



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL
CAMPUS CHAPECÓ
CURSO DE HISTÓRIA**

MORGANA ELISHA JAHNKE

**CANIBAIS EM PALMITOS:
ARTE E ANARQUIA NO CINEMA INDEPENDENTE**

**CHAPECÓ
2018**

MORGANA ELISHA JAHNKE

CANIBAIS EM PALMITOS:

ARTE E ANARQUIA NO CINEMA INDEPENDENTE

Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação apresentado
como requisito para a obtenção de Grau de Licenciatura em
História da Universidade Federal da Fronteira Sul.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Machado

CHAPECÓ

2018

Bibliotecas da Universidade Federal da Fronteira Sul - UFFS

Jahnke, Morgana Elisha

Canibais em Palmitos: arte e anarquia no cinema independente / Morgana Elisha Jahnke. -- 2018.
101 f.:il.

Orientador: Dr. Ricardo Machado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) -
Universidade Federal da Fronteira Sul, Curso de
História-Licenciatura, Chapecó, SC , 2018.

1. História-Cinema. 2. Cinema Independente. 3.
Sexualidade. 4. Anarquia. I. Machado, Ricardo, orient.
II. Universidade Federal da Fronteira Sul. III. Título.

Elaborada pelo sistema de Geração Automática de Ficha de Identificação da Obra pela UFFS
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

MORGANA ELISHA JAHNKE

**CANIBAIS EM PALMITOS:
arte e anarquia no cinema independente**

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado como requisito para obtenção de grau de Licenciada em História da Universidade Federal da Fronteira Sul.

Orientador: Dr. Ricardo Machado

Este trabalho de conclusão de curso foi defendido e aprovado pela banca em:

11/12/18

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Ricardo Machado

Profª Me. Daiana Schvartz

Prof. Me. Paulo Acácio Amarantes Vasconcelos Soares

Dedico esta pesquisa ao Monstro Legume do Espaço.

AGRADECIMENTOS

Agradeço às professoras e professores que me instruíram, não apenas na graduação, bem como ao longo da formação escolar. Vocês contribuíram significativamente à minha trajetória acadêmica.

Ao Dr. Ricardo Machado, quem desde os primeiros semestres instigou as reflexões teóricas através da arte, professor e orientador. Acreditou em mim quando nem mesmo eu acreditava.

À minha família, por todo o apoio. Devo citar em especial, a compreensão dos meus irmãos, Lourenzo, Isabela e Vinícius, esta pesquisa também é para vocês. Agradeço, principalmente, ao meu pai, Loures Jahnke, por me apresentar a arte e por ser a minha inspiração todos os dias e, à minha avó, Gredchen Jahnke, a primeira professora que influenciou o caminho da docência. Devo o que sou a vocês.

Às minhas amigas e amigos, por compartilharem esta caminhada. Sobretudo, a Jasmini Maurer, o Bernardo Mantovani e o Pedro Leite. Agradeço-lhes por trilharem comigo o caminho universitário e estarem do meu lado ao construirmos as histórias boas, mas também as ruins. À amiga de infância, Jéssica Schneider que dividiu os dramas universitários, mesmo entre quilômetros de distância. À Marília Amorim e ao Cassiano Mignoni, com quem dividi inúmeras conversas, teóricas ou não, preocupações e companheirismo.

Agradeço ao Leandro, companheiro, amigo e o meu grande amor. Quem inspirou tantas ideias, discutiu teorias e possibilidades de pesquisa, incentivou o meu trabalho e com quem aprendi tanto sobre a vida, o amor, a anarquia e outras coisas.

RESUMO

Na presente monografia abordamos a produção artística da Canibal Filmes, uma produtora de cinema independente, localizada no município de Palmitos, Santa Catarina. A pesquisa é desenvolvida a partir da análise teórico-metodológica sob a narrativa fílmica em relação aos usos da ficção para a historiografia. As fontes estudadas no trabalho envolvem os filmes *O Monstro Legume Do Espaço* (1995) e *Gore Gore Gays* (1998), além do livro escrito por Petter Baiestorf e Cesar Souza, o *Manifesto Canibal: Uma declaração de guerra dos que nada têm e tudo fazem contra os que tudo têm e nada fazem* (2002). Buscamos em nossa análise, inserir a Canibal Filmes na história do cinema nacional, investigar os referenciais teóricos, políticos e artísticos da produtora de cinema, identificar as técnicas de produção artesanais e refletir a representação das críticas sociais, políticas e religiosas. Verificamos, ao longo do estudo, que a Canibal Filmes comporta influência anarquista, dadaísta e antropófaga. A produtora de cinema constitui uma estética caótica que transgride a ordem dos valores sociais através, sobretudo, da imagem.

Palavras-chave: História-Cinema. Cinema Independente. Sexualidade. Anarquia.

RESUMEN

En la presente monografía abordamos la producción artística de la Canibal Filmes, una productora de cine independiente, situada en el municipio de Palmitos, Santa Catarina. La investigación se desarrolla a partir del análisis teórico-metodológico bajo a la narrativa fílmica en relación a los usos de la ficción para la historiografía. Las fuentes investigadas en el trabajo incluyen las películas *O Monstro Legume do Espaço* (1995) y *Gore Gore Gays* (1998), además del libro escrito por Petter Baiestrof y Cesar Souza, o *Manifesto Canibal: Uma declaração de guerra dos que nada têm e tudo fazem contra os que tudo têm e nada fazem* (2002). Buscamos en nuestra análisis, insertar la Canibal Filmes en la historia del cine nacional, investigar los puntos de las referencias teóricas, políticas y artísticas de la productora del cine, identificar las técnicas de producción artesanales y reflejar la representación de las críticas sociales, políticas y religiosas. Comprobamos, a lo largo del estudio, que la Canibal Filmes comporta influencia anarquista, dadaísta y antropófaga. La productora del cine constituye una estética caótica que transgrede el orden de los valores sociales, a través, sobretudo, de la imagen.

Palabras-chave: Historia-Cine. Cine Independiente. Sexualidad. Anarquía.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Cena de abertura do filme O Monstro Legume do Espaço.....	38
Figura 2 - Cena da visita ao laboratório do Dr. Marins.....	39
Figura 3 - Cena do Monstro em cativeiro.....	40
Figura 4 - Cena referente à cultura regional sulista.....	41
Figura 5 - Cena Monstro Legume do Espaço.....	42
Figura 6 - Cena em que Caquinha corta o morcego.....	43
Figura 7 - Cena de abertura, do filme Gore Gore Gays.....	51
Figura 8 - Cena em que Tirano decepa seu órgão sexual.....	52
Figura 9 - Cena pública em Porto Alegre/RS.....	54
Figura 10 - Cena Filomena.....	55
Figura 11 - Cena em que Tirano aprecia sua obra.....	56
Figura 12 - Cena noticiário.....	57
Figura 13 - Cena Tirano apodrecendo em vida.....	58

SUMARIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1:	19
A ESTÉTICA DO CAOS: UMA HISTÓRIA DA CANIBAL FILMES	19
1.1 Petter Baiestorf e a História dos Canibais	19
1.2 A Canibal Filmes na História do Cinema Nacional	27
1.3 <i>Kanibaru Sinema</i> : técnicas de produção artesanal	30
1.4 Observando a história com o cinema: reflexões teórico-metodológicas	33
1.4.1 <i>O Monstro Legume Do Espaço</i> (1995): Cientistas picando legumes e necrófilos comendo cristãos.....	36
1.4.2 O que o Monstro vê ou o que vemos no Monstro	37
1.4.3 O que há de monstruoso na liberdade.....	44
1.4.4 <i>Gore Gore Gays</i> (1998): a homossexualidade, o machismo e outras coisas.....	48
1.4.5 Um <i>Sinema</i> limítrofe: entre a ofensa e a crítica	50
1.4.6 A sexualidade para além do sexo	59
CAPÍTULO 2:	63
O QUE COMEM OS CANIBAIS? ANTROPOFAGIA EM PALMITOS	63
2.1 Os choques cinematográficos na Modernidade.....	63
2.2 As vanguardas artísticas: uma ruptura na História da Arte	66
2.3 Nada alimenta a Canibal Filmes: o movimento dadaísta	72
2.4 O Manifesto Canibal: um cardápio	75
CONSIDERAÇÕES FINAIS	84
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	87

INTRODUÇÃO

Recordo, como se fossem cenas de um filme da memória, dos momentos da infância em que encontrava meu pai sentado no sofá da sala assistindo alguns de “seus” filmes, por vezes, era convidada a acompanhá-lo. Naquele momento, não compreendia o que aquelas imagens manifestavam, ou o que aquelas falas pretendiam expressar, de qualquer modo, era agradável. Algumas cenas na imaginação, criam embates cronológicos entre as histórias, constroem-se desconexas. Porquanto, a cena subsequente, refere-se às conversas eufóricas com os colegas da escola, ao mencionar que meu pai era ator em filmes realizados ali mesmo, em Palmitos, todos riam.... Afinal, ser ator ou atriz, era sinônimo de estrela *hollywoodiana*. Um pensamento ainda recorrente, em muitos lugares, a valorização da “alta cultura” e em contrapartida, o desconhecimento, o preconceito e a desimportância com a arte local. Entretanto, este é um assunto a ser aprofundado em outro instante.

Por inúmeras vezes, horas passavam despercebidas, enquanto admirava as fotografias das filmagens, diversos títulos, períodos, cenários e figurinos. Ora o via interpretando um pastor, ora um monstro legume. Ao decorrer do tempo, desenvolvi interesse em apreender aquela linguagem, a interpretar aquelas imagens e debater sobre os diálogos políticos assistidos incontavelmente. A partir de então, dedicar-me-ia a fazer arte! Não sabia por qual caminho, hoje, dedico-me à arte de narrar histórias.

Assim sendo, sob a compreensão em torno dos riscos em realizar uma pesquisa em que há proximidade entre a pesquisadora e o objeto, consideramos que não há uma objetividade possível. De acordo com Felipe Corrêa¹ (2015), esta proximidade não apenas pode colocar a pesquisa em xeque, como também alavancar potencialidades. Dessa forma, não há meios para separar completamente o objeto daquele que o pesquisa, assim como a neutralidade na pesquisa, demonstra-se impossível. É necessário posicionar-se de alguma forma, ao longo da narrativa. Portanto, afirmamos que são as subjetividades propensas à diferentes interpretações em cada área de estudo, voltamo-nos aos argumentos apresentados por Corrêa (2015, p. 42): “Não se pode, dessa maneira, conceber um distanciamento absoluto e uma neutralidade completa do pesquisador”. Deste modo, apropriamo-nos da ideia que o autor dialoga com Pedro Demo, ao pressuposto de que devemos, então, partir da “objetivação”², isto é, uma busca constante pela

¹ Militante anarquista, doutorando em Ciências Sociais na Educação pela Universidade Estadual de Campinas e coordenador da coleção Estudos do Anarquismo na editora Prismas e é editor da Faísca Publicações Libertárias. Informações encontradas no site Instituto de Teoria Anarquista (ITHA). Disponível em: <<https://ithanarquista.wordpress.com/felipe-correa/>>. Acesso em: 13/11/18.

² “A objetividade não existe [...], mas é fundamental mantermos o princípio da objetivação, que é o esforço de

objetividade, porém, com a consciência de sua inalcançabilidade.

A partir das considerações iniciais, explanamos alguns conceitos caros ao desenvolvimento da monografia. De acordo com Walter Benjamin (2012, p. 12), “a obra de arte sempre foi suscetível de reprodução”, perpassando suas eras de desenvolvimento, desde sua inserção ao contexto de tradição, arraigada ao valor de culto, até através da emancipação da arte, consequência do desenvolvimento de sua reprodutibilidade técnica, destaca-se do ritual e, a partir do momento em que o critério da autenticidade³, deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma, passa a se fundar na política.

Benjamin (2012) ao decorrer de suas considerações acerca do desenvolvimento técnico da reprodução da arte, afirma a fotografia ter se constituído como a primeira técnica de reprodução realmente revolucionária, em razão da reprodução da imagem ser tão acelerada quanto a oralidade. Mais do que a emergência, a circulação da fotografia gerou de certa forma, uma ruptura, devido ao recuo que o valor de culto exerce, diante do valor de exposição, “ameaçando” a arte com a possibilidade de uma crise que veio à tona cerca de cem anos depois. Durante longo período, esteve em debate a fotografia enquanto arte e, não obstante, o questionamento sobre a invenção da fotografia, alterou a natureza da arte. Em decorrência destes debates, inserem-se devaneios, entre ser ou não ser arte. A partir disso, encontram-se as esferas do cinema, que enfrentou ainda maiores dificuldades em relação à estética tradicional.

Nas últimas décadas, o cinema passou por um processo de aceitação como fonte de pesquisa para os historiadores. Este decurso, constitui-se gradualmente a partir de 1960, segundo o historiador francês Marc Ferro (2010), quando os filmes passaram a ser analisados como documentos, anteriormente eram vistos somente como representações artísticas e subjetivas. Além disso, remetemos a um período em que a apreciação da cultura e das artes, era voltada especificamente à aristocracia. Essa mudança no campo da História possibilitou novas abordagens, atreladas à História Cultural, ao pensar a arte do cinema como parte constituinte de uma forma de interpretação do imaginário no qual está inserido.

O desafio que norteia esta pesquisa, paira sobre os debates em torno da utilização do cinema ficcional como documento histórico, apropriando-nos da ideia de Marc Ferro: “o filme é produto do seu tempo”, passível de uma análise em torno das representações, materializadas

conhecer a realidade naquilo que ela é” (DEMO, 2011, p. 80 *apud* CORRÊA, 2015, p. 42).

³ A autenticidade, refere-se ao “aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que está” (BENJAMIN, 2012, p. 14), o âmbito da autenticidade, está desassociado à sua reprodutibilidade técnica. Já o conceito de aura para o autor, é “o que desaparece na época da reprodução técnica da obra de arte” (BENJAMIN, 2012, p. 15), de modo que a técnica da reprodução rompe com o domínio da tradição, separa aquilo que foi reproduzido e o âmbito tradicional.

a partir de uma interpretação social da comunidade cinematográfica que constrói o filme. O imaginário popular e a subjetividade individual encontram-se em uma linha tênue, porque enquanto um sustenta/constrói o outro, cada um em si sobressai-se em determinado momento. Portanto, o filme ainda que subjetivo ao viés de críticas, ideologias e interpretações mundanas, torna-se produto do seu tempo, na medida em que o idealizador é um sujeito histórico inserido em determinada realidade social e imaginário popular.

O cinema ficcional, requer uma relação à ideia de “invenção da história”, trazido por Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2007), através das diversas interpretações possíveis sobre determinadas fontes históricas, o ato de conhecer um tempo histórico não se restringe a uma verdade. Dessa forma, “o acontecimento, o evento em História não é, pois, um dado transparente, que se oferece por inteiro, ou em sua essência, mas uma intriga, um tecido que vai ser retramado e refeito pelo historiador” (ALBUQUERQUE, 2007, p. 63).

Com isso, podemos inferir possibilidades à subjetividade da ficção. O idealizador da narrativa fílmica, constroem-se antropofagicamente. A partir da subjetividade social, acerca de uma cultura popular, relaciona-se a subjetividade individual, em que emerge a ideia inicial para o filme. Surge desta forma, uma inter-relação entre as subjetividades, que apesar de se assemelharem, carregam singularidades e, até mesmo, antagonismos; caros à compreensão da história em seus desdobramentos, ao ponto que viabiliza certa proximidade entre a narrativa histórica e a narrativa ficcional, atribuída à produção audiovisual.

A História Cultural, de acordo com a contribuição de Sandra Pesavento (2012), reflete o conceito de “representação”, visa compreender a realidade do passado, através de suas representações associadas às formas discursivas e imagéticas, que expressam a cultura de determinado tempo. Outro conceito relevante, versa ao “imaginário”, entendido como um sistema de ideias que comportam a representação coletiva, elaborando assim, um sentido ao mundo. De acordo com a autora, a História Cultural portanto, perpassa as sensibilidades e a construção do real para além do seu tempo presente.

Mônica Kornis (1992) aborda o processo de renovação das fontes que circundam os domínios da História, reflete a transição dos documentos escritos oficiais à incorporação de um leque bastante amplo, no qual encontram-se as fontes visuais e audiovisuais. A partir das décadas de 1960 e 1970, houve certa diversificação ao âmbito da reflexão histórica. A reformulação da historiografia francesa, movimento denominado Nova História, teve como base a renovação de objetos e metodologias a serem aplicados ao estudo da História. A autora trabalha também com ponderações em torno da emergência da categoria História das Mentalidades e, a partir disso, a História do Imaginário, através do estudo das representações

realizadas pelas pessoas em determinados períodos históricos. O filme é constituído por uma série de elementos que compõe cada cena em si,

Passa a ser visto como uma construção que, como tal, altera a realidade através de uma articulação entre a imagem, a palavra, o som e o movimento. Os vários elementos da confecção de um filme [...] são elementos estéticos que formam a linguagem cinematográfica, conferindo-lhe um significado específico que transforma e interpreta aquilo que foi recortado do real (KORNIS, 1992, p. 03).

A ficcionalização da história perpassa, dentre outras manifestações artísticas, o cinema. Nossa pesquisa demanda, sobretudo, reflexões em torno do cinema independente, este universo diegético, comporta categorias e conceitos distintos da indústria cinematográfica.

