

## A DESIRE TO BE OPEN: PÓS-HUMANISMO E CONTRA-SEXUALIDADE EM TITANE (2021) E CRIMES OF THE FUTURE (2022)

## A DESIRE TO BE OPEN: POSTHUMANISM AND COUNTERSEXUALITY IN TITANE (2021) AND CRIMES OF THE FUTURE (2022)

Carolina Boschi MONTEIRO<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo analisa os filmes *Titane* (Julia Ducourneau 2021) e *Crimes of the Future* (David Cronenberg 2022) a partir da intersecção entre o paradigma pós-humano e a teoria queer. Nosso objetivo é pautar as contra-sexualidades (Preciado 2019) forjadas pela imaginação ficcional através do questionamento acerca de estatuto da categoria **humano** bem como seus desdobramentos no âmbito do corpo e da sexualidade. Para isso, iniciaremos com uma exposição crítica acerca do humanismo e da ordenação sexopolítica que este propõe aos corpos, adotando o pós-humanismo queer (MacCormack 2016) como paradigma contestatório desta organização isomórfica (Braidotti 2013). Em seguida, discutiremos a sexualidade pós-humana enquanto prática contra-sexual que promove a abertura a polifonias carnis (Stam 1989). Finalmente, abordaremos os filmes a partir de três tópicos centrais: a relação entre humanos e máquinas mediada pela figura do ciborgue; a associação entre sexo e tecnologia; e a dissociação entre sexo, genitália e reprodução.

**PALAVRAS-CHAVE:** Sexualidade. Pós-humanismo. Body horror. Teoria queer.

**ABSTRACT:** This article analyzes the films *Titane* (Julia Ducourneau 2021) and *Crimes of the Future* (David Cronenberg 2022) through the intersection of the posthuman paradigm and queer theory. Our aim is to highlight countersexualities (Preciado 2019) forged by fictional imagination by questioning the status of the human category and its implications for the body and sexuality. We will start with a critical exposition of humanism and the sexopolitical organization it imposes on bodies, adopting queer posthumanism (MacCormack 2016) as a counter-paradigm to this isomorphic structure (Braidotti 2013). Next, we will discuss posthuman sexuality as a countersexual practice that opens the flesh to sexual polyphonies (STAM 1989). Finally, we will approach the movies through three central topics: the relationship between humans and machines mediated by the figure of the cyborg; the association between sex and technology; and the dissociation between sex, genitalia and reproduction.

**KEYWORDS:** Sexuality. Posthumanism. Body horror. Queer theory.

### Introdução

O paradigma pós-humano, nas inflexões éticas, estéticas e epistemológicas que propõe, desafia o pensamento Humanista não apenas em dimensão antropocêntrica, mas em todas as categorias binárias que o engendram. Impulsionado pelo avanço capitalista e pelas mudanças

---

1. Doutoranda em Estudos Comparatistas no Centro de Estudos Comparatistas (CEComp) da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. E-mail: monteiro-carolina@edu.ulisboa.pt. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3072-0669>.

operadas nas biotecnociências ao longo do século XX, tal paradigma introduz uma mudança qualitativa no entendimento acerca da unidade básica ou do referencial comum para a leitura da categoria **humano**, propondo a reformulação radical de seus fundamentos.

A proposta pós-humana impacta sobremaneira a conceptualização do corpo, ensejando questionamentos sobre suas possibilidades ou limites. A redescoberta das sexualidades, neste contexto, contrapõe a castração normativa das tecnologias de sexo e de gênero forjadas no humanismo. De forma contradisciplinar, emergem contra-sexualidades que implodem códigos e recusam identificações fixas. Estas novas formas tem o desejo pela diferença como mote, promovendo configurações mais plurais, polifônicas, de experiência sexual.

Obras ficcionais constituem um espaço privilegiado para imaginar e testar novas formulações para o humano. Cada vez mais, a imaginação ficcional demonstra uma preocupação em tensionar os limites do corpo e da sexualidade (Molloy et al. 2023), engendrando formas outras, complexas, híbridas de desejar e experienciar. Este ensaio vale-se destas frutíferas contribuições para pensar a sexualidade pós-humana a partir da encruzilhada entre este paradigma e a teoria queer. Abordaremos, portanto, dois filmes que exemplificam este gesto especulativo, explorando novos regimes de desejo e formas diversas de associação com o mundo, nomeadamente, as produções *Titane* (Julia Ducourneau 2021) e *Crimes of the Future* (David Cronenberg 2022).

Iniciaremos com uma exposição crítica acerca do humanismo e da ordenação sexopolítica que este propõe aos corpos, adotando o pós-humanismo queer como paradigma contestatório desta organização isomórfica. Em seguida, discutiremos a sexualidade pós-humana enquanto prática contra-sexual que promove a abertura a polifonias carnavais. Finalmente, serão analisados os filmes em questão a partir de três tópicos centrais que permitem elaborar os deslocamentos propostos à organização do sistema moderno de gênero, nomeadamente: a relação entre humanos e máquinas através da figura do ciborgue, a associação entre sexo e tecnologias e, finalmente, a dissociação entre sexo, genitália e reprodução. Nosso objetivo é evidenciar as formas rizomáticas, plurais e polifônicas de desejo e conexão sexual que emergem quando o corpo é explorado para além dos limites pautados pelo humanismo.

## **1. Do humanismo crítico ao pós-humanismo queer**

Durante o século XX, diferentes áreas do pensamento, como a teoria crítica, a filosofia e a biologia colocaram em xeque o paradigma humanista vigente, desafiando a noção de superioridade e centralidade humana. Tal modelo, formulado no contexto europeu renascentista, funda-se a partir de uma noção essencialista de humano que tem a consciência como sede da identidade e superioridade, através da crença nos poderes reguladores da razão. A mente, conseqüentemente, obteria primazia sobre o corpo, componente orgânico, visível, vulnerável e perecível, num quadro civilizacional que tem como característica a construção binária de alteridades.

A identidade, neste modelo eurocêntrico, seria definida a partir da consciência, e a alteridade se conformaria em oposição a seu **outro pejorado** (Braidotti 2013, p. 15). O sujeito padrão universal do Humanismo é justamente o Homem, a medida de todas as coisas, essencialmente distinto de seus **outros**: mulheres, dissidentes sexuais, excluídos raciais, não-humanos, animais, máquinas, ciborgues. A diferença isomórfica, ou seja, a conformação da alteridade a partir da falência em reproduzir o modelo, dá a tônica da desta classificação (MacCormack 2016, p. 114).

