e máquinas nas artes criarem espíritos sem entraves, libertos,

¹¹⁷ Ibid., p. 94.

¹¹⁸ OEHLERT, M. From Captain America to Wolverine: Cyborgs in Comic Books, Alternative Images of Cybernetic Heroes and Villains. In: FIGUEROA-SARRIERA, H. J.; GRAY, C. H.; MENTOR, S. (Org.). *The Cyborg Handbook*. Londres: Routledge, 1995, p. 225-226.

¹¹⁹ FUCHS, C. J. “Death Is Irrelevant”: Cyborgs, Reproduction, and the Future of Male Hysteria. In: FIGUEROA-SARRIERA, H. J.; GRAY, C. H.; MENTOR, S. (Org.). *The Cyborg Handbook*. Londres: Routledge, 1995, p. 284-285.

¹²⁰ HARAWAY, D. A Cyborg manifesto: science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century. In: HARAWAY, D. *Simians, cyborgs, and women: the reinvention of nature*. Nova Iorque, Routledge, 1991, p. 176.

sem paixões e imortais¹²¹, que são admirados pelos transumanistas, como se observou em *Carro Rei*, o caso de Alexia apresenta nuances à interpretação. O que a personagem elabora nesse segundo ato é uma defesa da teoria do ser humano como ciborgue, como argumenta Vázquez García e é endossado por Haraway. O autor exemplifica que as ferramentas, no caso, os objetos técnicos, que são simbolizados no filme por meio do titânio, são próteses que potencializam as capacidades orgânicas de autorregulação do ser humano. Nesse sentido, o autor se mostra de acordo com as proposições de Haraway em rejeitar o dualismo cartesiano que separa o tecnológico do orgânico e distancia as categorias de máquina e seres humanos¹²². Entender como os conceitos de máquina e humano não estão situados em extremos excludentes converge com a interpretação temporal de uma historicidade pós-humana, que critica a concepção antropocêntrica de história.

Nesse momento da narrativa de sua construção enquanto ciborgue, Alexia encontra Vincent, que é a menção mais direta do filme ao transumanismo. De forma a amplificar sua masculinidade, seus músculos e aparentar ser mais jovem, Vincent injeta esteróides em si mesmo. Acompanha-se, também, as dificuldades do personagem em se manter em forma e em se exercitar, presumivelmente, em função de sua idade. Esse aspecto do conflito está conectado às pretensões transumanistas de extensão da vida e de aperfeiçoamento corporal. Sobre essa autotransformação do corpo, Haraway destaca a capacidade da mudança corporal em enfatizar significados. A autora questiona a fluidez da fronteira dos conceitos de gênero e sexualidade, ao estabelecer como as concepções de ferramenta, mito, instrumento e conceito podem alterar essas dinâmicas. A jornada de Vincent de uma aplicação médica da própria masculinidade, como autorregulação de gênero, critica uma retórica transfóbica de que corpos transgêneros são colocados em situações extremas, “anti-naturais”, pelos tratamentos hormonais. Interroga, dessa forma, como as populações cis-hétero também utilizam de mecanismos tecnológicos de autorregulação de gênero. A construção de um tempo ciborgue controverte expectativas

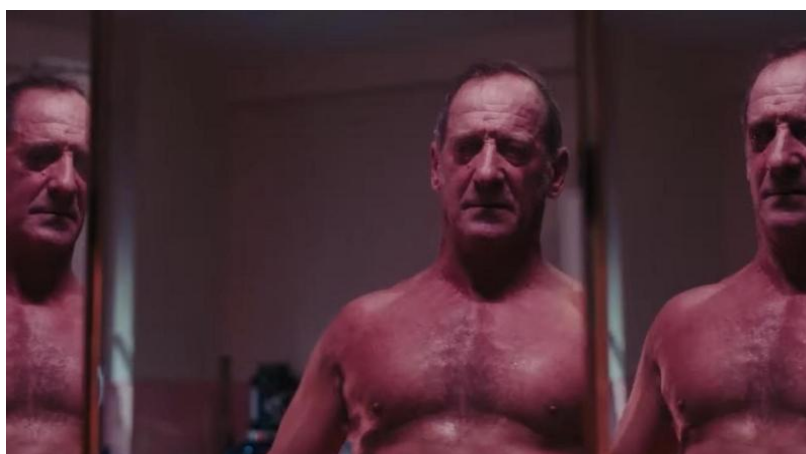
¹²¹ LECOURT, D. *Humano Pós-Humano. A técnica e a vida*. Tradução: Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Edições Loyola, 2005, p. 56.

¹²² LÓPEZ, D.; VÁSQUEZ, F. G. Georges Canguilhem and Transhumanism: a confrontation. *Journal Rundschau*. Hamburgo, n. 119 (6), 2021, p. 91.

no que tange às opressões de raça, gênero e classe ao expor como as tecnologias transformam esses processos¹²³.

