

## COMUNICAÇÃO INDISCIPLINADA: iconofagia e iconorreia nos meios de (in)comunicação<sup>23</sup>

Rodrigo Browne Sartori<sup>24</sup>

Helena Maria Cecília Navarrete<sup>25</sup>

*“Por acaso lembrei que o fundamento do horror de ser representado em imagens, que alguns povos sentem, é a crença de que quando a imagem de uma pessoa é formada, a alma passa para a imagem e a pessoa morre.”*

*Adolfo Bioy Casares.*

*“Daí pode-se dizer que o alfabeto foi introduzido para disciplinar o pensamento processual e para poder falar, na verdade, somente ‘corretamente’.”*

*Vilém Flusser.*

### Resumo

Os meios de comunicação já não comunicam. A lógica da informação transformou-a em uma ferramenta não comunicativa. Os meios de comunicação (in)comunicam. Isso ocorre devido ao excessivo bombardeio de imagens que circulam em sociedades reconstruídas por ícones aliados a fórmulas artificiais do simulacro. Se, em uma primeira etapa, a iconofagia era entendida como o fenômeno de deglutir imagens por membros de sociedades contemporâneas; em uma segunda leitura, são essas imagens que devoram e se alimentam dos homens. Portanto, em resumo, como podemos projetar um exercício prático de iconorreia? Para procurar alternativas para esta patologia, é necessário ver as novas comunicações a partir de uma estratégia indisciplinada que estimule manobras ilimitadas e iconorreicas. Reativando, com isso, a questão dialógica das comunicações humanas e esboçando traços desterritorializados e indisciplinados que podem deglutir os manipuladores conteúdos iconofágicos.

**Palavras-chave:** Comunicação; meios de (in)comunicação; in-formação; iconofagia; iconorreia; indisciplinada.

### Resumen

Los medios de comunicación ya no comunican. La lógica de la información la ha tornado en una herramienta no-comunicante. Los medios de comunicación (in)comunican. Esto se debe al excesivo bombardeo de imágenes que circulan en sociedades re-construidas por iconos aliados con fórmulas artificiales del simulacro. Si en una primera etapa, la iconofagia se entendía como el fenómeno deglutorio de imágenes por miembros de sociedades contemporâneas; en una segunda lectura son éstas las que devoran y se alimentan de los hombres. Entonces y en resumidas cuentas, ¿cómo se puede proyectar un ejercicio práctico de iconorreia? Para buscar

<sup>23</sup> Texto originalmente publicado em espanhol, na *Revista Austral de Ciencias Sociales*, v. 11, 2006, p. 101-114. DOI: 10.4206/ver.austral.cienc.soc.2006.n11-06.

<sup>24</sup> Pesquisador titular da Universidade do Sul do Chile – Valdivia, Chile. Doutor em Comunicação pela Universidade de Sevilha, com pós-doutorado na Universidade de Genebra (Suíça). Atualmente trabalha como professor e pesquisador no Instituto de Comunicação Social e como Diretor de Pós-Graduação na Universidad Austral de Chile (Valdivia), onde também é Diretor do Doutorado em Comunicação ministrado pela UACH e pela Universidad de La Frontera (Temuco). E-mail: [rodrigobrowne@gmail.com](mailto:rodrigobrowne@gmail.com).

<sup>25</sup> Professora do Centro Universitário Padre Anchieta (UniAnchieta). Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC de São Paulo. Membro da Diretoria do Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia (CISC). E-mail: [helena.navarrete@anchieta.br](mailto:helena.navarrete@anchieta.br).

alternativas a esta patología es necesario ver las nuevas comunicaciones desde una estrategia indisciplinada que estimule maniobras ilimitadas e iconorreicas. Re-activando, con esto, la cuestión dialógica de las comunicaciones humanas y esbozando trazos desterritorializados e indisciplinados que puedan deglutir los manipuladores contenidos iconofágicos.

**Palabras clave:** Comunicación; medios de (in)comunicación; in-formación; iconofagia; iconorreia; indisciplinada.

Que as sociedades sejam programadas por meio de imagens técnicas não implica uma nova (r)evolução. Pelo contrário, quanto maiores sejam os avanços na direção de uma comunicação globalizada, maior é – ao mesmo tempo e como uma alma gêmea – a (in)comunicação com o mundo e as pessoas que o compõem. Enquanto mais se celebra a chegada de perfeitas novas comunicações, a (in)comunicação se potencializa e enriquece, "causando estragos, desfazendo e desmontando, distorcendo e deformando, semeando discórdia e gerando falsas expectativas..." (Baitello Junior, 2005a, p. 9). Para José Eugenio de O. Menezes (2005), essa reflexão não é menor e enfatiza que os jogos de in-formação atuais, de forma paradoxal, favorecem exercícios de incomunicação, uma vez que a apresentação que fazem da (ir)realidade geralmente encanta por suas "velocidades" e pirotecnias midiáticas, perdendo – aqueles que se deixam in-formar – a capacidade crítica em virtude de uma ilusão que permite perceber "que a incomunicação nem sempre será sinal de falta de comunicação e nem sempre o fato de não percebermos indícios de incomunicação pode nos dizer que estamos comunicando bem" (31)<sup>26</sup>.

Sob essa proposta, a apológica *condição pós-medial* que Peter Weibel (2006, p. 137-140) desenvolve em relação aos novos meios de vídeo e computador e que defende uma revalidação das artes e dos "velhos meios", por meio da técnica, é questionável. A partir de seus postulados, esse autor destaca que as práticas dos meios técnicos valoram, inclusive, aos próprios meios antigos (não técnicos), enfatizando que o grande e verdadeiro legado dos mais recentes é ter considerado, sob outra perspectiva, os meios iniciais. Com base nessa afirmação, o fato de mantê-los vivos força e reforça mudanças radicais, "uma vez que os novos meios não apenas criaram novas

---

<sup>26</sup> Maurício Ribeiro da Silva, no artigo "Os caminhos da incomunicação", aponta que é impossível definir objetivamente o conceito de incomunicação: "Sabemos que comunicação e incomunicação agregam-se em um conjunto complexo e indissociável, ao qual chamamos de processo comunicacional (...) enquanto a comunicação, como sua objetividade, luminosidade e precisão, caracteriza-se pelo fator *yang*, a incomunicação, sua dissimulação, imprecisão e presença sombria aproxima-se do fator *yin*" (2005, p. 67).