A virada pós-estruturalista, questionando o status natural deste paradigma, chama atenção para regras, processos institucionais e estruturas discursivas que conferem sentido e significado aos sujeitos, propondo que identidades são constituída no seio de organizações de poder, através de um conjunto de técnicas e tecnologias (Nayar 2020). É questionada, portanto, a concepção de uma natureza humana essencial, propondo, antes, que os sujeitos são formados na linguagem. O pós-humanismo e a teoria queer surgem justamente na encruzilhada entre tais ideias, evidenciando a dimensão discursiva da realidade e desafiando as estruturas de saber e poder que produzem a própria noção de humanidade. Para Patricia MacCormack,

*Both interrogate the arbitrary nature of systems of power masquerading as truth. Through a negotiation of alterity within self and an address to oppressed entities, queer theory and the posthuman mobilize and radicalize the here and now through desire, pleasure and pure potentiality (MacCormack 2016, p. 112).*

Desta forma, estressar as fronteiras entre estas teorias enriquece as discussões sobre a compreensão da humanidade, tencionando restrições biológicas ou essencialistas. A prerrogativa pós-humana, combinada com as abordagens queer, desafia mitos de origem e narrativas-mestras sobre o registro corporal, tomado como superfície que processa e orienta a cultura, sendo simultaneamente palco e performance de uma natureza imaginada.

Para Katherine Hayles (1999, p. 3), uma das premissas do pós-humanismo é o entendimento do corpo enquanto a prótese original que todos aprendemos a manipular, de forma que sua alteração, expansão ou substituição não seria mais do que a continuação de um processo contínuo e incessante. Ademais, o corpo é a interface de interação com o mundo, agindo no sentido de criar conexões, desejos, redes (Springer 1999).

A partir de tais propostas, a dimensão corporal, outrora subjugada à primazia da mente, adquire relevância incontornável, sendo concebida em sua dimensão histórica como um sistema em construção sobre o qual são travadas batalhas que separam natureza e cultura, masculino e feminino, atraso e modernidade. A dimensão corporal é, finalmente, o *locus* primeiro de elaboração discursiva da diferença (Preciado 2019).

Instigado pela valoração da diferença proposta pelo Humanista, Paulo Preciado (2019), analisa a produção discursiva do sexo e da diferença sexual enquanto estratégia de controle. O filósofo constrói a genealogia deste sistema de diferenciação, que chamará, em alusão à biopolítica foucaultiana, de **sexopolítica**, forma dominante de ação biopolítica sob o capitalismo contemporâneo. Sob tal prisma, “feminino” e “masculino” não existem em natureza: a própria

natureza é o discurso sobre uma ordem que precede e constitui o humano, em que a biologia opera como sistema de codificação no qual estão implicados processos de interpretação e produção cultural (Oliveira 2020, p. 2).

Segundo Preciado (2019, pp. 61-62), os órgãos sexuais não são um local biológico preciso, tampouco é o sexo uma pulsão natural. Antes, são um exercício de poder que cria uma falsa ligação entre determinados afetos e determinados órgãos, atribuindo-os funções sexuais e reprodutivas. Assim, os genitais são uma tecnologia inscrita em corpos vivos, e a criação da diferença sexual, uma redução tecnológica que consiste em extrair partes da totalidade do ser para fazer delas significantes sexuais.

A sexualidade não surge espontaneamente nos corpos, mas se inscreve e institui através de constantes operações de repetição dos códigos socialmente investidos como naturais. Para Preciado (2019, p. 47), o binarismo sexual e a estética da diferença sexual operam enquanto mapas cognitivos e políticos que enquadram, limitam e hierarquizam o desejo, tornando homens e mulheres em construções metonímicas deste sistema heterossexual de produção e elaboração que engendra alguns sujeitos como força de trabalho sexual e como meio de reprodução (Preciado 2019, p. 67). O gênero é, então, um mecanismo histórico que captura as múltiplas potencialidades e forças do corpo, suas capacidades generativas e produtivas, de forma que as experiências corporais são identificadas enquanto humanas apenas quando inseridos “na cadeia de produção e reprodução da família fordista (Preciado 2019, p. 47).

Para Rosi Braidotti, a característica da sexualidade pós-humana advém do deslocamento da diferença, e de sua passagem de uma configuração binária isomórfica para um esquema rizomático. Esta passagem representa uma saída da configuração dicotômica do sistema de biopoder que marca alteridade a partir de diferenças anatômicas, mas não necessariamente induz a organizações mais igualitárias ou menos hetero-sexistas. O capitalismo avançado é, ele próprio, um esquema pós-gênero, capaz de acomodar um elevado grau de androginia e de dissolução das fronteiras sexuais (Braidotti 2013, pp. 96-98).

Uma teoria sólida acerca das subjetividades sexuais, propõe Braidotti (2013, pp. 98-99), pode atuar na reapropriação destes processos ao pós-humanismo crítico, experimentando e jogando com potências e intensidades que ponham à prova as pujanças dos corpos pós-humanos. Uma vez que este sistema de gênero captura e aniquila tais potências, a autora propõe repensar a sexualidade prescindindo gêneros, pensando as complexidades sexuais por seus sentidos recreativos, não reprodutivos, desviando-se de tais constrictões em direção ao entendimento da sexualidade como um todo. Para a autora, sexualidade é uma **força**, um elemento constitutivo, capaz de deteriorar identidades e instituições.

Patricia MacCormack (MacCormack 2018, pp. 37-38), em conformidade com Braidotti, alarga estas perguntas, propondo focalizar o *desejo* e seu potencial subversivo. Para a autora, sexo e sexualidade se distribuem e desafiam conhecimentos, emergindo como “pensamento do corpo” (*thought of the body*), ou seja, fluxos e intensidades do exterior pelos quais os corpos se

fundem, sem lógica ou demarcação. Frente à crítica feminista ao fim do sujeito no pós-humanismo, MacCormack propõe uma alteração paradigmática, contemplando aqueles que nunca se realizaram enquanto sujeitos plenos. Substitui, assim, a pergunta “quem é o sujeito?” por “como o sujeito deseja?”, numa virada que comporta o alinhamento entre o pós-humanismo e o queer:

*to define the subject is a humanist project, to understand the subject as an expressive and affected conduit in perpetual relations with other expressive and affected entities via desire is the foundation of corporeal feminist posthumanities* (MacCormack 2018, p. 38).

A potência de tal pensamento reside na ênfase que confere ao desejo enquanto força vital criadora e criativa que não apenas nega, mas supera as diferenças isomórficas. Esta abordagem permite pensar as organizações de sexo, gênero e sexualidade menos por atributos estáveis e estéreis, e mais por sua capacidade associativa, sendo a sexualidade um desejo de metamorfose: “*Desire is, put most simply, the need to create connections with other things, not to have or know but [to] collapse the self with other(s)*” (MacCormack 2016, p. 13).

O pós-humanismo é também uma expressão de desejo queer, ou vida queer: forças que impelem à conexão, à fusão e à transformação. A sexualidade alija-se do seu sentido de assimilação ou apropriação, distanciando-se, igualmente, de suas funcionalidades reprodutivas. Busca-se antes, o risco do encontro com o desconhecido e o estranho, que não é menos por ser diferente. *Titane* e *Crimes of the Future* são considerados aqui enquanto representantes de um cinema pós-humano, e, mais especificamente, de um pós-humanismo queer, na medida em que propõem desejos distintos, encenando não uma distribuição humanista de sexos, genitais e prazeres, mas, antes, uma vontade de conexão, um colapso em direção ao outro. Por alterarem os códigos tradicionais de organização das sexualidades, entenderemos as condutas sexuais representadas nas obras, à maneira de Preciado (2019), enquanto práticas **contra-sexuais**. Assim como o desejo pós-humano engendra o ímpeto ao desconhecido, a contra-sexualidade é, também, uma forma de nos tronarmos estranhos à nossa própria sexualidade (Preciado 2019, p. 42).