Bernadette Lyra (2009), ao elucidar o conceito de “cinema de bordas”, refere-se a uma prática cinematográfica distinta, contendo suas especificidades em produção e circulação, geralmente desenvolvendo-se às margens da indústria cinematográfica. Desta forma, o “cinema de bordas”, dialoga com a cultura massiva, constitui-se como uma produção, muitas vezes, comunitária, geralmente amadora e, se estabelece em esfera cinematográfica periférica. Segundo a autora, o cinema de bordas caracteriza-se de forma heterogênea, perpassando três estratos⁴: os filmes de *mainstream*, puramente comerciais, os filmes realizados com intuito de “parecerem” subculturais e os

filmes produzidos por sujeitos autodidatas e moradores de cidades pequenas [...] articulada sobre modos artesanais e independentes de realização, observando-se não apenas os parcos investimentos econômicos e esforços pessoais dos realizadores, mas também recursos técnicos precários, como a utilização de câmeras baratas, atores não profissionais, cenários toscos ou naturais (LYRA, 2009, p. 35).

Lyra (2009) afirma também, que todos estes estratos perpassam a estética de subculturas, isto é, uma forma de cultura não autorizada institucionalmente, associada ao termo *paracinema*⁵ e, é neste campo de estudo que o “cinema de bordas” se encaixa. Laura Cánepa perpassa as ideias de Jeffrey Sconce, outro nome clássico aos teóricos do cinema, em seu estudo que aborda a estética trash em relação ao cinema de bordas:

A emergência de uma cultura cinematográfica à qual chamava de *paracinemática*, que consistiria no consumo consciente, por parte de determinadas comunidades cinéfilas, de produtos audiovisuais notoriamente desqualificados pela cultura oficial e, quase sempre, ligados a um sistema de produção que fica (tanto estética quanto economicamente) à margem da grande indústria do cinema e também do cinema de arte ou experimental (SCONCE, 1995, *apud* CÁNEPA, 2011, p. 03).

Geralmente, os padrões estéticos e culturais são estabelecidos de forma crua, pela repetição, ao passo que, são desvanecidas, ou até mesmo desconsideradas as especificidades de

⁴ Que não se excluem, se relacionam apresentando variantes e oscilações, porém, se comunicam.

⁵ De modo claro e simplificado, Jeffrey Sconce define *paracinema* como “uma contra-estética de sensibilidade subcultural dedicada a todos os tipos de detritos culturais” (SCONCE, 1995, *apud* CÁNEPA, 2011, p. 03).

cada categoria artística. Em decorrência da generalização midiática, relacionamos, genericamente, tudo o que é considerado culturalmente “ruim”, como *trash*. De acordo com Mayka Castellano (2010), o *trash* compreende como fator fundamental, a má qualidade técnica e a produção com baixo orçamento, apesar da ressalva acerca da inexistência de um consenso acerca da categoria. Sendo assim, elencamos demais definições. David La Guardia conceitua *trash* como:

Um conjunto de práticas de que grupos grandes ou mesmo massivos participam, seguindo regras implícitas nas quais os indivíduos espectadores ou produtores tornam-se momentaneamente absorvidos por um desejo coletivo que atua contra o que é percebido como dominação pela perfeição, pela felicidade, pela juventude, pela sensualidade, pela cultura, etc. (LA GUARDIA, 2008, *apud* CÂNEPA, 2011, p. 13).

Henrique Saidel (2010), traz uma explanação ainda mais objetiva,

Grosso modo, *trash* (traduzido do inglês) quer dizer *lixo*, e tudo o que se pode relacionar com a noção de lixo. Lixo cultural, artístico, técnico e intelectual. É na crítica cinematográfica que surge o termo *trash*, para designar determinados tipos de filmes, frequentemente de baixo orçamento e salpicados de proeminentes defeitos técnicos (SAIDEL, 2010, p. 22).

Os desdobramentos da presente monografia, sugerem um afunilamento aos conceitos caros para o cinema independente. A denominação *cinema exploitation*, segundo Lúcio Piedade (2002), significa cinema de exploração, composto por um tripé que comporta o sexo, a violência e o horror. O autor disserta sobre a construção de filmes que evidenciam elementos transgressores à sociedade, de encontro ao conservadorismo e preconceitos que caracterizam a sociedade como um todo, afirmando ainda que os padrões estéticos e narrativos fogem à normalidade do cinema convencional. De acordo com Piedade, a categoria *sangue-e-tripias* e suas subcategorias *gore* e *splatter*, tem uma diferença básica: o termo *splatter* visa representar sequências de violência e sanguinolência gráfica, enquanto o *gore* busca ser mais realista nas cenas de mutilações e eviscerações.

Em torno destas categorias/subcategorias cinematográficas, torna-se conveniente o esclarecimento acerca da produção cinematográfica no Brasil. De acordo com Piedade (2008), o cinema chegou ao Brasil na década de 1960, após o surgimento no exterior, sem demora, os primeiros modelos portáteis de *video tapes* aportaram no país. A tecnologia popularizou-se na década de 1990, com o desenvolvimento das *camcorders*, que são câmeras de menor porte com fita embutida, tem a finalidade de uso doméstico e profissional, esta inovação auxiliou o grupo vinculado ao *mainstream* midiático e, sobretudo, facilitou a produção de filmes caseiros, tornando-se instrumento dos cineastas amadores.

Acerca da ascensão do horror produzido de forma amadora, Piedade (2008) afirma

A escolha do horror e do grotesco como um dos motivos dessa nascente produção se deve, em parte, ao próprio caráter transgressor, [...] confrontando o espectador com os valores que regem sua vida e corporalidade. [...] Também esse horror e abjeção configuram um meio de expressar rebeldia e inconformismo contra o *status quo* (PIEDADE, 2008, p. 103).

Debruçamo-nos a pensar a contribuição do cinema ficcional em relação à cultura regional para a História, especificamente no município de Palmitos, Santa Catarina, local em que surgiu a produtora de cinema independente, Canibal Filmes. Além de questões acerca da inserção da produtora no cinema nacional, também consideramos a elaboração artística da Canibal como uma forma de reflexo do real, a partir da dicotomia realidade e idealização, isto é, as críticas em torno de uma realidade considerada insuficiente diante dos desejos, sonhos/delírios dos artistas. A partir das implicações em seu processo de desenvolvimento e constituição em produção de cinema, as dificuldades encontradas pela produtora e o público restrito a quem os meios de circulação são efetivos.

Hoje conhecida como Canibal Filmes, emerge com seus primeiros suspiros no ano de 1988, quando o escritor e diretor, Petter Baiestorf, passa a elaborar *fanzines*⁶, contos, roteiros de HQs e poesias. Em 1991, Baiestorf junto de seu amigo E. B. Toniolli, fundou a Canibal Produções, primeiro nome atribuído à produtora, com intuito de editar seus *fanzines* e gravar de forma independente, seus curtas, médias e longas-metragens. Em 1996, Baiestorf conhece Cesar Souza e, juntos efetivam uma associação, a produtora é rebatizada com o nome de Canibal-Mabuse Produções. Apenas em 2000, passa a ser denominada Canibal Filmes. Desde o princípio, a Canibal comprometeu-se em produzir filmes com o mínimo de orçamento possível, com a utilização de qualquer meio de gravação, cenário e figurinos. O grupo de amigos tornam-se os atores, maquiadores e colaboradores em diversas partes da produção. Atualmente, a produtora encontra-se em atividade e ao longo de sua história, contabilizam-se mais de 100 filmes de horror, sexo e violência, perpassando diversas bizarrices escatológicas, pautados em críticas sociais, políticas e religiosas.⁷

Cautelosamente, voltaremos a análise à dois filmes: *O Monstro Legume do Espaço* (1995) e *Gore Gore Gays* (1998), além do *Manifesto Canibal: Uma declaração de guerra dos que nada têm e tudo fazem contra os que tudo têm e nada fazem*, livro escrito por Baiestorf e

⁶ De acordo com Scarpa (2007), *fanzines* são produzidos, escritos e divulgados pelos fãs, o *fanzine* geralmente é produzido por um pequeno grupo independente que participa de todo o processo, o autor afirma que o próprio termo que o nomeia é uma junção de palavras: *fan* (fã) com *maganize* (revista), cita como exemplos de *fanzines* brasileiros *Arghhh!* e *Necrofilia*, editados por Petter Baiestorf.

⁷ Informações coletadas na produção literária da Canibal Filmes: *Manifesto Canibal*: BAIESTORF, Petter; SOUZA, Cesar. **Manifesto Canibal**. Rio de Janeiro: Achiamé, 2004.

Souza em 2002. A pesquisa desdobra-se desde o surgimento da produtora de cinema, ao passo que se propõe a contar sua história. Contudo, poderíamos delimitar um recorte temporal entre 1995 a 2002, se considerarmos as fontes como marcos temporais. Todavia, os filmes, assim como os manifestos, carregam uma interpretação sobre o tempo em que foram produzidos, mas também sobre o tempo que o recebe, sob a ótica do sujeito histórico.

A seleção das fontes foi deliberada conforme a sistematização dos objetivos. Portanto, ainda que *O Monstro Legume do Espaço* não seja o primeiro filme realizado pela produtora, perpassa um interessante momento de sua trajetória, em razão de ser o primeiro filme que atingiu um sucesso nacional na década de 1990, promovido pela popularização da categoria fílmica *trash*, o que ocasionou uma maior circulação. O enredo apresenta um Monstro alienígena revoltado contra as privações de liberdade impostas por seres humanos. Desacreditado com a organização social humana, dedica-se a matar todos os seres humanos, exceto uma mulher que seria escolhida para germinar suas sementes, com a finalidade repovoar a Terra com criaturas híbridas.

Ambos os filmes consistem em elementos particulares nas estratégias e mecanismos de produção, circulação e distribuição. Não obstante, as duas produções estão situadas na década de 1990, período em que surge a produtora, sob objetivo de inserir a Canibal Filmes na história do cinema nacional. Todavia, diferente do primeiro, o *Gore Gore Gays* (1998) teve baixíssima distribuição e sua circulação manteve-se restrita, sobretudo, ao público frequentador de festivais “trash”. Esta narrativa fílmica instiga o espectador a (re)pensar a sexualidade, explora os limites impostos socialmente. O enredo apresenta um casal homossexual que luta contra sua própria sexualidade. Sendo assim, como uma forma de expurgo, passam a realizar práticas transgressoras, como o canibalismo, a necrofilia, a coprofagia, o BDSM⁸.

A justificativa que abordamos para a viabilização da monografia, refere-se, sobretudo, a valorização da cultura regional. A região interiorana no oeste catarinense, conta com a arte de uma produtora de cinema independente, a Canibal Filmes que, em decorrência dos “exageros” em suas sátiras, caracteriza-se como uma contracultura. Dessa forma, suas produções excêntricas questionam a ideia de uma cultura homogênea. Além disso, constituem uma pluralidade de pensamento em cada cultura.

A presente monografia tem como objetivo geral inserir a Canibal Filmes na história do

⁸ Trata-se de um acrônimo para um conjunto de práticas sexuais masoquistas, sádicas e sadomasoquistas: **B**ondage, **D**isciplin**a**, **D**ominação, **S**ubmissão, **S**adismo e **M**asoquismo.

cinema nacional. O desdobramento desta pesquisa encarregar-se-á na divisão de dois capítulos, que pretendem explorar os demais objetivos. O primeiro capítulo propõe, sobretudo, contar uma história da Canibal Filmes e uma análise teórica-metodológica dos filmes citados. Investiga as influências teóricas, artísticas e políticas da produtora e, especificamente do cineasta Petter Baiestorf, além de explorar as técnicas de produção artesanais. A segunda parte, reflete, sobretudo, a influência antropofágica aos canibais. São abordados temas como os choques cinematográficos na Modernidade, a ruptura aos cânones artísticos, promovido pelo movimento das vanguardas, a prática da escrita de manifestos e, uma análise ao pensamento no Manifesto Canibal.

A partir das implicações resultantes da inter-relação História-Cinema, metodologicamente elucidadas por Marc Ferro (2010) e Mônica Kornis (1992), voltamo-nos às reflexões teórico-metodológicas acerca da análise da narrativa fílmica, através de Jorge Nóvoa, José D'Assunção Barros (2012) e Marcos Napolitano (2008).

CAPÍTULO 1:

A ESTÉTICA DO CAOS: UMA HISTÓRIA DA CANIBAL FILMES

1.1 Petter Baiestorf e a História dos Canibais

*“Soltemos nossos urros de revolta!!! Construamos
nossos próprios filmes e que sejam feios, sujos,
malvados, alucinados, aleijados, bêbados,
contestadores e transgressores dos valores sociais!!!
E façamos filmes colocando nossas cabeças para
pensar. Pensar!!! Pensar para criar obras livres,
sem amarras com a tal moralidade cristã
ocidental.”*

Manifesto Canibal, P. Baiestorf e C. Souza

A Canibal Filmes tem sua origem num pequeno município localizado no Oeste Catarinense chamado Palmitos, com apenas 16.266 habitantes (IBGE, 2010). Segundo Marcos Schuh (2011), o perímetro de Palmitos⁹ pertencia a Chapecó e no ano de 1921 é elevado à condição de distrito. Em 1938, o distrito torna-se vila através de decreto estadual e, em 1953 eleva-se à município. Palmitos foi se constituindo às margens do Rio Uruguai, através das companhias colonizadoras instaladas na região de Chapecó, comercializando lotes de terras de acordo com os devidos credos religiosos. O território mais tarde denominado Palmitos recebeu os alemães protestantes, enquanto outras vilas, distritos e municípios instalavam alemães católicos, russos e italianos.

A região oeste foi construindo sua base cultural a partir dos costumes trazidos pelos colonos imigrantes alemães e italianos oriundos de suas comunidades europeias. Sendo assim, a cultura que se sobressaiu foi a ítalo-germânica devido à invisibilidade indígena. Arlene Renk (2000) afirma que o oeste catarinense carrega consigo uma marca de oposições étnicas, entre os colonizadores europeus e os povos indígenas da região, referindo-se a estes últimos como minoria social e numérica, constituindo-se como mero contraste à convencional história utilitarista do colonizador. Dessa forma, a autora relaciona o “colono-proprietário-de origem” com uma “sociodicéia”, isto é, a justificativa da condição de superioridade, vista de forma positiva pelo próprio colonizador. De acordo com as palavras de Renk (2000, p. 15), “de modo geral, os colonos [...] passaram a advogar-se construtores do progresso, narrando e registrando as sagaranas de seus feitos e erguendo monumentos de auto-homenagem”.

Aos poucos, desenvolve-se a região oeste, principalmente através da agropecuária e

⁹ Inicialmente chamava-se Cascalho e sua sede localizava-se num lugar diferente do atual, na beira do Rio Uruguai, atualmente esse local é denominado Lº Cascalho (zona rural do município).

indústria frigorífica. Ainda que numa ideia de modernizar, buscava-se manter os traços que demarcassem a memória europeia dos colonizadores: “paradoxalmente, há uma tentativa de nacionalizar, abrigar, mas privilegiando um modelo de inspiração teuto” (RENK, 2000, p. 92). Sendo assim, os valores que se consolidaram foram os patriarcais, devotos aos credos católicos e protestantes, além dos costumes em seus trajes, hábitos, vestuário e alimentares.

Gustavo Matte (2017) discute na obra intitulada “Menos Tropical e Mais Tropicalista” as relações entre a formação cultural do oeste catarinense com a cultura nacional. A cultura do oeste carrega as influências dos costumes europeus, não há uma ingerência tão incisiva dos aspectos de ruptura históricos brasileiros, como a escravidão e a miscigenação nessa região, devido sobretudo, ao tempo, contando com um desenvolvimento há aproximadamente cem anos. Portanto, os aspectos predominantes são os costumes trazidos pelos imigrantes. Em sua reflexão, Matte parte da visão que tinha a juventude na década de 1990, o que também dialoga com o período em que se desenvolve a Canibal Filmes.

Sendo assim, pensamos através da cultura construída no oeste, a percepção que se edificava em jovens alimentados culturalmente, sobretudo, por aquilo que circulava nas mídias. Em decorrência dos antagonismos entre as culturas e suas regiões, apresentava-se uma realidade cultural distante por meio de um imaginário construído envolto aos costumes relacionados ao “calor de 40°C”, a praia, o carnaval, as letras das escolas de samba, muitas vezes relacionadas à escravidão. Em contraponto com os costumes sulistas, a geada cobrindo os campos nas manhãs de inverno, o chimarrão, a manutenção dos CTG’s (Centro de Tradição Gaúcha), apenas para citar alguns exemplos. Nas palavras do autor,

A região parecia viver ao mesmo tempo uma ambiência sociocultural relacionada ao passado de isolamento geográfico e comunicacional de nossos pais (ainda muito identificados com a realidade rural em que cresceram e com as formas tradicionais de vida das pequenas comunidades ítalo-germânicas de onde vieram); e outra, em que o isolamento geográfico [...] foi atenuado pela forte presença das mídias de massa – trazendo à juventude a chamada “cultura global” que, no mínimo, aproximou-nos com bastante intensidade das formas de vida e cultura que eram praticadas (ou consumidas) em todo o mundo através de canais comunicacionais que iam sendo abertos em nosso entorno (MATTE, 2017, p. 12).

Dessa maneira, Matte reflete a partir de uma série de fatores, como a localização geográfica, o clima, a história, etc. da região oeste catarinense, como uma consequência antropofágica. A partir das influências da cultura europeia, com a cultura local e a forma como se relacionava com a cultura nacional, o oeste catarinense constitui uma identidade própria. O autor faz questão de evidenciar que não objetiva afirmar que “nós, os colonos”, somos diferentes “d’ eles, os brasileiros” (MATTE, 2017, p. 19), sua intenção perpassa a diluição da

presença hegemônica de uma brasilidade tropical, considerando também as demais experiências no Brasil. Matte (2017, p. 21) se propõe a identificar os elementos que compunham a nossa “Ximia Geral”. De acordo com suas palavras, “tenho pra mim que todas as culturas sejam resultado de interações e misturas intensas entre formas culturais diferentes [...]”.