modalidades, mas, acima de tudo, conseguiram também criar novos graus de liberdade, (...) o que é uma conquista do estado pós-moderno do ser humano”.<sup>27</sup>

Como consequência crítica ao defendido por Weibel, não se pode descuidar-se frente a uma virtual (r)evolução que se apresenta (como uma pedra-caramelo embrulhada em papel de presente) à luz das *hiper-realidades* do pós-moderno. Vilém Flusser (2005) denomina como *sociedade alfanumérica* a essas superficialidades que devem ser entendidas com seus respectivos e particulares *códigos* e que são vítimas de um embrutecimento medíocre e banalizante, "uma elite, cuja tendência hermética é continuamente reforçada, projeta modelos de conhecimento com a ajuda das chamadas 'inteligências artificiais'" (p. 105). Essa imagem, para Breno Onetto (2005), é uma imagem sintética, "uma superfície com significado que pode ser transladada de um suporte para outro, que se aprende com um único olhar..." e é gerada por dispositivos que já estão devidamente codificados e programados. Em resumo, é uma imagem técnica que não possui valor como objeto, mas serve apenas como pura informação, "como um mapa organizador do mundo das cenas..." (p. 95). O excesso de in-formação compromete as competências comunicativas e suas quantidades aumentam na mesma medida que a (in)comunicação, transformando-se – a in-formação – no produto principal das tecnologias de virtualização.

"Continuamos incorrendo no equívoco de uma visão que confunde quantidade com qualidade, e que apenas serve a essa absurda mercadológica da informação-consumo" (Segura Contrera, 2002, p. 74). Portanto, a comunicação se vê envolvida em uma situação que permite sequestros coletivos usando como isca os conteúdos icono-superficiais mencionados anteriormente. Para Flusser (2002), nesse contexto, as coisas começam a *des-coisificar* (ele as chama de não-coisas), afastando-se de um centro de interesse que se reduz em in-formação resolvida em imagens de televisão, memorizadas em computadores e armazenadas em "androides", microfilmes e hologramas, caindo na

---

<sup>27</sup> "Assim, de fato, deveríamos fazer-nos a pergunta, se, neste minuto, o maior rendimento dos novos meios não consistiria, na verdade, em ter forçado os antigos meios da arte a um florescimento triunfalista, construído sobre uma tradição de séculos, com a qual a tradição de 150 anos dos novos meios, na produção de autênticas obras-primas, nem mesmo poderia ser comparada. Poderíamos inclusive perguntar-nos, de outra forma, se a eficácia e os efeitos dos novos meios e a ciência dos novos meios não são mais importantes e bem-sucedidos até este momento do que seriam as obras dos próprios novos meios (...) Eles permitiram inúmeras possibilidades novas de expressão e conteúdos que são, por um lado, muito mais privadas e individuais do que os antigos meios e, por outro lado, muito mais objetivas e documentadas (...). O impacto dos meios é universal." (Weibel, 2006, p. 138)



ilusão das *liberdades programadas*. Ou seja, o que se escolhe deve ser escolhido seguindo diretrizes e prescrições, "parece como se a sociedade desse futuro de não-coisas fosse se dividir em duas classes: a dos programadores e a dos programados" (p. 112). De programadores a programados ou vice-versa. Sociedade que, em síntese, resulta em uma sociedade de programadores programados.

Destas últimas sentenças emerge e trata-se de ler, nos tempos atuais, as reflexões que Flusser (2006a, p. 1) faz sobre a natureza e a artificialidade da comunicação. Para esse pensador judeu-tcheco-brasileiro, a comunicação (e a cultura?) repousa sobre artifícios, invenções, imagens e símbolos que foram organizados em códigos. "Os homens não se entendem uns aos outros de um modo 'natural'"<sup>28</sup>.

Nesse contexto, pode-se entender que um código é uma espécie de acordo, um ato de confiança que Miquel Rodrigo Alsina (2001) e a partir das teorias da comunicação, chama de *contrato pragmático fiduciário*<sup>29</sup>. O propósito é possibilitar a comunicação entre as pessoas já que estas se relacionam por meio de convenções: "O homem é um animal 'alienado', ele precisa criar símbolos e organizá-los em códigos, se quiser tentar salvar o abismo entre ele e o mundo. Ele tem que tentar 'transmitir', ele tem que dar um significado ao 'mundo'" (Flusser, 2006b, p. 2). Por um lado, a codificação permite entender e compreender o mundo, e por outro lado, deve decodificar-se para combater a intensa luz das imagens. A luz cria um novo habitat para as escuras imagens das cavernas pré-históricas, impulsionando, com isso, velozes espaços de suportes resplandecentes e estimulando *panópticos lumínicos* (Virilio, 1995) que, seguindo Dietmar Kamper (2002), poderiam se entender como a formação de uma média orbital que funciona como prisão e torna os homens prisioneiros de imagens e imaginários.

<sup>28</sup> "Certo é que existem relações entre os homens que são 'naturais' (como a existente entre a mãe e o lactante, ou nas relações sexuais) e se poderia afirmar que são as formas de comunicação mais originárias e fundamentais. No entanto, não são o mais característico da comunicação humana e estão contaminadas por conceitos artificiais ('influenciados pela cultura')." (Flusser, 2006a, p. 1)

<sup>29</sup> Rodrigo Alsina (2001, p. 62 e seguintes) refere-se especificamente ao contrato pragmático fiduciário quando expõe as sinergias comunicativas pelas quais se fortalecem, contradizem ou matizam as mensagens da comunicação de massa e da comunicação interpessoal. As sinergias estão compostas por três âmbitos de estudo. "Poderíamos ter escolhido muitos outros exemplos, desde as pesquisas de Hovland até os estudos de Lazarsfeld...": as emoções na comunicação, a comunicação intercultural e identidade cultural. O contrato pragmático fiduciário concentra-se, especificamente, na primeira delas. De uma perspectiva semiológica, esse reconhecimento entre uns e outros ocorre por meio de um princípio cooperativo (Grice, 1967), um contrato fiduciário ou contrato de veridicção como é definido por Greimas e Courtés (1990) quando se referem ao acordo que estabelece a cumplicidade dos participantes em uma relação na qual se aceita a verdade do que é proposto em um discurso.