## **2. Os sexos são como as línguas: sexualidade pós-humana como prática contra-sexual**

A contra-sexualidade formulada por Preciado (2019) propõe uma análise crítica da diferença de sexo e de gênero inscritas enquanto verdades biológicas. Tal como o pós-humanismo, a contra-sexualidade não propõe uma nova natureza, mas, antes, o fim da própria ideia de natureza enquanto ordem que legitima a sujeição de uns corpos a outros. Prefere, antes, um contrato contra-sexual em que os corpos reconhecem-se a si mesmos e aos outros não como homens ou mulheres, mas como corpos vivos, renunciando a uma identidade sexual fechada (Preciado 2019, p. 56). Assim como o pós-humanismo e sua opção por uma organização rizomática, a “sociedade contra-sexual” proclama a equivalência, mais do que a igualdade, de to-

dos os corpos vivos que se dedicam à busca do prazer-saber, compondo uma “multiplicidade infundável”. A contra-sexualidade é, por este motivo, uma teoria contradisciplinar do corpo (Preciado 2019, pp. 57-58).

Chama-se contra-sexualidade por sintetizar a **contraprodutividade** ou contraprotocolos e formas de prazer-saber alternativa às disciplinas do regime sexual moderno. Tal teoria afirma que o desejo, a excitação sexual e o orgasmo como o conhecemos são produtos retrospectivos daquelas tecnologias sexuais que identificam os órgãos reprodutores como órgãos sexuais. À maneira do pós-humanismo queer, que focaliza o desejo em detrimento da identidade, a contra-sexualidade propõe uma sexualização da totalidade do corpo e do mundo. Para Preciado (2019, p. 59), a “natureza humana” nada mais é do que um efeito da negociação permanente que se elabora nas fronteiras entre humano, animal e máquina.

Esta exploração limiar da sexualidade considera o corpo e o órgão (biológico ou sintético, orgânico ou inorgânico) enquanto **interface** para aceder a certas formas de prazer ou afetos. À maneira do pós-humanismo queer, a contra-sexualidade joga-nos ao desejo pelo outro: “O único sexo interessante é o sexo alheio, ou seja, o devir-outro do nosso sexo através do investimento de um desejo ainda desconhecido para nós como sujeito corporizado” (Preciado 2019, pp. 48-51). Neste jogar-se ao outro, a contra-sexualidade reconfigura as relações entre desejo, corpo e tecnologia, realizando uma montagem técnica, ou uma assemblagem, de diversos corpos anteriormente desligados.

É por seu caráter de montagem técnica que Preciado (2019, p. 41) propõe pensar as sexualidades como as línguas, a saber “sistemas complexos de comunicação e reprodução da vida”. Assim como aprendem-se as línguas, também as sexualidades podem ser aprendidas, exercitadas, transformadas, reinventadas. É possível inventar novas sexualidades, outros regimes de produção de desejo e prazer: “a contra-sexualidade é uma tentativa de nos tornarmos estranhos à nossa própria sexualidade, de nos perdermos na tradução sexual” (Preciado 2019, p. 42). Para o autor, a sexualidade é a língua que não vemos como um artefato social, aquela que compreendemos sem sermos capazes de ouvir plenamente o seu acento e a sua melodia.

Entramos nessa sexualidade através de actos médicos e jurídicos de atribuição de género; através da educação e do castigo: através da leitura e da escrita através do consumo de imagens, do mimetismo e da repetição; através da dor e do prazer. E, no entanto, podíamos ter entrado em qualquer outra sexualidade sob um regime diferente de conhecimento, poder e desejo (Preciado 2019, p. 42).

Nos dois filmes abordados, o desejo sexual é impulsionado primordialmente pela vontade de conexão. Esta afirmação é patente na medida em que as contra-sexualidades elaboradas nascem em cenários de extrema apatia e impassibilidade. Nestes mundos sombrios, desconectados, inertes e estéreis, o erótico, o desejo, a libido são a energia vital que conecta e amalgama a matéria.

As proposições de Bakhtin ampliam esta reflexão, situando a sexualidade enquanto evento discursivo que existe em relação: em relação à existência do corpo, em relação à existência dos outros, em relação à vida social comum. A linguagem, onipresente em toda cultura, atravessa o erotismo e a sexualidade, estruturando o pensamento sobre a própria diferença sexual. Línguas diferentes, por exemplo, apresentam estruturas diferentes para referirem-se às tecnologias de gênero e de sexualidade. A partir de Bakhtin, Robert Stam (1989) propõe uma abordagem translinguística à sexualidade e ao erotismo. À forma bakhtiniana, todos os atos humanos – ou, neste caso, todas as práticas pós-humanas – são textos em potencial. Assim, podemos vislumbrar uma translinguística sexual “*in both intra- and intercorporeal terms*” (Stam 1989, p. 181). Nos termos do pós-humanismo queer, que advoga a sexualidade na fusão com o outro, o enunciado sexual, como qualquer enunciado, precisa do outro para estar completo.

Em meio ao sistema **sexopolítico** da diferenciação excludente, encontramos a comunicação em sua pior forma: “*Sex at its worst is an exercise in power, a clash of languages and mistranslations of linguistics, gestural, and proxemic codes, an epidermal juxtaposition of monologues, dialogue gone awry*” Quando pensado por seu desejo de associação e metamorfose, porém, “*Sex at its best is an ‘ideal speech situation’, a communicative utopia, a microcarnival (just as carnival is macro-jouissance) characterized by ‘free and familiar contact’ and transindividual fusion*” (Stam 1989, p. 182).

A abordagem translinguística à sexualidade e ao erotismo destrói o mito de uma linguagem única ou unificada: o diálogo erótico torna-se co-autoria, mistura de línguas, polifonia carnal. Nos termos de Haraway (2016, p. 68), “*this is a dream not of a common language, but of a powerful infidel heteroglossia*”. O exercício contra-sexual dos filmes analisados a seguir reside, portanto, em implodir os códigos e linguagens que produzem sexualidades, propondo novos símbolos para a organização do desejo. Em ambos, o que observaremos é uma busca pelo contato e pela comunicação: a sexualidade como forma de dar a conhecer o outro e a si mesmo, não através de monólogos, mas pela invenção de dialetos, polifonias estranhas que chamam à conversa.