A partir destas considerações iniciais, nos perguntamos a respeito da dicotomia entre a cultura que se estabeleceu na região oeste e a emergência de uma arte tão singular como a do cineasta Petter Baiestorf. Com filmes que expressam críticas e visam a transgressão, constituem uma arte independente, pautada nos ideais anarquistas e que se estabelece como subversiva à moral. Sendo assim, atemo-nos a compreender este fenômeno cultural.

Lúcio Piedade (2008, p. 105) objetiva apreender o trabalho realizado por Petter Baiestorf, para isso realiza uma entrevista o cineasta. Piedade afirma que a Baiestorf teve “o mérito de ter estabelecido a mais resistente e prolífera produtora-distribuidora de filmes independentes do Brasil, no interior de Santa Catarina”.

Ainda que a Canibal Filmes seja constituída por um grupo de pessoas (em seu cerne, mantiveram-se os mesmos fundadores; ao decorrer do tempo, Baiestorf incorporou novas parcerias), Baiestorf por ser diretor e roteirista, torna-se o personagem mais curioso e quiçá o principal, em razão de ser o núcleo das ideias para a construção dos filmes, perpassamos sua biografia, percorrida brevemente no Manifesto Canibal¹⁰. De acordo com a obra em questão, Baiestorf nasceu em 1974, na Vila Oldemburgo, em Palmitos. Declara-se “autodidata, ateu, anarquista, livre-pensador e dono de uma personalidade difícil, tornou-se poeta adolescente em 1988, publicando seus poemas bizarros e antirreligiosos em fanzines” (BAIESTORF; SOUZA, 2004, p. 73).

Ao expor a relação com o meio interiorano em que cresceu, denota-se certo menosprezo pelo imaginário local composto pela moral cristã. Parece-nos curioso pensar, se há tanto descontentamento com o meio em que cresceu e que ainda vive, por que manter-se naquele lugar? Por que continuar a produzir seus filmes bizarros naquele ambiente em que habitam pessoas que nem de longe poderiam apreciar a sua arte? Para estas questões, Petter expressa uma resposta, encontrada na pesquisa de Piedade:

Continuo trabalhando aqui porque acho que a Canibal Filmes ganha muita força e destaque (e ao mesmo tempo substância) por ter aparecido numa região culturalmente nula, aqui é tudo tão pobre (culturalmente falando), que a cultura defendida aqui como

¹⁰ Livro elaborado por Petter Baiestorf e Cesar Souza: BAIESTORF, Petter; SOUZA, Cesar. **Manifesto Canibal**. Rio de Janeiro: Achiamé, 2004.

“nossa” é a cultura gaúcha (PIEDADE, 2008, p. 106).

A partir da trajetória da Canibal Filmes, já descrita na introdução, serão aprofundadas aqui algumas informações através do *Manifesto Canibal*. Em 1992, Baiestorf passa a editar de forma independente seus *fanzines*, alguns de seus títulos são: *Arghhh* (1992), *Necrofilia* (1992), *Clássicos Canibal* (1994), *Pus Diet* (1994), *Brazilian Trash Cinema* (2000), *O viajante Cósmico* (2003) e *Bebuns Bêbados que Escrevem* (2003)¹¹. Ainda em 1997, Baiestorf cria com Carli Bortolanza, a Caos Filmes em que objetiva realizar seus filmes mais pessoais. Idealizou em 2001, junto de Cezar Souza e Elio Copini, a NAVE (Núcleo Associado de Vídeo Experimental de Palmitos). Petter Baiestorf também escreveu alguns livretos de inspiração surrealista, os títulos são: *Defecando Urros* (1997)¹², *Expurgando Líquidos Matinais* (1998), *Surreal* (2000) e *Um Treponema Pallidum Mutante Atrapalhando a Vida Amorosa de Um Xantborrboea Australis Apaixonado* (2002). No ano 2000, auxiliou criativa e financeiramente na edição do jornal poético *Salvador Daqui* e, em 2004, tornou-se coeditor, com Elio Copini, do jornal poético de vanguarda *Urtiga*¹³.

A primeira produção da Canibal Filmes chama-se *Lixo Cerebral Vindo De Outro Espaço*, um longa-metragem elaborado em 1992 que ficou inacabado por falta de recursos. No entanto, ainda em 1992, é lançado o *Criaturas Hediondas* e, em 1994, surgiu a sua sequência, o *Criaturas Hediondas 2*. Em 1995, a Canibal lançou o longa-metragem que repercutiu no cenário *underground* brasileiro, como forma de resistência “contra os poderosos economicamente”, *O Monstro Legume do Espaço*, produzido com R\$1.000,00, vendeu em torno de mil e duzentas cópias em VHS. No decorrer da década de 1990 diversos filmes foram lançados, dessa forma, a Canibal Filmes produziu outros clássicos *undergrounds*, dentre eles destacam-se: *Eles Comem Sua Carne* (1996,) *Blerghhh!!!* (1996), *Deus – O Matador de Sementinhas* (1997), curta-metragem produzido pela Caos Filmes, co-dirigido por Carli Bortolanza, realizado com orçamento zero; *Super Chacrinha E Seu Amigo Ultra-Shit Em Crise Vs. Deus E O Diabo Na Terra de Glauber Rocha* (1997), constituído como o filme mais pessoal de Baiestorf, de acordo com o que ele mesmo afirma no *Manifesto Canibal*; *Boi Bom* (1998), *Gore Gore Gays* (1998), *Sacanagens Bestiais dos Arcanjos Fálcos* (1998), realizado com R\$1.200,00 e *Zombio* (1999), produzido com R\$300,00. Um dos lançamentos de grande

¹¹ Alguns subtítulos encontrados no sumário da obra *Manifesto Canibal* são textos publicados anteriormente nestes *fanzines*: BAIESTORF, Petter; SOUZA, Cesar. **Manifesto Canibal**. Rio de Janeiro: Achiamé, 2004.

¹² Lançado no 25º Festival de Cinema de Gramado. Informação disponível em: BAIESTORF, Petter; SOUZA, Cesar. **Manifesto Canibal**. Rio de Janeiro: Achiamé, 2004.

¹³ Informações encontradas no *Manifesto Canibal*: BAIESTORF, Petter; SOUZA, Cesar. **Manifesto Canibal**. Rio de Janeiro: Achiamé, 2004.

repercussão foi o longa-metragem *Zombio 2: Chimarrão Zombies* (2013), produção que contou com o maior orçamento dentre todos, elevando a qualidade técnica da produtora, somando um total de aproximadamente R\$30.000,00, filmado em HD, este filme foi produzido com mais oito estados brasileiros, num sistema de anarco-cooperativismo.

Piedade (2008), no livro “Cinema de Bordas 2”, descreve as produções audiovisuais, destacando títulos como *Criaturas Hediondas 1 e 2* (1992-1994) e *O Monstro Legume do Espaço* (1995). No ano seguinte, Baiestorf conhece o diretor Cesar Souza e, após estabelecê-lo como sócio, rebatiza a produtora como Canibal-Mabuse Produções. Nesta nova fase, fixam-se o número de colaboradores, entre técnicos e elenco, além de um grupo de mulheres, chamado *canibal-girls*, presenças femininas que proporcionam a elevação dos níveis de exploração do sexo e da nudez. Destaca nesta fase, entre outros, o filme *Blerghhh!!!* (1997), que chama atenção por ter sido censurado em exposições públicas da convenção HorrorCon, devido suas cenas de sexo e violência. No período a partir de 1998, quando, após o afastamento de dois anos, Souza retorna à produtora, ambos decidem que é necessário ousar mais. Como consequência disso passam a utilizar cenas de sexo explícito. Contudo, ainda no mesmo ano, são lançados dois filmes: *Gore Gore Gays* e *Sacanagens Bestiais dos Arcanjos Fállicos*, que por causa dos seus “exageros”, não encontraram espaço para exibição. O autor afirma que, nesta fase da Canibal, Baiestorf constrói um *pornô grotesco*, em que as cenas de sexo explícito são repulsivas. Devido ao grave prejuízo sofrido com o lançamento dos últimos dois filmes citados, é realizado o *Zombio* (1999) e, com a sua exibição, melhora as finanças da produtora. Após o momento em que Souza parte para o Ceará, Baiestorf almeja a realização de curtas experimentais, lançando o *Raiva: Rage-o-rama* (2001).

Baiestorf também expressou sua arte através da música: participou de duas bandas, nomeadas *Cadaverous Cloacous Regurgitous*, de 1993, estilo *gore noise* e *Smelling Little Girl's Pussy*, de 1999, com estilo *industrial harsh*. Como videasta participou em diversas funções: diretor, roteirista, produtor, diretor de fotografia, editor, seleção musical, efeitos especiais, ator, consultor técnico, assistente de direção e produção e distribuidor, nos mais variados suportes: VHS, S-VHS, Super 8, Digital, 16 MM e 35 MM.¹⁴

Há dois documentários sobre Petter Baiestorf, num deles encontram-se algumas das referências e produções filmicas do diretor. Produzido no ano de 2017 por Bruno Sant'Anna, o

¹⁴ Informações encontradas no Manifesto Canibal: BAIESTORF, Petter; SOUZA, Cesar. **Manifesto Canibal**. Rio de Janeiro: Achiamé, 2004.

documentário “Baiestorf”¹⁵ está disponível na plataforma *Youtube*. O outro, também de fácil acesso no *Youtube*, se chama “Baiestorf: filmes de sangueira e mulher pelada”¹⁶, produzido por Christian Caselli, no ano de 2004.

No primeiro documentário citado, Baiestorf expressa que não almeja um público amplo de “donas de casa”, demonstra apreço por seu público restrito e específico de um meio alternativo. Entre aqueles que apreciam sua radicalidade, afirma acerca da influência que teve da revista de quadrinhos *Spektro*¹⁷, que conheceu aos cinco ou seis anos de idade, devido ao seu pai e primo serem leitores. Sobre esta questão é possível levantar outra problemática: o meio em que Petter cresceu, a sociedade palmitense, diferencia suas práticas cotidianas de seu berço familiar, pois além de ter essa influência primeira a partir do hábito de leitura de seu pai, o próprio Claudio Baiestorf e a Iara Dreher, sua mãe, sempre apoiaram seu trabalho, participando da parte administrativa de algumas produções. Afirma também que os *fanzines*, que foram o início de sua produção artística, foram embrionários no processo de suas criações fílmicas, pois a partir desse momento passou a ter contato com o movimento *punk*.

No primeiro documentário, Baiestorf expressa suas referências nos cineastas John Waters e Kōji Wakamatsu. Segundo Sabrina Tenório Luna da Silva (2009), John Waters é um cineasta norte americano que se consagrou no mundo *cult* a partir dos títulos *Pink Flamingos* (1972) e *Female Trouble* (1974), elaborados através da escatologia, pornografia e por realizar atentados à vida humana e animal. A produção fílmica do diretor em questão foi produzida pela *Midnight Movie*, do circuito cinematográfico de Nova York que o projetou como diretor do universo *underground*. Seus filmes tem inspiração na estética do grotesco e a autora considera ainda que suas produções permeiam referências à escatologia e ao canibalismo. Para Henrique Saidel (2010, p. 22), Waters se encaixa no que o autor define como *trash naïf*, termo que refere-se para além do conceito *trash*: refere-se a uma ideia de obra de arte *naïf*¹⁸, como uma produção de um artista inapto, limitado nas técnicas de produção e nas ideias. Desta forma, o artista não tem a intenção de “apresentar algo mal feito”, ou seja, “cria o lixo distraidamente”, nas palavras do autor.

¹⁵ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=7p0LXxjgEgs>>. Acesso em: 05/11/2017.

¹⁶ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=RTbOCpNmH8A&t=7s>>. Acesso em: 16/06/2017.

¹⁷ A HQ *Spektro*, da Editora Vecchi, revelou nomes como Julio Schimamoto, Elmano, os irmãos Portela, Flavio Colin, Ataíde e Kussumoto, Antonio Manoel, Vilachã e Nico Rosso. Sua história carrega o editor Ota Assunção que começou o título com material da norte-americana Gold Key, na década de 1970. Segundo o site *Universo HQ*, atualmente a *Spektro* é publicada pela Editora Cultura & Quadrinhos, passando a uma versão totalmente nacional. Informações disponíveis em: < <http://www.universohq.com/noticias/revista-de-terror-spektro-esta-de-volta/>>. Acesso em 25/11/2017.

¹⁸ Segundo Saidel (2010), refere-se a uma obra de arte popular, “primitiva”.

Kōji Wakamatsu tornou-se uma figura fundamental no cinema japonês a partir dos anos 1960, considerado um “cineasta de culto: sexo y política” (LÉON-FRIAS; CABREJO; NUÑÉZ-MAS, 2012), foi membro da *Yacuzza* (organização criminosa japonesa), considerado o cineasta que mais matou policiais em suas tramas produzidas pela Nikkatsu. Dissidente político, unido a Masao Adachi, a Organização para a Libertação da Palestina (OLP) e a uma Fração do Exército Vermelho Japonês, Wakamatsu foi censurado no Japão por seus filmes *pinku eiga*¹⁹. Considerado o diretor precursor nesta categoria fílmica e, proibido de entrar nos Estados Unidos da América, devido a sua opção política. O diretor

[...] comenzó su carrera a mediados de los años sesenta, dirigiendo pinku eigas (películas soft pornô donde se incluyen escenas de sexo explícito sin mostrar genitales), filmes donde de alguna manera muta el universo ilegal, corrompido y antisocial de los guetos de máfias por el interior de grupos gerrilleros, como Red Army [...] La clave del cine de Wakamatsu, a pesar de tener todos los síntomas de un cine de explotación, o con diversos elementos que pueden hacerlo funcionar en las taquillas niponas o en los circuitos de vídeos, está en la personalidad del director puesta en cada detalle de su filmografía (LÉON-FRIAS; CABREJO; NUÑÉZ-MAS, p. 67-68, 2012).

Obras relevantes produzidas por Wakamatsu, segundo Léon-Frias, Cabrejo, Núñez-Mas (2012), são: *Ecstasy Of The Angels* (1972), *Hiroshima Moun Amour* (1959), *Go, Go, Second Time Virgin* (1969), *The Embryo Hunts In Secret* (1966). De acordo com Scarpa (2007), Wakamatsu produz seus filmes com foco em estupro, assassinato e *vouyerismo*. Devido aos seus filmes terem sido censurados pela Eirin, a produtora Nikkatsu lançou o filme do diretor apenas em seu país de origem, o que o fez sentir-se traído e por esta razão, fundou a Wakamatsu Productions.

No segundo vídeo, o diretor afirma também que iniciou suas filmagens com equipamento VHS emprestado do pastor de Palmitos. Em meio à entrevista, surge uma conversa sobre o quão Baiestorf é “bem quisto” (ironicamente) em sua cidade natal, afirma que o jornal da cidade realizou uma enquete perguntando à população o que mais era degradante ao local, tendo como resultado “as putas de rua”, em primeiro lugar e a Canibal Filmes, em segundo lugar. O diretor conta ainda que em torno de cinco anos após o episódio, a prefeitura de Palmitos ofereceu a elaboração de um projeto estatal em busca de verba para a realização de seus filmes,

¹⁹ LEITE JÚNIOR, Jorge. A pornografia é um morto-vivo? *Crítica Cultural* – Critic, Palhoça, SC, v. 9, n. 2, p. 179- 195, jul./dez. 2014: As produções do estilo *pinku eigas*, referem-se a filmes eróticos japoneses que tratam da relação entre sexo e zumbis, próximo do que o Ocidente denomina *soft-core*, em que as práticas sexuais não são explícitas, apesar de haver muitas cenas de nudez, predominantemente feminina. Outra definição para filmes *pinku eiga* é explanada por Scarpa (2007), conhecido como “filme rosa”, se popularizou entre as produtoras japonesas na categoria de filmes de *explotation*, de cunho sexual, desenvolvido a partir da década de 1960. O autor afirma também que temáticas relacionadas ao sadomasoquismo, tortura e estupro são frequentes no cinema japonês e são atribuídos à categoria *pinku eiga*.

o qual foi negado pelo diretor, por questões ideológicas. Por fim, exprime sua pretensão em dedicar-se à escrita de obras literárias, apesar de seu grande sonho ser “botar uma mochila nas costas e atravessar a América Latina e ficar fazendo um registro, não sei ainda se escrito ou visual, ou alguma coisa do gênero, sobre os artistas estranhos, diferentes ou com uma abordagem diferente”²⁰.