No que concerne a construção das “masculinidades” das personagens, Adrien e seu pai adotivo protagonizam uma cena que estampa o confronto entre a masculinidade falida de Vincent frente à masculinidade experimental que vive Adrien. Isso é simbolizado pelo molde de seu corpo, em uma espécie de luta por domínio corporal e espaço. Logo depois da disputa, Vincent toma remédios com vinho, aplica duas injeções e fica desacordado. As passagens denotam como Alexia se torna mais máquina, ou mais “homem”, enquanto Vincent injeta mais esteróides e falha no seu processo de atingir um “corpo ideal”.

Figura 6 - Vincent se olha no espelho após aplicar injeção



Fonte: Reprodução, 2021

Em seguida, a mãe do desaparecido Adrien aparece e abraça Alexia. Ela não responde e se coça, pois está com o corpo machucado. Há uma camada de metal se formando em sua barriga. Seus seios secretam mais óleo. A mãe, irritada, encontra-a nesse estado, aperta sua barriga e diz para se colocar no lugar dela, que não pode se lamentar pelo filho. Ela pede para que Adrien cuide de Vincent e se retira. Nesse panorama do metal invadir o corpo de Alexia e se tornar cada vez mais adverso à vida presente ali, o filme se mostra relativamente em concordância com a interpretação biocatastrófica de

¹²³ HARAWAY, D. A Cyborg manifesto: science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century. In: HARAWAY, D. *Simians, cyborgs, and women: the reinvention of nature*. Nova Iorque, Routledge, 1991, p. 166.

que a técnica é hostil à vida, sobretudo a humana, a partir de seu melhoramento, enriquecimento e diversificação. Nessa concepção, a tecnologia é entendida como mortífera e com o potencial de prematurar a morte e o sofrimento¹²⁴. *Titane* exprime, de fato, esse potencial mortífero e é derrotista perante o discurso progressista transumanista de incorporação da tecnologia em dialética de aperfeiçoamento. No entanto, não estabelece essa visão em relação à técnica no geral, como se observará no subtópico “3.2 Adaptação, contingência e moldagem”, quando tratarei de aspectos da resistência ciborgue ao tempo único transumanista, traduzido no desenvolvimento das personagens. Além disso, a postura de transmitir as sensações de escândalo e vertigem são termos dominantes do discurso indignado de horror da literatura e cinema de ficção científica¹²⁵.

O desfecho do filme também discute a integração da tecnologia ao ser humano e suas consequências, no que concerne uma lógica de tempo que integra reprodução da espécie, aprimoramento e desenvolvimento científico. No último ato do filme, Vincent atea fogo a si mesmo e quase morre em um incêndio. Alexia sente dores na barriga e vazava petróleo no banho. Ela pede desculpas ao bebê e percebe que seu futuro se mostra cada vez mais perdido. Vincent vê os seios de Alexia ao entrar em seu quarto e descobre que Alexia não é seu filho desaparecido, mas ignora a situação, apesar de se mostrar abalado. Alexia, que se mostra desesperada, tenta fazer sexo com o caminhão de bombeiros e chora. Em seus últimos momentos, Alexia tira a roupa e sua barriga começa a rasgar. Ela entra no quarto do pai, nua, e se deita. Ela diz para Vincent que o ama e ele responde que também a ama. Quando ela se aproxima, ele se assusta e vê sua barriga. O pai adotivo tenta ajudar a protagonista a conceber o bebê e continua a enxergando como um filho. Alexia vomita petróleo e, antes de morrer, diz que seu nome é Alexia. Não é claro se ela se refere a si mesma ou ao bebê. Sua pele rasga (tanto a barriga como a placa de titânio). No fim, o capitão dos bombeiros tenta fazer uma reanimação, mas Alexia morre e o bebê nasce com uma coluna de metal, revelando que a fusão entre o carro e a humana foi completa. Acerca da reprodução com máquinas exposta na cena, Haraway demonstra como as histórias ciborgues redefinem aspectos reprodutivos, das políticas do corpo e do prazer¹²⁶. O fim caótico que acompanha o nascimento do bebê de Alexia coteja

¹²⁴ LECOURT, D. *Humano Pós-Humano. A técnica e a vida*. Tradução: Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Edições Loyola, 2005, p. 33.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 39.

¹²⁶ HARAWAY, D. A Cyborg manifesto: science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth

a visão desconfiada que as narrativas ciborgues têm em relação à reprodução sexual. Os ciborgues destacam a necessidade de regeneração em detrimento de uma reprodução normativa, para contemplar a possibilidade utópica da construção de um mundo sem gênero¹²⁷.