### 3. Os ciborgues e seus sexos

Para ilustrar os argumentos aqui presentes, adotamos como estratégia a observação de dois filmes que propõem questionamentos importantes acerca das relações entre corpos, tecnologias, desejos e sexualidades. Tais filmes levam ao limite as fronteiras do corpo, trazendo o terror para o centro da experiência corporal através de seu elemento grotesco, subscrevendo o gênero *body horror*<sup>2</sup>, do qual seus diretores são já peça marcada. Iniciaremos por uma apresentação geral dos filmes observados. A seguir, partiremos para o enquadramento acerca do hibridismo dos

---

2. O gênero *body horror*, ou terror corporal é designa um gênero ficcional em que a dimensão corpórea constitui o centro do terror. A inscrição do horror se dá através da distorção, manipulação e violação das formas e funções corporais (Aldana Reyes 2020).

personagens e sua condição ciborgue. Tal conceptualização permitirá interrogar as sexualidades pós-humanas apresentadas a partir de alguns questionamentos propostos pelas películas, a saber, a relação entre humanos e máquinas e a relação entre a sexualidade e a reprodução.

*Titane* é uma produção franco-belga, escrita e dirigido por Julia Ducournau<sup>3</sup>. Lançado em 2021, o filme conquistou o Palme d'Or, premiação máxima no Festival de Cannes. *Titane* apresenta-nos uma dançarina erótica, seus desejos e sua **sexualidade maquinaica**: nossa personagem principal mantém relações sexuais com veículos automotivos, e, eventualmente, descobre-se grávida de seu Cadillac. *Crimes of the Future*, por sua vez, uma co-produção entre Reino Unido, França, Grécia e Canadá, estreou em 2022. O filme é uma obra de David Cronenberg<sup>4</sup>, diretor amplamente conhecido por produções de suspense e terror que questionam o status do humano e as condições de vida na contemporaneidade. Em *Crimes of the Future*, assistimos a uma distopia em que as alterações provocadas pelo meio no corpo chegam a extremos: as terminações nervosas não provocam mais dor, as infecções já não existem, órgãos são criados de maneira aleatória, inseridos e costurados como objetos estéticos. Neste mundo em que **sentir** tornou-se obsoleto, os personagens descobrem uma nova forma de conexão entre os corpos: **cartar**. Sexo, em *Crimes of the Future*, adquire a forma de mutilações infringidas entre os personagens.

A característica transitória dos corpos nestas produções indica sua instabilidade, seu constante processo de transformação, negando narrativas com um ponto de partida ou de chegada. A metamorfose da carne, em ambas as películas têm um valor intrínseco, colocando as personagens num constante devir, em que não se passa de uma fase humana a outra. Ao contrário, o que observamos é uma mutação que se origina a cada dia e converte o ser humano em algo informe, que desagrega a imagem unificada do corpo (Tierraseca 2023). Como propôs MacCormack (2016, p. 116), “*Things are not transforming or metamorphosing in-between, they are moments or stages (...) Things come in incarnations rather than consistencies*”. As personagens observadas encarnam estas amálgamas híbridas, nunca estáveis, que têm na transformação a sua constante.

Donna Haraway propôs a metáfora do ciborgue para capturar este híbrido entre máquina e organismo que recusa uma identificação única, uma criatura em um mundo pós-gênero, comprometido com a parcialidade, a ironia, intimidade e perversidade: “*Nature and culture are reworked; the one can no longer be the resource for appropriation or incorporation by the other. The relationships for forming wholes from parts, including those of polarity and*

---

3. Apesar de seu aparecimento recente na indústria cinematográfica francesa e internacional, diretora é já consagrada por um trabalho habilidoso na exploração do corpo, da psicologia e da subversão (Tierraseca 2023). Seu longa-metragem de estreia, *Grave* (2016), subscreve igualmente o gênero *body horror*, narrando história de uma jovem vegetariana em seu primeiro ano na faculdade de veterinária. Em um rito de entrada, a caloura é forçada a comer carne animal e, a partir de então, desenvolve um desejo visceral por carne humana.

4. Amplamente conhecido por suas produções que colocam horror e sangue no centro da narrativa, David Cronenberg trata sobre os limites da corporeidade humana em diferentes obras de sua filmografia. Mencionamos, a título de exemplo, nomes como *Scanners* (1981) *Videodrome* (1983), *The fly* (1986) *Dead Ringers* (1988) e *ExistenZ* (1999). É impossível, ainda, não mencionar também o filme *Crash* (1996) que, como *Titane*, apresenta o desejo erótico por automóveis como operador da narrativa.

*hierarchical domination, are at issue in the cyborg world*” (Haraway 2016, p. 9). O ciborgue, portanto, engendra uma transgressão de barreiras, fusões improváveis e possibilidades perigosas (Haraway 2016, p. 14). Duas personagens darão vida à esta figura nas obras analisadas, por evocarem as intersecções entre sexo, gênero, desejo, corpo e tecnologia. São elas Alexia, de *Titane*, e Saul, de *Crimes of the Future*.

Em *Titane*, somos constantemente confrontados com o hibridismo de Alexia, cuja marca mais constante é sua posição transitória e entre-lugares. Já ao princípio do filme, a simbiose entre a carne e o metal: um acidente de carro, impelido pelo desentendimento entre a pequena Alexia e seu pai, que conduzia o veículo, levam-na à mesa de cirurgia, onde parte do seu crânio danificado é substituído por uma placa de titânio. À saída do hospital, após sua recuperação, assistimos à Alexia correr até o veículo de sua família, recebendo-o com abraços e beijos. A forma carinhosa com que Alexia se relaciona com o veículo contrasta com a frieza da relação que a personagem vai estabelecer com todos que a cercam ao longo da narrativa, incorrendo em uma inversão de tradicionais objetos de afeto.

O hibridismo de Alexia não se resume à placa de titânio cirurgicamente implantada ou ao particular desejo erótico por veículos motorizados que a personagem apresenta na fase adulta. A personagem simboliza antes uma figura irreduzível a dicotomias ou oposições universalizantes:

*The cyborg is a creature in a postgender world; it has no truck with bisexuality, pre-oedipal symbiosis, unalienated labor, or other seductions to organic wholeness through a final appropriation of all the powers of the parts into a higher unity* (Haraway 2016, p. 8).

Alexia vai protagonizar cenas de extrema violência, num assassinato sequencial de seus conhecidos e familiares. Na tentativa de fuga, ela se faz passar por Adrian, desaparecido e separado de sua família há anos, cuja fotografia está exposta num aeroporto. A personagem corta seus cabelos, enfaixa os seios, desloca o próprio nariz e assim apresenta-se em seu novo lar: Adrian, filho do capitão da equipe de bombeiros. O hibridismo da personagem é retratado em seu máximo na cena em que Adrien, vestido de bombeiros, sobe em um caminhão e performa uma dança sensual, à maneira que Alexia performava em cima de carros.

Outro ciborgue que reforça o potencial tecnosexual (Henry 2023) desta figura é Saul. O personagem de *Crimes of the Future* vive em comunhão com sua máquina, que o mantém vivo, estabilizando, controlando e impulsionando suas funções orgânicas. Ele é um dos muitos acometidos pela *Accelerated Evolution Syndrome*, ou Síndrome da Evolução Acelerada, que conduz seu corpo a mutações desconhecidas e alterações biológicas, produzindo órgãos de forma aleatória e causando intenso desconforto. Entre grandes camas tecnológicas e cadeiras que induzem e facilitam a digestão, Saul tem sua interação com o mundo mediada por estas máquinas: elas medem seus batimentos, regulam sua temperatura e controlam seus hormônios, em um contexto em que seu corpo orgânico não mais é capaz de realizar tais funções.