Noutra entrevista disponível no *Youtube*, intitulada “Petter Baiestorf (Videomaker)”²¹, realizada pelo Canal Outsiders, Baiestorf relata sua primeira experiência com filme de “sangueria e mulher pelada” aos 8 anos de idade, através da insistência de sua avó em convencer a recepção da bilheteria a deixá-lo entrar para assistir ao filme “O Último Cão de Guerra”, de Tony Vieira (cineasta brasileiro da década de 1960 e produtor da Boca do Lixo²²). O diretor detém-se a contar os mecanismos para a gravação de suas primeiras filmagens, a falta de conhecimento sobre a tecnologia cinematográfica e a maneira como realizaram as primeiras experiências. Discorre ainda sobre a ascensão do “*trash movie*” no Brasil em meados da década de 1990, através de referências como Mojica e Ed Wood. José Mojica Marins, o Zé do Caixão, segundo Piedade (2010), é o maior expoente do horror cinematográfico brasileiro, com os filmes *À Meia Noite Levarei Sua Alma* (1964) e *Esta Noite Encarnarei No Teu Cadáver* (1966). O autor afirma que Zé do Caixão recria elementos tradicionais do gênero de horror e incorpora à cultura popular brasileira. Os filmes do diretor norte-americano Ed Wood, como *Plano 9 do Espaço Sideral* (1959), segundo Saidel (2010), conhecido como o “pior diretor de todos os tempos”. Ambos diretores são exemplos de filmes *trash naïf*, de acordo com o autor citado.

No vídeo chamado “Entrevista com Petter Baiestorf”²³, também disponível no *Youtube*, realizada em Toledo (PR) e publicada pelo Canal Gurcius. Baiestorf afirma ter a necessidade de expressar suas ideias em razão de sua hiperatividade, busca em suas produções artísticas, sentir-se vivo. Explana também sobre seus limites, deixa claro que não trabalharia em seus filmes com pedofilia ou morte real, por exemplo. Além de explicitar sua grande influência brasileira em Ozualdo Candeias, ainda mais que Mojica, segundo suas palavras.

Segundo Hunter e Kaye (1997 *apud* Cánepa, 2011, p. 02), existe uma certa “libertação” pós-moderna²⁴ ao que se refere aos paradigmas universais, passando a “permitir” o público a

²⁰ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hcIo2bQosz8>>. Acesso em: 04/09/2017.

²¹ Trecho retirado da entrevista com Baiestorf. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hcIo2bQosz8>>. Acesso em: 04/09/2017.

²² Abordaremos no próximo subtítulo.

²³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DRncwIJhQes&t=318s>>. Acesso em: 08/06/2017.

²⁴ VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade**: Nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. São Paulo: Martins Fontes, 2007: Para elucidar o conceito de pós-modernidade nos apropriamos das interpretações de Gianni

assumir seus gostos, por mais excêntricos que possam ser, associado a um “relativismo cultural”, que aceita as peculiaridades do gosto. A “permissividade cultural”, que surgiu após estudos culturais na década de 1980, pode-se dizer que abriu novas portas às mais diversas manifestações culturais e a um consumo cultural mais abrangente, legitimando, de certa forma, o gosto pela estética *trash*.

Um exemplo a esta chamada “libertação” pós-moderna e legitimação ao gosto pela estética *trash*, aplica-se à Canibal Filmes, que na década de 1990 vivenciou sucesso nacional com o lançamento do longa-metragem *O Monstro Legume Do Espaço* (1995). Segundo Piedade (2008), o gênero fílmico denominado *trash*, vivenciou um momento de repercussão bastante abrangente no Brasil na primeira metade da década de 1990²⁵, causando curiosidade, principalmente, ao público jovem. Esta ascensão proporcionou um número de vendas considerável, a partir das palavras que Baiestorf afirma em vídeo documental: “tudo que era otário da classe média precisava ter o seu *trash* de estimação em casa”²⁶.

1.2 A Canibal Filmes na História do Cinema Nacional

Para compreender o percurso da história do cinema nacional e a inserção da Canibal Filmes nesse meio, se faz necessário abordar o Cinema Novo, o Cinema Marginal e sua vasta produção na década de 1970 na Boca do Lixo, além da influência da chanchada e da pornochanchada brasileira.

A Boca do Lixo, de acordo com Cánepa (2009), refere-se a um quadrilátero de ruas localizado no Bairro da Luz, em São Paulo, sede de dezenas de produtoras de filmes entre os anos 1960 e 1980. Atraía produtoras e distribuidoras de filmes desde a década de 1920; contudo, apenas a partir da década de 1960, os filmes que dali saíam, ganharam identidade própria, pautada no conteúdo erótico que se tornou conhecido como “pornochanchadas paulistas”.

A chanchada brasileira, segundo Ângela José (2007), refere-se à comédia na década de 1940, teve apreço do público em razão de sua linguagem simples e com personagens populares. Cánepa (2009) trata as produções eróticas realizadas na Boca do Lixo como resultados do

Vattimo no qual a pós-modernidade se caracteriza pelo “debilitamento do ser” e a “destruição da ontologia” (VATTIMO, 2007, p. 18), tendo como consequência o enfraquecimento das estruturas de legitimação da Verdade.

²⁵ De acordo com Piedade (2008, p. 104) este acontecimento foi, de certa forma, consequência do movimento de valorização dos filmes baratos, julgados ruins e de mau gosto, que teve seu cerne nos Estados Unidos, na década de 1980, criando a partir disso uma subcultura, os chamados filmes B, gerando uma fase ainda mais inovadora com seus filmes regados a sangue, horror e sexo, fortificando o cinema de *explotation*.

²⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RTbOCpNmH8A&t=7s>>. Acesso em: 16/06/2017.

sexplotation, produções nacionais inspiradas nas comédias eróticas italianas. Devido a relação entre a comédia e o erotismo, esta categoria ficou conhecida como pornochanchada.

O Cinema Novo, segundo Maria do Socorro Carvalho (2006), é inspirado no neo-realismo italiano²⁷, e surge no Brasil na década de 1950/60, carregado de influência do radicalismo e violência, considerados típicos desse período. O Cinema Novo se constitui como uma ruptura às convenções do universo cinematográfico, visando a realização de produções fílmicas destoantes do padrão tradicional de cinema americano que a população brasileira até então estava habituada a prestigiar. Além dos temas abordados serem diferentes, sobretudo, de cunho histórico, a sua forma de produção também o era, sendo assim, a finalidade era fazer filmes enfatizando a ideia, não a qualidade técnica. A autora afirma que para Jean-Claude Bernardet, os “cinematovistas” (grupo fundador do Cinema Novo) responderiam as questões em torno da falta de dinheiro, equipamento e circuito de exibição do cinema brasileiro com sua nova forma de fazer cinema. De acordo com a autora,

A baixa qualidade técnica dos filmes, o envolvimento com a problemática realidade social de um país subdesenvolvido, filmada de um modo subdesenvolvido, e a agressividade, nas imagens e nos temas, usada como estratégia de criação, definiriam os traços gerais do Cinema Novo, cujo surgimento está relacionado com um novo modo de viver a vida e o cinema, que poderia ser feito apenas com *uma câmera na mão e uma idéia na cabeça*, como prometia o célebre lema do movimento (CARVALHO, 2006, p. 290).

Entre os nomes dos fundadores do Cinema Novo destacam-se: Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Saraceni, Leon Hirzsmann, Carlos Diegues e David Neves, os quais iniciaram como cinéfilos, passando a críticos de cinema até arriscarem a elaboração de curtas-metragens próprios. Carlos Diegues foi quem se dedicou à elaboração de filmes com temas históricos. Os temas refletidos nestas produções referem-se à história nacional, com a ideia de resgatá-la através do cinema, sobretudo ao sistema colonial escravista, as mudanças de comportamento das grandes cidades, o cangaço nordestino e a política, perpassando os conturbados anos da ditadura civil-militar. Alguns exemplos são *Ganga Zumba, Rei De Palmares* (1963) e *Os Herdeiros* (1970), de Carlos Diegues; *O Desafio* (1965), de Paulo César Saraceni; *Deus E O Diabo Na Terra Do Sol* (1964), *Terra Em Transe* (1967) e *O Dragão Da Maldade Contra O Santo Guerreiro* (1969), de Glauber Rocha. Este último é considerado um importante nome do Cinema Novo, em razão da sua publicação intitulada “Uma Estética da Fome”, de 1965, que preconiza a ideia da representação imagética da realidade brasileira ao que tange a pobreza, a injustiça social e a alienação.

²⁷ Segundo Silva (2009), o neo-realismo italiano enfatizava suas produções na representação da vida cotidiana.

Carvalho (2006) afirma que o período concernente à ditadura civil-militar traz consigo as amarras da censura que prejudicaram o desenvolvimento das ideias para os temas, porém, apesar da desarticulação inicial, o grupo encontra formas alternativas de produção e investe em estéticas múltiplas.

De acordo com Ângela José (2007), o Cinema Novo é associado à ideia de “cinema de autor”, devido ao direcionamento à liberdade individual e às experiências revolucionárias artísticas, redefinindo, a partir 1968, os seus temas. O período subsequente, configura-se como outra ruptura na história do cinema nacional, conhecido como Cinema Marginal. Como o próprio nome já sugere, um cinema desvinculado das indústrias e das grandes produções, contando com orçamento baixo e abordando temas muitas vezes excêntricos, é inspirado nas inovações da *Nouvelle Vague* francesa²⁸ e ao *underground* norte-americano.

Ainda a partir de José (2007), elencamos alguns nomes que se sobressaíram com suas produções fílmicas neste período, tais como: Ozualdo Candeias em *A margem* (1967), *Zezero* (1972); Rogério Sganzerla, em *O Bandido Da Luz Vermelha* (1968), *A Mulher De Todos* (1969) e Júlio Bressane, com *O anjo nasceu* (1969), *Matou A Família E Foi Ao Cinema* (1969); nas fitas de horror de Mojica Marins, o *Zé do Caixão*, *À Meia-noite Levarei Tua Alma* (1964) e na metáfora política de Luiz Rozenberg, *Jardim De Espumas* (1970) e de Olney São Paulo, com *Manhã Cinzenta* (1969). A autora cita dois filmes que, na opinião do crítico e teórico do cinema Ismail Xavier, marcaram a transição do cenário do cinema brasileiro para o Cinema Marginal (ou Cinema do Lixo), são eles *Terra Em Transe* (1967), de Glauber Rocha e *Bandido Da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla. O Cinema Marginal, segundo a autora

[...] dava voz a personagens totalmente desestruturados que se encontravam à margem da sociedade, porque, para além da militância política existiam as prostitutas, bandidos, homossexuais, drogados, pervertidos, degenerados. Era a estética do grotesco, onde o *kitsch*, o burlesco, as imagens sujas e desfocadas predominavam (JOSÉ, 2007, p. 159).

O Cinema Marginal caracteriza-se como uma ruptura com a forma de fazer cinema do Cinema Novo, de modo que a diferença torna-se gritante. Passa a ser de um lado a proposta do “grotesco”, e do outro, da “estética da fome”. Uma forma de cinema totalmente descomprometida, viabilizando apenas a materialização em audiovisual de determinada ideia em relação a outra forma, que preza as questões culturais, a história e os costumes. José (2007) afirma que a cultura brasileira “[...] apesar de reivindicar o *status* de culta, não passava de uma cultura marginal, tupiniquim, antropofágica”, aproximando-a aos ideais que definem o Cinema

²⁸ Silva (2009) afirma que a *Nouvelle Vague* se preocupava tanto com a temática quanto com a construção fílmica, o cenário, os personagens e elementos gerais, apresentando propostas inovadoras e questionando os padrões narrativos convencionais.

Marginal.

Ao traçar um paralelo entre o Cinema Novo e o Marginal, percebemos de acordo com a autora citada que o primeiro usa a metáfora política para tratar questões nacionais e o segundo trabalhava com a paródia, aproximando-se assim da chanchada brasileira. A Canibal Filmes além de ter influência dos cineastas do Cinema Marginal, encaixa-se nas formas de produção e ideais para a criação do mesmo, assemelhando-se à ideia do descomprometimento e acerca das criações excêntricas, o grotesco, a utilização de equipamentos baratos e o baixo orçamento.

1.3 *Kanibaru Sinema*: técnicas de produção artesanal

A epígrafe com a qual iniciamos esse capítulo é um trecho da introdução do *Manifesto Canibal*, no qual Baiestorf expressa sua revolta ao *modus vivendi* convencional relacionado ao sistema capitalista. Instiga o leitor a se libertar da moral cristã Ocidental e exprimir aquilo de que sua mente está cheia, criar sua arte de qualquer forma que seja. Para ele é necessário que a arte seja libertada de si sem as amarras do padrão comum, em prol de defender o desenvolvimento intelectual, crítico e criativo, através da conscientização que permeia não apenas a arte audiovisual, como também todas as formas de manifestações culturais. Como meio para esta realização, os autores definem uma nomenclatura - *Kanibaru Sinema* - para a categoria social em que estão inseridos os artistas “miseráveis” que produzem obras visuais de forma alternativa com qualquer formato e suporte para filmagem, objetivando baixo orçamento e definem um integrante do *Kanibaru Sinema* como “antropofágico, primitivo, selvagem, niilista, ateu e caótico” (BAIESTORF; SOUZA, 2004, p. 11).

Na página 11 do *Manifesto Canibal*, Baiestorf após exprimir sua revolta à minoria que detém a tecnologia cinematográfica de ponta e à discriminação ao vídeo amador, propõe doze formas de filmar a expressão artística. Entre elas encontram-se alguns fatores para sua realização, tais como a utilização de equipamento VHS-C, S-VHS, Digital, S-8 para filmar qualquer estilo ou duração e, usar de qualquer equipamento técnico que for possível obter; a não utilização de dinheiro público; a organização dos personagens a partir de atores amadores e/ou amigos pessoais que se disponibilizem. O uso do *Kanibaru Sinema* e sua “estética do caos”, que se refere à “destruição dos valores estéticos”; à realização da produção caseira, de forma independente e artesanal; a utilização de músicas experimentais na trilha sonora, bandas *punks* independentes, sons industriais, músicas regionais desconhecidas, ruídos ou qualquer manifestação sonora não comercial que não tenha relação com a indústria fonográfica e “a opção por exercer seu direito de ser um criador artístico livre dos vícios da sociedade cristã

castradora” (BAIESTORF; SOUZA, 2004, p. 13).

Na sequência, Baiestorf intitula o texto que segue como “Kanibaru Sinema (Ou métodos para fazer filmes sem dinheiro)”, no qual explana doze dicas para realizar os métodos subdivididos em: a) figurinos: sugere arrecadação em campanhas de doação aos pobres, a solicitação de roupas velhas a parentes e amigos, a roubar ou negociar em quartéis e indica ainda a confeccioná-las a partir do lixo ; b) cenários/ locações: recomenda utilizar lixo e ferro-velho para criar artefatos futuristas, o uso da casa de amigos, locais públicos como ruas, matas, praias, prédios públicos, cemitérios, desfiles patrióticos, entre outros e, afirma ainda nesse tópico: “mas se você gostar de alguma propriedade privada você pode invadir e quando a polícia chegar diga que achou que o local era público ou inicie uma discussão com a polícia dizendo que “Toda propriedade é um roubo”, ser preso ajuda na divulgação da sua obra!” (BAIESTORF; SOUZA, 2004, p. 16). Nesta citação encontra-se referência à Pierre-Joseph Proudhon, considerado primeiro anarquista e a quem é atribuído o termo socialista utópico pelos marxistas - cuja frase citada é resultado de escritos datados de 1840, tornando-se uma de suas principais obras; c) iluminação: para iluminar o cenário há a recomendação de usar da luz natural, solar, ou no caso de ambientes internos, lâmpadas, velas, luzes de carro, entre outros, enfatizando a finalidade da criação de uma fotografia diferente, nas palavras do diretor, uma “fotografia estranha”; d) pessoal/elenco: aconselha utilizar os amigos e buscar uma diversidade de pessoas, almejando uma pluralidade de figuras da rua, como prostitutas e mendigos, porém assegura destinar uma parte do orçamento a pagar um cachê aos atores - ainda que simbólico - e, em nota de rodapé esclarece que não concorda com a ideia de se aproveitar das minorias; ressalta também a cautela em torno da certificação das ideologias de seus atores, para que sejam de acordo com as do criador do filme. Segundo Baiestorf, caso aconteça o contrário, o andamento da produção é comprometido, contudo ainda pode direcioná-los, nesse caso, a figurantes; e) equipe-técnica: “faça vocês mesmo tudo, assim o filme sai do jeito que você quer” (p. 16); f) roteiro: orienta a gênese do filme em histórias originais, pautadas em críticas sociais, discorre sobre a relevância de vez ou outra, criar o roteiro coletivamente com o elenco visando a inspiração e expansão de ideias; g) equipamentos: sugere a utilização de qualquer suporte de filmagem, com uma câmera emprestada na falta de uma, ou até mesmo roubada e sobre a edição exprime diversas opções simples e baratas, como filmar as sequências de forma linear e editar na própria câmera, destaca que a prioridade é a ideia, a mensagem, não a qualidade; h) orçamento: aconselha produzir com o que se tem à disposição, acentua que a falta de dinheiro não deve se tornar um impedimento; i) trilha sonora: escolha a partir das produções não vinculadas à indústria fonográfica, músicas experimentais, regionais, ruídos etc; j) divulgação:

deve ser feita através de *fanzines*, *flyers*, revistas e jornais *undergrounds* e independentes, indica a não utilização da *internet*, em razão de que o público é interessado apenas na tendência cinéfila do momento, sob a ressalva de que os meios eletrônicos tendem a deturparem as informações, explicita que esse é o caso com as entrevistas concedidas à revistas e jornais renomados, como *Isto É*, *Folha De São Paulo* e *O Estadão*; k) distribuição: as cópias podem ser distribuídas através dos correios, além da realização de exposições em botecos e *shows* alternativos anticomerciais; l) festivais: preconiza que cada diretor pode produzir seu próprio festival, é decisivo em afirmar a discordância em relação a festivais competitivos, de modo que competição é consequência da sociedade capitalista.

