

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

### AS MÍDIAS COMO EXTENSÕES DO CORPO: DUPLOS, PRÓTESES E DESCORPORIFICAÇÃO EM CONSUMIDOS, DE DAVID CRONENBERG

Gustavo Ramos de Souza<sup>1</sup> (UEL)

RESUMO: *Consumidos* (2014) é o primeiro romance do cineasta canadense David Cronenberg. Ao longo de sua obra, em filmes como *The Fly*, *Videodrome*, *Crash* e *eXistenZ*, são constantes as sexualidades desviantes, o *body-horror*, o questionamento sobre o que é o real e sobretudo a relação entre orgânico e maquínico, entre corpo e mídia, ou melhor, ele atualiza a teoria mcluhiana de que as mídias são extensões do homem. No romance, Cronenberg retoma esse repertório temático ao narrar a história de um casal de fotojornalistas viciado em tecnologia que investiga um crime envolvendo um filósofo canibal e um médico que realiza procedimentos estéticos clandestinos. *Gadgets*, *DSTs*, réplicas em 3D, apotemnofilia, consumismo e canibalismo são alguns dos ingredientes dessa história que se passa num mundo dominado pelas imagens técnicas. Nesse sentido, o objetivo deste artigo é analisar *Consumidos* à luz dos Estudos da Mídia, tendo como aportes teóricos Marshall McLuhan, Friedrich Kittler, Erick Felinto e Donna Haraway.

PALAVRAS-CHAVE: David Cronenberg; *Consumidos*; Mídias como extensões.

### MEDIA AS EXTENSIONS OF THE BODY: DOPPELGÄNGERS, PROSTHESIS AND DISEMBODIMENT IN CONSUMED, BY DAVID CRONENBERG

ABSTRACT: *Consumed* (2014) is the first novel by Canadian filmmaker David Cronenberg. Throughout his body of work, which includes movies such as *The Fly*, *Videodrome*, *Crash*, and *eXistenZ*, Cronenberg explores recurring themes such as deviant sexualities, body horror, and the relationship between the organic and the *machinic*. He also questions what is real and how the media relates to human beings, recasting McLuhan's theory that media are extensions of humanity. In *Consumed*, Cronenberg continues to explore these themes through the story of a couple of photojournalists addicted to technology who investigate a crime involving a cannibal philosopher and a doctor who performs clandestine cosmetic procedures. The novel features gadgets, STDs, 3D replicas, apotemnophilia, consumerism, and cannibalism, set in a world dominated by technical images. This paper aims to analyze the novel *Consumed* from a Media Studies perspective, using theoretical contributions from Marshall McLuhan, Friedrich Kittler, Erick Felinto, and Donna Haraway.

KEYWORDS: David Cronenberg; *Consumed*; Media as extensions.

Recebido em 15 de setembro de 2022. Aprovado em 25 de abril de 2023.

<sup>1</sup> [gustavo-ramos-1989@hotmail.com](mailto:gustavo-ramos-1989@hotmail.com) - <https://orcid.org/0000-0001-5164-420X>



## INTRODUÇÃO

Em setembro de 2014, o cineasta canadense David Cronenberg ganhou os holofotes não pelo lançamento de um novo longa-metragem, mas pela publicação de seu primeiro romance: *Consumidos*. A relação com a literatura, entretanto, sempre foi presente em sua cultuada filmografia, pois muitos de seus filmes são transposições de obras literárias: de Stephen King (*The Dead Zone*, de 1983), de William S. Burroughs (*Naked Lunch*, de 1992), de J. G. Ballard (*Crash*, de 1996) e de Don DeLillo (*Cosmopolis*, de 2012), por exemplo. Para Mark Browning (2007: 27), “Ao recorrer a textos literários reputados de infames, infilmáveis e encontrados principalmente em cursos de ensino superior, Cronenberg parece estar buscando respeitabilidade cultural após o rótulo genérico de ‘Barão do Sangue’”. Não se trata apenas de buscar na literatura uma validação cultural para seu *body-horror*, pois, ao contrário de muitos de seus pares, Cronenberg possui farta bagagem literária, citando William S. Burroughs, Samuel Beckett, Henry Miller, Vladimir Nabokov, Jorge Luis Borges e Herman Melville como suas principais influências (Breder 2011; Browning 2007) – tanto que Linda S. Kauffman dirá que “Cronenberg está de fato entre os mais literários dos cineastas contemporâneos” (1998: 189).

Tal proximidade com a literatura se deve, sobretudo, à atmosfera familiar, pois seu pai, Milton Cronenberg, era dono de uma pequena livraria, além de escrever para jornais. Aos 16 anos, Cronenberg envia um conto para a *Magazine of Fantasy and Science Fiction*: apesar de a história não ter sido publicada, foi encorajado pelos editores a continuar a escrever. Quando ingressa na universidade, matricula-se primeiramente na faculdade de ciências, mas abandona o curso após alguns meses e matricula-se então no curso de literatura inglesa (Breder 2011). O fato é que, mesmo antes de descobrir o cinema, Cronenberg sempre quis ser escritor: “Meu pai era escritor e sempre pensei em me tornar escritor” (Breder 2011: 178). Mais que isso: um escritor obscuro, maldito.