Neste futuro, porém, assistimos as máquinas interagindo em outro ato essencial: o novo sexo. A arte de Saul, neste mundo em transformação, consiste em aproveitar a rebeldia de seu corpo e de seus recém-nascidos órgãos, submetendo-se a operações de remoção conduzidas por sua parceira, Caprice, que opera grandes máquinas cirúrgicas. Àqueles que assistem, o público da obra, fica evidente o erotismo presente em rasgar o corpo. O gozo que a perfuração da carne produz é flagrante: “*surgery is sex isn’t it?*” Constata Timlin, burocrata do Registro Nacional de Órgãos. Na trama, o sexo como o conhecemos parece extinto: nenhum dos personagens o pratica, e a única investida de contato físico por Timlin a Saul é interrompida: “*I’m not very good at old sex*”, ele diz. A própria nomeação da prática sexual como *old sex* indica sua obsolescência, sua superação. Como é próprio do sexo ciborgue, a nova prática, *the new sex*, é desconectada do binarismo sexo/gênero e da reprodução.

Defrontamo-nos, então com um cenário em que a potência e a energia erótica perderam sua referência tradicional, a relação sexual genital. Antes, poder-se-ia concluir que, em um mundo onde a experiência corporal não é impactada pela dor, a única forma de obtenção de prazer parece ser a abertura deste próprio corpo ao mundo. Ao assistir a performance de Saul e Caprice, Timlin, vê despertar o seu desejo: “*When I was watching Caprice cut into you,*” ela confessa a Saul, “*I wanted you to be cutting into me*”. *Crimes of the Future*, portanto, engendra também a possibilidade de análise deste momento chave retratado pela película, a saber, o nascimento e conformação de uma sexualidade, de seus códigos, normas e possibilidades.

Se as sexualidades são como as línguas, como propusemos, o filme retrata uma sociedade em *alfabetização*, ou em processo de aprendizado e dominação das técnicas de decodificação desta forma de conexão. Este sexo surgido não carrega a determinante da genitália, ou seja, não está submetido aos códigos mesmos de diferenciação a que o nosso sexo, *old sex*, está. Como acontece à uma língua estrangeira, demora a ser reconhecido: Saul caminha pela rua sem perceber os casais (ou trios) que se perfuram no escuro. Mas, também como as línguas, uma vez apreendidas, é impossível não as decodificar. Saul insere um zíper em seu ventre, facilitando o acesso a seus órgãos internos ao que Caprice reage: “*zippers have their own sex appeal*”. Ela abre o zíper que conduz aos órgãos de Saul, e beija seu interior, em explícita alusão à uma prática de sexo oral: “*careful, don’t spill*”, ele responde. Ainda que a encenação do ato esteja ali, a cena parodia o ato genital, propondo outros significantes para o prazer.

#### 4. O sexo e as máquinas

No seio da oposição tradicional entre tecnologia e natureza, pensar o sexo enquanto **tecnológico** causa estranhamento. As tecnologias e o sexo são, contudo, categorias essenciais que operam na construção mesma daquilo que veio a ser entendido como natureza. A relação entre humanos e tecnologia, ao mesmo tempo em que demonstra a simbiose tácita entre os humanos e seus artefatos, também foi discursivamente produzida, na ordem colonial, para categorizar as

sociedades em diferentes graus evolutivos. No caso específico da sexualidade, Preciado (2019, p. 126) propõe considerá-la como parte de uma história mais ampla das tecnologias, pensando tanto suas práticas normativas como as “perversões” enquanto elementos essenciais da produção moderna do corpo e de sua relação com objetos. Ainda, para Donna Haraway (2016, p. 36), na política ciborgue “*mind, body and tool are on very intimate terms*”.

A virada pós-humana propõe uma abordagem para a relação entre humanos e máquinas que se centra sobretudo na inseparabilidade ou continuidade entre estes organismos, mais do que em sua separação em categorias essenciais. Segundo Donna Haraway, a figura do ciborgue esmaece a separação entre humanos-animais (orgânicos) e máquinas (inorgânicos), já que as máquinas contemporâneas tornam ambíguas as diferenças entre natural e artificial. A certeza e a segurança em torno da natureza, seja como fonte inspiradora ou *locus* de inocência, é debilitada. Para a autora, há uma brecha ideológica aberta pela concepção de ambos máquinas e humanos enquanto organismos passíveis de associação, abrindo possibilidades de interconexão e desejo. Na política ciborgue de Haraway (2016, p. 60), “*Intense pleasure in skill, machine skill, ceases to be a sin, but an aspect of embodiment. The machine is not it to be animated, worshipped, and dominated. The machine is us, our processes, an aspect of our embodiment*”.

Os questionamentos pós-humanos propõem a diluição das fronteiras entre humanos e máquinas, e, portanto, o que assistimos em tais filmes é a criação de uma língua franca, comum aos organismos, que ignora as diferenças, focando sobretudo no texto comum. Duas são as formas de relações com corpos tecnológicos apresentadas nos filmes em questão. Se em *Titane* observamos o intercuro sexual acontecendo entre o humano e a máquina, em *Crimes of the Future* esta não é necessária ao novo sexo, que se concretiza através da perfuração da carne. A máquina cirúrgica, neste caso, opera mais como uma prótese ou um **dildo**. Tal interação, conforme veremos, vai resultar em uma dissolução das identidades sexuais e num aprofundamento do elemento queer como resultado.

Em *Titane*, somos apresentados ao desejo de Alexia, que tem encontros sexuais com carros, apesar de manter relações frias, inertes e apáticas com o seu meio: “*Our machines are disturbingly lively, and we ourselves frighteningly inert*” (Haraway 2016, p. 11). Esta frase poderia explicitar a relação de Alexia com o mundo, uma vez que sua desconexão com outros humanos é uma dinâmica notória. A cena inicial do filme nos apresenta o acidente da personagem ainda na infância, incorrendo na assemblagem entre seu corpo e o titânio. Nada no filme indica, contudo, que tal placa metálica tenha sido a *causa* do desejo de Alexia. Momentos antes de seu acidente, a menina viajava no banco traseiro do carro emitindo sons de motor, talvez se comunicando com o veículo, talvez se identificando com ele, mas, sobretudo, interagindo com a máquina mais do que com qualquer humano: estes sons são os únicos proferidos por Alexia, que aposta na economia de palavras durante todo o filme. Portanto, o crânio titânico pode ser pensado antes como a *condição* que vai viabilizar a consumação de um desejo anterior, um dispositivo que permite a comunicação entre estes dois sujeitos. Esta capacidade de se unir, comunicar, fundir com o

carro nos desloca da individuação original, apostando na semelhança e na afinidade que permitiria tal fusão: “*cyborg politics insist on noise and advocate pollution, rejoicing in the illegitimate fusions of animal and machine*” (Haraway 2016, p. 57).