No subtítulo a seguir, Souza descreve o *Kanibaru Sinema Systema* (KSS), que refere-se aos amigos que se disponibilizam a atuar e tornam-se atores talentosos e famosos. O autor traz exemplos de atores que se revelaram como bons intérpretes com o KSS: Loures Jahnke, E. B. Toniolli, C. B. Rot (Carli Bortolanza), Jorge Timm, Elio Copini, Airton Bratz, Denise V., entre outros são citados. Disserta sobre as habilidades de interpretação do elenco, alegando que muitas vezes é necessário um exercício de rotação dos papéis até encontrar o papel ideal para cada ator e atriz, além da disponibilização de bebidas alcoólicas, para possibilitar o registro de atuações mais espontâneas.

Por fim, um breve texto em que surge a aversão acerca dos efeitos digitais nas produções fílmicas que custam caro ao dinheiro público. Segundo a crítica, os filmes carecem de criatividade e vontade, sendo possível a produção caseira dos materiais para efeitos e maquiagem. A indignação surge com uma indagação:

Onde está a arte artesanal? Cadê os seres pensantes que outrora exercitavam o cérebro e vomitavam criatividade? Será que só pensam se, no meio, tiver a possibilidade de desviar milhões dos cofres públicos? [...] Quero ver erva-mate, farinha, farelo de rosca, goma laca, papel machê e látex caseiro!!! Isso mesmo, aquele látex caríssimo dá pra fazer em casa!!! Pois crie as condições para descobrir como realizar maquiagens eficientes e baratas... Experimente!!! (BAIESTORF, SOUZA, 2004, p. 69).

A ideia proposta pelos autores pode ser relacionada aos ideais do movimento *punk*²⁹ (que inclusive Baiestorf já afirmou ter influência), inclusive o popularizado lema “Faça você mesmo!”. O incentivo voltado à experimentação direciona soluções de criatividade, já que ainda que inserido nos aspectos técnicos da produção, exclui a condição de submissão ao capital como barreira à produção da arte. Dessa forma, alavanca a liberdade de criação da arte, a parte do

²⁹ Esta relação também se constitui no objeto de análise de Saidel (2010), que reflete a ligação entre o *Manifesto Canibal* e o lema *punk*. No artigo são perceptíveis as especificidades dessa análise, pautadas por ele o “faça você mesmo!” com a noção de pureza por parte do artista que não se submete à ideia de “político e esteticamente correto” e a precariedade na produção.

capitalismo e sua tecnologia de ponta, que visa realizar a produção a partir da estética e da qualidade técnica. Sendo assim, o capitalismo produz a arte que o legitima e, em contraponto, a técnica do “Faça você mesmo!”, liberta o indivíduo da castração artística produzida pelo sistema capitalista.

1.4 Observando a história com o cinema: reflexões teórico-metodológicas

Voltamo-nos, introdutoriamente, a um clássico nome, pioneiro na reflexão do termo Cinema-História, Marc Ferro (2010), contribui através da ideia de que a história que se faz, isto é, a narrativa histórica construída, relaciona-se com a história compreendida em nosso tempo. Em outras palavras, o cinema tem a oferecer à compreensão da História porque é parte do “devir das sociedades”, elaborado a partir do imaginário de cada época, assim, colabora a refletir a forma de pensamento de cada sociedade em cada tempo e espaço.

O termo cinema-história, cunhado segundo Barros e Nóvoa (2012) por Marc Ferro, dialoga com o tempo, com o desenvolvimento da tecnologia fílmica. O cinema consegue algo almejado pela história, “apreender a imagem no tempo” (BARROS; NÓVOA, 2012, p. 07). Esta relação se enrijece em seu cerne, nessa conformidade, o cinema é o recurso em primazia para lidar com a imagem-movimento e com a imagem-tempo. A história, por sua vez, domina e é dominada pelo tempo. No entanto, os autores, ressalvam,

O problema do tempo é o mais contundente. Os historiadores trabalham tradicionalmente com uma utilização linear do tempo, que é uma forma essencialmente literária. Contudo, o cinema já ensinou a seus espectadores inúmeras formas criativas de lidar com o tempo. Os cineastas são mestres em trabalhar com idas e vindas no tempo, em expor simultaneamente (por meio de montagens de cenas paralelas) dois fluxos temporais, em contrapor o tempo psicológico com o tempo do mundo, ou em explorar criativamente as instâncias da aceleração, do retardamento e da suspensão do tempo. O cinema permite, com o recurso da câmera lenta ou da câmera rápida, representar o tempo do mundo de uma nova maneira (BARROS; NÓVOA, 2012, p. 10).

Ferro (2010) discorre sobre os caminhos traçados pelo cinema até ser apreendido como documento e vinculado a isto está sua análise sobre a invisibilidade daquele que capta as imagens às câmeras, muitas vezes, não referenciado, a imagem passa a ser “órfã” da sociedade que a recebe. O autor reafirma o que Serguéi Eisenstein já havia observado: que a sociedade recebe as imagens de acordo com sua própria cultura. Ferro pondera acerca da subjetividade encontrada na linguagem fílmica, o que no decorrer do tempo colocou-se como empecilho na análise do filme como documento histórico, sendo inclusive conveniente à classe dirigente não identificar a imagem como fonte, afinal “o filme tem essa capacidade de desestruturar aquilo que diversas gerações de homens de Estado e pensadores conseguiram ordenar num belo equilíbrio” (FERRO, 2010, p. 31).

Em relação às preocupações provenientes da historiografia, sobretudo a tradicional, refere-se à construção de uma narrativa histórica vinculada à busca pela verdade, conforme a problematização tratada acima. Entretanto, Barros e Nóvoa (2012, p. 24) declaram que “a história, como ciência, é uma razão poética, e não uma razão pura”, dessa forma, consideramos cada um dos elementos, humanos e não-humanos para a constituição de uma narrativa. Abarcam-se os aspectos coletivos, mas também os subjetivos, os sujeitos históricos, com suas interpretações e percepções, concebem não uma totalidade, ou um “resgate” de uma história única e/ou linear, mas uma série de interpretações, a partir de singularidades, no plural, porque são diversas peculiaridades que formam a história; de modo que, assim como o cinema, ideologicamente, também inventamos a história a partir de uma perspectiva.

Certas experiências nos propiciam atentarmos-nos às fontes em prol de uma reconstituição do passado, e mesmo do presente, investigando determinadas evidências que aguardam interpretações históricas. Contudo, a narrativa, da mesma forma que a representação histórica, é construída parcialmente. De acordo com os autores, “o historiador é também um artista, e, na maioria das vezes, mesmo munido das mais ricas séries documentais, é obrigado a utilizar também a imaginação pura para tentar reconstruir aspectos do passado” (BARROS; NÓVOA, 2012, p. 41).

No entanto, aqueles que inquietam-se sob o comprometimento com a realidade passada, os autores expressam a maneira como a imagem e o som, ainda assim, tem capacidade em complementar a historiografia: “as combinações imagem-som-ideias têm produzido um complexo sistema que pode tornar os discursos históricos mais competentes e mais completos para a produção de narrativas históricas mais próximas ainda da realidade objetiva dos processos históricos” (BARROS; NÓVOA, 2012, p. 25).

Segundo Barros e Nóvoa (2012), o cinema foi, ao longo de sua história, utilizado como instrumento de dominação, manipulação e imposição hegemônica. Todavia, o cinema também manteve sua autonomia, organizando-se dessa forma, como um contrapoder, um meio de resistência.

Os autores enfatizam a necessidade de uma metodologia de análise fílmica, a qual chamam de “análise pluridiversificada” o mais completa possível, ou seja, atentam ao valor do discurso falado, porém insistem na importância de perceber os demais elementos que integram a linguagem cinematográfica, sobretudo imagéticos: “a visualidade, a música, o cenário, a iluminação, a cultura material explícita, a ação cênica [...]” (BARROS; NÓVOA, 2012, p. 80). Dessa maneira, torna-se imprescindível para a análise considerar “o autor, o sistema de produção que o consubstancia, o público ao qual se dirige [...] e o regime de sociedade e poder

que constrange ou delimita as possibilidades de elaboração desse filme” (BARROS; NÓVOA, 2012, p. 83). Assim, é possível compreender a obra e a realidade que ela representa. Os autores ressaltam que é preciso refletir não apenas o que é intencional no documento fílmico, bem como aquilo que não é intencional, que encaixa-se na ordem do inconsciente, involuntário, porque desse modo, podemos nos aproximar das significações implícitas na obra.

A metodologia elucidada por Marcos Napolitano (2008) aborda a análise de fontes audiovisuais, com enfoque voltado também à imagem, que considere no bojo da análise a “linguagem fílmica”, não viabilizando apenas elementos escritos, mergulhando ao campo da imagem propriamente, com suas técnicas de composição e sua estética, para posteriormente, mirar a decodificação da natureza representacional. O autor resalta a necessidade da compreensão de que o “cinema é manipulação”, isto é, uma produção idealizada, o que constitui-se como premissa para a análise historiográfica.

Napolitano (2008) disserta, de forma geral, sobre as expressões do vídeo independente, dividindo-as entre produções estéticas desvinculadas das comerciais e produções ligadas a movimentos sociais, formando material de memória de lutas sociais e políticas. Em prol de propiciar uma análise fílmica, Napolitano explana de forma sistemática a organização dos filmes para trabalhá-los como fontes históricas, por meio de um tripé de análise, caracterizado pela composição dos “conteúdos”, linguagens e tecnologias, para a partir desse potencial informativo, analisá-lo de maneira historiográfica. Sendo assim, afirma que para se realizar uma análise das linguagens específicas, o historiador deve pensar “o enquadramento de uma cena, a edição de um filme, a cor/textura empregada na captação da imagem, [...] fundamentais para que o filme ganhe sentido cultural, estético, ideológico e, conseqüentemente, sócio-histórico” (NAPOLITANO, 2008, p. 267).

A infinidade de possibilidades para a interpretação de uma imagem ocorre primeiramente, em razão da subjetividade do espectador, há quem aprecie determinadas obras em relação à sua capacidade de se identificar com aquilo que vê e há quem admire-as simplesmente por divagar em torno de suas significações. De qualquer modo, a imagem carrega em suas perspectivas interpretativas algum teor de dissimulação, o prazer da apreciação artística está em sua pluralidade, ou seja, há uma infinidade de interpretações possíveis porque há uma imensidão de elementos imperceptíveis a todos os olhos que a miram, o que torna cada obra de arte singular a cada apreciador.

A partir das considerações teórico-metodológicas, analisaremos adiante os dois filmes selecionados: *O Monstro Legume Do Espaço* (1995), *Gore Gore Gays* (1998). Uma vez apresentados de modo geral os enredos de cada filme, a fim de situar a leitora ou o leitor em

torno do seu contexto e de suas críticas mais incisivas, analisaremos a composição técnica e voltaremos a narrativa, à algumas de suas influências teóricas, artísticas e políticas. No entanto, para isto, enfatizamos determinadas representações e assuntos abordados em cada filme, organizados a partir de temáticas, que são o foco que designamos em cada uma das narrativas fílmicas, caros ao desenvolvimento da pesquisa.

1.4.1 O Monstro Legume Do Espaço (1995): Cientistas picando legumes e necrófilos comendo cristãos

O enredo do filme *O Monstro Legume do Espaço*³⁰ desenvolve-se em torno de grupos paralelos que em algum momento da trama se relacionam, os necrófilos, os cientistas, a comunidade cristã e o Monstro. Dr. Karloff procura o laboratório do Dr. Marins e durante sua busca, encontra um grupo de necrófilos, com o qual se desentende, devido à devaneios ideológicos. Ao chegar ao laboratório do Dr. Marins, depara-se com o Monstro Legume do Espaço, espanta-se com o seu desenvolvimento cognitivo e sua capacidade de se comunicar na mesma língua que a sociedade que habitavam. A partir da apresentação que o Dr. Marins faz sobre seu prisioneiro ao seu convidado, o Monstro expressa suas discordâncias através de um discurso pautado na filosofia libertária.

Havia outra criatura encarcerada pelo Dr. Marins, chamada Caquinha, aprisionada no mesmo local que o Monstro, Caquinha era um homem com sequelas que desenvolveram distúrbios mentais, consequência das experiências laboratoriais, realizadas pelo Dr. Marins enquanto estudante. O Monstro persuadiu Caquinha a desamarrar os seus pulsos, discursou sobre sua pretensão de dominar o estúpido mundo humano e lhe prometeu que depois de sua vitória comeria a desejada carne humana e, Caquinha lhe aplaudiu. O Monstro aguarda a entrada dos cientistas à espreita, que são surpreendidos e atacados. A morte do Dr. Karloff assusta o Dr. Marins, que é amarrado pela criatura alienígena para “apodrecer em vida”.

O Monstro carregando todo seu ódio pela humanidade, após livrar-se de seu carrasco sai à procura de outros humanos para exterminar. Em meio às mortes que realiza, Monstro encontra em sua saga, uma jovem com quem decide gerar a criatura híbrida que almeja, com o objetivo de reabitar o Planeta Terra.

O companheiro da jovem raptada, convoca os moradores da região para auxiliá-lo na

³⁰ **O MONSTRO Legume do Espaço**. Direção de Petter Baiestorf. Roteiro: Petter Baiestorf. Palmitos: Canibal Produções, 1995. (77 min.), VHS, son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=umaWVoNMQvI>>. Acesso: 03/09/2017.

busca pela sua amada. O Padre, solicitado em meio à multidão, é retratado hipocritamente, bebe álcool, fuma cigarros e cheira cocaína, não demonstra esforço e vontade alguma em se mobilizar contra a criatura maligna, sob o pretexto de que o solicitante da bênção divina não está em dia com o dízimo da Igreja, além de se declarar autoridade suprema na Terra em nome de Deus. Entretanto, quando o Padre decide caçar o Monstro, sai enfurecido carregando sua espingarda. Encontra os necrófilos, contra quem dispara enfurecidamente, enquanto sua voz entoava: “que o chumbo divino os purifique!”.

No próximo momento, há um diálogo entre o Monstro e o líder dos necrófilos. Após julgá-lo como autoritário, o alienígena o deixa morto, numa imagem em que o olho se torna o pêndulo de sua face.

O embate ocorrido entre o Monstro e o Padre, gera algumas discussões filosóficas entre a liberdade individual e a proteção divina. Por fim, o Monstro afirma: “você é tão insignificante, mas tão insignificante que não hei de perder mais uma palavra contigo. Morra, eu sua própria insignificância!”. A sequência surpreende, o Padre se despe e corre gritando em plenos pulmões: “À liberdade! À liberdade!”.

Nesse momento de libertação do Padre, o parceiro que o acompanhava em sua caçada, veste a batina e o crucifixo, ocupando o lugar do Padre. Na cena subsequente, ao realizar o resgate de Marisa, seu companheiro sob as divergências contra o Monstro, dispara em sua direção, atinge seu rosto. Em suas últimas palavras, o alienígena discursa sobre seu desprezo à raça humana. Após aniquilar o Monstro, o casal se abraça delicadamente, embora em instantes, seja surpreendido por um dos habitantes da região, que atira pelas costas do companheiro da vítima. Em seguida, afirma mirando os olhos de Marisa: “porque eu te amo”, em seguida, dispara outra vez, acerta o peito da jovem, sob as palavras: “eu realmente te amo”.

Com ar melancólico, o assassino recolhe o recipiente que armazena as sementes fecundativas da criatura verde, representadas por sementes de abacate e, sai lentamente da sala.

A narrativa demonstra um sutil passar do tempo. Desta forma, quando finalmente chega um investigador na vila, que justifica sua demora com uma desculpa qualquer, ele questiona sobre o Monstro e o jovem que tomou o lugar do Padre, atesta-lhe a inexistência da suposta criatura, reiterando que seria um trote. Por fim, as sementes dispostas em um pote de vidro, chamam a atenção do investigador. O indivíduo que as coletou, sob um sorriso sarcástico, oferece-as ao oficial, que recolhe algumas, com a expectativa de gerarem frutos saborosos.

1.4.2 O que o Monstro vê ou o que vemos no Monstro

O Monstro Legume Do Espaço, lançado em 1995, é um longa-metragem produzido pela Canibal Filmes, dirigido por Petter Baiestorf, contém 83 minutos. O protagonista, o Monstro Legume do Espaço, é interpretado por Loures Jahnke. Buscamos apreender elementos capazes de esmiuçar uma análise fílmica com a devida atenção à imagem. Na abertura do filme, o título da obra é apresentado em uma arte com fundo verde escuro e sua textura contém ondulações passíveis de causar uma sensação sombria. Em contraste, Atari, a fonte da escrita do título, era uma popular empresa que produzia jogos para arcade, originária do final da década de 1970, lançada no Brasil no início da década de 1980. Considerando ainda que, no ano em que foi produzido, as edições eram realizadas em comando analógico, uma possível razão para a utilização desta fonte.

Figura 1 - Cena de abertura do filme O Monstro Legume do Espaço.



Imagem recortada aos 00"19.³¹

Na edição, em cada mudança de enquadramento, que designa uma alteração de tempo e também de contexto, é inserida uma trilha sonora excêntrica, ora agressiva, ora clássica, por vezes sombria, além de uma música tipicamente latina. A trilha sonora é parte fundamental da composição da obra, sua finalidade estética permeia entre o sarcasmo e a poesia. Nos créditos iniciais, aparece como responsável pela música tema, Lucia Alves. Além disso, nos créditos finais são denominadas as bandas em referência às trilhas sonoras, selecionadas satiricamente: Life Saigh, Rot, Silent Cry, Aristoteles A. Jr., Spots, Avalon, Slow Death, Power Of The Bira, Shooberry, Cortina de Ferro, G. D. E. e Mandragon.

