



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO

HEITOR SOUZA LIMA

PROCESSOS DE TRANSFORMAÇÃO DE UM CORPO DISTÓPICO

RECIFE
2025

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

LICENCIATURA EM ARTES VISUAIS

HEITOR SOUZA LIMA

PROCESSOS DE TRANSFORMAÇÃO DE UM CORPO DISTÓPICO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, como requisito para a obtenção do título de Licenciatura em Artes Visuais.

Orientador(a): André Antônio Barbosa

RECIFE

2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Lima, Heitor Souza.

Processos de transformação de um corpo distópico / Heitor Souza Lima. -
Recife, 2025.
p.30 : il.

Orientador(a): André Antônio Barbosa
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de
Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Artes Visuais - Licenciatura, 2025.
Inclui referências.

1. Cinema experimental. 2. ciborgue. 3. distopia. 4. análise figural. 5.
gênero. 6. sexualidade. I. Barbosa, André Antônio . (Orientação). II. Título.

700 CDD (22.ed.)

HEITOR SOUZA LIMA

PROCESSOS DE TRANSFORMAÇÃO DE UM CORPO DISTÓPICO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco, Centro Artes e Comunicação, como requisito para a obtenção do título de licenciatura em Artes Visuais.

.

Aprovado em: ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA

Profº. Dr. André Antônio Barbosa (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Profº. Dr. Eduardo Romero Lopes Barbosa (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Profº. Mr. Marcos Simões Haas (Examinador Externo)
Universidade Federal de Pernambuco

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha vó Luci por tantas histórias compartilhadas que foram fundamentais nos meus processos de conhecimento e formação como pessoa. À minha irmã Analu por todas as conversas sinceras e meus pais Suyene e Aluisio pelo apoio e presença. Aos amores Guguinha, Luis Daniel, João, Thaisa, Vini, Luis Felipe por vários momentos de alívio e trocas já a pelo menos 10 anos. Duda e Vinicius, pelas brincadeiras de infância até as “descobertas” da adolescência e começo da juventude.

Obrigado aos amores Gugo, Maré e Amarelo pelas noites de conchinha e pela oportunidade de trocar muitos afetos e aprendizados sobre espaço, tempo, sexualidade, gênero, políticas, fofocas, kikiki e falação de besteira, aprendi muito sobre o corpo e seus processos a partir dessas conversas, confissões e experiências juntas.

Obrigado a Matheus por tantas trocas e aprendizados juntos, companheirismo, palhaçadas e momentos de intimidade durante esse período de universidade, todas as vezes que fizemos trabalho juntos e junto com Ana Lúcia, Amarelo, Ariel, Geni, Guilherme e Gal botamos tudo na boca e algumas vezes vomitamos.

Obrigado ao amor Gabriel Fumiga, por ter por alguns anos feito parte tão de perto desse processo todo, trocando conhecimentos que estão presentes nesse texto e também pelas noites acordados conversando sobre tudo, por várias descobertas juntos sobre a sexualidade. Também sobre gênero, raça, classe trabalhadora e coisas do mundo e por compartilharmos sempre nossos processos criativos, imagéticos, textuais, loucuras. Um xero, te amo.

Ao amor Gabriela Borella só por existir mesmo e também por tantas conversas sobre o TCC, todas as trocas sobre o corpo, além de uma ajuda fundamental nas partes de formatação. Também pela exploração da sexualidade e possibilidades do corpo. Eu cozinho melhor que tu mas tu sabe muito de pacote office e me ensinou que uma noitada também precisa ser organizada e correr atrás das suas coisas. Te amo.

Agradeço a todos os professores do curso pela formação, em especial a André Antonio, orientador pela paciência e pelo cabeção que me ensinou várias coisas e mostrou muitas referências massa. À Jéssica pela ajuda na formatação e o conhecimento em ABNT e a Eduardo Romero por ter aceitado fazer parte da banca.

Marcos Haas que foi a primeira pessoa que conheci quando entrei em artes visuais, também aprendi muito sobre cinema e outras coisas através dessas conversas e agora tá fazendo parte dessa conclusão como parte da banca.

Resumo

Esta pesquisa analisa a criação de corpos ciborgues no cinema distópico, utilizando o método de análise figural. A partir dos filmes *Tetsuo: O Homem de Ferro* (1989), de Shinya Tsukamoto, e *Titane* (2021), de Julia Ducournau, investigamos como as figuras ciborgues refletem questões de gênero, sexualidade e o impacto da tecnologia na subjetividade humana. Os resultados mostram que ambos os filmes constroem corpos em constante transformação, marcados pela violência, hibridismo e desvio sexual, servindo como figuras de ansiedades sociais e tecnológicas. Concluimos que essas representações desafiam as noções tradicionais de identidade e humanidade, destacando a complexidade das relações entre corpo, máquina e sociedade.

Palavras-chave: Cinema experimental, ciborgue, distopia, análise figural, gênero, sexualidade.

Abstract

This research proposes to analyze, based on the figural analysis method (from authors such as Philippe-Alain Michaud, Aby Warburg), the creation of cyborg bodies in the dystopian universe. Mainly from the films *Tetsuo: The Iron Man* (1989), directed by Shinya Tsukamoto, and *Titane* (2021), directed by Julia Ducournau, an investigation is carried out about the cyborg figures in the experimental cinema universe. We see how such figures reflect feelings present both for these artists and for a collectivity, being related to issues of gender and sexuality and the impact of technology on human subjectivity.

Keywords: Experimental cinema, cyborg, dystopia, figural analysis, gender, sexuality.

SUMÁRIO

Resumo	6
Abstract	6
Introdução	8
1.Constelações Maquínicas e a Flgura do Ciborgue	10
2. Corpos Ciborgues	13
3.Corpos em Transformação e a Violência do Devir	15
4.Sexualiade Como Disparador do Devir	21
Considerações Finais	25
Referências Bibliográficas	28

Introdução

No filme *'Titane'* (2021), de Julia Ducournau, a câmera acompanha o caminhar de Alexia, que tem uma cicatriz acima da orelha direita. O quadro é escuro e pega o perfil dela iluminado por uma luz artificial, azulada, metálica. Um som grave e reverberado vai baixando enquanto ela entra nesse ambiente industrial e escuro cheio de carros esportivos cintilantes e coloridos. Quando ela passa por uma cortina de plástico, vemos uma mulher dançando em cima de um carro e está tocando a música *"Doing It to Death - The Kills"*. A iluminação é fria e tem várias mulheres dançando, enquanto lavam carros ou só dançam se esfregando nos carros, o contraste das peles opacas com as roupas, acessórios e carros brilhantes e metálicos marcam tanto a diferença como destacam a interação intensa entre os corpos e as máquinas.