Ademais, é necessário destacar também que o veículo, ele próprio, é também um sujeito de desejo no filme. Num primeiro momento, é ele quem apresenta-se a Alexia, no galpão de carros em que a personagem trabalhava como dançarina erótica, chamando-a e sensualmente piscando os faróis. Enquanto a personagem toma banho, com o lugar já vazio, o Cadillac coloca-se no centro do ambiente, sob os holofotes, dançando para ela. Nua, Alexia entra no banco traseiro e a relação concretiza-se. Lembramos assim as considerações de Judith Halberstam e Ira Livingstone (1995, p. 11), para quem o pós-humano participa da redistribuição da diferença e da identidade enquanto o humano torna absoluta a diferença humano/não-humano: “*The posthuman does not reduce difference-from-others to difference-from-self, but rather emerges in the pattern of resonance and interference between the two*”. É não apenas o desejo de Alexia, mas o encontro deste desejo com aquele do veículo o que permite a conexão, a adição, mais do que a separação.

Após o encontro sexual da personagem, somos conduzidos ao entendimento de que Alexia estaria grávida, gestando uma criatura híbrida, parte humana, parte máquina. Rosi Braidotti (2013, p. 94) propõe que a superação da abordagem binária à interação entre natureza e cultura seja apreendida a partir de um entendimento não dualista, alegando, antes, a força auto-organizável (*auto-poietic*) da matéria. A partir de Felix Guattari, a autora pensa a subjetividade enquanto “*autopoietic subjectivation, or self-styling*”, respondendo tanto por organismos vivos, humanos e sistemas auto-organizáveis, quanto pela matéria inorgânica, **as máquinas**. Esta subjetivação autopoietica resulta numa redefinição radical das máquinas, entendidas como inteligentes e criativas, mantendo formas próprias de alteridade e desenvolvendo-se ao longo de gerações. O encontro sexual entre Alexia e o Cadillac, propondo a associação e a interconexão mais do que a utilização fala daquilo que Braidotti (2013, p. 60) vai chamar de **zoe**, força Vital (*vital force of Life*) transversal a todos os seres. Em suma, a possibilidade desta gestação ciborgue fala sobre a vida em comum, partilhada tanto por Alexia quanto pelo carro.

Em *Crimes of the Future*, por sua vez, é outra a configuração de relação entre o orgânico e o inorgânico que observamos. Durante a performance artístico-cirúrgica de Saul e Catrice, descobrimos que a mutilação, neste mundo asséptico, é a nova forma de intimidade erótica. Mas, se por um lado, a máquina atua neste processo de mediação do novo sexo, o ato prescinde a máquina: Nos becos da cidade, casais rasgam-se mutuamente em ruas escuras, fora dos olhares do público e longe dos grandes aparelhos cirúrgicos. Estes equipamentos, pois, funcionam mais como um utensílio, dispositivo, um *sex toy*, uma prótese. Descoberta a potência erótica desta interação, Catrice e Saul – que, cabe apontar, não protagonizam, em momento algum, ações que poderiam ser identificadas com o **velho sexo** – deitam-se juntos sob as lâminas da máquina cirúrgica, que os perfura simultaneamente, enquanto as personagens exclamam em júbilo.

Para Paulo Preciado (2019), a prótese, sob a perspectiva contra-sexual, rompe com o modelo mecânico segundo o qual ela deveria ser apenas um instrumento, tornando-se impossível estabilizá-la entre mecânica ou orgânica, corpo ou máquina. Ela é descartável e substituível, mesmo quando ligada ao corpo, indicando que a relação corpo-máquina não é simplesmente um conjunto de partes inanimadas cumprindo tarefas específicas, mas um corpo vivo com um suplemento tecnológico. Preciado, assim, dedica-se a pensar o dildo enquanto prótese de gênero, tecnologia de multiplicidade, ligação e partilha: “o dildo está para o sexo e para os sistemas heterossexuais de representação dos órgãos genitais como o ciborgue está para a divisão natureza/cultura” (Preciado 2019, p. 43). O dildo é pensado aqui enquanto operador da plasticidade sexual do corpo, um “buraco ontológico na lógica binária das identidades sexual e de gênero”. O dildo é, finalmente, uma tecnologia sexual com posição estratégica entre as tecnologia biopolíticas e as tecnologias de produção do prazer (Preciado 2019, pp. 106-107).

Se na sociedade distópica de *Crimes of the Future* o sexo é a mutilação, pensamos então a máquina cirúrgica como o dildo, tecnologia de produção de prazer que não pretende ser ou representar um órgão já existente, mas que atua na produção protésica de prazer. Desejo e prazer não dependem da máquina para existirem e, assim como ocorre aos dildos, tampouco existe uma utilização natural à máquina cirúrgica: não há orifícios, órgãos ou locais que lhe estejam naturalmente reservados. Corpo e máquina alteram mutuamente seus significados ao entrarem em contato. O corpo, que dependia de uma ordem orgânica hierarquizante e diferenciadora, transforma-se em pura horizontalidade, em superfície plana onde os órgãos e as citações se deslocam com velocidades variáveis. O dildo é sempre um efeito múltiplo e não uma origem única (Preciado 2019, p. 115).

A prótese, sintetizada no dildo, introduz o exterior, como fazem os cortes: localiza-se fora do corpo orgânico, compromete a fenomenologia, desvia o sexo de sua origem *autêntica* e desconstrói toda forma de autoridade sexual. Em suma, o potencial de tais máquinas, ao balançar a relação entre orgânico e inorgânico, cópia e original, humano e máquina, é, também, desorganizar esta relação primeira que define a divisão sexual do mundo. “O que trai a origem é a conversão de qualquer espaço num centro possível. Transformar qualquer corpo (orgânico ou inorgânico, humano ou não) num centro de prazer possível difere a origem e perturba o centro” (Preciado 2019, p. 116). É sobre este deslocamento, finalmente, que *Titane* também trata, ao localizar o veículo como um centro de prazer e vida.

## 5. A reprodução maquínica

Na intersecção entre os estudos queer e o pós-humanismo localiza-se a problemática da reprodução, pedra de toque da divisão sexual. Nos termos de Preciado (2019, p. 177), a reprodução sexual, em sua aparência confinada à natureza e ao corpo das mulheres está contaminada pelas tecnologias culturais e práticas específicas da sexualidade, e é vinculada a uma ideia de **pureza** ou de retorno à **natureza**, uma garantia da história (Doane 1999).

Sob a nova ordem tecnológica, a reprodução biológica é apenas uma das possibilidades e consequências do sexo, e não detém exclusividade sobre a replicação do código genético. O espermatozoide e o óvulo foram reposicionados. Existe hoje inúmeras técnicas para fomentar ou conter esta união, propondo uma regulação não sexual ao exercício da sexualidade: incentivos fiscais, ideologias de família, práticas queer, abstinência, fertilização em vitro, preservativos. A partir tanto do desenvolvimento tecnológico quanto da pluralidade sexual ocorre a desvinculação entre o sexo e a reprodução, associação sob a qual o Humanismo patriarcal é fundado (Halberstam & Livingstone 1995). Conforme lembra Donna Haraway (2016, p. 6), o sexo ciborgue, assim como sua replicação, estão desvinculados da reprodução orgânica.