³¹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=umaWVoNMQvI>>. Acesso: 03/09/2017.

Figura 2 - Cena da visita ao laboratório do Dr. Marins.



Imagem recortada aos 09"12.³²

Destaque a esta imagem, devido ao seu enquadramento, no qual percebemos a composição de um cenário casual, em que contrastam uma parede branca e uma janela escura. A iluminação restringe-se à lâmpada instalada no lado direito do cômodo. A elaboração de um cenário que aparente um laboratório, porém a partir da utilização de objetos e móveis cotidianos, principalmente ao que se refere aos recipientes em que são armazenadas as experiências realizadas pelo cientista, que comportam líquidos coloridos, são potes de vidro, geralmente utilizados para depositar legumes ou frutas preparados em conserva. A efetivação de um filme de baixo orçamento requer criatividade para produzir de forma artesanal e realizar a substituição de objetos que compõem o cenário, assim como em alguns casos na elaboração de maquiagens e produções de sangue, vísceras e nojeira.

No quadro seguinte, quando o Dr. Marins apresenta as criaturas que mantém em cativeiro, o Monstro Legume do Espaço e o Caquinha, nos chama a atenção o seguinte recorte de imagem. De modo que, o filme foi todo filmado com uma câmera, ou seja, isso implica certa restrição de rápidos cortes e novos ângulos que possam influenciar a interpretação da expressão, sobretudo, temporal.

³² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=umaWVoNMQvI>>. Acesso: 03/09/2017.

Figura 3 - Cena do Monstro em cativoiro.



Imagem recortada aos 12"48.³³

Contudo, verificamos um enquadramento que, pode ser entendido como um elemento intencional na narrativa fílmica, que possibilita uma interpretação que enfatize as correntes limitadoras do Monstro. Pode ser entendida como uma metáfora, se considerarmos o protagonista como um *outsider*, deslocado dos padrões comportamentais e ideológicos da sociedade conservadora que o rodeia, excluído do meio social por ser percebido como uma ameaça, sobretudo ideológica e, punido com a privação de sua liberdade, o que é reivindicado e salientado inúmeras vezes em seu discurso.

O grupo de necrófilos nos instiga à uma reflexão sobre um elemento possivelmente não intencional. Em alguns momentos, o primeiro plano das cenas subsequentes remete à visão de um personagem, deixando subentendido que a narrativa se propunha a apresentar a ótica de um personagem específico. No entanto, trata-se da limitação dos cortes editoriais que atendem a mudança de enquadro, em que o cinegrafista, em razão de haver apenas uma câmera para a captação de todas as cenas e seus respectivos ângulos, algumas vezes apresenta movimentos bruscos, ao ponto que o operador da câmera se move.

Na próxima sequência, destacam-se os elementos culturais materializados, expõe um idoso tocando um instrumento, conhecido, de forma geral, como “acordeão”, porém, também chamado de “gaita”, na região Sul. A cena expressa uma ação cultural, o homem sob uma face alegre, toca o instrumento como quem se diverte, acomodado numa cadeira à sombra, num cenário que comporta um fundo arbóreo. Esta cena, é suscetível à observação de que o filme contribui com a representação da cultura sulista, porém, é provável que a intenção não seja o

³³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=umaWVoNMQvI>>. Acesso: 03/09/2017.

enaltecimento desses costumes, até mesmo porque, conforme elucidado anteriormente neste capítulo, Baiestorf despreza o que em sua ótica, são concepções limitadas, que engendram os indivíduos que exaltam a cultura gaúcha. Nesse sentido, consideramos a possibilidade de uma intenção em desmistificar o preconceito latente de que o Sul é habitado, predominantemente, por uma população branca, com a composição de uma cena que dispõe de uma figura negra compartilhando o momento de lazer do suposto “gaúcho”.

Figura 4 - Cena referente à cultura regional sulista.



Imagem recortada aos 18”44.³⁴

O personagem denominado como “bêbado”, à direita na imagem acima, é a primeira vítima dos assassinatos do Monstro. Após atacá-lo, o Monstro esboça um sorriso sarcástico. Chama a atenção nesta sequência, a trilha sonora que emerge, uma típica música latina, provavelmente com a finalidade de enfatizar o sarcasmo existente na narrativa que aborda o ódio da criatura alienígena aos seres humanos, julgados por ele, como ignorantes.

A respeito das técnicas de produção artesanais, explanadas anteriormente neste capítulo, sublinhamos a textura que a imagem recortada da cena - um *close* do rosto do Monstro - que nos proporciona a verificação da maquiagem, elaborada a partir de possibilidades experimentais, produzida artesanalmente com cola, tinta, gelatina, farinha, etc. Aparece a Gore G. G. Efeitos e Leomar Waslawick como responsáveis pelos efeitos e maquiagens.

³⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=umaWVoNMQvI>>. Acesso: 03/09/2017.

Figura 5 - Cena Monstro Legume do Espaço.



Recortada aos 23”24.³⁵

O filme se destaca por constituir-se de acordo com o cinema de *sexplotation*, dialoga representações entre a violência, o sexo e o horror. O anseio pelo extermínio da humanidade, por meio de assassinatos, elenca a violência, exercida pelo Monstro, produzida com materiais que a tornam o mais realista que se pode ser, com um montante orçamentário reduzido para a elaboração dos efeitos. Sendo assim, as cenas de mutilação, caracterizam-no como um filme *gore*. O horror fica a cargo da existência de um Monstro atacando o vilarejo e a obtenção do prazer, desdobra-se através da necrofilia. O grupo de necrófilos canibais, além de se alimentar com a carne do cadáver, mantém relações sexuais com o morto e a personagem feminina realiza uma masturbação com a cabeça do defunto.

Em algumas cenas dos assassinatos, há a utilização de vísceras bastante realistas, possivelmente sejam tripas de animais, porque além de terem um aspecto mais real que as demais cenas de mutilações, em outros momentos, são usados animais mortos para a composição de uma narrativa fílmica *trash* que atenda uma estética grotesca. Em determinado momento, em que o grupo necrófilo se reúne para a realização de suas atividades, compõe a cena, uma galinha com a cabeça decepada. Se não bastasse, o fechamento do quadro ocorre com a voracidade do necrófilo interpretado por Baiestorf, em abocanhar a iguaria, ao ponto em que o sangue da galinha escorre pelo seu rosto. Entretanto, podemos refletir ainda a cena em que Caquinha, que além dos seus fetiches coprófagos, retira um morcego morto conservado em um dos recipientes pertencentes ao laboratório do Dr. Marins, e abre-o com um estilete. A estética do filme propõe uma provocação ao extremo, é válido questionarmos o ângulo em que

³⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=umaWVoNMQvI>>. Acesso: 03/09/2017.

é enquadrada esta cena, pretende-se exibir uma realidade grotesca, com uma provável intenção de enojar, mas sobretudo incomodar o espectador, a fim de criar um desconforto que instigue ao apreciador a estender um olhar crítico e se perguntar as significações em torno destas tomadas que testam os estômagos e, conseqüentemente, delimita um público que tenha por gosto a apreciação de uma arte que tenha por intuito chocar com suas singularidades insólitas.

Figura 6 - Cena em que Caquinho corta o morcego.



Imagem recortada aos 49"30.³⁶

A composição fílmica sustenta, uma série de ângulos variados, um notável contraste de cores, apresentando certa vivacidade, sobretudo, à cor vermelha, representada como o sangue. O figurino é formado por roupas comuns, de forma geral em cores neutras, coerentes às usadas no mesmo período de seu lançamento, compreende a moda instituída entre a década de 1980 e 1990.

Contudo, um fator fundamental à análise compreende a formação da imagem. Conforme a tecnologia cinematográfica disponível à produtora, resulta numa baixa qualidade técnica, uma imagem “pixelada”, pouco definida, sem profundidade. Sobressaem os “ruídos” que compõem uma imagem ríspida, agressiva, que reclama um lugar de uma arte mais crítica e menos técnica. Apresenta, desta forma, um dos fatores predominantes para a estrutura de uma estética caótica, o que combina com as críticas mais incisivas à idealização de uma reconfiguração social, pautada em ideais libertários.

³⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=umaWVoNMQvI>>. Acesso: 03/09/2017.

1.4.3 O que há de monstruoso na liberdade

A crítica social que se estabelece como pano de fundo ao longo do enredo, delinea-se através de uma sociedade cristã que marginaliza tudo aquilo que vê com estranhamento. Uma maioria considera-se apta a julgar os critérios de normalidade e, desta forma, padroniza as concepções de indivíduos que buscam constituírem-se “cidadãos de bem”, de acordo com os preceitos cristãos.

Todavia, a sociedade não é homogênea, hora ou outra, vem à tona determinados comportamentos que não condizem com a disciplina social, como o grupo de necrófilos ou as experiências realizadas pelo Dr. Marins, que dialogam ainda com a criatura alóctone, prisioneira do cientista.

O filme critica, sobretudo, a obediência. Uma sociedade programada que não pensa e tampouco questiona seus valores e suas autoridades é o alvo atingido pelos discursos do Monstro. Percebemos sua inconformidade ao perceber a ignorância humana, tanto que planeja aniquilar os seres humanos e repovoar o planeta com a criatura híbrida. O Monstro despreza aqueles que acatam ordens e hierarquizam a sociedade. O extraterrestre tampouco aceita a denominação que lhe é imposta,

- Por que me consideras um monstro? Só porque não possuo a sua rudimentar aparência?

- Meu Deus, ele até se comunica em nossa língua!

- Ah, deixe de ser infantil, você só me prova que os seres humanos são idiotas criados a partir de emoções coletivas, esquecendo-se que suas ações como indivíduos comande os teus sentimentos.

- Ah, eu esqueci de te falar, pois ele tem um pequeno problema, ele é totalmente avesso, [trecho incompreensível], ele é um rebelde, a sorte dele foi que ele não foi capturado pelos militares, pois a essa altura com vários confrontos intelectuais, certamente ele já teria sido fuzilado, para estudar suas entranhas.

- Que diferença faz morrer ou estar aqui aprisionado sem poder controlar as minhas ações? Vocês gostariam de ficar aqui amarrados, sem poder trabalhar em seus projetos? Como ousam falar em exército, se vocês cientistas são tão ordinários quanto eles?³⁷

Claramente, há um desprezo mútuo, consequência da incompreensão, quiçá inaceitabilidade dos ideais alheios. O Monstro objeta sua condição em cativeiro, sob um princípio de liberdade que, ao ser burlado, corrompe as condições da existência.

Não obstante, o roteiro representa intensas críticas ao cristianismo e à soberania

³⁷ Transcrição do diálogo referente ao recorte de 10”39 até 12”03, do filme *O Monstro Legume Do Espaço* (1995).

eclesiástica, à hipocrisia social e à submissão. Apesar de que, de certo modo, todas estas críticas são pautadas em uma, que atinge determinados aspectos sociais, o comprometimento da liberdade individual. Estas questões evidenciam-se em diversos momentos, porém, quando tachado como violento, devido às suas afirmações, o Monstro se revolta:

- Eu? Eu violento? O prisioneiro violento para com seu carrasco?
- Cala-te e reflita sobre tuas ideias, você precisa conhecer o nosso onipotente Deus, criador do céu e da terra.
- Deus? Quem precisa de um Deus?³⁸

Ao questionar a necessidade de uma representação divina, denota-se a inclinação às ideias anarquistas, que vislumbram uma sociedade destituída de normas que privam a liberdade dos indivíduos, ou uma sociedade que não se curva aos poderes institucionais, como a Igreja ou o Estado.

A crítica religiosa segue, na representação de um padre que não cumpre com as normas clericais, pelo contrário, nas horas vagas cheira cocaína, embriaga-se e joga dominó. Como uma forma mais explícita, ou até mesmo didática, o enredo coloca o padre numa situação em que o dinheiro se demonstra o verdadeiro deus da Igreja. Desprovido de qualquer sentimento humanista, o padre negligencia a cerimônia de enterro do “bêbado”, que devido a irregularidade do pagamento do dízimo, morreu como indigente. Quando contrariado, após afirmar que o “bêbado”, por nunca ter pago o dízimo, não merecia ser enterrado como cristão, se exalta:

- Posso sim, me foi concebido essa incumbência, eu sou a palavra de Deus na terra, os meus desígnios tem que ser respeitados. E se essa pessoa não honrou com seus compromissos para com Deus e para comigo também... Por que eu devo honrar com ele? Eu me abstenho.
- Como nós falemo né, então daí vamo fazer o enterro se vocês tão de acordo de ajudar e né... porque não se pode deixar um corpo assim humano fora. Lógico, não pagou dízimo, nem nada pra sociedade de Deus, não cumpriu na Igreja né... já que o sacerdote não pode fazer esse enterro, se vocês tão de acordo, nós fazemo, fazemo o sermão e tudo né, partimos pro cemitério.³⁹

A princípio, percebemos a imposição hierárquica promovida pelo discurso do padre, em que também fica claro a despreocupação da autoridade com o bem-estar espiritual do sujeito que acabara de falecer, ou seja, o padre tem compromisso com uma figura de poder em potencial, não com os ideais cristãos. Não obstante, ressaltamos a utilização da linguagem coloquial da região interiorana do oeste catarinense, como um aspecto vinculado a uma valorização da cultura regional, na fala pelo morador da comunidade que humildemente,

³⁸ Transcrição do diálogo referente ao recorte de 12”06 até 12”43, do filme *O Monstro Legume Do Espaço* (1995).

³⁹ Transcrição do diálogo referente ao recorte de 29”43 até 30”30, do filme *O Monstro Legume Do Espaço* (1995).

demonstrou maior sensibilidade com a morte do indivíduo, do que o “encarregado da palavra de Deus”.

O encontro entre o Monstro e o líder dos necrófilos, desenvolve um diálogo com inspirações anarquistas, em que o Monstro destila seu asco à raça humana, no momento em que exclama:

- só que vocês humanos são imbecis! Suponho que vossa seita tem um líder autoritário que manda e desmanda.

- temos um líder! Eu sou o líder, te desafio seu alienígena, seu monstro. Desafio você, você não vai salvar a raça humana, a minha seita é que vai! Te desafio!

- humano estúpido!⁴⁰

A partir do ponto em que o Monstro indaga sobre a existência de um líder, refere-se a uma organização social contra a delegação de cargos hierárquicos que menosprezem as relações entre os seres humanos. A posição contrária a manutenção de um “líder autoritário”, viabiliza uma sociedade igualitária em direitos, organizada a partir da autogestão de determinadas regiões, que recua, sobretudo, ao fanatismo político e à privação da liberdade, uma sociedade anárquica. Conforme anuncia Proudhon,

Todos os homens são iguais e livres: a sociedade por natureza e destino, é autônoma, como se disséssemos ingovernável. Estando determinada a esfera de ação de cada cidadão pela divisão natural do trabalho e pela escolha que se faz de uma profissão, as funções sociais combinam de maneira a produzir um efeito harmônico, a ordem resulta da livre ação de todos: não há governo. Aquele que puser sua mão sobre mim para me governar é um usurpador e um tirano: eu o declaro meu inimigo (PROUDHON, 1947, p. 33).

Há influência de escritos anarquistas nas composições artísticas da Canibal Filmes, contudo, cogitamos uma inspiração à Pierre-Joseph Proudhon na elaboração não apenas do roteiro d’*O Monstro Legume Do Espaço*, como um filme que representa um processo de reconfiguração da ordem social, para desenvolver uma sociedade pautada em ideais da filosofia libertária, mas nas próprias concepções de um dos integrantes da produtora, na medida em que as frases emitidas pelo personagem que interpreta o Monstro, são improvisadas⁴¹.

Após ser derrotado por um humano, ironicamente se considerarmos o desprezo que alimenta pela espécie, o Monstro declama em seu leito de morte:

- Você... você... você acabou de aniquilar toda uma espécie que traria a felicidade e a

⁴⁰ Transcrição do diálogo referente ao recorte de 1’02’37 até 1’02’57, do filme *O Monstro Legume Do Espaço* (1995).

⁴¹ Informação proveniente de conversas informais com os canibais.

paz a este mundo. Você pensa que é o bem... Não! Você é o mal, você é a corrupção presa, o corpo esbelto e sadio, você com suas convenções sociais, seus sentimentos patrióticos, suas emoções falsas... Você, justamente você, e como tantos outros iguais, és o responsável pela decadência de toda a humanidade. Por outro lado, sinto-me feliz em morrer agora, para não compartilhar com a sua decadência e todo o extermínio da raça, tenho pena de seus descendentes.⁴²

A busca por uma narrativa fílmica edificada em exageros, pode por um lado, representar um imenso teor crítico, mas em outra esfera, possíveis interpretações deturpadas. A crítica encarregada de seu tom escrachado apresenta o Monstro com certa percepção de uma superioridade de raça: recordamos aqui, que se trata de uma criatura extraterrestre, pressupõe origem num lugar distante em que, devido suas indignações e reivindicações, podemos afirmar se tratar de um espaço em que a organização social humana é entendida como inviável, devido a desigualdade enraizada.