Alexia sobe em um carro, ela também é uma dançarina, um Cadillac brilhante com um desenho de chamas e que está no centro do galpão. Sua figura é destacada pelas luzes que piscam ao ritmo da música pesada e pulsante, uma trilha sonora techno industrial que reforça a atmosfera mecânica, pulsante e sensual da cena. Vestindo apenas uma roupa íntima mínima e brilhosa que realça suas tatuagens e curvas, Alexia começa a dançar de maneira provocante sobre o capô e o teto do carro. Seus movimentos são fluidos e sensuais, mas também carregam uma energia crua, agressiva e violenta. Ela roça seu corpo contra a superfície do veículo, como se estivesse tentando fundir-se com o metal brilhante. A dança se torna cada vez mais intensa, com Alexia exibindo uma expressão de êxtase e entrega total, o que a difere das demais dançarinas que pareciam mais protocolares em seus movimentos, fazendo suas performances para os homens que assistiam, ao contrário de Alexia que está presente com a máquina, em relação. Seus movimentos são impulsionados pelo ritmo da música, criando uma coreografia que é ao mesmo tempo erótica e inquietante. A câmera captura close-ups de seu corpo suado e do carro, enfatizando a textura do metal e a carne, fundidos, *uma dança entre os dois que os torna uma coisa só.*

A cena atinge seu clímax quando Alexia assume uma posição de quatro sobre o capô do carro, lambendo o carro algumas vezes, abaixando e levantando seu tronco inteiro e cabeça, um movimento parecido com o que o touro faz ao chifrar alguma ameaça, como se estivesse reivindicando o carro como uma extensão de si mesma. Sua expressão é uma mistura de prazer, dor e determinação, sugerindo um vínculo profundo com a máquina.

Esses processos da mescla humana e máquina, transmutação da identidade, violência, desejo e monstruosidade, bem como outros aspectos da narrativa do filme, parecem ser o núcleo estético de *Titane*, filme francês. Eles podem ser encontrados em outras obras, como por exemplo no filme “*Tetsuo: O Homem de Ferro*” (1989), filme japonês, sugerindo um vínculo entre as duas, apesar das diferenças referentes ao contexto histórico, geográfico, estético e estilístico entre elas. O objetivo deste artigo é olhar mais de perto para essa conexão, tentando descortinar como esses filmes propõem uma transformação radical do corpo orgânico.

O trabalho será dividido em quatro partes, na primeira parte falarei sobre o processo de pesquisa, o método utilizado e aprofundar os objetivos e caminhos investigativos, na segunda parte, amplio possibilidades de constelação e escrevo sobre o corpo nos filmes selecionados. Na terceira parte desenvolvo mais os processos de transformação e violência desse corpo e na quarta parte reflito sobre como a sexualidade é apresentada nos filmes.

Figura 1 - **à esquerda** cartaz do filme *Titane*. 2012. **à direita** cartaz do filme *Tetsuo: O Homem de Ferro*, 1989.



Fonte: Disponível em pt.wikipedia.org/wiki/Titane Acesso em 16/09/2024. Disponível em talkingpulp.wordpress.com/wp-content/uploads/2020/06/tetsuoposter.jpg. Acesso em 18/09/2024.

1. Constelações Maquínicas e a Figura do Ciborgue

Aby Warburg (2010) acreditava que as imagens não pertencem apenas a um tempo histórico específico, mas sim que elas podem atravessar épocas e civilizações, reverberando constantemente no imaginário coletivo, mesmo que em formas diferentes.

Tanto a memória da personalidade coletiva como a do indivíduo vem socorrer de um modo todo peculiar o homem artístico, que oscila entre a visão de mundo matemática e a religiosa: ela não o faz criando prontamente o espaço de reflexão, e sim atuando junto aos polos limítrofes do comportamento psíquico, de modo a reforçar a tendência à contemplação serena ou a entrega orgiásticas. (Warburg, 2010, p. 483).

O método constelador, praticado por Warburg, entre 1924 e 1929, no Atlas Mnemosyne, busca criar conexões entre essas diferentes manifestações visuais e simbólicas, considerando as imagens não como estáticas ou isoladas, mas como parte de um trânsito, de uma rede de significados e sentimentos que se prolonga e se rearticula. No cinema, esse método permite pensar filmes como parte de constelações. *Titane* e *Tetsuo* podem ser vistos como duas estrelas que orbitam na mesma constelação, dialogando entre si em torno de suas obsessões em comum.

Warburg dispunha as imagens em grandes painéis (que eram grandes quadros pretos de madeira) que ficavam dispostos em sequências, mas sem seguir uma linha do tempo cronológica e rígida. O objetivo era observar, a partir da montagem, como certos temas, gestos, figuras ou expressões se repetiam ao longo do tempo, e como eles se transformavam e se adaptavam a novos contextos. Warburg acreditava que essas imagens e símbolos guardavam um tipo de "memória" cultural, que podia revelar as continuidades e rupturas no imaginário coletivo.

Não busco apreender esses dois filmes pelas lentes do regime representativo. Na análise de obras de arte, esse modelo se refere a quando a arte é organizada segundo regras claras de representação, baseadas na mimese, na hierarquia dos gêneros (pintura histórica é melhor que pintura de paisagem; filme dramático é melhor que filme de ficção científica) e etapas da construção da imagem e na separação entre forma e conteúdo. Esse conceito, criado por Jacques Rancière (2009), caracteriza um sistema em que a arte deve seguir padrões estabelecidos de verossimilhança, narrativa e legibilidade, garantindo que sua mensagem seja compreendida de acordo com convenções sociais e culturais predefinidas.

Nesse regime, a arte é frequentemente avaliada por sua capacidade de imitar a realidade e comunicar significados de forma estruturada e ordenada, colocando a imagem na mesma esfera da textualidade, numa relação direta entre significantes e significados predefinidos. Devido à estaticidade pictórica, conceitual e de sentido que isso provoca, prefiro utilizar aqui o método figural. Uma vez que estamos lidando com imagens não-verossímeis de corpos que são mostrados como algo processual, algo que é deformado e reconfigurado por forças externas, seja pela tecnologia (como a fusão de carne e metal), seja pela sexualidade.