Para Judith Halberstam e Ira Livingstone (1995), as narrativas mestras sobre o corpo produzem uma gama restrita de respostas e potenciais imaginativos acerca do que acontece na dimensão carnal: o corpo está se desenvolvendo, ou regredindo; ganhando ou perdendo; crescendo ou diminuindo; saudável ou doente; em última instância, crescendo, reproduzindo, morrendo. As autoras colocam a questão sobre o que acontece à dimensão corpórea quando o **humano** passa a comportar não apenas diferenças evolutivas, mas também alteridades no quadro da própria espécie: “*How is body changing in kind?*” (Halberstam & Livingstone 1995, p. 18). Neste sentido, destacamos um ponto comum entre *Crimes of the Future* e *Titane* no que se refere a alterações que comportam esta mudança no âmbito da **espécie**, ou daquilo mesmo que se definiu como essencial e primordial na **natureza humana**.

Rosi Braidotti (2013, p. 74), no intuito de pensar a alteração implicada pelo pós-humanismo no âmbito da própria matéria genética e sua replicação propõe a figura da ovelha Dolly, este animal-ciborgue que sintetiza novos paradigmas acerca da reprodução: Ela é, simultaneamente, a última representante de sua espécie, descendente de uma linhagem de ovelhas gestadas enquanto tal, e a primogênita desta nova gama virtualmente replicada. Mescla entre organismo e máquina, clone, fruto proibido de origem não sexual, Dolly é alijada de hereditariedade: “*She/it spins Immaculate Conception into a bio-genetic third-century version*”.

Os filmes aqui estudados são significativos destes questionamentos postos à reprodução enquanto mito fundador da humanidade. Em *Crimes of the Future*, assistimos a uma sexualidade não genital e não reprodutiva conformando-se no seio da nova sociedade. Já em *Titane*, a reprodução sexuada não é protagonizada pelos tradicionais pares homem/mulher, óvulo/espermatozoide, dando lugar à montagem ciborgue-máquina.

Em *Titane*, observamos o espelho partido da reprodução pós-humana. Se o avanço científico permitiu um conjunto de tecnologias de controle da reprodução sexuada, nada preparar a ciborgue Alexia para a gestação orgânica que a máquina inorgânica gera em seu corpo. Na manhã que segue o intercuro sexual entre Alexia e o Cadillac, conforme o óleo preto e denso escorre entre suas pernas, entendemos que este sexo ciborgue produziu uma fecundação. O episódio é acompanhado por diferentes tentativas de pôr fim à esta gravidez, que conduz Alexia cada vez mais ao colapso. Ao longo do filme, somos interpelados por diferentes cenas brutais em que o corpo da jovem se expande, rasga, abre, fere, vaza e coça, no intuito de concluir esta gestação.

O primeiro ponto que destacamos aqui é a compatibilidade reprodutiva entre o veículo e a mulher. A possibilidade de associação orgânica entre estes seres evidencia a inseparabilidade entre as esferas do natural ou do tecnológico. Alexia é um ciborgue e, enquanto tal, comporta em si o hibridismo que a faz todos e, simultaneamente, nenhum. A fecundação por parte do carro é indicativa da presença desta vida comum que Braidotti (2013, p. 90) define como *zoe*, e que permite a fusão do humano com o tecnológico, resultando num novo composto transversal. O resultado será o nascimento de um bebê que não será nem humano, nem máquina, nem Alexia, nem carro. À semelhança de Dolly, é o primeiro de sua linhagem, atestando a ausência do modelo.

Outro ponto interessante levantado por *Titane* refere-se à própria natureza da gestação. Se Dolly é a cópia criada na ausência de um original (Braidotti 2013, p. 74), também o é a criança ciborgue de Alexia. Steven Shaviro (1995, p. 41), em uma abordagem biológica ao pós-modernismo, aponta que os vírus são, também, um simulacro, uma cópia para o qual não existe original, uma máquina de reprodução sem referencial externo: “*it doesn't represent anything and it doesn't have to refer back to any standard measure or first instance*”. Argumentamos aqui, portanto, o caráter parasitário da gravidez de Alexia, um processo tão distinto do orgânico, que envolve o vampirismo e o parasitismo.

A gravidez de Alexia se manifesta em seu corpo enquanto processo lancinante, invasivo e cruel. As contradições em torno da reprodução e da maternidade sintetizam aquilo que Doane (1999, p. 31) definiu como “*the nostalgia for and a terror of the maternal function, both linking it to and divorcing it from the idea of the machine-woman*”. Neste sentido, a relação de Alexia com a gestação comporta a vida e a morte. Esta afirmação é exemplificada justamente pelo encerramento do filme, que culmina com o parto de Alexia e o fim de sua vida. Entretanto, mais do que uma narrativa sobre a o amor incondicional da maternidade, esta dicotomia ilustra justamente este devir ciborgue, circulando na ambivalência entre criação e destruição (Springer 1999). Enquanto a metamorfose acontece no corpo de Alexia, ela está viva.

Finalmente, em *Crimes of the Future*, as alterações nas condições do meio impostas pelo Antropoceno impeliram um grupo de resistência liderado por Lang à alteração cirúrgica de seu próprio aparelho digestivo, adquirindo novos órgãos que transformam a alimentação humana em um processo de digestão de material sintético. Lang, contudo, vê sua intervenção cirúrgica replicada no material genético de seu filho, que já nasce com esta capacidade de digerir plástico. “*You're saying that surgically acquired characteristics became inheritable?*”, pergunta Saul. Em *Titane*, esta mesma alteração é observada em Alexia uma vez que a implantação invasiva do titânio em seu corpo culmina no nascimento de um bebê-ciborgue de espinha dorsal metálica.

A replicação genética de características adquiridas é presente em ambas as narrativas, mas em nenhuma delas é possível traçar sua origem, seu princípio. Isto porque tais transformações exercitam justamente este afastamento da história original, focando-se, antes, nos processos e devires. Ademais, tais episódios encenam a forma pela qual as ciências sob o capitalismo biogênico contemporâneo afetam a própria fibra e estrutura dos seres vivos, alterando a compreensão

dos parâmetros e referências básicas para a definição do que e de como pode ser um ser humano hoje (Braidotti 2013, p. 40). O material genético se rebela, a consciência perde sua supremacia, a natureza é despojada de sua inocência ou previsibilidade: chega ao fim o mito de origem.