Desta forma, a sede ao extermínio da humanidade, lapidando uma imagem de um ser capaz de salvar a Terra, a partir do repovoamento com criaturas híbridas, denota a referência à Nietzsche, no que consiste o conceito de “super-homem”, como uma superação daquilo que é humano. Na obra *Ecce Homo*, o filósofo afirma:

Zaratustra não deixa nisso dúvidas: diz haver sido precisamente o conhecimento dos bons, dos “melhores”, que lhe inspirou o horror ao homem; desta repulsa lhe teriam crescido as asas para “voejar para futuros longínquos” - ele não esconde que o *seu* tipo de homem, um tipo relativamente sobre-humano, é sobre-humano precisamente em relação aos *bons*, e que os bons e justos chamariam de *demônio* o seu super-homem...⁴³ (NIETZSCHE, 2008, p. 106).

O conhecimento como influência dos ditos “melhores”, pode se referir aos ideais que o Monstro pretende implementar no “novo mundo”. Se avistarmos a ideologia libertária como a mais adequada às organizações sociais, logo, estas ideias são as que inspiram o horror à existência humana, explícita durante toda a trama. Nietzsche pondera acerca da percepção social deste “super-homem”, como um demônio, de modo que, tudo aquilo que foge aos padrões socialmente estabelecidos é “demonizado” por e para conter uma possível ameaça que abale as estruturas sociais. Neste caso, o “demônio” em questão refere-se ao Monstro, que busca uma melhoria para a sociedade e é violentamente recebido pelos terráqueos e ao ser preso em cativeiro, confirma seus pressupostos deste como um lugar a ser reconfigurado socialmente.

O Monstro Legume do Espaço pode ser compreendido como uma criatura antropofágica⁴⁴, ou seja, através da influência de ideais anarquistas, pretende gerar um ser

⁴² Transcrição do diálogo referente ao recorte de 1’08”39 até 1’09”53, do filme *O Monstro Legume Do Espaço* (1995).

⁴³ Grifos do autor.

⁴⁴ Conceito abordado no segundo capítulo desta pesquisa.

superior ao humano, uma criatura híbrida. A partir do amálgama de ambos os seres solucionará a decadência social que impera neste mundo. Entretanto, quando Nietzsche propõe a superação do humano, na obra *Assim Falava Zaratustra* e, posteriormente em *Ecce Homo*, considera-a pelo próprio humano. No filme, Petter lança a ideia de uma superação realizada por um ser não-humano, o que também pode ser interpretado como parte constituinte à metáfora anarquista, através de certa liberdade artística que incorpore uma série de referências e inspirações, passíveis de uma forma que represente um anarquista em meio à sociedade humana, como um extraterrestre. Contudo, as dificuldades previstas, no âmbito da realidade, numa efetivação dessa mudança, acarretam, ao longo do enredo, um final trágico em que o Monstro morre incompreendido.

1.4.4 *Gore Gore Gays* (1998): a homossexualidade, o machismo e outras coisas

O filme apresenta a história de um casal homossexual que vive em um apartamento, Adolfo e Tirano⁴⁵, cujo relacionamento é abalado pela emergência gradual de alguns conflitos. Em determinado momento, Adolfo expressa a Tirano seus devaneios sobre obterem uma mulher, para servir como uma escrava sexual, uma vez que Adolfo se mostra sua posição de passividade sexual. A partir disso Tirano fica furioso, se ausenta da presença de seu companheiro para realizar um momento de reflexão. Contudo, esse momento se traduz num diálogo literal com seu próprio pênis, que resulta em discordância e tem como consequência o desmembramento de seu órgão sexual.

⁴⁵ Nos deparamos com uma polêmica, a relação entre a homossexualidade e o nazismo. Embora compreendemos, devido a amplitude desta discussão, que talvez seja sensato aprofundá-la em estudos posteriores. A representação do preconceito, machismo e autoritarismo, também estão explícitas nos nomes dos personagens “Adolfo” e “Tirano”, referência direta à Adolf Hitler, líder do Partido Nazista, Chanceler do Reich e Führer da Alemanha Nazista, de 1933 a 1945. A crítica em evidência no filme, refere-se ao preconceito à homossexualidade, tanto em âmbito social, quanto entre o próprio casal protagonista. Sendo assim, é possível associarmos este elemento, os nomes dos protagonistas, do roteiro fílmico com a perseguição aos homossexuais implantada pelo 3º Reich Alemão. A crise do decréscimo demográfico, apresentada pela Alemanha com a derrota na Primeira Guerra Mundial, tornou-se o pretexto responsável para legitimar a perseguição à homossexualidade, sendo entendida como um obstáculo à ideologia alemã. Portanto, o Estado passou a incentivar a reprodução da “raça ariana”, o que teve como consequência a perseguição aos homossexuais. Os chamados, “desvios sexuais”, decorrentes da mestiçagem e da homossexualidade, passaram a ser considerados atentados contra o Estado, por “trair” seu principal valor: a raça.

Ver mais:

ELÍADE, Tiago. **A perseguição nazista aos homossexuais**: o testemunho de um dos esquecidos da memória. 2010. 95 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Teoria e História Literária, Instituto Estudos de Linguagem, Universidade de Campinas - Unicamp, Campinas, 2010.

BORRILLO, Daniel. **Homofobia**: História e crítica de um preconceito. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. Tradução: Guilherme João de Freitas Teixeira.

FRY, Peter; MACRAE, Edward. **O que é homossexualidade**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991. (Coleção Primeiros Passos).

KERSHAW, Ian. **Hitler**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. Tradução: Pedro Maia Soares.

Devido ao desentendimento do casal, Tirano sai de casa. No momento subsequente alguém bate à porta, Adolfo atende e para sua surpresa, trata-se de uma mulher, que se apresenta como uma testemunha de Jeová. Adolfo, com um leve sorriso sarcástico estampado em seu rosto, convida-a naturalmente para entrar, mesmo encontrando-se nu. Assim que a visita o percebe despido, mostra-se uma ninfeta que esconde uma *lingerie* de couro por baixo do casaco, acompanhado de um chicote. Ao passo que decidem aproveitar a situação, Adolfo, após amarrar a jovem, esfaqueia-a até a morte.

Algum tempo depois, Tirano retorna e ao conversarem, compartilham suas experiências sexuais excêntricas, fruto de suas buscas por prazeres desvinculados das relações homossexuais. Tirano traz consigo um amigo, com quem descobriu a satisfação da coprofagia. Ambos realizam uma demonstração da prática a Adolfo, que se convence em experimentar. Em seguida, Adolfo surpreende seu companheiro ao afirmar que também conheceu um novo prazer, a necrofilia, o que deslumbra Tirano, porém, assusta o terceiro indivíduo, que acaba por se tornar o próximo objeto de desejo. Devido ao processo de decomposição do corpo, o casal decide passar um tempo na casa rural de Tirano. Seguem em sua saga de suprirem seus desejos sexuais, desde que não envolva relação sexual entre eles, já que agora não são mais “viadinhos”, como os próprios afirmam.

Uma série de bizarrices acontecem ao decorrer da história, entre elas, Tirano, em um de seus passeios, avista um casal de mulheres em plena realização de sexo ao ar livre, à luz do dia. Ele se aproxima, conversa com as duas mulheres e as convida para “conhecerem a sua casa”, afirmando que tem um “pauzão” para oferecer, o que aparentemente agrega valor ao convite, de modo que o casal aceita a proposta. O termo “pauzão”, refere-se a uma prótese de um pênis em tamanho exageradamente grande, que Tirano confecciona para substituir seu pênis biológico que havia decegado.

A relação sexual é desenvolvida implicitamente com o suposto pênis de Tirano. O desfecho ocorre com violência sexual, em que o protagonista insere uma santa na vagina de uma das mulheres e acaba por assassiná-la. A segunda mulher, foge em desespero, porém, mais tarde Tirano, a crucifica nua e mata-a.

Além disso, em determinado momento Tirano encontra um velho amigo, o estereótipo daquilo que a sociedade indica como a virtude do “macho”: casado com uma dona de casa submissa, devota aos caprichos do marido - Filomena. O macho típico que senta confortavelmente, levanta as pernas e grita: “mulher, traz minha cerveja” e, lá vai Filomena, larga a faxina, corre buscar a bebida e ao entregá-la, apanha porque não se encontra numa temperatura que o agrade. Esta história mostra-se como paralela ao casal protagonista, até o

momento em que o enredo se desdobra para cruzar as duas histórias: cansada de ser humilhada pelo marido, Filomena sai de casa, sem rumo, com apenas uma mochila.

O caminho de Filomena Divina encontra o de Adolfo, ambos se identificam, devido ao tratamento abusivo de seus companheiros. Adolfo a convida para morar com ele e Tirano, porém, na euforia desta proposta, percebemos a repetição da inferioridade em que a própria Filomena se coloca, ao acreditar que para viver com o outro deve se submeter a lavar suas roupas e preparar sua comida, por exemplo. Adolfo, no entanto, vê em Filomena sua próxima vítima, a realização do seu tripé de idealização sexual: a morte, o sangue e o prazer. Um tanto contrariado, Tirano aceita a inclusão de Filomena, no entanto, ao não suportar mais ouvi-la falar em “comprar, comprar, comprar” o tempo todo, acerta sua cabeça ao meio com um facão, o que deixa Adolfo transtornado, devido a falta de respeito de seu companheiro para com a sua vítima.

Adolfo decide ir embora e Tirano arrasado, implora contra a decisão de seu companheiro, o que não surte efeito algum. O abandonado passa os próximos dias em desespero, dor e angústia, que se materializam em seu corpo, que adoece em estado degenerativo. Após um vasto tempo em sofrimento, Adolfo retorna, velho e de bengala, somente para encontrar seu amor já em leito de morte.

1.4.5 Um *Sinema* limítrofe: entre a ofensa e a crítica

O filme *Gore Gore Gays*⁴⁶, lançado no ano de 1998, é um longa-metragem produzido pela Canibal Filmes, dirigido por Petter Baiestorf, com duração de 108 minutos. Os protagonistas, Tirano e Adolfo, são interpretados por Petter Baiestorf e Cesar Souza, respectivamente. Produzido na mesma década que o filme anterior, o *Gore Gore Gays* apresenta a mesma qualidade técnica, porém esse é o momento em que a produtora passa por uma fase de maiores exageros da produção: o filme além dos excêntricos fetiches sexuais, expõe cenas explícitas de sexo oral e masturbação. É semelhante no modo de produção, circulação e distribuição, com *O Monstro Legume Do Espaço*, ambos a partir de formas independentes e em sua estética caótica. Porém, o filme que analisaremos nesse momento, devido aos seus excessos na expressão artística, não se popularizou.

O tempo de abertura deste filme, um tanto tardia - aos 15”16 -, acontece logo após a tomada em que Tirano dilacera seu órgão sexual. A edição, desta forma, enfatiza o momento de choque vivido por Tirano, num marco da obra. A apresentação da abertura, mais ríspida, é

⁴⁶ **GORE Gore Gays**. Direção de Petter Baiestorf. Roteiro: Petter Baiestorf. Porto Alegre/Palmitos: Canibal Filmes, 1998. (108 min.), VHS, son., color.

singela, um fundo escuro com o letreiro que intitula o filme, numa fonte branca com o contorno azul. A arte do título não sensibiliza e não aparenta ter a intenção de tocar num primeiro instante. De alguma forma, a imagem rústica, prepara o espectador a esperar por um filme grosseiro, sem pudores, com o uso de palavras do baixo calão a transgredir a linguagem formal, expõe carne crua, possíveis ofensas à crenças religiosas e a representação do machismo.

Figura 7 - Cena de abertura, do filme Gore Gore Gays



Imagem recortada aos 15"16. Acervo Pessoal.

A cena anterior à abertura reivindica para si uma atenção especial. Em um certo momento, o enquadramento se posiciona a um ângulo passível de uma interpretação que traz à tona um sentimento de tragédia. Contudo, no quesito da ação cênica, Tirano interpreta seu sofrimento consequente da mutilação de forma cômica. O recorte às pernas e pés do personagem, o sangue escorrendo da parede ao chão, o estilete caído, o enquadramento num ângulo quase simétrico entre a parede e o chão, a iluminação artificial por uma lâmpada, o pequeno número de cores que compõem o quadro, em que destacam-se as cores branco, preto e vermelho, etc. cada um destes elementos nos contam uma história. Destacamos a salsicha caída por trás do pé de Tirano, com a finalidade de representar o órgão sexual decepado, que compõe a cena como “a cereja do bolo”, tanto em âmbito poético, quanto como meio de produção numa arte experimental.

Figura 8 - Cena em que Tirano decepa seu órgão sexual



Imagem recortada aos 14'01. Acervo Pessoal.

O figurino não tem variação significativa: os protagonistas alternam entre a nudez ou roupas simples nas cores branco ou preto; as mulheres já aparecem seminuas com *lingerie* cintura alta, conforme o uso comum na década de 1990; a testemunha de Jeová usa por baixo do sobretudo preto, uma *lingerie* gótica que mantinha os seios desnudos, além de um chicote que acompanhava a fantasia. No entanto, ao bater à porta de Adolfo, a devota usava uma gargantilha preta com *spikes*, e ao observar atentamente este detalhe, nos revela previamente que a intenção dela não era converter mais uma pessoa.

Esta cena transparece uma ação socialmente considerada perversa, devido a erotização do sexo, enquanto devota cristã. Permanece a interrogação: este foi um detalhe de cena intencional ou não-intencional? Trata-se de uma reflexão um tanto subjetiva, portanto dificulta a consolidação de uma resposta. Pode ser interpretada como sátira religiosa ou avacalho, caso tenha sido proposital; caso contrário, se analisarmos como descuido de produção, atribuímos uma crítica, de modo que, tal descuido, compromete a composição da cena, à medida em que revela previamente as reais intenções da personagem, de forma sutil.

A nudez se estabelece de forma naturalizada entre o casal protagonista, aliás, ambos os personagens desfrutam de uma intensa intimidade, sobretudo ao que tange o toque. As cenas com destaque à intimidade são as cenas de relações sexuais implícitas: o banho a dois e a liberdade sexual. Destacamos uma cena introdutória, na qual Tirano tenta higienizar as partes íntimas de seu companheiro em momento pós sexo e, para isso, usa uma pequena bandeira do Brasil. Além de que, mais tarde na trama, a mesma bandeira é usada como toalha de piquenique, no chão da sala do apartamento. A partir de um ato considerado desrespeitoso pelos nacionalistas, é evidente a sátira ao patriotismo, de uma forma ousada da parte de Baiestorf.

Voltamos portanto, às explicações anteriores, acerca do desprezo ao patriotismo, cultivado pelos ideais anarquistas, no que se percebe mais uma vez influência da anarquia.

A paisagem do filme, dispõe um cenário natural, ora urbano, por entre os prédios e ruas de Porto Alegre/RS e Chapecó/SC, ora arbóreo, em meio ao campo, numa simples casa de madeira, com uma decoração alternativa, a partir de pichações nas paredes e objetos aleatórios pendurados no teto. Utiliza de uma iluminação natural, de modo que, diversas cenas foram gravadas em lugares públicos no turno diurno.

A imagem a seguir é relevante para uma análise, sobretudo histórica. As cenas externas foram gravadas em locais públicos nos quais os figurantes são realmente figurantes, no sentido primário da palavra - apenas figuras que compõem o quadro artístico e criam uma ideia de sociedade - assim como os carros em movimento e a contextualização no tempo histórico. Chamamos a atenção para este recorte, no qual Tirano e Adolfo estão andando abraçados pela calçada, a frente deles encontra-se um casal heterossexual de mãos dadas e, na lateral esquerda da cena há um homem caminhando em direção contrária a ambos os casais. A imagem, em detalhe, convida os olhos do espectador à minudência das expressões faciais deste indivíduo, que expressa um sorriso irônico, olhando em direção ao casal do filme, como quem ridiculariza ou desacredita do que vê. Nesse quadro, o filme concentra uma representação não-intencional de um olhar repressivo e preconceituoso, que pinta um imaginário social. Contudo, na década de 1990, a liberação sexual ainda engatinhava no Brasil, portanto a representação de uma liberdade homossexual na esfera pública, naquele período, significava uma ofensa, sobretudo ao conservadorismo. Sendo assim, esse ato constitui-se como revolucionário, porque afronta os cânones institucionais.

Figura 9 - Cena pública em Porto Alegre/RS.



Imagem recortada aos 09"07. Acervo Pessoal.

O filme aborda de maneira incisiva o machismo, ao representar um casal homossexual que vivencia as mazelas do patriarcado no âmago de sua relação, em suas tentativas de oprimir seus próprios sentimentos e no casamento de Filomena com seu carrasco, um homem autoritário, que exerce poder sobre *sua* esposa, através de ordens, ofensas verbais, agressões físicas e morais. Uma representação escrachada e ao mesmo tempo, didática das realidades vividas por inúmeras famílias tradicionais, sobretudo as famílias devotas ao cristianismo, residentes no campo, em que a figura feminina é submissa, atenciosa, caprichosa e está para servir o marido. Numa determinada cena, após uma discussão ferrenha e um momento de agressão física da parte do marido à Filomena, ela junta seus pertences e anuncia que vai embora e o marido não perde a oportunidade de expressar a tirania que habitava suas concepções,

É mulher só serve pra fazer despesa mesmo. Tinha que ter nascido pra ser escrava do homem e não obedece, ainda assim não obedece. Por isso que as vezes não sei o que que eu faço... vagabunda... inútil... vagabunda, filha duma puta... inútil!

- Eu vou..

- Vai embora, vai embora mesmo... [...]⁴⁷

O filme carrega um teor para além dos limites da crítica, em sua representação. Transgrede a arte, a estética e, sobretudo o “politicamente correto”. Como consequência, a circulação do filme encontrou barreiras, devido às possíveis deturpações nas interpretações da obra, tais como a interpretação do filme como machista, misógino e intolerante. Entre elaborar uma estética do excesso, com o objetivo de criar choques sensoriais e intelectuais aos espectadores e manifestar apologia a estas práticas machistas. Não existem contornos definidos, isto é, a linha entre a denúncia e a persuasão, é tênue.