Tendo em vista o desfecho do filme, do nascimento do bebê-máquina, qual a posição de *Titane* sobre as máquinas e seu caráter reprodutivo? Goldberg demonstra como as histórias ciborgues possuem uma ferramenta de indicar a posição de seus idealizadores sobre aspectos humanos, reprodutivos e biológicos¹²⁸. A reprodução no mundo além-humano de *Titane*, por isso, aponta para um cenário sem esperanças de reprodução mercantil de seres pós-humanos que suportem o cenário de fim do mundo¹²⁹. Alexia vive, dessa forma, a última fase do ciborgue: a reprodutiva ou generativa, quando se destaca a mortalidade e a necessidade de encontrar um herdeiro para seu legado. A construção da trama, conseqüentemente, centra-se na lacuna entre o corpo natural e a réplica mecânica, ou entre o clone original e o fabricado, no caso de *Titane*, o bebê maquínico. Por isso, as narrativas concordam que a união homem-máquina não pode ocorrer desmembrada sem matar o organismo e que não há como voltar para uma vida sem o domínio da tecnologia, estabelecendo uma crítica aos transumanistas¹³⁰.

O filme conclui em um tom que transparece para um futuro de morte quando há fusão entre homem e máquina. Sob tal prospectiva, Vincent ganha um filho para satisfazer seu vazio pessoal e Alexia perde, esgota-se e morre. Ao se tratar da possibilidade de uma substituição das máquinas, analisando a situação de maneira pragmática, é plausível pensar que esse processo pode levar mais tempo do que resta à espécie humana. Então, o que *Titane* sugere é que a sensibilidade humana tem se transformado para além do que se pode medir, e isso é influenciado pela interação com as tecnologias. A redução de

century. In: HARAWAY, D. *Simians, cyborgs, and women: the reinvention of nature*. Nova Iorque, Routledge, 1991, p. 179.

¹²⁷ Ibid., p. 181.

¹²⁸ GOLDBERG, J. Recalling Totalities: The Mirrored Stages of Arnold Schwarzenegger. In: FIGUEROA-SARRIERA, H. J.; GRAY, C. H.; MENTOR, S. (Org.). *The Cyborg Handbook*. Londres: Routledge, 1995, p. 243-244.

¹²⁹ FUCHS, C. J. "Death Is Irrelevant": Cyborgs, Reproduction, and the Future of Male Hysteria. In: FIGUEROA-SARRIERA, H. J.; GRAY, C. H.; MENTOR, S. (Org.). *The Cyborg Handbook*. Londres: Routledge, 1995, p. 295.

¹³⁰ HAYLES, N. K. The Life Cycle of Cyborgs: Writing the Posthuman. In: FIGUEROA-SARRIERA, H. J.; GRAY, C. H.; MENTOR, S. (Org.). *The Cyborg Handbook*. Londres: Routledge, 1995, p. 323.

expectativas de um futuro próspero, presente no tom que encerra o filme, mostra como os produtos culturais *cyberpunk* problematizam as concepções de tempo sucessivas, orientadas pelo desenvolvimento tecnológico. Apesar do enfoque das proposições transumanistas em um futuro moderno e impulsionado pela tecnologia, a narrativa de *Titane* demonstra como a tecnologia pode expandir a desigualdade sexual e de gênero, quando inserida em uma lógica de funcionamento cis-heteronormativa.

Isto posto, a construção de uma hibridização homem-máquina, a alegoria do aperfeiçoamento por meio dos esteróides e a linguagem extremamente violenta direciona uma crítica ao discurso transumanista. Apesar desse fim desesperançoso frente à incorporação tecnológica, o filme estabelece uma valiosa crítica às expectativas transumanistas. Além disso, existem outros elementos no enredo que apontam para o aspecto de vida presente nos ciborgues, que estão relacionados às imprevisibilidades da vida e a capacidade humana de adaptação.

3.2 Adaptação, contingência e moldagem

No segundo ato do filme, Alexia molda o próprio corpo para se parecer com Adrien, o menino desaparecido, e fugir da polícia. Ela corta o cabelo curto, raspa as sobrancelhas e coloca um *binder*¹³¹ nos peitos. Porém, encara a barriga grande da gravidez no espelho. Para transformar sua identidade, Alexia tenta, primeiramente, proferir socos ao seu rosto para deformar o nariz, mas não obtém sucesso. Para atingir esse objetivo, ela bate com a cara na pia e dá risada do rosto deformado, parecendo gostar do resultado. As transformações nas expressões de gênero de Alexia aludem à capacidade das histórias ciborgues em permitir entender conceitos de gênero com um maior alcance, como propõe Haraway. Os ciborgues consideram de maneira mais significativa a fluidez, seu caráter parcial e a personificação sexual, no que tange o gênero e a sexualidade. A autora argumenta, dessa forma, como categorias de gênero têm extensa amplitude e profundidade histórica e estão sujeitas à alteração por meio das transformações tecnológicas¹³². A partir dessa cena, infere-se que a transformação corporal de Alexia

¹³¹ O *binder* é uma vestimenta que pode ou não ser utilizada por pessoas transmasculinas ou não-binárias para achatar os seios.