Em ambos os filmes, o corpo deixa de ser uma figura estável e reconhecível e se torna uma figura misteriosa — um campo de metamorfoses e intensidades. Além disso, as narrativas não fornecem muitas explicações a respeito dos acontecimentos, tornando-os energias descontroladas. Nos dois filmes, os corpos são mostrados como uma superfície em movimento onde se colocam as energias, gravidades e estresses que superam e muito qualquer controle do sujeito. O corpo não é mais um cofre estável, mas algo vulnerável à penetração de elementos externos (máquinas, desejos, tecnologia), ou às profundezas de sua internalidade, o que o transforma em algo sem definição e em constante movimento, no qual o humano e o não humano coexistem, se configurando no hibridismo e na estranheza. Em ambas construções imagéticas, a figura humana biológica, é esfacelada para ser substituída pelo devir e a indefinição. Pode-se dizer que os protagonistas desses dois filmes, dessa forma, não são personagens (narrativos) - são Figuras.

Diego Damasceno no seu artigo “A Questão do Figural na Teoria Contemporânea do Cinema Vista a Partir de Jean-François Lyotard ” define:

Assim, entendemos a figuração como um trabalho sobre a significação que transforma o sentido da imagem. Nesse trabalho, as regras da significação perdem efetividade. A dinâmica da figuração é um campo de descoberta de novas associações, similaridades e diferenças entre o aspecto da imagem e as formas do mundo. Os valores da figuração situam-se entre dois polos: de um lado, uma matriz das maneiras pelas quais uma imagem pode coincidir com as coisas (pela forma, aspecto, estrutura, função, comportamento etc.); do outro, os valores que as coisas podem assumir no mundo histórico (valores formais, mas também políticos, socioantropológicos, históricos, simbólicos etc.). A figuração é, em suma, um processo variante, durante o qual a imagem se abre para a virtualidade, e em que relações não normatizadas entre uma imagem e outras, e uma imagem e as coisas do mundo, se tornam possíveis. (Damasceno , 2022, p.32-33).

Portanto, este artigo abordará a relação entre ‘*Titane*’ (2021) de Julia Ducournau e ‘*Tetsuo: O Homem de Ferro*’ (1989) de Shinya Tsukamoto em seu processo de criação de corpos e ambientações, através do conceito de “figural”, da maneira que é explorado por autores como Gilles Deleuze (1981), Diego Damasceno (2022), Philippe-Alain Michaud (2014), bem como as ideias socioantropológicas pensadas por autores como Donna Haraway (1991), Paul Preciado (2008) e Michel Foucault (1999). Podendo ser pensada em termos de como ambos os filmes rompem com as representações tradicionais do corpo e da identidade, utilizando a imagem e o corpo como campos de tensão, fluxo e

transformação. Pois, o conceito de "figural" é geralmente associado a uma abordagem da imagem que transcende a representação fixa e estável, em direção a um movimento de deformação, hibridismo e metamorfose que ultrapassa os limites formais tradicionais e o que nesses corpos servem como figura de um imaginário presente na coletividade social

2. Corpos Ciborgues

O corpo, tanto em *'Titane'* quanto em *'Tetsuo: O Homem de Ferro'*, é representado como um território de transgressão, hibridismo e instabilidade. Em ambos os filmes, o corpo não é uma entidade fixa, mas um espaço de mutação e contaminação, onde os limites entre humano e máquina, desejo e violência, identidade e monstrosidade são constantemente desafiados.

A partir da perspectiva de Haraway (2004), o conceito de ciborgue se manifesta nas fusões corporais que os protagonistas experimentam. "O ciborgue é uma criatura do mundo material, uma questão de tecnologia, mas também de ficção. [...] Ele nos lembra que todos os corpos são compostos, não dados" (Haraway, 2004, p.8). Refletindo uma nova subjetividade que rompe com os binarismos e desafia as estruturas normativas da identidade. Em diálogo com Preciado, observa-se que os corpos em mutação de Alexia e do protagonista de *Tetsuo* podem ser conectados a processos políticos e sociais do capitalismo contemporâneo, como as transformações hormonais nas experiências de transgeneridade e as mudanças tecnológicas que impactam a subjetividade, trazendo à tona, nas diegesis fílmicas, sensações que dizem respeito a corpos em transição, seja no contexto da identidade de gênero, seja na relação com a tecnologia.

A pesquisa consteladora de Warburg (1924-1929) também ajuda a entender como essas imagens do corpo monstruoso, mutilado e híbrido dialogam com um imaginário visual mais amplo. As cenas de fusão entre carne e metal evocam não apenas a estética cyberpunk e o horror corporal, mas também traços de um arquétipo visual que perpassa diferentes momentos da história da arte e do cinema, sugerindo uma continuidade simbólica entre passado e futuro.

A exemplo de *Frankenstein* (1831) de Mary Shelley, obras de David Cronenberg, como *Crash* (1996), *Crimes do Futuro* (2022), o filme *A Substância*

(2024), Akira, tanto o filme (1988) quanto o mangá (1982), Neuromancer (1984), a forma como Francis Bacon pinta o corpo e outras obras, de diferentes lugares, contextos, linguagens e suportes, onde pessoas buscaram novas formas de imaginar o corpo e seus processos de hibridismo em relação com a tecnologia, bem como abordam o mistério e a criatividade que o corpo sugere. Neste artigo vou focar apenas nos filmes 'Titane' e 'Tetsuo: O Homem de Ferro', considerando esse artigo parte de uma pesquisa consteladora em construção.

Nesses filmes, o corpo como um campo de disputa e transformação, onde identidade, desejo e tecnologia se entrelaçam em representações que desafiam concepções tradicionais do corpo. Porém, com abordagens distintas. Tanto '*Titane*' quanto '*Tetsuo: O Homem de Ferro*' exploram a fusão entre humano e máquina, a destruição e reconstrução da identidade e a violência como força de transmutação. No entanto, enquanto *Tetsuo* adota uma estética agressivamente caótica, marcada por uma montagem frenética e uma narrativa fragmentada que traduz o terror da industrialização e da perda de controle sobre o próprio corpo, *Titane* se insere em um contexto mais contemporâneo, onde a hibridização entre carne e metal se manifesta de forma sensual e, ligada a questões de gênero, desejo e pertencimento.