Com isso, as imagens ditam especiais códigos e normas que se traduzem à "sua imagem e semelhança" e passam a ser parte fundamental da vida, reformulando os tempos e espaços do homem de acordo com sua força e poder particulares. Por isso, as imagens já não precisam de referências reais e começam a se alimentar de si mesmas, autonomizando-se e auto referindo-se: "(...) uma imagem de uma pessoa já não precisa de uma pessoa. Basta outra imagem" (Baitello Junior, 2005a, p. 75). É a cegueira produto da luminosidade das imagens que provoca no corpo humano uma série de abstrações: "Abstração significa aqui 'subtrair o olhar a' (*absehen von*)" (Kamper, 2000, p. 2). Os corpos, em primeiro lugar, passam a ser estilizados em retratos, estátuas e figuras ideais; depois, são fotografados para se tornarem imagens corporais e, por fim, para serem projetados sobre suportes midiáticos dos mais diversos materiais, como telas de TV, internet, computadores, etc.

A comunicação humana, como consequência e mediante novas codificações, não é um produto da natureza – "(...) como no canto do pássaro, e escrever também não é um gesto 'natural' como a dança das abelhas" (Flusser, 2006a, p. 1) –, mas sim parte das *disciplinas* relacionadas com os domínios "não naturais" do homem, embora o discurso de autoridade faça o possível para apresentá-las como próprias da "natureza". "Após aprender um código, tendemos a esquecer sua artificialidade". Desde que se adquire socialmente um código - como o de concordar com a cabeça ou afirmar com o polegar para cima - pensamos que esse gesto é parte da natureza humana, tornando-se uma espécie de *segunda natureza* "(...) e o mundo codificado em que vivemos - o mundo dos fenômenos significativos como o movimento da cabeça, os sinais de trânsito e os móveis - nos faz esquecer o mundo da 'primeira natureza' (o mundo significativo)" (p. 1).

O principal objetivo da codificação é que o tecido artificial fique no esquecimento, que perca protagonismo e passe a significar o insignificante - o não significado - que se encontra na própria natureza, mas em segundo plano. O propósito é deixar de lado o contexto carente de significado e incomunicação em que se encontra o homem-natural, ou seja, "(...) aquele mundo em que estamos condenados à prisão individual e a morrer: o mundo da 'natureza'" (*ibid.*) e dar lugar a uma natureza codificado que permite colocar "em comum".

Sem códigos comuns, não há significação do mundo. Se não há significação no mundo, não há comunicação, permanecendo em um estado primário-natural de



relações zero e *nulocomunicando*. “Onde quer que encontremos códigos, pode supor-se a presença humana” (*ibid.*). O fato de as imagens, ultimamente, desempenharem um papel fundamental não significa que tenham desafiado a autoridade, muito menos que tenham esboçado os primeiros contornos de uma revolução imagética. Pelo contrário. Sua irrupção parece (in)voluir para um estado original. Por exemplo, Flusser recupera o idioma falado, os gestos, o canto e conclui assegurando que sempre se está referindo a imagens. Imagens que tendem a decifrar o significado que os homens deram a seus atos e sofrimentos.

Em outras palavras, pode-se interpretar que os excessos de imagens mencionados anteriormente (Baitello Junior e Kamper) representam uma espécie de analfabetismo pós-moderno, ou seja, um retorno ao nível mais baixo da *incomunicação* natural? Para Flusser, essa pergunta não é válida. As imagens e os meios de hoje não são os mesmos que os do passado, tampouco são recuperadores e salvadores dos antigos - como Weibel defende. Além disso, ele é claro ao indicar que os programas de televisão não são vitrais góticos, e as latas de conserva são diferentes de uma pintura do Renascimento. É necessário entender, portanto, diferentes níveis de codificação e assimilação de imagens, dependendo do contexto:

A diferença é, em resumo, esta: as imagens pré-modernas são produtos do trabalho manual ("artesanato"), as imagens pós-modernas são produtos da técnica. Por trás das imagens que nos programam, podemos constatar uma teoria científica, mas isso não ocorre necessariamente nas imagens pré-modernas. O homem pré-moderno vivia em um mundo de imagens, que significava "o mundo". Nós vivemos em um mundo de imagens, que busca significar teorias sobre o mundo (Flusser, 2006b, p. 2).

Para os antepassados (pré-modernos e "artesãos"), o universo de imagens envolvia um conjunto de cenas que se traduziam no seu próprio "estar no mundo". Situação que se transformava em um comportamento mágico e diferente. Nesse contexto e, como exemplo, os antropófagos celebraram seus rituais alimentares com tranquilidade, entusiasmo e em um estado de alegria. Baitello Junior (2002) esclarece que o aborígine que comia outro adquiria as qualidades daquele recém-devorado. O nativo sempre buscava "consumir" o adversário que projetasse uma imagem de lutador ou chefe de tribo, forte e poderosa, para poder se apropriar desses privilégios. Imagem que significava "o mundo".



Guardando as diferenças, a partir da ficção e em concordância com o exposto por Baitello Junior, Manuel Vázquez Montalbán (2000) exemplifica esse tipo de escolha e prazer nutritivo a partir da experiência de Pierre Ebuka. P. E. é um imigrante oriundo de uma tribo canibal da África Central que está na Alemanha com o objetivo de se graduar em "epistemologia canibal" na Universidade de Heidelberg. Ebuka, em um provável "deslize intercultural", esqueceu certos códigos vigentes na sociedade que o acolheu e deixou-se levar por um exercício antropofágico que era todo um ritual em sua comunidade natal. Esse é o resultado de uma dieta equilibrada, contundente e europeizante: 1. Tripas de espanhol (em partes iguais) ao estilo do mondongo do bairro de Triana; 2. Filé do fiscal francês ao *foc-demi-cru* da abadessa de *Périgord*; 3. Espetinho de aeromoça grega aromatizado com sálvia da ilha de Skorprios; 4. Salsichas brancas de carne moída de operador de câmbio e bolsa de Munique com batatas cultivadas nas proximidades de cemitérios de minorias étnicas (12-13).

Baitello Junior indica que o importante para os antropófagos são as imagens que percebem, captam ou que o grupo que compõe a tribo "significa" de um corpo que se expõe em um momento determinado, no qual, como admiradores do mesmo, gostariam de tê-lo consigo ou ser como ele: as imagens são algo que o corpo projeta. Sob essa perspectiva, o substancial para a antropofagia são as imagens que o corpo "significa". Portanto, esse caso pode ter um caráter perpétuo, já que as tribos se devoravam umas às outras de forma ilimitada. Tudo com a ideia de recuperar ou *incorporar* em si mesmas (o devorador ou a tribo devoradora), não apenas os atributos oferecidos e, é claro, que lhes interessa de seus inimigos, mas também resgatar a imagem de um parente perdido no passado e que foi devorado por aquele inimigo que ele ou eles estão dispostos a comer naquele momento. Essa cadeia alimentar é um ato de retroalimentação, onde uma tribo come a outra para resgatar os seus e, além disso, para obter atributos importantes deles que não possui.