¹³² HARAWAY, D. A Cyborg manifesto: science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century. In: HARAWAY, D. *Simians, cyborgs, and women: the reinvention of nature*. Nova Iorque, Routledge, 1991, p. 180.

converge com a ideia de que o corpo teoricamente concebido é um organismo abstrato, quando carece de um ambiente à sua volta. Nesse sentido, contribui com preceitos de que os seres vivos adquirem significados quando estão inseridos em um ambiente específico, ou seja, em uma normatividade vital única¹³³. O momento de automutilação exibido no filme destaca a instabilidade do corpo de Alexia. Em conformidade com o raciocínio de Fuchs, o ciborgue Adrien implica “possibilidades intertextuais” que contestam prescrições sociais e históricas de gênero e identidade sexual. Isso não quer dizer que a não-binaridade é o produto de uma instabilidade. Com efeito, a diretora utiliza do recurso visual e narrativo para externar um desvio ameaçador dos corpos e dos comportamentos masculinos normativos por meio da personagem Alexia¹³⁴.

Esse desvio dos comportamentos normativos é representado no último ato do filme, em que a narrativa focaliza a percepção que os colegas de trabalho têm do personagem Adrien. Enquanto os homens dançam de maneira sóbria e reprimida, sem camisa, exibindo virilidade, Adrien se encontra no meio de um *mosh pit*¹³⁵. Tangenciando-se daquela situação, Adrien sobe no caminhão e seus colegas gritam seu nome. Contudo, Adrien dança de maneira sensual, como fazia com os carros. Os colegas homens estranham, provavelmente excitados ou sentindo repulsa ao que viram. O pai vê o ato, fica constrangido, provavelmente em função do caráter feminino da dança e se retira para beber e fumar. A diretora usa artefatos de excesso para demonstrar questões de desempenho de gênero. Quando se espera uma atitude da personagem, o roteiro contraria as expectativas de quais feminilidades e masculinidades são prováveis e de quais são desempenhadas. Haraway destaca o potencial do ciborgue em subverter esses sistemas de significado, questionando a maneira com que formas de poder e prazer se consolidam em sociedades mediadas tecnologicamente¹³⁶. A figura de Alexia gera uma confusão mental

¹³³ LÓPEZ, D.; VÁSQUEZ, F. G. Georges Canguilhem and Transhumanism: a confrontation. *Journal Rundschau*. Hamburgo, n. 119 (6), 2021, p. 91.

¹³⁴ FUCHS, C. J. “Death Is Irrelevant”: Cyborgs, Reproduction, and the Future of Male Hysteria. In: FIGUEROA-SARRIERA, H. J.; GRAY, C. H.; MENTOR, S. (Org.). *The Cyborg Handbook*. Londres: Routledge, 1995, p. 287.

¹³⁵ Tradução em inglês: the area in front of the stage at a rock concert where members of the audience dance energetically and violently. Em português: a área em frente ao palco de shows de rock, em que membros da audiência dançam de maneira enérgica e violenta (tradução minha). Também é conhecida como *roda punk*. Retirado do Cambridge Dictionary: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/mosh-pit>. Acesso em: 04 abr. 2024.

¹³⁶ HARAWAY, D. A Cyborg manifesto: science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century. In: HARAWAY, D. *Simians, cyborgs, and women: the reinvention of nature*. Nova Iorque, Routledge, 1991, p. 154.

na maioria de seus colegas, e representa, também, um embaraço relacionado à ascensão dos discursos pós-gênero, antagônicos às concepções hegemônicas de sexualidade.

Posteriormente à sua transformação facial, Alexia sente dores no corpo e Vincent a força a tirar as roupas. A personagem tenta esconder que é mulher. Ao entrar em um ambiente ameaçador, Alexia sai do frenesi violento para enfrentar as contingências de sua vida. Em outras palavras, o primeiro ato do filme, de um itinerário veloz e violento, que estampa o design racional produzido pelas biotecnologias, é oposto ao segundo momento da narrativa, em que a personagem lida com a espontaneidade perigosa que caracteriza a vida humana. Nesse sentido, Alexia tem que enfrentar as sensibilidades e as subjetividades frente à incorporação do metal ao orgânico, que desemboca em um mundo novo onde doenças, velhice e morte desaparecem¹³⁷.

Essa interação subjetiva de Alexia com seu meio se dá a partir de sua relação com Vincent. Desde o princípio de seu convívio, Vincent se mostra mais presente na vida de Alexia do que seu pai biológico. A violência impulsiva do primeiro ato do filme é paulatinamente substituída por uma afetividade com Vincent, que traz o aspecto de uma vida humana fraterna de volta aos sentimentos de Alexia. Assim sendo, observa-se uma adaptação para além do físico. O cérebro e a imaterialidade da personagem se adaptam à nova realidade encontrada. É possível acompanhar essa aproximação com a sublime cena em que Alexia coloca um vestido e se olha no espelho. Na sequência, ela se esconde no armário ao ouvir a voz de Vincent. O bombeiro a vê de vestido e ri. Ele mostra a Alexia fotos da infância em que Adrien está de vestido e diz: “Viu, não podem dizer que você não é meu filho”. O pai adotivo começa a beijar Alexia, que está desconfortável, mas Alexia cede ao abraço e coloca a mão em sua cabeça. Posteriormente, ambos dançam juntos e Alexia sorri para o pai, ajuda-o com a aplicação das injeções e se preocupa com sua saúde, perguntando se ele está doente, sendo essa a primeira fala de Adrien.