A análise figural permite perceber que essas diferenças não são apenas estéticas, mas refletem mudanças históricas na forma como o corpo é pensado e mostrado. Em '*Tetsuo*', o corpo se funde ao metal de maneira violenta, sem consentimento, evocando uma luta contra uma tecnologia invasiva e opressora. Já em '*Titane*', essa fusão ocorre de maneira quase ritualística e inevitável, sugerindo uma entrega voluntária à transformação, um desejo de se tornar outra coisa.

Portanto, ambos os filmes abordam a relação entre corpo, tecnologia e identidade de maneiras complementares. Se '*Tetsuo*' expressa o medo da máquina dominando o humano, '*Titane*' explora a possibilidade de uma coexistência simbiótica entre os dois, deslocando a monstruosidade para um espaço onde ela também pode ser potência e libertação.

Os protagonistas de *Titane* e *Tetsuo* podem ser analisados como figuras liminares, vivendo à margem das normas sociais e corporais, próximos ao conceito de *vida nua* (Agamben, 2022). Ambos os personagens passam por processos de

exclusão e transformação que os colocam fora da humanidade normativa, tornando-se entidades híbridas que desafiam as categorias tradicionais de sujeito, perdendo assim os seus direitos perante o Estado e a sociedade.

3. Corpos em Transformação e a Violência do Devir

Na tela, enquanto terminam os créditos iniciais, vemos partes de um veículo em *close-up*. O motor, os pneus rodando, a estrada cinza e escura passando, os canos de ferro da parte de baixo e as gotas dos líquidos que passam por eles.

Enquanto isso, ouvimos um som estridente, tal qual um barulho de carro em velocidade, só que ampliado, mais musical. Aos poucos, os sons do motor do carro e do atrito do pneu na estrada vão ficando menos distorcidos. Visualizamos uma criança loura no banco traseiro do veículo com uma expressão séria. Em seguida, a cena corta para um adulto também carrancudo dirigindo. Ele aumenta o som, que toca uma música country com temática de estrada, enquanto acelera mais e mais, forçando o motor.

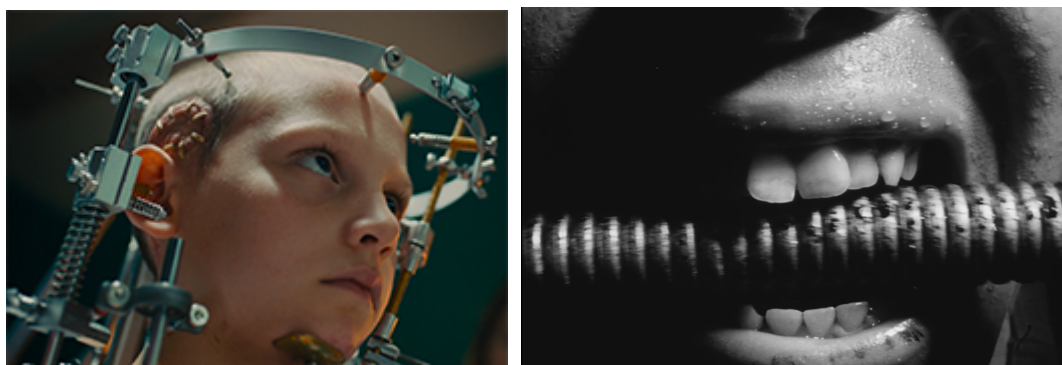
Nesse momento, o som do carro fica muito agudo, como se desse pequenos gritos. A criança começa a chutar o banco do motorista. Depois de alguns chutes, o adulto grita para a criança parar. Logo depois disso, a criança tira o cinto e fica de joelhos, virando para a parte de trás do carro. O adulto volta gritando para a criança mandando-a sentar. O carro rodopia e bate na mureta na lateral da estrada. Vemos uma cabeça aberta, cheia de sangue e fluidos, e muitas mãos com luvas descartáveis meladas acoplando uma barra de metal no cérebro dela utilizando um martelo. Corta para essa criança ainda mal-humorada e um aparelho metálico envolta da sua cabeça e de todo o tronco. Agora ela tem uma cicatriz acima da orelha direita. Quando a criança sai do hospital, já sem a prótese metálica ao redor do corpo, os pais vêm logo atrás dela e o carro está à frente. Ela passa alisando-o e depois abraça a sua janela, demonstrando o carinho que sente pela máquina.

Aqui já vemos um ciborgue. Entidade que combina componentes orgânicos e cibernéticos, uma figura híbrida de humano e metal. A personagem estabelece outras formas de conexão não convencionais com o inanimado. Um certo tipo de

afeto pela máquina e ódio aos seres humanos. Contudo, ressalta-se que Alexia não é apenas um ciborgue, é a expressão própria de um desconforto que vai sendo desenvolvido ao longo do filme junto a processos de transformação que são mostrados como dolorosos e sofridos.

Nessa toada, é importante frisar que a figura do ciborgue não é nova no cinema ou nas artes visuais. Logo nos primeiros minutos do filme *Tetsuo: O Homem de Ferro* (1989), de Shinya Tsukamoto, vemos a câmera passear por um emaranhado de metais, como destroços de um mundo industrial, ruas vazias, ambientes escuros e claustrofóbicos até achar uma perna. Depois da sua aparição, vemos uma mão com uma faca. A mão e a perna são o mesmo corpo, mas o enquadramento não mostra nada desse corpo além desse conjunto de membros. Trêmula, a pessoa corta a própria perna, fazendo jorrar muito sangue, com uma faca para botar dentro de si mesmo uma estaca de metal do tamanho do fêmur. Assim, na sua primeira ação, Tetsuo já apresenta uma automutilação, primeira etapa de sua transformação em máquina.

Figura 2 - à esquerda *Titane*. 2012. à direita *Tetsuo: O Homem de Ferro*, 1989.