### Considerações finais

Michael Hauskeller (2014), em *Sex and the Posthuman Condition*, associa a condição pós-humana a uma intensificação do prazer sexual. Segundo o autor, máquinas, inteligências artificiais, *sex toys* e demais tecnologias estariam dispostas a fim de promover a maximização do prazer, concebido como um valor intrínseco e um meio de ascensão à níveis superiores de existência. Sob essa perspectiva, a materialidade do corpo humano se tornaria dispensável, desde que a identidade e a satisfação pudessem ser preservadas:

*To enjoy the great sex that will be available to us in our posthuman future, neither we nor our partner needs a real body. Nor do we actually need a real partner: a real person whose virtual body engages sexually with our own. It's all in our head anyway. Thus the glorious sex life of the posthuman is essentially masturbatory* (Hauskeller 2014, p. 6).

Esta proposta ilustra um processo característico do capitalismo avançado, a saber, a apropriação de práticas e existências para sua modulação hegemônica e unívoca. Nas proposições aqui expostas o corpo não é um locus de experiência, mas, sobretudo, um entrave a ser superado. Igualmente o é a conexão e aliança com o mundo externo, que daria lugar a práticas exclusivamente masturbatórias.

Entretanto, narrativas como *Titane* (2021) e *Crimes of the Future* (2022) sugerem um caminho alternativo à individuação excludente. Suas práticas contra-sexuais apostam na construção de uma linguagem sexual polifônica, na abertura à fusão e às co-criações. Inseridos em contextos estéreis, o que os personagens buscam em tais filmes é justamente a abertura ao outro, mais do que um prazer intenso e hedonista: “*A desire to be open is often the beginning of something exciting, new*” dizem aqueles **abertos** pelo novo sexo mutilatório.

O pós-humanismo crítico e sua vertente queer contrariam estes isolamentos masturbatórios, sob pena de serem justamente estas as estruturas discursivas que conduzem ao sombrio mundo distópico e asséptico de *Crimes of the Future*, por exemplo. O que este ensaio pretendeu apresentar, portanto, foram formas de sexualidade pós-humana, a partir de seu potencial dialógico. Para isso, expusemos como o paradigma humanista forja alteridades e produz regimes de desejos. Propusemos, então pensar as sexualidades, ou contra-sexualidade, a partir de seu potencial afirmativo enquanto força de vida e ímpeto rizomático.

Finalmente, através do pós-humanismo crítico e queer, compreendemos aqui a sexualidade como linguagem multivocal ou polifonia carnal mais do que prática masturbatória, justamente pela multiplicidade e cosmopolitismo daquela em relação ao isolamento desta. Como Haraway (2016, 60) postulou, “*One is too few, but two are too many*”.

## Referências filmicas

CRASH. Direção: David Cronenberg. Canadá: Alliance Communications Corporation, 1996. 1 DVD (100 min), son., color. (Obs.: O filme Crash, de Cronenberg, é de 1996, não 1989).

CRIMES OF THE FUTURE. Direção: David Cronenberg. Canadá: Serendipity Point Films; Téléfilm Canada, 2022. 1 vídeo (107 min), son., color.

DEAD RINGERS. Direção: David Cronenberg. Canadá: Morgan Creek Productions, 1988. 1 DVD (116 min), son., color.

EXISTENZ. Direção: David Cronenberg. Canadá: Alliance Atlantis; Dimension Films, 1999. 1 DVD (97 min), son., color.

GRAVE. Direção: Julia Ducournau. França: Petit Film; Rouge International, 2016. 1 vídeo (99 min), son., color. (Também lançado como Raw em mercados internacionais.)

SCANNERS. Direção: David Cronenberg. Canadá: Canadian Film Development Corporation; Filmplan International, 1981. 1 DVD (103 min), son., color.

TITANE. Direção: Julia Ducournau. França: Kazak Productions; ARTE France Cinéma, 2021. 1 vídeo (108 min), son., color.

THE FLY. Direção: David Cronenberg. Estados Unidos: Brookfilms; 20th Century Fox, 1986. 1 DVD (96 min), son., color.

VIDEODROME. Direção: David Cronenberg. Canadá: Canadian Film Development Corporation; Universal Pictures, 1983. 1 DVD (89 min), son., color.

## Referências bibliográficas

ALDANA REYES, X. Abjection and body horror. Em: BLOOM, C. (Ed.). *The Palgrave Handbook of Contemporary Gothic*. London: Palgrave Macmillan, 2020. p. 393-410.

BRAIDOTTI, R. *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press, 2013.

DOANE, M. A. Technophilia: Technology, Representation, and the Feminine. Em: WOLMARK, J. (Ed.). *Cybersexualities: a reader on feminist theory, cyborgs and cyberspace*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999. p. 20-33.

HALBERSTAM, J.; LIVINGSTONE, I. *Posthuman bodies*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1995.

HARAWAY, D. J. *A Cyborg Manifesto: An ironic dream of a common language for women in the integrated circuit*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016.

HAUSKELLER, M. *Sex and the posthuman condition*. 1. ed. London: Palgrave Macmillan, 2014.

HAYLES, N. K. *How we became posthuman: Virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics*. London: The University of Chicago Press, 1999.

HENRY, C. Queer Posthumanism: Figures, Fluidity and Fluids. Em: *Screening the Posthuman*. Oxford: Oxford University Press, 2023.

MACCORMACK, P. Queer posthumanism: Cyborgs, animals, monsters, perverts. Em: GIFFNEY, N.; O'ROURKE, M. (Eds.). *The Ashgate research companion to queer theory*. London: Routledge, 2016. p. 111-126.

- MACCORMACK, P. Posthuman sexuality: From ahumanity to cosmogenic desire. Em: BRAIDOTTI, R.; ÅSBERG, C. (Eds.). *A feminist companion to the posthumanities*. Berlin: Springer, 2018. p. 35-43.
- MOLLOY, M.; DUNCAN, P.; HENRY, C. *Screening the posthuman*. United Kingdom: Oxford University Press, 2023.
- NAYAR, P. Revisitando o humano – Humanismos críticos. Em: BERNARDINO, L.; FREITAS, M.; GIL SOEIRO, RICARDO (Eds.). *Pós-humano. Que futuro? Antologia de textos teóricos*. Portugal: Húmus, 2020.
- OLIVEIRA, A. Ficções porno-políticas do corpo (a partir) de Preciado. *Revista Estudos Feministas*, v. 28, n. 3, p. 1-13, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2020v28n361544>.
- PRECIADO, P. B. *Manifesto Contra-Sexual*. 1. ed. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.
- SHAVIRO, S. Two lessons from Burroughs. Em: LIVINGSTONE, I.; HALBERSTAM, J. (Eds.). *Posthuman bodies*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1995. p. 38-54.
- SPRINGER, C. The pleasure of the interface. Em: WOLMARK, J. (Ed.). *Cybersexualities: a reader on feminist theory, cyborgs and cyberspace*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999. p. 34-55.
- STAM, R. *Subversive pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism and Film*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989.
- TIERRASECA, M. S. Consideraciones para una estética monstruosa en el horror corporal de Julia Ducournau: un análisis desde la otredad y la subversión. *Tsantsa. Revista de Investigaciones artísticas*, n. 14, p. 105-119, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.18537/tria.14.01.08>.