A protagonista, dessa forma, gradativamente adere à terceira via interpretativa proposta por Lecourt, que não é nem super-humana, nem uma vertigem completa do pós-humano, mas que concorda com a qualidade do ser humano em se reinventar a partir de suas próprias criações. Isso não significa que a automutilação seja a saída, em sentido literal, para moldar os corpos de maneira mais democrática. Porém, o filme cria uma

¹³⁷ LÓPEZ, D.; VÁSQUEZ, F. G. Georges Canguilhem and Transhumanism: a confrontation. *Journal Rundschau*. Hamburgo, n. 119 (6), 2021, p. 88.

alegoria que não enxerga o humano em unidade. O ser humano é, na verdade, produto de um conjunto de práticas de transformação e individualização em embate com ambientes naturais e humanos¹³⁸. Dessa forma, a tecnologia é vista como um objeto técnico que se individualiza progressivamente no meio técnico, industrial e humano, a partir de relações que ela estabelece com seus semelhantes e meios. Os sujeitos que estão em conexão com essas tecnologias estão submetidos a individualizações com os meios técnicos, que são modificados pelos humanos¹³⁹, como se vê na trajetória de contato de Alexia com o metal e as pessoas ao seu redor, que estão em constante mudança¹⁴⁰.

Apesar do enredo concordar com a ideia de um mundo pós-gênero, o longa não simpatiza completamente com a conceituação de uma vertigem pós-humana de completa hibridização entre homem e máquina e da eliminação de todos os limites conceituais existentes, em uma compreensão relativista. Todavia, é apropriado pensar a simbologia da construção de Alexia enquanto ciborgue. Conforme elenca Gray, Alexia é um tipo de ciborgue da ficção que possui um integrador biotecnológico (a placa de titânio) e mostra ser máquina em alguns momentos, matéria orgânica em outros¹⁴¹. Ela também representa uma categoria conhecida dos ciborgues na ficção, o ameaçador ciborgue andrógino, como observado por Fuchs¹⁴². A personagem é, do mesmo modo, uma conhecida marca dos filmes de gênero: o monstro, o estranho e o diferente. Artefato repetidamente utilizado em artes *queer*, o aspecto excêntrico indaga o preconceito partilhado pela ideologia transumanista aos corpos que se distanciam da normatividade de seu discurso. Os ideais transumanistas igualam a diferença à anomalia, entendendo as diversidades corporais como meras irregularidades biológicas, patologização frequentemente atribuída, ao longo da história, a indivíduos não-brancos e que destoam da cisheteronormatividade¹⁴³. Haraway frisa como o monstro pode definir os limites de percepção da comunidade ocidental. Nessa perspectiva, enfatiza como os monstros ciborgues em obras de ficção

¹³⁸ LECOURT, D. *Humano Pós-Humano. A técnica e a vida*. Tradução: Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Edições Loyola, 2005, p. 47.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 75.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 76.

¹⁴¹ OEHLERT, M. From Captain America to Wolverine: Cyborgs in Comic Books, Alternative Images of Cybernetic Heroes and Villains. In: FIGUEROA-SARRIERA, H. J.; GRAY, C. H.; MENTOR, S. (Org.). *The Cyborg Handbook*. Londres: Routledge, 1995, p. 224.

¹⁴² FUCHS, C. J. "Death Is Irrelevant": Cyborgs, Reproduction, and the Future of Male Hysteria. In: FIGUEROA-SARRIERA, H. J.; GRAY, C. H.; MENTOR, S. (Org.). *The Cyborg Handbook*. Londres: Routledge, 1995, p. 283.

¹⁴³ LÓPEZ, D.; VÁSQUEZ, F. G. Georges Canguilhem and Transhumanism: a confrontation. *Journal Rundschau*. Hamburgo, n. 119 (6), 2021, p. 93.

científica feministas esboçam possibilidades políticas distintas das ficções “mundanas”, pautadas na diferença entre homem e mulher¹⁴⁴.

O ciborgue, do mesmo modo, enquanto artifício simbólico, denota aspectos de seu tempo. Não apenas do presente, mas é um importante marcador de diferenças entre humanos e máquinas, passado e futuro e das diferenças sexuais. Distanciando-se da heterossexualidade compulsória como uma linha imanente da experiência humana, a personagem Alexia questiona o que é o humano, em um momento de redefinição de dogmas culturais, em comparação a outras temporalidades e contextos¹⁴⁵. Dessa forma, como estão situados entre humano e pós-humano, os ciborgues permitem que se analise o passado em conjunto ao futuro, de forma a identificar características da experiência temporal do presente. Assim, eles colocam em confronto o novo em relação ao velho; a montagem à desmontagem; o humano ao pós-humano; o cronológico ao topológico; o crescimento à produção; o natural ao antinatural e o normal ao aberrante¹⁴⁶. Eles possibilitam que se interprete o desenvolvimento das ciências e das tecnologias a partir de novas subjetividades, incongruências e multiplicidades¹⁴⁷.