Print da Autora (2024), a partir de *Titane* (DUCOURNAU, 2021, 03min28s)

. Print do Autor(2024) a partir de *Tetsuo: O Homem de Ferro* (TSUKAMOTO, 1989, 03min37)

Portanto, em ambos os filmes estamos diante do desconforto, da violência, da transformação do corpo exposto a um grau caricato, expressivo, exagerado, *gore*. Seja pela expressão de gênero ou pela alienação da organicidade do corpo humano em relação à máquina. Os dois ciborgues parecem ser expressões de um embate coletivo, um tipo de sentimento que paira como uma nuvem dos medos sociais. Nós

dois não existe um “porquê” dos acontecimentos. Tampouco se explica o fato de o personagem ter um poder destrutivo de se automutilar ou de enfiar um pedaço de metal na própria perna, bem como de tentar arrancar um piercing do mamilo de outras pessoas ou de esmagar a cabeça delas. Em suma, esses universos não são explicados e muitas vezes não existe tempo de digestão. A questão da violência é completamente deliberada em todos eles. Ela aparece como uma força que escapa de qualquer tentativa de controle. Um grito contínuo, bruto, barulhento, gráfico e seco.

Nesse aspecto, pontua-se que a retratação do desconforto na arte *queer* tende a desafiar os padrões de convencionalidade ao mesmo tempo em que cativa mundos relacionais e promove práticas coletivas lidas socialmente como obscuras. Os ciborgues se inserem nesse contexto como seres políticos. Embora deliberados, aparecem mais com um sentimento político do que com um discurso com sentido lógico. Eles nunca foram tratados com docilidades ou tampouco aprenderam a agir assim, de modo que nunca poderiam sê-lo. São expressões de uma degradação e resultados de um mundo sombrio.

Para Donna Haraway, o ciborgue, embora possa ser uma figura de resistência, é indissociável das forças que o geraram. Essa dualidade implica no paradoxo de que, enquanto o ciborgue pode desafiar as normas estabelecidas, ele também carrega consigo as contradições e os problemas do sistema que o criou, destacando a complexidade das relações entre tecnologia, identidade e poder.

Os ciborgues não são reverentes; eles não conservam qualquer memória do cosmo: por isso, não pensam em recompô-lo. Eles desconfiam de qualquer holismo, mas anseiam por conexão – eles parecem ter uma inclinação natural por uma política de frente unida, mas sem o partido de vanguarda. O principal problema com os ciborgues é, obviamente, que eles são filhos ilegítimos do militarismo e do capitalismo patriarcal, isso para não mencionar o socialismo de estado. Mas os filhos ilegítimos são, com frequência, extremamente infiéis às suas origens. Seus pais são, afinal, dispensáveis (Haraway, 2009, p. 39).

‘Titane’ e ‘Tetsuo’ são ciborgues como no conceito de Haraway, de forma que emanam violência, emanam um medo social e são aparições de um universo distópico. Tão distópico quanto essa realidade do capitalismo patriarcal e o militarismo. Ambos os filmes, da forma como são estruturados, resguardam o

mistério insondável da energia violenta que os habita. Eles não “passam uma mensagem”, não pretendem criar alegorias que entregariam um significado unívoco ao espectador. Enquanto obras *figurais*, apenas *apresentam* um conjunto de sensações que, aqui, estou tentando conectar com o conceito de Corpo ciborgue.

No fundo o que estou buscando são processos de criação de um corpo distópico? O corpo de Tetsuo, é uma expressão bizarra da integração entre carne e metal, uma mutação profunda e perturbadora extrapolando os limites entre o orgânico e o inorgânico. Durante o filme, o protagonista, primeiramente humano, sofre uma transformação gradual e dolorosa que o converte em uma entidade híbrida, onde pedaços de seu corpo são combinados, rasgados e dilacerados por componentes metálicos.

‘*Tetsuo: O Homem de Ferro*’ é uma aparição inquietante e perturbadora de um ser humano que se torna continuamente mais máquina e óleo do que carne e sangue. Ele é um terror corporal onde a tecnologia e o corpo humano se fundem de forma revoltada, caótica, absurdamente violenta e *punk*, criando uma imagem de monstruosidade que desafia as noções tradicionais de identidade e humanidade. Essa fusão bizarra serve como uma poderosa figura para as ansiedades tecnológicas e sociais de uma era industrializada, não sendo possível distinguir o que é humano e o que é máquina.

Alexia, de *Titane*, é uma manifestação visual tanto da união entre o humano e o metal, quanto dos limites da identidade, ela é a alegoria dos limites da biologia como determinador da subjetividade humana. Uma das transformações mais marcantes no corpo de Alexia ocorre quando ela engravida de um carro. Sua transmutação física é um contínuo desafio mostrado como doloroso. Nos momentos derradeiros do filme, à medida que a gravidez avança, o corpo de Alexia começa a exibir sinais visíveis dessa gestação insólita. Sua barriga cresce de um jeito exagerado, e sua pele, especialmente na região do abdômen, apresenta rachaduras, revelando um líquido escuro e viscoso, semelhante ao óleo de motor e sinais de titânio sob a superfície da pele. Essa transformação grotesca e surreal subverte as noções tradicionais de gravidez e maternidade, tornando seu corpo um território de transgressão e metamorfose.

O processo de metamorfose de Alexia/ Adrien em 'Titane' passa por várias fases e performances de gênero diferentes, se no começo do filme se apresenta como Alexia uma mulher hiper-sexualizada que faz uma dança erótica em cima de carros para homens verem e dá indícios de desconforto com a feminilidade heteronormativa através da cicatriz na sua cabeça. Num segundo momento, após fugir depois de matar algumas pessoas e agir violentamente, Alexia raspa o cabelo, queima fotos velhas e coloca um pano (tipo binder) escondendo os seios para assumir a identidade de Adrien (filho desaparecido de um bombeiro).

Em outro momento, já vislumbrando a masculinidade e adotando a identidade de Adrien, com uma performance ambígua e frágil, fala pouco, imita posturas duras, enrijecidas, mas sua fragilidade física (fraqueza, sangramentos) denuncia a inadequação. Vincent(o bombeiro) sabe do artifício, mas aceita a performance, revelando que gênero é, também, uma elaboração de papéis, uma negociação afetiva, não uma determinação biológica. Nesse caso, Adrien preenche um vazio de Vincent. Em outra sequência em que Alexia/Adrien dança no espelho, oscilando entre gestos "masculinos" e "femininos", antes de vomitar óleo — uma figura da fúria e encanto da desestabilização identitária. O corpo delu grávido desafia categorias de "mãe" ou "homem". A cena do parto é antropofágica — ele devora os peitos de Vincent, fundindo humano-máquina.