Essa alimentação corporal – e com vista para um projeto teórico-crítico *iconofágico* – Baitello Junior a explica com diferentes formas de apropriação, sejam simbólicas ou materiais. Na primeira delas, podem-se observar apropriações dos espaços e seus recursos, do tempo e seus atributos, das mentes e suas imagens, sem ter que se limitar à apropriação corporal, reconhecendo processos de mediação pelas imagens e entendendo que, nesse campo, é possível analisar a antropofagia (pura)





conforme proposto por Oswald de Andrade, ao estimular uma alternativa para analisar a comunicação e a cultura. O próprio Baitello Junior (2005d, p. 87), por exemplo, aproxima o trabalho de Flusser ao mundo da antropofagia oswaldiana: "Enquanto eu próprio estava na Alemanha para meu banquete de doutorado, escrevendo sobre a antropofagia dadaísta e devorando tudo o que o velho continente me ofereceria para minha formação, Flusser já tinha devorado o processo de devoração ele mesmo, para devolver à velha Europa a radicalidade visceral perdida ao longo dos mesmos séculos". A partir deste ponto de partida, expõe-se a deformação do corpo a partir do esvaziamento de seus interiores e como resultado da exacerbação da imagem (pré e pós-moderna).

Mas, como já foi previsto, no faminto mundo das "fagias", nem tudo é cor-de-rosa. Com a necessidade de viver submetido a uma sobrecarga codificada, o homem está jogando o jogo que o leva a se desapropriar do espaço e do tempo. Uma opção que exige buscar novas e diferentes formas para, sem necessariamente saber, (in)comunicar-se.

Nas projeções de Flusser e sob a denominação de **escalada de abstração**, o corpo **tridimensional**, em uma primeira instância e desde o pré-moderno, cultivou sinais sobre paredes de cavernas: marcas de mãos, vestígios de vivências, ilustrações de sustos e temores. Em síntese, imagens de mundo e de vida. No entanto, posteriormente, as imagens criadas em múltiplos suportes (pedra, madeira, pele, etc.) se bidimensionalizaram e se traduziram em grafias planas de objetos – não necessariamente planos – formadas pelo corpo, perdendo a terceira dimensão de profundidade. Para piorar, a reprodução de imagens ocupou os espaços **bidimensionais** do mundo, exercendo uma pressão avassaladora sobre os corpos reais: o tri se bidimensionaliza, esmagando-o e volcando-o apenas para imagens. "Mas essa transformação não termina aqui. As imagens originalmente desenhadas nas paredes das cavernas, sobre as pedras, rasgadas sobre a pedra, sobre o couro, sobre os ossos dos animais ou sobre a madeira, foram se simplificando e se transformando em linhas às quais conferiam o nome de 'escrita'" (Baitello Junior, 2004b, p. 122). A escrita como construção da cultura, a escrita como artifício. O tridimensional de antes se reduz, portanto, a linhas **unidimensionais**, produto, entre outras coisas, do artifício da luminosidade imagética. As vidas se restringem a simples carreiras, currículos, a um percurso freneticamente predefinido.





Com a escrita o mundo passa a ser descritível, o que abre os caminhos para o pensamento lógico, linear e conceitual. Abre o caminho para a ciência e a técnica que criam máquinas que podem dispensar a trabalhosa tarefa de aquisição e distribuição da escrita. (Baitello Junior, 2005a, p. 91)

O homem passa a ser um número dentro do universo das estatísticas, vinculado aos caprichos do Estado e, pior ainda, do mercado. O diagnóstico é ainda mais lapidar...

Como se não bastasse, o processo civilizatório, em sua estratégia de ampliação de seu raio de ação, criou ainda outra configuração para esse corpo, reduzindo ainda mais suas dimensões. Retira-se a única dimensão restante e passamos a ter o corpo que não ocupa nenhuma dimensão no espaço. Isso acontece quando nosso corpo é transformado em um ponto, em um número, em uma fórmula abstrata qualquer que considere apenas um aspecto de nosso existir: fórmulas tais como aquelas que se escondem por trás das palavras "telespectador", "cliente", "consumidor", "contribuinte", etc. E, como número, como pura quantificação, este corpo passou a ser nulodimensionalmente, não ocupando nenhum outro espaço que não seja o espaço virtual do não espaço.

Somos um número, um ponto.

E um ponto não precisa de espaço em nenhuma de suas dimensões.

Com isso, está criado um corpo destituído de sua corporeidade.

Um corpo não-corpo (Baitello Junior, 2004b, p. 122-123).

Em sintonia com o que explicou Baitello Junior (2002) ao questionar as potenciais instaurações de imagens que tendem a corpos nulodimensionais, Greil Marcus – desde uma perspectiva vinculada à metáfora deglutória muito característica nos circuitos do rock – em seu artigo "A Corpse in Your Mouth: Adventures of a Metaphor, or Modern Cannibalism" (1999), questiona o que aconteceu com o corpo de Elvis Presley quando surgiu a moda dos "Presleyburgers"; um novo produto derivado do próprio corpo do rei do *rock and roll* vendido à aristocracia de Nova York e da Costa Oeste dos Estados Unidos a um preço de mil dólares a porção. Além disso, esses "Presleyburgers" foram exportados para o Reino Unido com grande sucesso de "consumo" (em sua dupla acepção: de venda e de comida) entre a alta sociedade britânica. Nos últimos anos, tem havido um aumento desse culto bizarro de vampirismo, do qual a "Presleyburger" é apenas um exemplo.



Diz-se que o culto começou nos anos cinquenta com as Dean-Hamburgers; eram bastante raras e continham restos do Porsche acidentado e os óculos de sol - aqueles seguidores do ator que as experimentaram e ainda vivem dizem que 'eram duras, mas saborosas' (Marcus, 1999, p. 84)<sup>30</sup>.