Pode-se concluir, dessa forma, que a narrativa apresenta elementos que contribuem para um entendimento múltiplo das temporalidades, conduzidos pela construção de uma alegoria ciborgue. A partir do ajustamento corporal de Alexia; sua parábola ciborgue e da postura feminista do roteiro; ratifica-se a construção de uma regência temporal que contrapõe a orientação veloz, violenta e de aprimoramento dos transumanistas.

¹⁴⁴ HARAWAY, D. A Cyborg manifesto: science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century. In: HARAWAY, D. *Simians, cyborgs, and women: the reinvention of nature*. Nova Iorque, Routledge, 1991, p. 180.

¹⁴⁵ GOLDBERG, J. Recalling Totalities: The Mirrored Stages of Arnold Schwarzenegger. In: FIGUEROA-SARRIERA, H. J.; GRAY, C. H.; MENTOR, S. (Org.). *The Cyborg Handbook*. Londres: Routledge, 1995, p. 246.

¹⁴⁶ HAYLES, N. K. The Life Cycle of Cyborgs: Writing the Posthuman. In: FIGUEROA-SARRIERA, H. J.; GRAY, C. H.; MENTOR, S. (Org.). *The Cyborg Handbook*. Londres: Routledge, 1995, p. 322.

¹⁴⁷ FUCHS, C. J. “Death Is Irrelevant”: Cyborgs, Reproduction, and the Future of Male Hysteria. In: FIGUEROA-SARRIERA, H. J.; GRAY, C. H.; MENTOR, S. (Org.). *The Cyborg Handbook*. Londres: Routledge, 1995, p. 282.

Conclusão

No primeiro capítulo, discorri sobre a relação entre transumanismo e teoria da história e apresentei os trabalhos historiográficos produzidos sobre o transumanismo. Em seguida, desenvolvi os principais argumentos teóricos deste trabalho. A partir do respaldo nos estudos de autores como Vázquez García, Lecourt e Hui, reforcei como o transumanismo reconstrói uma retórica iluminista de associação entre progresso, tecnologia e aprimoramento humano. Além disso, pontuei como a obra de Haraway demonstra a capacidade dos ciborgues em expressar na cultura um novo estilo de pensamento, relacionado à interação corpo e máquina. Os autores da base teórica dialogam, do mesmo modo, com a crítica de obras midiáticas *cyberpunk*, que confrontam em suas narrativas a expansão das desigualdades sociais, em detrimento de um desenvolvimento tecnológico avançado. Para atestar essa argumentação, conduzi a análise fílmica dos longas-metragens *Titane* e *Carro Rei*.

As conclusões alcançadas pela análise, portanto, questionam a retomada de um tempo iluminista que associa ciência, tecnologia e progresso humano no pensamento transumanista. Isso foi demonstrado por meio de uma investigação da ressonância desses discursos temporais nas alegorias das personagens, notadamente nas trajetórias de Zé Macaco e Carro Rei e na linguagem violenta e veloz de Alexia/Adrien em *Titane*. Essa indagação é suscitada no filme ao expor os contornos autoritários, eugênicos e desiguais que os personagens exibem ao incorporarem a tecnologia a uma lógica hierarquizante.

Este trabalho observou, do mesmo modo, que as personagens ciborgues do filme são dois exemplos de manifestações da cultura “pop” em relação a um novo estilo de pensamento sobre a relação corpo-máquina. A construção das personagens e de suas interações entre máquina e organismo contemplam a integração da tecnologia ao cotidiano e pensam quais as consequências da conexão entre humanos e tecnologia. Dessa maneira, os ciborgues das narrativas mostram como Uno e Alexia/Adrien se situam em um limiar entre humano e pós-humano, e como isso representa transformações nas maneiras de encarar as temporalidades nos produtos midiáticos.

Este trabalho constatou, por fim, que os filmes apresentados dialogam com a estética *cyberpunk* (e seus derivados). Essa característica das obras se fundamenta na oposição à imposição de uma métrica de tempo progressivo por meio da tecnologia. Em

Carro Rei, a problematização de um tempo único iluminista se concretiza a partir da ênfase nos temas da localidade, da ecologia e da crítica aos autoritarismos. Em *Titane*, as distensões sociais potencializadas pela hierarquização da tecnologia são apresentadas a partir da capacidade dos ciborgues em interrogarem categorias cristalizadas de gênero e sexualidade. Nesse sentido, exibem seu potencial em expor como as tecnologias podem moldar e transformar as opressões de gênero.