A ideia de um corpo sair dos padrões biológicos-naturais estabelecidos o torna monstrosidade. Essa noção já foi proposta por José Gil em sua obra "Monstros" (2006). De acordo com o autor, "do mesmo modo que a união da alma com o corpo garante a finalidade da natureza humana, o <<monstro>> recusa-a, aparecendo como sinal -num corpo- do seu desvio" (Gil, 2006. p.122).

Os personagens de ambos os filmes estão em constante fuga, de si mesmo e de algum perigo externo, mesmo sendo eles também um perigo. Mesmo sendo essas figuras causadoras de sofrimento e violência, as duas surgem num contexto de marginalização e desumanização extrema, são tão humanos quanto não humanos, estão em algum movimento constante, alguma prisão em movimento, buscando se contentar por preencher algum vazio a partir de qualquer coisa posta à sua frente mas submetidos a forças invisíveis próprias de suas metamorfoses, cada

um à sua maneira. Alexia busca se esconder na casa de um desconhecido e passa a ocupar o lugar do filho dele depois de transicionar de gênero, e o corpo de Tetsuo também está num deslocamento constante e acelerado, agonizando em edições de cortes bruscos e acelerados.

Suas atitudes destrutivas e violentas são como aparições, uma energia que não sabemos de onde vêm. Os personagens também não sabem. São paradoxalmente tanto resultado como criadores e destruidores do próprio mundo. Expressões de uma força de destruição e o próprio desejo profundo de destruir e transgredir. Um corpo de negação é um corpo chocante. São corpos híbridos, humanos e máquinas, ciborgues-monstruosidade e enquanto monstros não estão na mesma lógica de direitos que os “outros”, os humanos “puros”. Como Foucault (2001) já discorreu, numa perspectiva histórica, desde o século XIX os indivíduos que exibiam dissidência ou eram classificados como “monstruosos” ou eram frequentemente vistos através das lentes da criminalidade. Prevalencia a noção de que um indivíduo monstruoso poderia ser inerentemente criminoso, sugerindo que aqueles que se desviam das normas sociais não eram apenas anormais, mas também potencialmente perigosos.

O indivíduo “anormal” que, desde o fim do século XIX, tantas instituições, discursos e saberes levam em conta deriva ao mesmo tempo da exceção jurídico-natural do monstro, da multidão dos incorrigíveis pegos nos aparelhos de disciplinamento e do universal secreta da sexualidade infantil. Para dizer a verdade, as três figuras - do monstro, do incorrigível e do onanista - não vão se confundir exatamente (Foucault, 2001, p. 418).

É possível observar os dois personagens principais, Alexia/Adrien em Titane e o protagonista de Tetsuo, como figuras que parecem encarnar a “anomalia” descrita por Foucault para falar da realidade de como certos sujeitos são encarados como Homo Sacer (Agamben, 2002). Conceito que pode ser conectado à ficção científica que aborda temas de marginalização, dinâmicas de poder e desumanização de indivíduos. Este conceito, refere-se a indivíduos que existem fora da proteção da lei, tornando-os vulneráveis à violência sem consequências vivendo em estados de exclusão e subjugação ao poder, que se manifestam de maneiras diferentes, mas igualmente violentas.

4. Sexualidade como disparador do Monstro

A partir dessa compreensão, me parece que os processos de transformação desses personagens, bem como sua condição de Homo Sacer e monstrosidade são extremamente influenciados pela forma desviante que vivem suas sexualidades e como ela é mostrada nos filmes. Textos históricos sugerem que os monstros geralmente resultam de comportamento sexual transgressor, sugerindo uma linhagem de monstrosidade ligada ao desvio sexual (Monk, 2013). As transformações corporais dos personagens em questão sempre são indicadas por algum comportamento ou aparição libidinosa, violenta, perversa e nada normativa, envolvendo as máquinas como veículo sensorial da exaustão e prazer ou dor intensa, acompanhando tanto pelo esgotamento como pela superação do corpo.

Em Testo Junkie (2008), Preciado descreve como ele mesmo se submete a uma experiência de transformação corporal por meio do uso de testosterona, hormônio que foi sintetizado para regular os níveis da substância no corpo de homens cis com doenças específicas, e ele subverteu o sentido do uso, utilizando como meio de transformação do corpo. Ele vê esses processos não como uma forma de "melhorar" ou "corrigir" o corpo, mas como uma forma de subverter as normas de gênero e sexualidade impostas pela sociedade. Para Preciado, o corpo é um espaço sobre o qual as tecnologias de controle biopolítico (como o uso de medicamentos, hormônios, intervenções médicas) atuam, mas ele também é um campo de criação e resistência, onde as práticas tecnológicas podem ser usadas, de maneira política, para contestar e redefinir os significados do corpo.

Preciado argumenta que a biopolítica, ou seja, a regulação da vida e do corpo humano pelas instituições, o capital e as grandes empresas farmacêuticas governa a identidade, bem como o tempo de vida e o gasto de energia. O corpo, portanto, não é apenas um dado biológico, mas algo que é constantemente modelado e mapeado pelas tecnologias, como hormônios, tratamentos médicos, cirurgias e até mesmo normas sociais. Essas tecnologias não apenas alteram o corpo fisicamente, mas também influenciam a maneira como nos relacionamos com ele, com a sexualidade e outras práticas que constituem a nossa identidade.

Em diálogo com Donna Haraway(1985) e o manifesto ciborgue, que discute a ideia de que o corpo não é algo fixo ou natural, mas como algo que pode ser constantemente reconfigurado por meio da própria existência, Preciado endossa essa mesma maneira de entender o corpo, como um espaço de experimentação e criação. A monstrosidade, nesse contexto, é uma expressão dessa reconfiguração do corpo, algo que se desvia da ordem natural, da diferenciação arbitrária e normativa entre natureza e cultura e, portanto, é percebido como "monstruoso" pela sociedade heteronormativa. O corpo ciborgue, que é biotecnológico, orgânico e maquínico, desafia ainda mais essas classificações, criando uma nova forma de subjetividade. Logo, a "monstrosidade" da sexualidade e das identidades desviantes não é vista como algo negativo e sim como uma forma de negação positiva a algo imposto, o monstro seria fruto da possibilidade de criação de um novo corpo, que abraça seus movimentos e processos de transformação.