Esses milionários antropófagos-necrófagos são dignos de menção porque consomem simbolicamente, na metáfora pop, cadáveres de estrelas, na forma de hambúrgueres, com a forte convicção de que, ao se alimentarem deles, ao comerem seus corpos, algo do carisma desses famosos pode ser contagiante. No caso do consumo de Elvis, não apenas os devoradores de sua carne adquirem certas características particulares do ícone do rock, mas também, ao mesmo tempo, ingerem as pílulas (*percodans, quaaludes e desoxyns*, entre outras) que estavam no corpo de seu ídolo, proporcionando o mesmo efeito que ele teve em seu momento. Ou seja, os recém-alimentados não apenas têm a possibilidade de assumir algumas de suas virtudes, mas também fazem a mesma *drogoviagem* do artista venerado. Mick Jagger foi um dos que viveu essa experiência, a partir dos Elvis-hambúrgueres.

O escândalo foi descoberto quando houve uma tentativa de profanação do túmulo de Presley com o objetivo de roubar seu corpo realizado por ocultistas: o corpo já havia sido roubado! Aparentemente, foi picado em pedaços e transformado em uma estranha comida de culto, as "Presley-burgers". Dizem que eram muito caras (\$1000 cada) e com alto teor de gordura, mas nem isso impediu a multidão em busca de emoção de celebridade: dizem que Mick Jagger comeu várias antes de seu recente concerto em Wembley (Marcus, 1999, p. 84)<sup>31</sup>.

Essa forma particular e simbólica de alimentação antropro/ iconofágica<sup>32</sup>, que tende, em sua radicalidade extrema, à nulodimensionalidade corporal, é classificada por

<sup>30</sup> No original: "The cult is said to have begun in the 50's with Deanburgers; these were very rare, and contained bits of Porsche wreckage and sunglasses- those cultists still alive who tasted them say 'They were tough but tasty'". A tradução é de Amalia Ortiz de Zárate Fernández.

<sup>31</sup> No original: "The scandal was discovered when attempt was made to steal Presley's body from the grave by occultists: the body was already stolen! In now appears that it was minced down and turned into the bizarre cult food, Presleyburgers. These are said to be very expensive (\$ 1000 a throw) and high on fatty content, but it still didn't deter the thrill-seeking showbiz crowd: Mick Jagger was said to have eaten several before his recent Wembly concert". A tradução é de Amalia Ortiz de Zárate Fernández.

<sup>32</sup> Não é pertinente abordar a discussão sobre código, ícone, signo e simulacro neste artigo. Para aprofundar nesse tópico específico, consultar: Browne, Rodrigo (2002-2003): "Comunicação intercultural e multiculturalismo. Da antropofagia à iconofagia", in "Discurso - Revista Internacional de Semiótica e Teoria Literária", p. 16-17. "Fora de contexto, as unidades icônicas não têm estatuto e, portanto, não pertencem a um código; fora de contexto, os 'signos icônicos' não são verdadeiramente signos; como não



Baitello Junior (2005a) em quatro pontos que se modificam de acordo com a inflação de imagens imposta pelo meio e através das consequências que o consumo (indiscriminado) delas pode acarretar.

1 - No nível básico, ele chama de *antropofagia (pura): corpos devoram corpos* e especifica que essa instância – estimulada pelo exercício modernista da antropofagia oswaldiana - é diagnosticada no campo da comunicação natural (em oposição a uma comunicação artificial, diria Flusser). A boca reúne funções fundamentais para um primeiro gesto receptor de informação física incorporada pelo organismo: a amamentação, o beijo, os lábios como órgão de alimentação oferecido por e para o outro corpo.

2 - Em uma segunda instância, o autor se refere a uma *iconofagia (pura): imagens que devoram imagens*. Processo no qual as imagens, em um exercício ilimitado, devoram-se entre si para produzir outras imagens. Portanto, Baitello Junior explica – ao resgatar algumas reflexões de Eduardo Peñuela Cañizal – que é necessário apontar para a existência de uma *perspectiva em abismo*, como no cinema de Pedro Almodóvar, que construiu algumas de suas imagens buscando substratos imagônicos nos filmes de Luis Buñuel, que, por sua vez, reconstruía-as a partir de cenas de outros filmes ou ainda de imagens clássicas da pintura espanhola. Alejandro Yarza (1999, p. 67) apresenta uma análise similar desde o fenômeno iconófago almodovariano.

Portanto, o único canibalismo que é realizado com sucesso em *Entre tinieblas* é o que os canibais fazem com o corpo de Virginia e, acima de tudo, o que Almodóvar pratica com todo um complexo sistema iconográfico, que digere, descarna e esvazia para preenchê-lo com um conteúdo diferente. Almodóvar, portanto, usa o esqueleto do ritual católico para fazê-lo falar uma linguagem diferente, a do amor e da paixão entre dois seres humanos (...) *Entre tinieblas* se torna uma operação complicada de reapropriação de um sistema iconográfico religioso (...) Almodóvar internalizou a iconografia católica, reapropriando-a, assim como os canibais fizeram com o corpo de Virginia, e, no processo, rearticulou a História e a tradição iconográfica religiosa espanhola de acordo com sua medida.

Quando Pablo Picasso ou Salvador Dalí pintam, por exemplo, suas versões de *Las Meninas*, de Velázquez, eles também estão trabalhando com uma ótica de perspectiva

---

estão codificados nem (como vimos) se assemelham a nada, é difícil compreender por que significam". Devido a essa vagueza, um *texto icônico*, finalmente, "(...) mais do que algo que dependa de um código, é algo que *institui um código*" (Eco, 1988, p. 322, grifos no original).



em abismo. Essa forma abismal de tratar com as imagens não se limita ao cinema ou à pintura, mas é amplamente utilizada pelos meios de comunicação. Para Peñuela Cañizal (1996, p. 19), essa bricolagem iconográfica pode ser apreciada na obra de Almodóvar quando ele recupera conflitos que Buñuel havia colocado sobre a mesa desde *Un Perro Andaluz* e, posteriormente, *Viridiana*, relacionando-se com essa "trama de sigilos que, no seio das relações familiares, esconde, em nome das muitas hipocrisias do pudor, traços reveladores da condição humana". O autor (2001, p. 123) expressa também que esses processos adquirem propriedades de tensão que os liberam da rigidez codificada e, frequentemente, "tomam formas adequadas aos requisitos mais característicos das configurações propícias ao surgimento do sentido obtuso". Para Baitello Junior (2005a), esse estágio pode ser explicado com uma metáfora devoradora, pois o mecanismo de "citação" entre imagens implica a troca ativa de fluxos imagónicos:

As imagens apresentadas pelos meios de comunicação contemporâneos terminam por possuir um alto teor de referência a outras imagens, que se referem ainda a outras, construindo uma "perspectiva em abismo", segundo E. P. Cañizal, que se perde em imagens remotas de insondáveis resquícios arqueológicos (...) Evidentemente não se trata de um fenômeno apenas contemporâneo, senão de um processo constitutivo e fundante da autonomia relativa da esfera da cultura humana, que porém, exacerbado pela avalanche ou pelo dilúvio das imagens do século XX, ganha dimensões inusitadas. (p. 95)

Este fenômeno que, em um estágio de extensão inusitada, Baitello Junior avalia como uma "crise da visibilidade", e Vilém Flusser vislumbra como uma "terceira catástrofe do homem Alexandre Luís de Oliveira Alexandre Luís de Oliveira"<sup>33</sup>, dá lugar a uma nova alternativa "fágica":

3. *A Iconofagia (impura): corpos devoram imagens.* Essa opção é composta por imagens "não-coisificadas", que as pessoas devoram simbolicamente por meio da propaganda, moda, meios de (in)comunicação, na vida cotidiana, pelas ruas, ao se vestirem, etc. A situação, conseqüentemente, mudou e essas "não-coisas" que substituem as coisas são in-formações. "Nosso interesse existencial se desloca

---

<sup>33</sup> "O homin vivenciou três grandes catástrofes ao longo de sua história: a hominização, trazida pelo uso das ferramentas de pedra; a civilização, criada pela vida em aldeias, com sua conseqüente sedentarização; e a terceira catástrofe, em curso e ainda sem nome, é marcada pela volta ao nomadismo, pois as casas se tornaram inabitáveis" (Baitello Junior, 2006: 89).



visivelmente das coisas para as informações. Cada vez estamos menos interessados em possuir coisas e, cada vez mais, em consumir informações" (Flusser, 2002, p. 105). As pessoas não precisam de alimentação corporal; apenas imagónica, simbólica e informacional<sup>34</sup>, entendendo esse último conceito como a variável mais persuasiva que permite adquirir autonomia de um *efeito de realidade*, apresentando-se como técnica que encerra a representação e ativa os signos desordenadamente. Aqui, o problema da iconofagia atinge sua expressão máxima. Os corpos tridimensionais comem em enormes quantidades e até a saciedade imagens bi, uni e nulodimensionais, que substituem outras apropriações sensoriais e emocionais, tornando-se, sem dúvida, uma *iconofagia patológica*.

Como já anunciado em uma pesquisa anterior (Browne, 2006), esse nível é o que interessa principalmente já que, de fato, tanto comer e devorar imagens pode levar, além de uma indigestão icônica, a uma *icoadição*, que permita que elas (se) influenciem (de) e nos participantes dessas sociedades, anulando em forma direta e definitiva os corpos e abrindo caminho ao mundo do virtual e hiper-real: uma má digestão, aparentemente, é aquela que Marion Elliot confessa: uma adolescente mestiça, com vários quilos a mais e aparelho nos dentes, que mudou seu nome para Poly Styrene, transformando-se automaticamente na líder da banda X-ray Spex, nome dos óculos que lhe caíam melhor. "Um entrevistador lhe perguntou o que ela pretendia. 'Eu gosto de consumir – ela respondeu – porque se você não faz isso, é consumido'" (Marcus, 1993, p. 87). Essa é a lógica do estágio atual da iconofagia: "Isso equivaleria a dizer que devorar imagens pressupõe também ser devorado por elas" (Baitello Junior, 2005a, p. 96). Para Malena Segura Contrera (2002, p. 76), esses fenômenos podem ser entendidos – em coerência com essa segunda classificação iconófaga – como uma *sociedade de obesos anêmicos* que consomem compulsivamente in-formações e cuja "(...) saturação afetará também as competências comunicativas do sistema".

4. Finalmente, a *antropofagia (impura): imagens devoram corpos* é quando o poder da imagem atinge tal nível que se transforma no próprio personagem que está ícone-comendo. "Ao contrário de uma apropriação, trata-se aqui de uma expropriação de

---

<sup>34</sup> "O que está em andamento diante de nossos olhos, esse deslocamento das coisas para o horizonte distante de nossos interesses e esta adesão do interesse às informações, não tem paralelo na história. E é, por isso, inquietante" (Flusser, 2002, p. 106).



si mesmo" (*ibidem*, 97). Baitello Junior não perde tempo ao exemplificar com o caso do fotógrafo Bill Biggart, que morre nos escombros das "Torres Gêmeas" em 11 de setembro de 2001. Esse faminto capturador de imagens não pôde conter seus impulsos e se transformou em ícone ao entrar na segunda torre antes que ela desabasse. As fotos digitais de Biggart deram a volta ao mundo pela internet, e ele se solidarizou com o tempo da imagem, expropriando-se a si mesmo sob a prisão e pressão imagónica.

Às vezes, a situação é inevitável: não somos chamados para ver, somos vistos pelas imagens, somos vítimas da sociedade alfanumérica. Isso também ocorre nas contemporâneas autoestradas da informação, as chamadas infovias e suas ferramentas de navegação. Não existe, sequer, o direito de não olhar. Essas sociedades, baseadas e inspiradas nas imposições da publicidade, propaganda e suas demandas mercantis, impõem um cinismo extremado desde os próprios meios de (in)comunicação que produzem, *espetacularmente* (Segura Contrera, 2002; Browne, 2006), as patologias iconofágicas e incomunicativas às quais o sistema vigente levou.

A violenta e desmedida circulação de imagens tende a devorar os mecanismos artificiais de comunicação humana e a *recodificar* as normas da modernidade (em comparação com as da pré e pós-modernidade descritas por Flusser). Se, numa primeira etapa, a iconofagia era entendida como o fenômeno de deglutição de imagens por membros das sociedades contemporâneas; numa segunda leitura, são essas as que devoram e se alimentam (numa função retroalimentadora) dos homens. A radicalidade iconófaga esvazia o sujeito (Talens, 2000) e o incha e (in)digesta – satisfatoriamente (como sintoma fundacional da pós-modernidade<sup>35</sup>) – com as infinitas fábricas de imagens, "(...) isto quer dizer, a renúncia à capacidade de comunicar-se, abrindo os espaços para a livre escalada da incomunicação" (Baitello Junior, 2005b, p. 10).