Com efeito, o seu cinema tem todos os ingredientes para se tornar literatura maldita, pois seus filmes tematizam o *body-horror*, doenças sexualmente transmissíveis, violência, sadomasoquismo e toda sorte de parafilias. Mas talvez o seu principal tema seja o corpo, e mais precisamente o corpo a se fundir com a máquina, com as mídias. Basta lembrar de Max Renn fundindo seu corpo ao vídeo em *Videodrome* (1983), em Seth Brundle, em *The Fly* (1986), unindo seu corpo aos *telepods*, ou ainda no erotismo maquínico de *Crash* (1996), em que acidentes de automóveis e corpos repletos de cicatrizes participam do mesmo fetiche. São os mesmos temas de sua obra cinematográfica que figuram em *Consumidos*. Todavia, mais que pôr em cena o sexo e o *body-horror*, o romance trata sobretudo da “descorporificação” promovida pelos dispositivos tecnológicos. É, acima de tudo, um romance sobre a ausência do corpo, sobre como as mídias se tornam suplemento do corpo, por vezes o substituindo, sobre como as imagens técnicas distorcem a percepção e criam “duplos”. Nesse sentido, o objetivo deste artigo é analisar o romance *Consumidos* a partir dos *Media Stu-*

dies, tendo como aportes teóricos Erick Felinto, Friedrich Kittler, Marshall McLuhann e Donna Haraway.

## A IMAGEM E SEU DUPLO

A partir da alternância de cenas e espaços, ao longo de doze capítulos, *Consumidos* conta a história de um casal de fotojornalistas *freelancers* obcecados por *gadgets*: Naomi e Nathan. Naomi viaja a Paris para investigar um crime que causou comoção pública: o filósofo Aristide Arosteguy é acusado de ter assassinado e depois devorado a própria esposa, Célestine. Ao mesmo tempo, Nathan está em Budapeste para escrever uma reportagem sobre o controverso Dr. Molnár, que pratica procedimentos estéticos clandestinos. Enquanto Naomi se aproxima de Hervé Blomqvist, ex-aluno e amante do casal Arosteguy, para obter informações sobre o suposto caso de canibalismo, Nathan se envolve com Dunja, uma paciente de Molnár com câncer terminal, e acaba por contrair uma DST que acreditava estar extinta, o Mal de Roiphe. Assim, muda seus planos e viaja para Toronto, com o intuito de escrever uma nova reportagem sobre Barry Roiphe, o médico que descobriu a doença nos anos 1960. E Naomi, após descobrir através de uma “fonte” que Aristide estava em Tóquio, sai de Paris e viaja ao Japão para entrevistá-lo. Nathan é convidado a se hospedar na casa de Roiphe e conhece a sua filha, Chase, que tem o estranho hábito de se mutilar e se autocanibalizar, além de brincar com uma impressora 3D. Ele descobre que Chase fora aluna dos Arosteguy. Ao mesmo tempo, Naomi, despeitada por saber que Nathan lhe passara a DST, tem um envolvimento amoroso com Aristide depois de encontrá-lo e se hospedar em sua casa. Aristide conta-lhe sobre sua relação com a esposa, o caso que ela teve com Romme Vertegaal, seus ciúmes e a participação num júri no Festival de Cannes, a qual acabou por desencadear a paranoia de Célestine sobre ter insetos dentro dos seios, bem como a remoção de um dos seios na clínica de Molnár. Em seguida, ele desaparece. Ela encontra um *pen-drive* na casa de Arosteguy com as fotos da morte de Célestine e percebe que tudo não passa de um complô geopolítico; isto é, a filósofa ainda está viva e vivendo na Coreia do Norte, acompanhada de seu amante holandês, Romme Vertegaal. Ao fim, trata-se de uma grande conspiração.

O interessante sobre a trama de *Consumidos* é que são dadas diversas pistas ao leitor sobre sua reviravolta desde as primeiras páginas; entretanto, ficamos aturdidos pelo excesso de informações. Já na primeira página, Naomi assiste a uma entrevista pelo YouTube na qual Célestine diz: “O desejo por câmera, por exemplo, mesmo se for vagabunda, sem qualidade, é suficiente para manter a morte a distância”<sup>2</sup> (7). Mais que uma tirada filosófica sobre a fotografia, é uma espécie de confissão, na medida em que, mais adiante, saberemos que a morte de Célestine não passa de uma *performance* para as câmeras, isto é, embora as imagens mostrem que ela está morta, ela está vivendo na Coreia do Norte. Ainda nessa entrevista, Célestine comenta sobre o valor literário do manual de usuário de uma câmera fotográfica: “Deu uma

<sup>2</sup> Nota bene: todas as citações de *Consumidos* serão indicadas apenas pelo número da página, a partir da edição da Objetiva (2014).

risada encorpada, rouca, e repetiu dessa vez ainda mais teatral: ‘Ajuste nesse modo para tirar fotos sem pessoas’. Uma sacudida de cabeça, os olhos agora fechados para sentir plenamente a riqueza das palavras” (8-9).