Enquanto em Titane, observamos Alexia em um ambiente escuro e vazio, ela está sozinha com o mesmo carro preto com desenho de chamas. A iluminação é mínima, criando uma atmosfera íntima e intensa. O canto de vozes e piano lembra um canto de igreja, como se estivéssemos presenciando algo sagrado? Alexia, está nua diante do carro, que está estacionado no mesmo local. Inicialmente, Alexia acaricia suavemente o carro, explorando sua superfície com as mãos enquanto parece estabelecer uma conexão física com o veículo. Ela então se envolve em movimentos cada vez mais íntimos e sensuais, roçando seu corpo contra o metal do carro, como se estivesse respondendo a algum tipo de desejo oculto.

À medida que a cena avança, Alexia começa a ter uma relação sexual explícita com o carro. Ela entra no carro e o carro começa a chacoalhar levemente e piscar levemente o farol, depois o carro começa a chacoalhar com mais intensidade e ritmicamente, logo vemos dentro do carro, Alexia está com os dois braços entrelaçados com os cintos de segurança e chacoalha dentro do carro o corpo todo suado e as expressões de prazer e transe, a exigência que a máquina faz ao corpo, uma sensação de exaustão prazerosa, enquanto a câmera captura os detalhes dessa relação alternando entre dois planos, um externo e mais aberto que mostra o carro aos pulos cada vez maiores e intenso e uma interna que mostra o corpo de Alexia chacoalhando e se segurando nos cintos.

Sons metálicos e mecânicos, de molas e ignições se misturam com gemidos de prazer e o canto gregoriano, criando uma atmosfera onírica. Sua expressão facial e seus movimentos sugerem uma completa entrega ao momento, apesar da natureza incomum da situação. Durante toda a cena, Alexia e o carro parecem estar em êxtase, como se estivessem alcançando um nível de prazer e conexão humana. Um paradoxo estabelecido: a única relação humana que Alexia tem é com máquina. Até esse momento do filme as relações dela com humanos é completamente mediada pela brutalidade, violência e agressão. Esse modo de relação que vai se desenvolver ao longo do filme, quanto mais máquina, mais humano ele vai ficando.

Figura 3 - *Trecho de Titane*. 2021.



Fonte: Print da Autora (2024), a partir de Titane (DUCOURNAU, 2021, 07min43s).

O Erotismo em Tetsuo aparece primeiro na forma de um sonho, onde a namorada dele tem uma forma fálica maquina que sai da vagina metálica dela, enquanto Tetsuo está de quatro com as mãos presas no chão por uma espécie de metal grudento. A namorada dele faz uma dança antes de botar esse falo no anus dele. Em outra cena logo em seguida, ele não está mais sonhando, está com sua namorada e o pênis dele literalmente se transforma em uma furadeira gigante, com uma broca metálica afiada saindo de sua genitália, gerando terror e dando início a mais um sequência angustiante onde a humanidade é impetuosamente substituída por brutalidade.

Figura 4 - *Tetsuo: O Homem de Ferro*, 1989.



Fonte 6:

mubi.com/tr/notebook/posts/capturing-a-world-in-a-crystal-ball-a-conversation-with-kei-fujiwara.

Acesso em 16/09/2024

Sendo as metamorfoses em meio a sexualidade, uma potência paradoxalmente tanto destruidora como criadora, cada um à sua maneira, se em *tetsuo o homem de ferro* as máquinas são mostradas como parafernalias nojentas, feias e em *titane* a máquina é objeto de desejo, vibrante e colorido, os carros são mostrados como uma propaganda mostraria o carro, a relação com um carro gera um bebe ciborgue. Me parece que a sexualidade é um motor central das transformações. Por que, para os autores dos filmes, a questão da sexualidade é tão central nessas obras que falam sobre perda ou transformação da identidade?

Outros pensadores já discorreram sobre como a sexualidade é uma questão central na construção da figura-monstro, desde um aspecto mitológico ou ficcional, como num aspecto social, jurídico e cotidiano. Sendo a arte um veículo dos fantasmas - ou, justamente, Figuras - que pairam numa espécie de sentimento presente nas sociedades podemos trazer Collares e Temple (2023) , que baseiam seu pensamento em Foucault para chegar ao pensamento de:

Se as histórias de monstruosidade humana despertavam uma espécie de sentimento ambíguo de horror e fascínio, devido às suas formas mistas, naturais, deformadas, a figura do monstro-humano vai aos poucos sendo fagocitada pelo contexto da sexualidade, como um objeto privilegiado da constituição da *scientia sexualis*, passando do registro de uma monstruosidade como aberração da natureza para a monstruosidade da conduta cotidiana. (Collares e Temple, 2023, p. 241)

Dessa forma, ao conectar esses dois filmes sob a ótica do figural, tentamos perceber como suas narrativas não só se relacionam como também ressoam com arquétipos visuais que atravessam algumas questões contemporâneas. Na conclusão, essa constelação será resumida e reforçaremos as implicações desses símbolos no contexto cultural atual, sugerindo a relevância dessas obras na leitura crítica dos sentimentos que pairam em nosso tempo.

Considerações finais

Podemos concluir que os dois filmes permitem uma inserção numa constelação de corpos do cinema que, inicialmente, está sendo nominada de ciborgue-monstruosidade. Sendo esses corpos tanto biológicos como metálicos e trazidos numa ambientação provocativa e chocante, os dois filmes operam pelo desconforto, são expressões de um desconforto, das dores dos processos de transformação, os dois trazem a sexualidade desviante logo no início de suas narrativas como parte fundamental de suas transmutações. Além disso são aparições monstruosas, devoradoras, violentas e cheias de movimento e devir.

Enquanto Tetsuo é uma ciborgue-monstruosidade, a partir do momento que se funde com máquina passa a matar e destruir, Titane é um ciborgue que consiste no paradoxo de frankenstein, quanto mais máquina, quanto mais violência, mais humana, como afirmou Ducournau em entrevista à Slant Magazine.¹

"Tem essa coisa que é essencial na jornada de Alexia ao longo do filme: quanto menos seu corpo parece humano, mais ela é humanizada. Esse é um traço que foi inspirado pela jornada da criatura do Frankenstein, de Mary Shelley, o Prometeu moderno. Eu sempre achei muito bonita a forma como o monstro é humanizado por meio da violência. Quanto mais violento ele se torna, mais ele se torna verdadeiramente humano. Ele começa a ter emoções humanas, uma mente analítica e tudo o mais, o que é muito assustador para o seu criador, porque reflete sua própria violência. Daí a culpa de Victor Frankenstein. Foi esse o tipo de ironia que eu tentei capturar. Quanto menos ela parecia humana, mais ela se aproximava da própria humanidade." .