O texto contribui para o debate acadêmico ao introduzir outras expectativas de futuros por meio da ficção científica, sobretudo no Brasil, discussão que foi pouco desenvolvida recorrendo ao fio condutor do transumanismo. Além disso, a discussão concebida no trabalho reforça a agência de outros personagens no cenário das ciências e da tecnologia e salienta aspectos heterogêneos das temporalidades, em oposição ao tempo atualista transumanista.

Referências

Corpus documental:

CARRO Rei. Renata Pinheiro. Brasil: Aroma Filmes, 2021.

TITANE. Julia Ducournau. Bélgica, França: Arte France Cinéma, BeTV, Frakas Productions, Kazak Productions, VOO, 2021.

Bibliografia:

BACON, F. *Nova Atlântida: a Grande Instauração*. Portugal: Edições 70, 2008 [1626].

BLOCH, M. *Apologia da História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BOSTROM, N. Transhumanist Values. *Journal of Philosophical Research*. Charlottesville, v. 30, p. 3-14, 2005.

BOUCHARD, G. Titane: Célébrer le monstrueux. *Le Soleil*, Québec, 2021. Disponível em: <https://www.lesoleil.com/2021/10/01/titane--celebrer-le-monstrueux--video-534128813190115627c817f8aa15b417/>. Acesso em: 22 mar. 2024.

CARDOSO JR., H. R.; LANDWEHR, A.; MUDROVCIC, M. I. Tempos da História: Uma Visão Geral dos Estudos acerca do Tempo Relacionados à Teoria da História (Conceitos, Questões e Tendências). *História (São Paulo)*. São Paulo, v.42, e2023043, p. 1-17, 2023.

CARMELO, B. *Papo de Cinema*, ago. 2021. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/filmes/carro-rei/critica/>. Acesso em: 19 mar. 2024.

CROLL, B. ‘Titane’ Review: ‘Raw’ Director Returns With Graphic, Gender-Exploring Body Horror Film. *The Wrap*, Estados Unidos, 2021. Disponível em: <https://www.thewrap.com/titane-film-review-julia-ducournau/>. Acesso em: 22 mar. 2024.

DIWAN, P. S. *Entre Dédalo e Ícaro: cosmismo, eugenia e genética na invenção do transhumanismo norte-americano (1939-2009)*. 2020. Tese (Doutorado em História) - Programa de Estudos Pós-Graduados em História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2020.

EXISTENZ. David Cronenberg. Canadá, Reino Unido: The Movie Network, Natural Nylon, Téléfilm, Canada Serendipity Point Films, 1999.

FARIA, I. Filme vencedor em Gramado, o cyberpunk nordestino “Carro Rei” estreia nos cinemas. *CNN Brasil*, São Paulo, jul. 2022. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/filme-vencedor-em-gramado-o-cyberpunk-nordestino-carro-rei-estrela-nos-cinemas/>. Acesso em: 19 mar. 2024.

FIGUEROA-SARRIERA, H. J.; GRAY, C. H.; MENTOR, S. (Org.). *The Cyborg Handbook*. Londres: Routledge, 1995.

FREYESLEBEN, A. F. *A Terra na história e a história na Terra: desdobramentos da noção de Antropoceno na narrativa histórica*. 2022. Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2022.

FUCHS, C. J. "Death Is Irrelevant": Cyborgs, Reproduction, and the Future of Male Hysteria. In: FIGUEROA-SARRIERA, H. J.; GRAY, C. H.; MENTOR, S. (Org.). *The Cyborg Handbook*. Londres: Routledge, 1995.

FUKUYAMA, F. *Our Posthuman Future: Consequences of the Biotechnology Revolution*. Nova Iorque: Farrar, Straus and Giroux, 2002.

GODFREY, A. Raw director Julia Ducournau: 'Cannibalism is part of humanity'. *The Guardian*, Londres, 2017. Seção Film. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2017/mar/30/raw-director-julia-ducournau-cannibalism-is-part-of-humanity>. Acesso em: 22 mar. 2024.

GOLDBERG, J. Recalling Totalities: The Mirrored Stages of Arnold Schwarzenegger. In: FIGUEROA-SARRIERA, H. J.; GRAY, C. H.; MENTOR, S. (Org.). *The Cyborg Handbook*. Londres: Routledge, 1995.

HARAWAY, D. A Cyborg manifesto: science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century. In: HARAWAY, D. *Simians, cyborgs, and women: the reinvention of nature*. Nova Iorque, Routledge, 1991.

HARTOG, F. *Regimes de historicidade – Presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

HAYLES, N. K. The Life Cycle of Cyborgs: Writing the Posthuman. In: FIGUEROA-SARRIERA, H. J.; GRAY, C. H.; MENTOR, S. (Org.). *The Cyborg Handbook*. Londres: Routledge, 1995.

HISTÓRIA PIRATA #111: Renascimento e Humanismo com Marília de Azambuja Ribeiro Machel. Locução: Daniel Gomes de Carvalho e Rafael Verdasca. Spotify: 22 out. 2023. *Podcast*. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/0PvieLVunYd7DijZgK5B5O?si=KXAJ1GqATOuTn46M0pQThQ>. Acesso em: 03 jul. 2024.