As imagens, por meio dos meios de (in)comunicação (e outros dispositivos imagônicos), saturam os discursos dialógicos de comunicação humana (fora das ciências humanas e do Homem como objeto e sujeito de estudo) e reatualizam os processos de

---

<sup>35</sup> Uma leitura interessante dos elementos pós-modernos na obra de Vilém Flusser é apresentada pela autora checa Eva Batlickova (2004, p. 1) em seu artigo "Os elementos pós-modernos na obra brasileira de Vilém Flusser". Nele, ela ressalta a pluralidade, a transversalidade e a capacidade lúdica de e nos estudos desse pensador, em contraste com os trabalhos lineares e excessivamente codificados de outra época (histórica): "Nessa obra, Flusser apresenta a sua tese sobre a chegada da nova época histórica relacionada com a transformação dos códigos da comunicação, da estrutura linear do texto escrito à estrutura cíclica das imagens técnicas."



artificialidade, anulando a questão comunicacional e prefixando o "in-", que desarticula e invalida a atuação social dos meios e seus efeitos. As mudanças nas normativas e nos discursos hegemônicos das novas tecnologias, por meio da chegada frenética dos sistemas multimeios, estimulam outra forma de ver a comunicação. Forma que, sem dúvida, beneficia atrativos processos de (in)comunicação. "Hoje a repressão não está mais na censura, mas na imposição da informação, da comunicação e da expressão" (Cajueiro Santos, 2005, p. 118).

A nulodimensionalidade das imagens "iluminadas" é uma característica substancial da iconofagia: "Teríamos que nos perguntar se essa redução drástica do espaço externo da comunicação, dos vínculos sociais, dos horizontes e das horizontais da sociabilidade, não estará correspondendo a uma redução dos espaços internos, a um estreitamento de comunicação consigo mesmo" (Baitello Junior, 2005b, p. 10-11).

Feito esse diagnóstico, cabe se perguntar sobre o saneamento dos corpos contaminados pela inflação de ícones. Como poderia ser proposta uma alternativa que permita digerir os excessos já mencionados e propor uma expulsão defecada daquelas imagens de saturação (in)comunicacional? Como romper com a indigestão icônica e habilitar uma digestão que expele a massiva produção midiática? Em resumo, como se pode projetar um exercício de iconorreia? Flusser (2002, p. 106) é ainda mais preciso no questionamento: "Que tipo de ser humano será aquele que terá que se ocupar, não mais de coisas, mas de informações, de símbolos, de códigos, de sistemas, de modelos?"

Para que os meios de (in)comunicação comuniquem e rompam com as indigestões icônicas, não, necessariamente, precisam retornar às ambiciosas postulações tradicionais da comunicação disciplinária-disciplinada. Também não devem se deter em posturas bidisciplinares que fomentam uma alfabetização educacional dos e para os meios. Pelo contrário, devem olhar com desconfiança para aqueles que buscam construir uma nunca alcançada e muito questionada, monodisciplina "comunicação" (Baitello Junior, 2006). É necessário entendê-la além de suas projeções inter e transdisciplinares. Ver as comunicações a partir de uma estratégia indisciplinada (Silva e Browne, 2006b)<sup>36</sup>, que estimule exercícios ilimitados e iconorreicos diante do in-

---

<sup>36</sup> A comunicação não é uma ciência, nem uma disciplina: é mais propriamente indisciplinada. A indisciplinada da comunicação encontra-se na impossibilidade de encontrar uma origem, somente se pode rastrear suas pegadas. Pegadas sobre pegadas. Um desses rastros, como informação, pode-se encontrar na teoria matemática e na função de dobradiça que desempenhou ao transferir modelos científicos entre





formacional *artefactual* e *atuvirtual* (Derrida e Stiegler, 1996)<sup>37</sup>. Reativando, com isso, a questão dialógica das comunicações humanas e esboçando traços desterritorializados e indisciplinados que possam deglutir os manipuladores conteúdos antropto/iconofágicos (impuros). Conteúdos que vêm daqueles saturados meios de (in)comunicação e que, a partir do "in-" estimulador da indisciplinada, se possa vislumbrar uma comunicação renovada desvinculada desse prefixo "in" (não mais o da indisciplinada, mas o da comunicação) que a controla e indigesta: o indisciplinamento da comunicação como transgressão e desmanipulação dos meios de (in)comunicação.

Se conseguisse resgatar as imagens nos vestígios de uma nova reflexão (...) talvez existisse uma chance de transformar a TV, de uma paixão apática e estúpida, numa telepatia clarividente. Os olhos de humanos teriam então, do ponto de vista do observador isolado, a possibilidade de ser não apenas palco de uma derrota secular de visão, mas poderiam tornar-se novamente órgãos do conhecimento para a simultaneidade de um acontecimento global que repele o espaço morto e se entrega ao tempo vivo (Kamper, 2002, p. 1).

### Referências bibliográficas

ALSINA, M. R. **Communication theories**. Areas, methods, and perspectives. Barcelona/Valencia: Universitat Autònoma de Barcelona/ Universitat Jaume I de Castellón de la Plana/ Universitat Pompeu Fabra/ Universitat de Valencia, 2001.

BAITELLO JUNIOR, N. Can images devour men? Iconophagy and Anthropophagy. **Comuniquiatra**, v. 4, p. 1-8, 2002. Disponível em: <http://comuniquiatra.org>. Acesso em: 15 out. 2002.

BAITELLO JUNIOR, N. The four devourings. Iconophagy and anthropophagy in communication and culture. **Communication**, v. 2, p. 13-27, 2004a.

BAITELLO JUNIOR, N. The body and its language. **Without meat**. Women's Bodies: Communication and Power. Seville: Arcibel, 2004b, p. 15-124.

BAITELLO JUNIOR, N. **The era of Iconophagy** - Essays on communication and culture. São Paulo: Hacker, 2005a.

---

áreas supostamente distantes e divorciadas (...) A comunicação não legitima nenhum projeto epistemológico; sua desterritorialização permite que ela escape dos domínios fechados típicos das epistemologias positivistas. Dessa forma, ela escapa dos preceitos que a poderiam enquadrar em um código exato e preciso" (Silva e Browne, 2005, p. 210).