A risada denuncia sua *blague*, assim como a descrição do narrador sobre seu comportamento “teatral”; porém, a principal pista deixada ao leitor é a sua afirmação sobre uma câmera tirar fotos “sem pessoas”. Isso porque, quando Aristide desaparece e Naomi é deixada sozinha em sua casa em Tóquio, ela descobre no *pen-drive* do filósofo dezenas de fotos e vídeos sobre a encenação da morte de Célestine. Ao abrir um vídeo intitulado “PARTICULAR”, Naomi vê Célestine nua, deitada sobre uma mesa. No vídeo, estão também Hervé e Chaise Roiphe:

Chase também saiu de perto de Célestine, que pareceu compreender isso como um sinal para se preparar para o que Naomi presumiu ser algum tipo de captura de imagem em 3D. [...] Com uma risada, ajeitou-se então numa pose contorcida, grotesca, que Chase ajudou a compor ajustando meticulosamente os ângulos de suas pernas assimetricamente dobradas, os dedos abertos, os braços torcidos, o pescoço arqueado. Ocorreu a Naomi que ela estava fazendo o papel de um cadáver atormentado num filme de horror da Hammer, na década de 1960. (263)

Os restos do corpo encontrado pela polícia durante a investigação não eram de Célestine, mas de uma réplica 3D, isto é, de “PLA, ácido polilático” (233), material usado por Chase para criar um dildo a partir da imagem do pênis de Hervé com a sua impressora 3D, FabrikantBot. Em outra pasta do *pen-drive*, intitulada “Célestine est morte”, havia 147 arquivos JPEG, sendo todas as imagens em preto e branco, com granulação digital contrastada a fim de imitar um filme 35 mm:

Todas recebiam uma luz austera do frio flash acoplado à câmera, na tradição das fotos de cena de crime de Weegee, na década de 1940, com câmara Speed Graphic e flash de lâmpada, e lhe ocorreu que a sutil ligação dessas imagens a fotos de crime socialmente históricas era uma tentativa de autenticá-las porque [...] elas lhe pareceram muito obviamente posadas, teatrais, manipulativas, qualidade que a incomodava ainda mais do que o próprio conteúdo das imagens. (265)

A referência a Weegee, que se notabilizou por fotografar cenas de crimes na Nova York dos anos 1940, demonstra que as fotos da morte encenada de Célestine baseavam-se nas convenções das fotografias de crime que estampavam as capas de jornais, garantindo uma suposta veracidade, como se dissesse: a prova do crime é a sua foto, o seu registro. A foto é a própria testemunha. Conforme lembra Susan Sontag (2004: 16): “Fotos fornecem um testemunho. [...] Uma foto equivale a uma prova incontestável de que determinada coisa aconteceu”. Todavia, se o vídeo remete Naomi aos filmes de horror da Hammer, como se Célestine estivesse encarnando “o papel

de um cadáver”, e se as fotos chamam a sua atenção devido ao caráter “posado”, “teatral” e “manipulativo”, o que se tem é uma relação intrínseca entre performance e as imagens técnicas. Não à toa, o narrador frisarà que Naomi procurava no rosto de Célestine “um indício de travessura, de ironia, de teatro e performance” (266). A teatralidade diante de uma câmera não está presente apenas na revelação da investigação sobre o caso Arosteguy, mas em diversos outros momentos do romance.

Quando Naomi entrevista Hervé para obter informações sobre o casal Arosteguy, ela tira fotos e observa a sua atitude pouco natural diante das câmeras: “Seu desempenho diante das lentes era profissional, como Naomi esperava que seria, dada a autopromoção que fazia nos fóruns dos Arosteguy” (30). Nessa mesma passagem, outro trecho evidencia a teatralidade em cada gesto de Hervé: “‘Então, Naomi, para que você vai usar essas fotos minhas?’ Falava entre um clique e outro, calculando o ritmo para não ser pego em um movimento de boca pouco gracioso” (30). Mais adiante, quando fotografa Aristide, Naomi percebe que o filósofo atua diante da câmera à maneira de Hervé: “O filósofo era tão controlado que sincronizava suas frases com os acionamentos dos flashes, em nenhum momento sendo pego com a boca entreaberta ou os olhos semicerrados. Nisso, ele lhe lembrava Hervé. Teria um deles ensinado ao outro?” (113). Dunja, enquanto é fotografada por Nathan, também faz poses, como se estivesse atuando: “Sem deixar em nenhum momento de posar para a câmera, Dunja saiu da piscina e sentou numa das cadeiras” (30). Enquanto Dunja faz poses por se sentir uma estrela de cinema por conta dos flashes, Nathan cobra dela uma autenticidade fingida, ou melhor, que ela finja não estar sendo fotografada: “Na verdade não quero que você pose. Estamos fingindo que você não sabe que estou aqui” (33). Assim, se por um lado a fotografia, em razão de sua própria natureza técnica, seria capaz de registrar o real; por outro, aquilo que está diante das câmeras participa da *mise-en-scène* proposta pelo fotógrafo. Mesmo que uma imagem não seja manipulada num laboratório ou digitalmente, distorcendo e modificando o objeto fotografado, ainda assim não é a realidade que se dá a ver, porquanto ou o modelo age teatralmente ou o fotógrafo altera o cenário em busca do melhor ângulo, da melhor foto. Uma fotografia sempre pode mentir.