HUI, Y. Cem anos de crise. In: HUI, Y. *Tecnodiversidade*. Tradução: Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

HUI, Y. Cosmotécnica como cosmopolítica. In: HUI, Y. *Tecnodiversidade*. Tradução: Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

HUI, Y. Máquina e ecologia. In: HUI, Y. *Tecnodiversidade*. Tradução: Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

HUI, Y. O que vem depois do fim do Iluminismo? In: HUI, Y. *Tecnodiversidade*. Tradução: Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

HUI, Y. Variedades da experiência da arte. In: HUI, Y. *Tecnodiversidade*. Tradução: Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

KISSINGER, H. How the Enlightenment Ends. *The Atlantic*, jun. 2018. Disponível em: <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2018/06/henry-kissinger-ai-could-mean-the-end-of-human-history/559124/>. Acesso em: 03 jul. 2024.

KOSELLECK, R. *Futuro Passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2006.

KURZWEIL, R. *The Age of Spiritual Machines: When Computers Exceed Human Intelligence*. Londres: Penguin Books, 2000.

LE film “Titane” à Cannes et en salles: Julia Ducournau et Agathe Rousselle sont les invitées des Matins d’été. *Radiofrance*, 2021. Disponível em: <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/l-invite-e-des-matins-d-ete/le-film-titane-a-cannes-et-en-salles-julia-ducournau-et-agathe-rousselle-sont-les-invitees-des-matins-d-ete-2394322>. Acesso em: 22 mar. 2024.

LECOURT, D. *Humano Pós-Humano. A técnica e a vida*. Tradução: Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

LÓPEZ, D.; VÁSQUEZ, F. G. Georges Canguilhem and Transhumanism: a confrontation. *Journal Rundschau*. Hamburgo, n. 119 (6), p. 79-103, 2021.

MORAVEC, H. *Mind Children: The future of Robot and Human Intelligence*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

NETO, J. Gravado em Caruaru, filme 'Carro Rei' participa do Festival de Roterdã. *GI, TV Asa Branca*, Caruaru, jan. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/pe/caruaru-regiao/noticia/2021/01/10/gravado-em-caruaru-filme-carro-rei-participa-do-festival-de-roterda.ghtml>. Acesso em: 19 mar. 2024.

PÁDUA, J. A.; SARAMAGO, V. O Antropoceno na perspectiva da análise histórica: uma introdução. *Topoi*. Rio de Janeiro, v. 24, n. 54, 2023.

PEREIRA, M.; ARAUJO, V. *Atualismo 1.0 – Como a ideia de atualização mudou o século XXI*. 1. ed. Ouro Preto: SBTHH, 2018.

STAR Trek: The Original Series. Gene Roddenberry. Produção: Gene L. Coon, John Meredyth Lucas, Fred Freiberger. Estados Unidos: Desilu Productions, Paramount Television, Norway Corporation, 1966 – 1969.

OEHLERT, M. From Captain America to Wolverine: Cyborgs in Comic Books, Alternative Images of Cybernetic Heroes and Villains. In: FIGUEROA-SARRIERA, H. J.; GRAY, C. H.; MENTOR, S. (Org.). *The Cyborg Handbook*. Londres: Routledge, 1995.

PÉCORA, L. Renata Pinheiro retrata contexto brasileiro em “Carro Rei”: “É um filme do caos”. *Mulher no Cinema*, São Paulo, 2021. Seção Entrevistas. Disponível em: <https://mulhernocinema.com/entrevistas/renata-pinheiro-retrata-contexto-brasileiro-em-carro-rei-e-um-filme-do-caos/>. Acesso em: 19 mar. 2024.

PUMPING Iron. Robert Fiore, George Butler. Estados Unidos: White Mountain Films, 1977.

TEDESCO, A. D. F.; COSTA, V. H. dos R. Um profeta da velocidade: O caso de Ray Kurzweil e uma reflexão sobre a construção de uma filosofia profética da história. *Revista de Teoria da História*, Goiânia, v. 25, n. 2, p. 185–207, 2023. DOI: 10.5216/rth.v25i2.73794. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/teoria/article/view/73794>. Acesso em: 21 mar. 2024.

THE Terminator. James Cameron. Estados Unidos: Hemdale Film Corporation, Pacific Western Productions, Cinema '84, 1984.

DECLARAÇÃO DE AUTENTICIDADE

Eu, Gabriel Choucair Garcia, declaro para todos os efeitos que o trabalho de conclusão de curso intitulado “O tempo ciborgue: uma crítica à unicidade temporal transumanista por meio dos filmes *Titane* e *Carro Rei* (2021)” foi integralmente por mim redigido, e que assinalei devidamente todas as referências a textos, ideias e interpretações de outros autores. Declaro ainda que o trabalho nunca foi apresentado a outro departamento e/ou universidade para fins de obtenção de grau acadêmico.

Assinatura do(a) estudante

Data