<sup>37</sup> A informação (e não a comunicação), nesse sentido, se apresenta na sua variante mais monológica e unidirecional: a propaganda. Os fatos, dessa forma, se encapsulam midiaticamente, e se produzem desde o artifício artificial (artefactualidade) das redes de informação" (Silva e Browne, 2006a, p. 74).



BAITELLO JUNIOR, N. Presentation. The means of non-communication. The other, too human, face of bonds. In: BAITELLO JUNIOR, N; CONTRERA, M. S.; MENEZES, J. E. (Orgs.). **The means of Non-communication**. São Paulo: Annablume/ CISC, 2005b.

BAITELLO JUNIOR, N. Non-communication and image. In: BAITELLO JUNIOR, N; CONTRERA, M. S.; MENEZES, J. E. (Orgs.). **The means of Non-communication**. São Paulo: Annablume/ CISC, 2005c.

BAITELLO JUNIOR, N. Vilém Flusser and the third catastrophe of man or The pains of space, photography, and wind. In: KONDO, K.; SUGA, K. (Orgs.). **How to talk to Photography**. Tokyo: Kokushokankokai, 2005d, p. 87-94.

BAITELLO JUNIOR, N. For a Communication Science distant from the outdated ghosts of monodisciplinarity. In: ECHETO, V. S.; BROWNE, R. (Orgs.). **Anthropophagies**. The indisciplines of communication. Madrid: Biblioteca Nueva, 2006.

BATLICKOVA, E. The post-modern elements in the Brazilian work of Vilém Flusser. **Ghrebh**, v. 6, 2005, p. 1-8. Disponível em: <http://www.revistacisc.org.br/ghrebh6/>. Acesso em: 25 jan. 2005.

BROWNE, R. Neo-Totemic Laws and Discourse Societies: Antecedents for Iconophagy. **Ghrebh**, v. 8, 2006, p. 1-13. Disponível em: <http://www.revistacisc.org.br/ghrebh8/>. Acesso em: 24 ago. 2006.

CAJUEIRO SANTOS, T. Communication, loneliness, and non-communication. In: BAITELLO JUNIOR, N; CONTRERA, M. S.; MENEZES, J. E. (Orgs.). **The means of Non-communication**. São Paulo: Annablume/ CISC, 2005.

CONTRERA, MALENA S. **Media and panic**. Saturation of information, violence and cultural crisis in the media. São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2002.

CONTRERA, MALENA S. Monsters in/of mass media. **Without Meat**. Women's Bodies: Communication and Power. Seville: Arcibel, 2004, p. 190-104.

DERRIDA, J.; STIEGLER, B. **Ecographies of television**. Filmed interviews. Buenos Aires: EUDEBA, 1996.

ECHETO, VÍCTOR S.; BROWNE, R. **Hybrid and rhizomatic writings**. Interstitial passages, thought of the between, culture, and communication. Seville: Arcibel, 2004.

ECHETO, VÍCTOR S.; BROWNE, R. The indisciplines of communication. Epistemologies in crisis. **Communication**, v. 3, 2005, p. 209-220.

ECHETO, VÍCTOR S.; BROWNE, R. Current, (non)communication, and (un)information in contemporary wars. **Ecos Magazine**, v. 10, n. 1, 2006a, p. 65-76.

ECHETO, VÍCTOR S.; BROWNE, R. **Anthropophagies**. The indisciplines of communication. Madrid: Biblioteca Nueva, 2006b.

ECO, U. **Sign**. Barcelona: Labor, 1998.

FLUSSER, V. **Philosophy of design**. Madrid: Síntesis, 2002.

FLUSSER, V. The alphanumerical society. **Austral Journal of Social Sciences**, v. 9, 2005, p. 95-109.

- FLUSSER, V. What is communication? **Comuniquiatra**, v. 10, p. 1-4, 2006a. **Disponível em:** <http://comuniquiatra.org>. **Acesso em:** 20 set. 2006.
- FLUSSER, V. [1997]. The coded world. **Medienkultur**, v. I, 2006b, p. 21-28.
- GREIMAS, A. J.; COURTES, J. **Semiotics**. Reasoned dictionary of language theory. Madrid: Gredos, 1990.
- KAMPER, D. Temporal structure of images. **Ghrebh**, v. 1, 2002, p. 1-4. **Disponível em:** <http://www.revistacisc.org.br/ghrebh1/artigos/01kamper30092002.html>. **Acesso em:** 15 fev. 2003.
- MARCUS, G. **Lipstick traces**. A secret history of the twentieth century. Barcelona: Anagrama, 1993.
- MARCUS, G. **A Corpse in Your Mouth: Adventures of a Metaphor, or Modern Cannibalism**. Present tense Rock and Roll and Culture. Durham and London: Duke University Press, 1993.
- MENEZES, J. E. O. Non-communication and media. In: BAITELLO JUNIOR, N; CONTRERA, M. S.; MENEZES, J. E. (Orgs.). **The means of Non-communication**. São Paulo: Annablume/ CISC, 2005.
- MONTALBÁN, M. V. Pierre Ebuka's feast. Reflections on the risks of European decadence. **Theatrum**, v. 1, p. 12-13, 2000.
- ONETTO, B. Introduction to The Alphanumerical Society: Vilém Flusser and the current crisis of culture. **Austral Journal of Social Sciences**, v. 9, 2005, p. 95-97.
- PEÑUELA CAÑIZAL, E. (Ed). **Web of sigils**. Essays on Almodóvar's Cinema. São Paulo: Annablume/ ECA-USP, 1996.
- PEÑUELA CAÑIZAL, E. (Ed). The strange charm of intertextuality. **Signa**, v. 10, 2001, p. 111-126.
- RIBEIRO DA SILVA, M. The paths of non-communication. In: BAITELLO JUNIOR, N; CONTRERA, M. S.; MENEZES, J. E. (Orgs.). **The means of Non-communication**. São Paulo: Annablume/ CISC, 2005.
- TALENS, J. **The empty subject**. Madrid: Cátedra/ University of Valencia, 2000.
- VIRILIO, P. **Aesthetics of disappearance**. Barcelona: Anagrama, 1980.
- VIRILIO, P. **The speed of liberation**. Buenos Aires: Manantial, 1995.
- WEIBEL, P. The post-medial condition. **Austral Journal of Social Sciences**, v. 10, 1996, p. 137-141.
- YARZA, A. **A cannibal in Madrid**. Camp sensitivity and the recycling of history in Pedro Almodóvar's cinema. Madrid: Libertarias, 1999.