Para Sontag (2004: 102), “a circunstância de as fotos serem muitas vezes elogiadas por sua espontaneidade [...] indica que a maioria das fotos, é claro, não é espontânea”. Resulta dessa falsa espontaneidade o choque entre a imagem e a realidade, ou melhor, entre o corpo real e sua imagem técnica. A imagem – quer seja em vídeos, quer seja em fotos – é uma espécie de duplo [*Doppelgänger*] a contradizer a existência factual do sujeito. Um exemplo claro disso é o momento em que Naomi encontra Arosteguy pela primeira vez: “Arosteguy surgiu atrás delas, o rosto oculto nas sombras, uma presença grande, intimidadora, desgrenhada. Isso surpreendeu Naomi; pelo que vira do filósofo no YouTube, era um sujeito pequeno e meticuloso com a aparência” (110). O Arosteguy real é alto e desgrenhado, ao passo que o seu duplo mediatizado (imagens do YouTube) é pequeno e elegante. É justamente essa performance diante das câmeras – a fim de criar uma imagem idealizada de si mesmo – que produz um outro eu, um duplo.

A literatura fantástica do século XIX é farta em narrativas que relacionam o duplo às imagens, sendo alguns exemplos mais notáveis o espelho em “O reflexo perdido”, de E.T.A. Hoffman, e o retrato em *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, e em “O retrato oval”, de Edgar Allan Poe. Nessas narrativas, observa-se que, se, por um lado, o duplo torna duvidosa a própria existência ou surge como arauto da mortalidade; por outro, é a própria duplicata a única garantia de uma identidade: “[a] angústia de ver desaparecer o reflexo está então ligada à angústia de saber que se é incapaz de demonstrar a sua existência por si mesmo” (Rosset 2008: 113). Em outras palavras: o duplo é a *imagem* do próprio. A fotografia igualmente cria duplos daqueles que se deixam fotografar. Basta lembrar de Dorian Gray e seu duplo retratado: uma imagem que em tudo coincide com o sujeito, mas que existe fora de seu corpo. Todavia, ao contrário do romance de Wilde, enquanto a fotografia detém o tempo, como que embalsamando o corpo, o fotografado permanece numa existência efêmera e precária. É nesse sentido que André Bazin (2014: 28-29) afirma que os retratos criam uma imagem do real “dotado de destino temporal autônomo”, bem como sobre o “desejo puramente psicológico de substituir o mundo exterior pelo seu duplo”. É notória a anedota relatada por Nadar sobre a crença de Balzac de que o corpo humano seria formado por um número limitado de camadas espectrais que se perdiam, uma a uma, quando o indivíduo se deixava fotografar (Kittler 2019). É como se cada fotografia fosse uma espécie de duplo a lhe sugar a vida e a aproximá-lo da morte. Segundo Erick Felinto (2008: 32), “o *Doppelgänger* [aparece] como um fantasma vindo de outra dimensão temporal, um fantasma perturbador da ordem do tempo, a atormentar o sujeito de quem ele é a imagem espectral”.

A fotografia tanto nos assusta com a possibilidade de nos roubar a vida, substituindo-a por cópias perfeitas de nós mesmos, quanto surge como garantia da imortalidade; afinal, permite que os pósteros possam contemplar a imagem daqueles que há muito já se foram – pela imagem fotográfica, os mortos são trazidos de volta ao nosso mundo. Para Kittler (2019: 33), “Não é mais ‘só por meio da escrita que os mortos permanecem no pensamento dos vivos’ [...]. O nosso reino dos mortos transformou-se num espetáculo midiático”. O duplo não está mais nos espelhos, sombras e retratos, mas nas imagens técnicas, nas mídias modernas: “A ideia da máquina como *Doppelgänger* evoca também claramente as tecnologias da imagem. Fotografia, cinema e televisão [...] apresentam duplos do mundo” (Felinto 2008: 42).

O que *Consumidos* logra fazer é inverter a relação entre vida e morte que costuma figurar nas narrativas sobre o duplo. No romance, é o seu duplo que morre para que Célestine possa viver livremente na Coreia do Norte. A vida se paga com a morte do duplo. Com a simulação diante das câmeras, criam-se imagens de seu assassinato, ou melhor, as fotografias registram uma Célestine morta. As imagens de seu suposto cadáver são a única coisa que atesta a sua morte; a imagem da morte é a própria morte. Como diz McLuhan (1969: 21): “o meio é a mensagem”. Naomi falha em sua investigação porque toma as imagens como índice do real, como se o conteúdo representado nas fotografias fosse a prova de que houve um crime, sendo que, na verdade, a única coisa a certificar o crime era a existência das próprias fotografias.