¹Slant Magazine. **Interview: Julia Ducournau on Building Her Own Modern Mythology with *Titane***. Disponível em: www.slantmagazine.com/film/julia-ducournau-interview-titane/. Acesso em: 07 jul. 2024.

Esta questão também pode ser encontrada na relação dos personagens com a máquina. Em Tetsuo o personagem tem uma relação apenas de angústia e sofrimento com o mundo maquínico e Titane tem uma relação de afeto com as máquinas e de extrema violência com as pessoas. Esse aspecto relacional também é determinado na maneira que o “inanimado” é filmado: enquanto em tetsuo, a máquina é um conjunto caótico de parafernalias, fios desencapados, furadeira como genitália, edições agonizantes, rápidas, suja, punk, em titane as máquinas são cintilantes e cheias de vigor, os carros são mostrados como bonitos, objetos de desejo, brilhantes, coloridos, bem como o metal é mostrado como já inerente ao corpo humano, o processo da relação humano-máquina também é representado nas modificações corporais, piercings, tatuagens etc.

No entanto, os dois filmes são muito gráficos, cada um à sua maneira e mostram a violência de um jeito gráfico e intenso, gore, trash, punk etc, ambos os personagens surgem de um mundo tecnológico, metálico e sombrio.

Figura 5 - Tetsuo nas últimas fases de sua transformação. Cena do pesadelo erótico. Cena do sexo entre Alexia e o carro. Adrien no fim do filme.



Fonte: Disponível em www.imdb.com/title/tt0096251/mediaviewer/rm3643252225/. Acesso 12/09/2024 . Print da Autora (2024), a partir de *Titane* (DUCOURNAU, 2021, 01h08min16s). Print da Autora (2024), a partir de *Titane* (DUCOURNAU, 2021, 16min29s). Print do Autor (2024) *Tetsuo: O Homem de Ferro* (TSUKAMOTO, 1989, 19min47s).

A distopia aparece na medida em que é imaginado um universo onde a condição de vida é drenada até o ponto da desumanização, com extrema violência, com personagens sacrificados e em processo de fuga, perseguição e criminalidade, elevando-os ao status de monstrosidade e plasmando em Figuras tensões do imaginário coletivo e nossas ansiedades tecnológicas e de identidade. Os monstros personificam os medos sociais, agindo como um espelho da imoralidade humana e das complexidades da identidade, especialmente em tempos de agitação social (Hannon, 2020).

No entanto, a complexidade dessas figuras em transformação contínua impede uma conclusão fechada, mas aponta para novas direções de pesquisa. A relação entre os corpos híbridos contemporâneos e aqueles que atravessam a história da arte, como as figuras mitológicas, sugere conexões que merecem uma pesquisa mais demorada e profunda. Da mesma forma, a constelação formada por ciborgues, monstrosidade e *homo sacer* no cinema e literatura levanta questões sobre as mudanças sociais e tecnológicas desde os anos 1970, com o surgimento das literaturas punk de ficção científica em especial o cyberpunk, e como elas impactaram a forma de observar a interação e fusão entre humano e máquina.

Ainda por cima, a passagem de uma estética fílmica granulada e ruidosa (*Tetsuo*) para imagens digitais precisas e publicitárias (*Titane*) reflete mudanças na percepção do corpo e da tecnologia na arte queer. O desconforto gerado por essas aparições e o corpo sexual como figura da destruição evidenciam tensões sociais e culturais que se manifestam através dessas imagens.

Dessa maneira, este artigo não apenas estabelece diálogos entre *Titane* e *Tetsuo*, mas também amplia a reflexão sobre a construção visual e simbólica dos corpos híbridos no cinema e na cultura. Em vez de encerrar o debate, quero reforçar a amplitude desse campo de investigação e a necessidade de novas abordagens para compreender as transformações do corpo e as imagens do corpo no mundo contemporâneo.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer**: O Poder Soberano e a Vida Nua. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

COLLARES, Regiane; TEMPLE, Giovana. Os monstros humanos em Foucault e existências transgêneros. **Trans/Form/Ação**. v. 46, n. 4, p. 229-256, Out./Dez., 2023. Disponível em: revistas.marilia.unesp.br/index.php/transformacao/article/view/14143. Acesso em: 17 set. 2024.

DAMASCENO, Diego. A Questão do Figural na Teoria Contemporânea do Cinema Vista a Partir de Jean-François Lyotard. **Aniki — Revista Portuguesa da Imagem em Movimento**, vol. 9, n. 2, 2022. pp. 27-54. Disponível em: doi.org/10.14591/aniki.v9n2.823 . Acesso em: 24 ago. 2024.

FOUCAULT, Michel. **Os Anormais**: curso no College de France (1974-1975). Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GIL, José. **Monstros**. Tradução: José Luís Luna. Lisboa: Relógio D'água Editores, 2006.

HANNON, Adele. **The Untold Story of the Monster**: A Psychoanalytic Analysis of the Monster through the Anamorphic. 2019. 275 p. Tese - Mary Immaculate College, University of Limerick, Irlanda, 2019.

HARAWAY, Donna. **Manifesto Cyborg**: Ciência, Tecnologia e Feminismo-Socialista no Final do Século XX. In *Cyborgs, Simians, and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991.

HARAWAY, Donna. **The Cyborg Manifesto Revisited**. In: HARAWAY, Donna. *The Haraway Reader*. New York: Routledge, 2004. p. 7-45.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a Imagem em Movimento**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MONK, Christopher. **A Context for the Sexualization of Monsters in *The Wonders of the East***. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

PRECIADO, Paul B. **Testo Junkie**: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica. Tradução: Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: Estética e política**. Tradução: Mônica Costa Netto. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

SLANT MAGAZINE. **Interview: Julia Ducournau on Building Her Own Modern Mythology with *Titane***. Disponível em:

www.slantmagazine.com/film/julia-ducournau-interview-titane/. Acesso em: 18 set. 2024.

WARBURG, Aby. **O Atlas Mnemosyne**. Madrid: Akal, 2010.

WARBURG, Aby. **História de Fantasma para Gente Grande**. São Paulo: Schwarcz, 2010.

Filmografia

DUCOURNAU, Julia. **Titane**. 2021. 108 min

TSUKAMOTO, Shinya. **Tetsuo: O Homem de Ferro**, 1989. 67 min.