## APOTEMNOFILIA E DESCORPORIFICAÇÃO: AS MÍDIAS COMO EXTENSÕES DO HOMEM

Quando Nathan e Naomi estão juntos presencialmente pela primeira vez, Nathan a morde enquanto têm relações sexuais. Ela o repreende, e a resposta de Nathan era de que se tratava de “sexo temático” e que ele se passava pelo “canibal” Arosteguy. Em seguida, em meio às brincadeiras íntimas, cobre as pernas de Naomi com o lençol e diz ter amputado as suas pernas:

Naomi se encolheu um pouco, então reajustou o lençol. “É aquela em que as pessoas querem amputar partes do corpo só porque acham que não é da forma que gostariam que fosse?”

“Elas viajam pelo mundo procurando um médico que corte fora um braço ou perna perfeitamente sadio. Um braço e uma perna.”

“Ou então fazem isso elas mesmas com uma motosserra e uma escopeta. Isso. Como chama?”

“Apotemnofilia”. (71)

O termo apotemnofilia aparece pela primeira vez na literatura médica no artigo “Apotemnophilia: Two Cases of Self-Demand Amputation as a Paraphilia”, de John Money, Russel Jobaris e Gregg Furth. Os autores admitem que a relação entre atração sexual e membros amputados é pouco conhecida, tendo sido trazida à luz apenas em 1972, na seção Carta do Leitor da revista pornográfica *Penthouse*. Para além da excitação que envolveria a amputação de membros, o que chama a atenção nos casos descritos no artigo é que os pacientes, a despeito de gozarem de boa saúde, “manifestavam um desejo obsessivo de ter uma perna cirurgicamente amputada logo acima do joelho” (Money, Jobaris & Furth 1977: 116). Casos desse distúrbio levantam questões relacionadas à bioética, porquanto médicos têm operado pacientes que não apresentam qualquer necessidade de remoção de membros, por vezes sob a alegação de que, se não o fizerem, o próprio paciente o fará. É justamente o caso do Dr. Zoltán Molnár em *Consumidos*, que aceita realizar a extração do seio de Célestine: “Molnár era da escola que acreditava que apotemnofilia surgia de uma disfunção cerebral congênita e que seus sintomas podiam ser aliviados apenas aquiescendo ao desejo do paciente por amputação” (223).

O desejo por amputação coincide com a própria noção mcluhiana de que as mídias, como extensões do homem, correspondem ao nosso desejo por autoamputação. No ensaio “Subjetividade virtual em ‘nova carne’: o fim do tempo, espaço e corpo orgânico no sujeito recriado”, João Luiz Vieira e Luiz Antônio Coelho (2011: 94) dizem algo a propósito dos filmes *Videodrome* e *eXistenZ* que é também válido para *Consumidos*: “o diretor parece parodiar seu conterrâneo e conhecido estudioso da comunicação, Marshall McLuhan, na literalização do objeto como extensão orgânica ou na prerrogativa do meio em tornar-se o próprio significado e, como tal, a significação do sistema”. Ou seja, Cronenberg torna literais questões teóricas mais abstratas. Isso porque, se McLuhan considera que toda mídia é uma extensão do corpo e que tal extensão é uma espécie de autoamputação, Cronenberg faz com que suas perso-

nagens amputem seus próprios membros literalmente e acoplem em seu lugar um dispositivo tecnológico. Para McLuhan (1969: 63): “Qualquer invenção ou tecnologia é uma extensão ou autoamputação de nosso corpo, e essa extensão exige novas relações e equilíbrios entre os demais órgãos e extensões do corpo”. Um exemplo que ele dá é a invenção da roda, que surge como extensão do pé: em virtude de uma pressão maior pelo aumento da carga e pela aceleração do ritmo, houve estímulos que criaram condições para a nova invenção. Ele prossegue: “Sob pressão de hiperestímulos físicos da mais vária espécie, o sistema nervoso central reage para proteger-se, numa estratégia de amputação ou isolamento do órgão, sentido ou função atingida” (McLuhan 1969: 60). Nesse sentido, acompanhando o raciocínio de que a roda é uma extensão do pé, os óculos seriam extensões dos olhos; o aparelho auditivo, dos ouvidos; as luvas, das mãos; e assim por diante. O sistema midiático surgido no final do século XIX também atuaria como extensão dos nossos sentidos; logo, a máquina de escrever seria extensão das mãos, o gramofone seria extensão da voz e da audição, a fotografia seria extensão da visão, o cinema falado, da visão e da audição, e assim por diante. Em suma, ao mesmo tempo que essas mídias substituem nossos sentidos e funções, alteram nossa forma de estar no mundo, embotando a nossa percepção: “os homens logo se tornam fascinados por qualquer extensão de si mesmos em qualquer material que não seja o deles mesmos” (McLuhan 1969: 59). McLuhan fala de uma narcose narcísica ao comentar sobre esse processo de autoamputação e de adaptação à extensão de si mesmo. Não à toa, ao tratar de um exemplo extraído do Livro dos Salmos, ele chega a sugerir que o homem se torna sua própria extensão. Assim, não seriam as mídias extensões de nosso corpo, mas os nossos corpos extensões das mídias (Kittler 2019).

Além de tematizar a autoamputação literal, Cronenberg leva ao paroxismo a máxima mcluhiana de que as mídias são extensões do homem. Isso porque são inúmeros os exemplos ao longo do romance em que podemos ver materializada tal ideia. Em muitos momentos, Nathan lamenta-se por ter emprestado a sua lente macro 105mm a Naomi: “Ajustou a câmera diante do rosto, lamentando a ausência da lente macro” (22); “Era uma bela foto — para a macro 105 que estava com Naomi” (23); “Nathan se perguntou se não haveria uma loja da Nikon perto do hotel. Provavelmente seria uma fachada, mas quando voltaria a encontrar Naomi? Ele precisava dessa macro” (24). A lente macro 105mm é uma extensão dos olhos de Nathan. E, quando ele fotografa Dunja, a câmera claramente é uma extensão de seu corpo, a participar de sua escopofilia: “Os cliques da câmera haviam se tornado parte integrante da troca de réplicas engraçadinhas deles, Nathan pressionando o botão do obturador como uma exclamação, como um rufar de tambor, como uma interrogação” (36).

Já Naomi parece abandonar qualquer corporeidade em favor das mídias, pois todos os seus sentidos e funções são substituídos pelos dispositivos que carrega consigo. Assim é que a internet se torna uma extensão de sua memória: “Naomi mandou um e-mail para si mesma como lembrete para entrar em contato com Blomqvist, técnica mnemônica que parecia ser a única a funcionar” (15); “Ela podia andar com confiança porque, é claro, pesquisara exaustivamente sua rota no Google Maps e no YouTube antes de se aventurar fora do apartamento de Yukie” (106). Numa conversa

com Arosteguy, ele menciona um tal de Grünberg de quem Naomi nunca ouvira falar. Enquanto conversam, ela imediatamente pesquisa sobre ele na Wikipedia: “Claro, ouvi falar de Grünberg, o escândalo do acidente no barco. Mas ele continua a exercer a medicina? Como médico regular?” (146). Na verdade, é como se cada membro do seu corpo fosse amputado e substituído por um *gadget*:

Agora, tendo já montado seu habitual ninho de BlackBerry, câmeras, iPad, cartões de memória compactos e SD, lentes [...], carregadores de todos os formatos e tamanhos, dois laptops, um robusto gravador de áudio digital Nagra Kudelski, em alumínio escovado, cadernetas, calendários e revistas, tudo isso armazenado em sua grande bolsa de lona e na mochila. (13-14)

Não são as mídias extensões de Naomi, mas Naomi uma extensão das mídias. Daí é que, quando privada de usar um de seus dispositivos tecnológicos, é como se retirassem um pedaço de seu corpo, lhe removessem uma parte de seu cérebro, como na conversa com a dra. Trinh: “Se estivesse diante de seu laptop, poderia ter pesquisado aqueles dois alemães, ter uma ideia do que tratavam, mas num contexto estritamente oral não fazia ideia sequer de como soletrar seus nomes, muito menos responder de forma inteligente à dra. Trinh” (53). Quando se acotovela com os transeuntes no aeroporto, o seu reflexo é recorrer ao laptop como mecanismo de defesa: “O horror da visão foi exacerbado pela quase impossibilidade de pegar seu laptop” (60). Embora Paul B. Preciado fale especificamente da prótese, as mídias como extensão do corpo atuam da mesma maneira. Para o filósofo: “A prótese, destinada num primeiro momento a remediar nossas incapacidades físicas, termina por criar comportamentos complexos de dependência com sistemas de comunicação, ao ponto nos sentirmos incapazes se não estivermos conectados a eles” (Preciado 2014: 165).

Em todo caso, o seu laptop MacBook Pro não representa apenas uma parte de seu corpo, mas parece ter vida própria. Isso fica evidente quando, na entrevista com Hervé, ele se despe e põe o laptop dela no colo: “Merda. Alguma coisa no seu computador acaba de tentar agarrar minhas bolas” (40). Em certa medida, é o laptop que reage às brincadeiras maliciosas de Hervé. Em outra passagem do romance, quando Naomi está na casa de Arosteguy em Tóquio, ela novamente deixa que toquem em seu laptop: “Tivera de deixar Arosteguy mexer em sua máquina, mudando o teclado para japonês, a fim de digitar a senha de um vizinho, e a sensação foi de estupro, não menos perturbador por ter sido consensual” (118). A imagem perturbadora de violação é pertinente porque é como se ela deixasse que o filósofo “canibal” lhe tocasse intimamente; aliás, seu corpo é substituído por uma prótese: o laptop. Como lembra Preciado (2014: 164), “a prótese não substitui somente um órgão ausente; é também a modificação e o desenvolvimento de um órgão vivo com a ajuda de um suplemento tecnológico”. Isso significa não somente que o próprio corpo de Naomi é modificado e sua percepção alterada, mas que ela se torna o híbrido de uma terceira coisa: uma espécie de cyborg.

Em seu “Manifesto Ciborgue”, Donna Haraway (2009) estabelece três quebras de fronteiras para uma possível análise político-científica a partir do paradigma do

*cyborg*: a fronteira entre homem e animal, que foi rompida graças à biologia e à teoria da evolução; a fronteira entre homem e máquina, que, ao final do século XX, tornou ambígua a diferença entre natural e artificial, entre mente e corpo; e a fronteira entre o físico e o não-físico: “Os dispositivos microeletrônicos são, tipicamente, as máquinas modernas: eles estão em toda parte e são invisíveis” (Haraway 2009: 43). Essa invisibilidade é efeito daquilo que Flusser denomina de “caixa preta” ao tratar das imagens técnicas, isto é, o que se passa no interior do aparelho não pode ser penetrado pelo observador: “é caixa preta e o que se vê é apenas *input* e *output*” (Flusser 2009: 15). É também invisível porque emula a “máquina discreta universal” de Turing, tornando-se cada vez menor e mais portátil:

Seria o iPhone um organismo proteico e maligno, um celular-tronco [...]? Prometendo substituir todos os demais dispositivos do planeta com seu eu mutável — controles de garagem, temporizadores de painel solar, controles remotos de tevê, chaves de carro, afinadores de guitarra, aparelhos GPS, fotômetros, réguas de nível, o que mais? (66)

Naomi abandona o BlackBerry e adota o iPhone a fim de não carregar consigo sua parafernália de câmeras, lentes, gravadores, celulares etc.: “Quero me livrar da mala de rodinha e viajar só com isso, essa ferramenta” (66). Trata-se, de certo modo, de um devir-*iPhone*, se é permitida tal impostura conceitual, porquanto tudo quanto deseja Naomi é encarnar em si mesma a mesma descorporificação de seu novo aparelho: “É um desdobramento natural do meu desejo por descorporificação” (66), ela diz a Nathan.

A descorporificação de Naomi é percebida até mesmo pela sua amiga Yuki, que define o seu relacionamento com Nathan como um *cibercasamento*, pois a relação entre os dois é totalmente mediatizada, dando-se através de chamadas de vídeo, troca de mensagens e telefonemas. O casal frequenta os mesmos espaços apenas virtualmente: “A essa altura Naomi estava nas mesmas páginas que Nathan estivera — com o Air, não com o MacBook Pro antigo, no momento — e olhava para a casa de Roiphe em Toronto, no Google Street View” (77). Não à toa, o narrador diz ainda no início: “Chegou a um ponto em que podiam captar vestígios um do outro entre as caixas de adaptadores de tomada e cartões de memória microSD” (18). Os comportamentos e percepções são atravessados pelas mídias. É sempre nessa presença a distância que os dois interagem, seja pelo celular, seja pelos seus laptops:

Nathan desligou o celular com o polegar. Essa era a vida com Naomi — descorporificada. Nathan se deu conta de que quase não tinha consciência de ter chegado ao seu quarto, a não ser pela interrupção do elevador. Nenhum cheiro, imagem ou som. Ele estivera dentro de seu celular, Naomi uma voz em seu cérebro (45).

Naomi é desmaterializada, descorporificada, reduzida a uma mídia técnica para Nathan, e inversamente é também apenas como imagem técnica que ela o percebe.

Mesmo quando se encontram fisicamente num quarto de hotel, a presença é mediada. Isso porque, logo após transarem, ela fotografa o pênis de Nathan e prefere a imagem à coisa em si: “Virou o visor de volta para seu rosto, e, em seguida, impedida por sua intensidade implacável, beijou a imagem. Seus lábios deixaram marcas de sêmen na tela. O cúmulo do fetichismo de bem de consumo” (67). Em seguida, depois de uma discussão, a forma que ela encontra para atacá-lo é por meio de uma castração simbólica: “Ela pulou da cama, pegou o iPhone no travesseiro e começou a deletar as fotos do pau de Nathan, uma por uma, com violentos movimentos de unha dirigidos ao ícone da lixeira, enquanto cantarolava: ‘Pênis do Nathan: deletar, deletar, deletar...’” (69). Se o duplo de Célestine é sua réplica em 3D mutilada, o de Nathan é sua imagem deletada. E eliminar a imagem é eliminar a própria coisa. Daí a crença de Naomi de que, se não há fotos, é como se algo não existisse: “A pessoa deixar de ser fotografada diariamente, até por si mesma, não ser registrada em gravações ou vídeo e dispersada nos vendavais turbulentos da internet era flertar com a não existência” (49). E é pela mesma razão que Dunja, sofrendo de câncer terminal, pede a Nathan que dissemine suas fotos nua pela internet: “Espalha essas imagens de mim pela internet para o universo, onde eu vou continuar minha existência fora do corpo” (33). Aliás, será Dunja que, depois de ter *pellets* de titânio inseridos em seu seio, comentará sobre sua condição híbrida de orgânico e maquínico: “Minha forma está mudando. Está na verdade começando a se tornar uma forma não humana” (37). Mas sua condição pós-humana não se deve apenas à prótese cirúrgica, mas ao fato de que ela presente, nas fotos de Nathan, que em virtude da tecnologia lhe será permitido viver uma existência fora do corpo, descorporificada, como imagem técnica.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em fevereiro de 2020, Ryan Lattanzio noticiou no *Indiewire*<sup>3</sup> que David Cronenberg planejava uma transposição intermediária de seu romance *Consumidos*, adaptando-o para o cinema. Em certa medida, a despeito de ser uma obra literária, o romance coaduna-se perfeitamente ao universo cronenberguiano, na medida em que trata de suas obsessões temáticas, como parafilias, conspirações políticas e sobretudo a fusão do maquínico com o orgânico. Isso fica evidente na trama, porquanto se mesclam réplicas em 3D, apotemnofilia, dispositivos eletrônicos e imagens digitais a substituírem o real. A cena derradeira do romance, em que Hervé se comunica com Romme pelo *Skype*, ilustra perfeitamente como a virtualidade do digital supre a materialidade do corpo: “[a imagem de Romme], como uma criação de computação gráfica, se desintegrou em um sem-número de flocos de pixels cintilantes [...]. Hervé por um momento imaginou que talvez não estivera se comunicando com o verdadeiro Romme Vertegaal” (298-299). Uma vez que as mídias se tornam suplementos do corpo,

3 LATTANZIO, Ryan. “David Cronenberg at work on a ‘very personal script’, but says he’s happy if he never makes a movie again”. *Indiewire*, 27 fev. 2020. Disponível em: <https://www.indiewire.com/2020/02/david-cronenberg-next-movie-consumed-netflix-1202214109/>.

extensões do homem (como bem o notara McLuhan), as imagens se tornam duplos de nós mesmos, escamoteando o humano e o real. Nas palavras de Drew Ayers (2019: 49), a linguagem do pós-humanismo corresponde à lógica da cultura digital, porque “ambas questionam a estabilidade, produção e autenticidade das imagens, e ambas exigem que repensemos radicalmente as concepções humanísticas tradicionais das fronteiras entre sujeito e objeto, humano e não humano”.

Com efeito, como este artigo tentou demonstrar, as imagens, mais que um registro do real, distorcem o que está diante da câmera, ou melhor, a exemplo do que se dá em *Consumidos*, o fotógrafo e/ou o fotografado manipulam o real, promovem uma *mise-en-scène*, agem teatralmente a fim de que as imagens se tornem espécies de simulacro. Por mais que a câmera seja capaz de captar uma suposta objetividade, as personagens participam de uma encenação a fim de fraudar a realidade: a performance produz um outro eu, um duplo. Assim é que as imagens criam duplos do real.

Nesse sentido, com base no conceito mcluhiano das *mídias como extensões do homem*, bem como na concepção de *cyborg* de Donna Haraway, o artigo logrou demonstrar que, em *Consumidos*, os dispositivos tecnológicos atuam não apenas como próteses, como o aparelho de surdez de Aristide, mas para suplantar a própria realidade orgânica das personagens, como é o caso das réplicas em 3D, dos *laptops* como extensão da memória, das intervenções cirúrgicas de Molnár e, no limite, da descorporificação total, a qual é desejada por Naomi. Em *Consumidos*, a descorporificação promovida pelas mídias, na medida em que são extensões do corpo, atingem o paroxismo de substituí-lo por uma imagem técnica, que, como diz Dunja, continuará sua existência fora do corpo. A condição pós-humana representada em *Consumidos* é da total descorporificação, em que a vida e a morte são reduzidas às imagens técnicas, em que as extensões do corpo se tornam o próprio corpo, em que somos duplos da tecnologia.

## OBRAS CITADAS

AYERS, Drew. *Spectacular Posthumanism: the digital vernacular of visual effects*. New York: Bloomsbury, 2019.

BAZIN, André. *Ontologia da imagem fotográfica. O que é o cinema?*. São Paulo: Cosac Naify, 2014. 27-34.

BREDER, Debora. David Cronenberg: a “inquietante estranheza”. *ALCEU*, vol. 11, n. 22, p. 174-193, jan./jun. 2011.

BROWNING, Mark. *David Cronenberg: author or film-maker?* Bristol: Intellect, 2007.

CRONENBERG, David. *Consumidos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

FELINTO, Erick. *A imagem espectral: comunicação, cinema e fantasmagoria tecnológica*. Cotia: Ateliê, 2008.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2009.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. Tomaz Tadeu, org. *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. 35-118.

KAUFFMAN, Linda S. *Bad girls and sick boys: fantasies in contemporary art and culture*. Los Angeles: U of California P, 1998.

KITTLER, Friedrich. *Gramofone, filme, typewriter*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

McLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1969.

MONEY, John, Russell Jobaris & Gregg Furth. Apotemnophilia: two cases of self-demand amputation as a paraphilia. *The Journal of Sex Research*, vol. 13, n. 2, p. 115-125, maio 1977.

PRECIADO, Beatriz. *Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*. São Paulo: n-1 edições, 2014.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VIEIRA, João Luiz & Luiz Antônio L. Coelho. Subjetividade virtual em “nova carne”: o fim do tempo, espaço e corpo orgânico no sujeito recriado. Tadeu Capitastrano, org. *O cinema em carne viva: David Cronenberg*. Rio de Janeiro: WSET, 2011. 93-98.