⁴⁷ Transcrição do discurso expressado pelo marido de Filomena, após as demais agressões, referente ao recorte de 01"04"02 a 01"04"39, do filme *Gore Gore Gays* (1998).

Torna-se indubitável a crítica sarcástica ao autoritarismo neste enquadramento de cena, o ângulo encaixa os três personagens, os homens conversando e bebendo cerveja, enquanto Filomena faxina a casa, incessantemente. O segundo plano do cenário, é composto pela frase: “Stalin é fodão”, esta frase num cenário que ambienta a residência do casal, expressa a ideologia do “superior” daquele território, ao referenciar um ditador soviético.

Figura 10 - Cena Filomena



Imagem recortada aos 47"22. Acervo Pessoal.

Na imagem abaixo, podemos interpretar como uma expressão do sarcasmo voltado à instituição cristã ou, por outro lado, uma ofensa às crenças religiosas, por avacalhar as liturgias e seus significados espirituais. Outra possível interpretação, concerne ao lugar de vulnerabilidade social da mulher, em que após agredida sexualmente, é crucificada e morta por um homem. Tirano no ápice do prazer com a realização das mortes das duas mulheres, além da heresia contida no ato da crucificação, transparece seu narcisismo, no momento em que euforicamente fotografa de diversos ângulos a sua arte escultural. Ademais, ressaltamos o uso da prótese peniana pelo personagem, o que concebe uma representação satírica da dominação masculina.

Figura 11 - Cena em que Tirano aprecia sua obra.



Imagem recortada aos 1'21'48. Acervo Pessoal.

Na figura a seguir sobressai o trabalho de edição da obra, realizado por Petter Baiestorf e Cesar Souza. Apesar da abertura crua, o trabalho de filmagem foi melhor elaborado neste filme, uma vez que não contém os deslizamentos técnicos nos ângulos, perceptíveis no filme anterior. Além da atenção em determinados enquadramentos, com teor mais poéticos do que descritivos, como é o caso da Figura IX, não constam os movimentos bruscos do operador de câmera. Em alguns cortes de cenas, surge um fundo branco, uma possível consequência da edição analógica.

Não obstante, a Figura XIII requer um olhar técnico, sinaliza uma primeira gravação, que após passar por edição é assistida em vídeo cassete, durante a filmagem do *Gore Gore Gays*. O que acontece nessa cena refere-se a apresentação do noticiário: curiosamente, inicia com uma propaganda do Banco Bradesco seguido da abertura, utilizada na década de 1990 pelo Jornal Nacional e na sequência, o personagem que apresenta o noticiário é interpretado por Petter Baiestorf. Surge uma crítica escancarada ao preconceito social, ao ponto em que o personagem declara em rede nacional:

E agora o que aconteceu ontem, na cidade de Porto Alegre, uma cidade dominada por viadinhos gaúchos. Um viadão anormal, totalmente biruta, cortou fora seu próprio pau e deu, num acesso de fúria, para o cachorro da vizinha comer. (risos) É, meu irmão, se fodeu! E agora vamos ver com exclusividade o show da banda Amsanctus! (Risadas)⁴⁸

O show que inicia no segmento da montagem apresenta a banda chapecoense Amsanctus, que consiste num som autoral, baseado na arte experimental. O vocalista da banda é E. B. Toniolli, ator e editor da Canibal Filmes. Da mesma maneira que n' *O Monstro Legume Do Espaço*, a trilha sonora tem um papel fundamental na composição da obra, porém apresenta-se de modo menos satírico, com enfoque num som mais pesado, ou seja, com uma estética

⁴⁸ Transcrição do diálogo referente aos 16'43 a 17'22, do filme *Gore Gore Gays* (1998).

musical semelhante à imagética da Canibal Filmes. Os créditos finais, nomeiam a trilha sonora, a banda *Plato Divorack*, com as músicas: “*Gás Lacrimogêneo*”, “*Uá - Uá*”, “*O Mathabaratha*”, “*Love In Free-Art Form*”, “*Praia de Nudismo Canibal Mabuse*”, além disso, constam as bandas *Namanax*, *Sleepwalkers*, *Lymphatic Phlegm*, *Allegory Chapel Ltd.*, *Primal Violence*, *Auditive Collapse*.

Figura 12 - Cena noticiário



Imagem recortada aos 16”45. Acervo Pessoal.

As técnicas de produção artesanais, evidentes na imagem abaixo, configuram um estilo próprio da produtora, sob ressalva das inúmeras influências que a constitui. Dessa forma, os efeitos especiais e a maquiagem efetuados por Carli Bortolanza e a Gore G. G. Efeitos, apresentam, sobretudo, a estética caótica, típica da Canibal Filmes. A Figura XIV é um recorte de uma cena final, na qual Tirano sofre a perda de Adolf e sua carne apodrece em vida. Em seus últimos suspiros antes da morte, Tirano afronta o Deus cristão novamente, com uma expressão violenta, afirma a plenos pulmões: “Deus você é um filho duma puta! Foi você que me deixou assim!”⁴⁹. Tirano não aparenta desconforto algum com a ideia de morte iminente em relação à promessa do paraíso espiritual, o que se entende como uma relação ao ateísmo.

⁴⁹ Transcrição da afirmação de Tirano, recortado aos 1”38”06 até 1”38”16, do filme *Gore Gore Gays* (1998).

Figura 13 - Cena Tirano apodrecendo em vida



Imagem recortada aos 1'43'22. Acervo Pessoal.

Outra interpretação possível concerne às semelhanças entre as relações dos dois casais existentes na trama em ambas há abusos de poder. Tirano exerce o poder sobre Adolfo, que apesar de demonstrar um personagem que se sente reprimido, aceita contrariado os desejos de Tirano. No outro lado, Filomena é oprimida e violentada pelo marido. No primeiro caso as agressões são verbais e condicionantes; Tirano menospreza de forma singela o intelecto de Adolfo em alguns momentos, quando, por exemplo, ao dirigir-se ao banheiro, afirma para o companheiro: “- lê esse livro, põe um pouco de cultura nessa tua cabeça!”⁵⁰. No segundo são verbais, físicas e condicionantes. Porém, o autoritarismo pulsa nos dois relacionamentos.

A “linguagem fílmica” apresenta uma estética *trash*, em que a nojeira, os dejetos fecais, o sangue e o apodrecimento da carne, dispostos em determinados planos e ângulos da filmagem que promovem destaque na composição do cenário, atuam como metáforas que criticam o preconceito, a repressão dos corpos e os comportamentos em âmbito social, representam a partir da simbologia expressada na imagem, a dor.

No *Monstro Legume Do Espaço* (1995), nossa preocupação volta-se aos discursos políticos, sobretudo, aos ideais libertários que expressa a criatura extraterrestre em nosso planeta cristão. Já no filme *Gore Gore Gays* (1998), debruçamo-nos às questões concernentes ao que desafiam a sociedade moral, reflexões em torno da sexualidade, a linha tênue que sustenta o prazer e a transgressão. Além da representação dos lugares sociais ocupados por mulheres e homens, em relação às suas orientações sexuais e as conseqüentes mazelas do patriarca

⁵⁰ Transcrição da afirmação de Tirano, recortado aos 11'02 até 11'07, do filme *Gore Gore Gays* (1998).

1.4.6 A sexualidade para além do sexo

O roteiro do *Gore Gore Gays* foi reelaborado às pressas. Inicialmente se chamaria *Ninfeta Gore*, porém, devido a problemas técnicos e substituições de atores, tomou um enredo distinto, mas manteve cenários, figurinos, elencos, toda organização montada na cidade de Porto Alegre. Sendo assim, o visual urbano, foi gravado em Porto Alegre/RS e Chapecó/SC e, as cenas rurais, no interior do município de Palmitos/SC. Nas palavras do próprio diretor, concedida em entrevista:

Eu gostaria de ter tido tempo, dinheiro e não ter escrito o filme enquanto eu tinha que tá dormindo, em vez de tá escrevendo, eu reescrevi esse filme todo no *set*. Nós tava filmando e eu ia reescrevendo as coisas, então tem um monte de cena que eu reescrevi 10 minutos antes de nós começar a filmar e tinha coisas que eu não tinha tempo pra analisar o que eu tinha escrito ou o que eu ia escrever. [...] Seguindo nosso padrão, a gente deve ter filmado em 7 ou 8 dias, eu lembro que a gente ficou 4 dias em POA filmando, que foi pós o *Ninfeta Gore*, a gente já tava com tudo organizado lá, [...] não tinha um primeiro roteiro, não era um roteiro, era uma folha assim, com eu anotando as coisas e a gente ficava criando as cenas na hora de filmar, eu tinha os apontamentos, mas a gente ia criando tudo, não tinha... não tava previsto ângulo de câmera, não tava previsto diálogos, a gente ficava inventando os diálogos na hora, entende!?⁵¹

De acordo com as definições de Baiestorf, a narrativa confusa que desabrocha a história do filme não é consequência de problematizações previamente refletidas, mas de uma falta de tempo e recursos para um desenvolvimento gradual, tanto da qualidade técnica, quanto da narrativa do enredo, o que nos remete a uma série de elementos que podem ter sido retratados de forma não-intencional. O diretor afirma:

[...] gostaria de ter tido mais tempo pra desenvolver de uma maneira mais linear, só que como o filme é *sexplotation*, então ele permitia ter essa bagunça toda narrativa, que até dá um charme pra ele, mas não foi proposital a bagunça narrativa, a bagunça narrativa foi por essa coisa de reescrever o filme cansado.⁵²

O enredo do *Gore Gore Gays*, no entanto, perpassa a história de um casal homossexual, Adolfo, representado por Cesar Coffin Souza e, Tirano, interpretado pelo próprio Petter Baiestorf. Através de seus conflitos internos, consequência de um amor incompreendido socialmente, o casal explora diversas práticas sexuais, com a finalidade de reprimir uma sexualidade contra norma social. No entanto, encontram o prazer em práticas transgressoras, como o canibalismo, a coprofagia e a necrofilia. Sobretudo, o prazer encontrado na linha tênue entre o sexo e a morte, o encontro dos paralelos que alimenta as relações limítrofes da transgressão.

Adolfo e Tirano naturalizam a nudez, perambulam o tempo todo nus em seu apartamento, seja durante uma conversa, uma leitura, uma briga ou um intervalo sexual. Adolfo

⁵¹ Entrevista realizada com Petter Baiestorf. Fonte: Acervo Pessoal.

BAIESTORF, Petter. Entrevista concedida a Morgana Elisha Jahnke. Palmitos, 04 fev. 2018.

⁵² BAIESTORF, Petter. Entrevista concedida a Morgana Elisha Jahnke. Palmitos, 04 fev. 2018.

cansado de se manter passivo sexualmente, reivindica uma presença feminina para saciar seus desejos, o que incomoda Tirano a ponto de retirar-se ao banheiro, com a finalidade de realizar um diálogo com seu órgão sexual, que resulta em desmembramento, devido às discordâncias. A partir desse momento ambos buscam suprir os seus desejos reprimidos, cada um por si e, quando se reencontram, partilham suas descobertas, o que gera um misto de práticas sexuais excêntricas, que quando compartilhadas agem como um meio de promover a sensação de plenitude no relacionamento. Em função disso suas relações sexuais se tornarem inexistentes, sob pretexto de não se identificarem mais como “viadinhos”. Consequência disso são as próximas realizações sexuais, em forma de ataque à indivíduos aleatórios, que representam um imaginário social a ser atingido, por meio de mortes e agressões, sobretudo às mulheres, estupros realizados com objetos litúrgicos, entre outras cenas específicas.

Devido às brigas que vão surgindo no relacionamento com as novas práticas, Adolfo decide ir embora da casa de Tirano, que desesperadamente implora que seu amante permaneça, o que não acontece e Tirano adocece, seu corpo representa o sofrimento da solidão e do abandono, através da putrefação da carne. Em entrevista, Baiestorf de acordo com a transcrição, afirma:

[...] eu penso que o final do filme tá dizendo o que eu queria dizer desde o começo, que é o amor, quando existe, realmente se completa e pode ser da vida toda, entende!? É sobre isso o filme, é sobre o amor, só que eu não queria mostrar dois caras que tinham certeza disso, eram dois caras que tavam lutando com a homossexualidade deles.⁵³

Para pensarmos o corpo, a primeira instância possível, é refletir o próprio idealizador da imagem cinematográfica, o que engloba toda a proporção de sua “linguagem fílmica”, como portador dos sentidos, dentre estes, aquele que se sobrepõe é o visual. Tudo isso, segundo Carli (2007), perpassa uma dialógica cultural, entre a sociedade que recebe as produções audiovisuais e a produção artística. A produção cinematográfica, como um todo, pressupõe a projeção do olhar do cineasta, portanto há um diálogo primevo, que define como determinada imagem será apresentada e/ou recortada. Segundo a autora, desta forma, “o imaginário do cinema bebe nos desejos, nas frustrações e transgressões das pessoas, e elas, por sua vez, identificam-se com as fabulações” (CARLI, 2007, p. 11).

Dessa maneira, é possível traçarmos uma relação entre o olhar de Baiestorf, que buscou representar o amor, com a bagunça da narrativa. Não obstante, surge uma indagação em torno das relações estabelecidas na narrativa fílmica, entre a representação dos sentimentos e da sexualidade, com a degradação e o desfalecimento do corpo.

⁵³ BAIESTORF, Petter. Entrevista concedida a Morgana Elisha Jahnke. Palmitos, 04 fev. 2018.

Devido à moral cristã da sociedade normativa, a *Canibal Filmes* circula e é recebida por públicos específicos e restritos. Baiestorf afirma que o *Gore Gore Gays* circulava nos anos próximos de seu lançamento entre o circuito *gay* e era apreciado por este público que compreendeu a intencionalidade da produtora em realizar críticas escrachadas às instituições que regem a sociedade cristã Ocidental. Nas palavras de Baiestorf,

duas coisas que me agradou muito na época, uma é o público *gay* ter gostado do filme, o pessoal comprou a ideia mesmo, era o pessoal que divulgava, o pessoal que pirateava o filme e ter tido uma revelação que um filme *gay* tem grandes problemas fora do circuito *gay*, a gente não conseguia passar esse filme em lugar nenhum, entendeu!?

Vem à tona a percepção sobre o contexto social em que o filme foi lançado, final da década de 1990, em que Gerbase (2008) reflete o processo gradual do “afrouxamento” das estruturas sociais de controle do sexo, através do desenvolvimento técnico da imagem e, conseqüentemente da sexualização do corpo, sobretudo o feminino, a partir da década de 1980 e 1990. Sendo assim, o filme foi recebido, no período em que foi lançado, com certa censura pela sociedade em larga escala, mas apreciado por aqueles que se identificaram com as representações e críticas presentes na produção.

Outro fator imprescindível à nossa análise refere-se à representação dos corpos masculinos e femininos, de forma específica. Ambos os corpos apresentam estereótipos. Os homens, carregam o estigma falocêntrico de “macho”, “coçam o saco”, são autoritários e agressores, sobretudo para com as mulheres; até mesmo reprimem sua própria sexualidade, além de sobressair a relevância atribuída ao órgão sexual masculino. As mulheres, por sua vez, comportam corpos padronizados esteticamente, além de serem representadas de modo dúbio e confuso, ora ingênuas, ora pervertidas. A mulher que representa a dona de casa submissa, a Filomena, é representada com um corpo “deformado” aos olhos que reclamam a pureza estética, por outro lado, é interpretada por um homem, isto é, as mulheres que realizaram performances sexuais no enredo, encaixam-se ao padrão estético do corpo, são reafirmações dos corpos padronizados esteticamente.

Outrossim, evidencia-se o falocentrismo. Determinadas cenas refletem a crítica à dependência física e psicológica do homem para com o seu órgão sexual, o endeusamento daquilo que configura sua masculinidade. Na cena inicial, o diálogo do homem com sua genitália, apresenta uma composição fílmica que salienta a simbologia em torno da mutilação realizada por Tirano, ao castrar a si mesmo. Posteriormente o decepamento é “consertado” com a confecção de uma prótese de um pênis com tamanho surreal, o que metaforicamente, soluciona seu “problema” enquanto “ativo” sexualmente e lhe devolve a segurança de em torno de um ideal de masculinidade. Ressalta a crítica por meio da cena após o enxerto de um novo

membro sexual avantajado. Tirano efetiva relações sexuais com duas mulheres simultaneamente, interessadas na manutenção do imaginário falocêntrico masculino, uma vez que são atraídas pela oferta de um grande pênis. A prática descrita acima, é realizada como um meio de autoafirmação do personagem, que “deixou de ser um viadinho”.

CAPÍTULO 2:

O QUE COMEM OS CANIBAIS? ANTROPOFAGIA EM PALMITOS

*“Clamai pelo bom e divertido espetáculo cultural!
Clamai por obras primas sem estética, sem moral,
mas com muito o que dizer!! Edificai a estética
antropofágica Kanibaru sob os escombros do
mastodôntico cinemão bobalhão!”*

Manifesto Canibal, P. Baiestorf; C. Souza

2.1 Os choques cinematográficos na Modernidade

A ideia de um novo século que surge, comparado à uma besta-fera que se volta para ver suas pegadas e em um movimento impossível para quem está com o dorso quebrado, mostra seu sorriso demente; demonstra-se conveniente para introduzir o tema das vanguardas artísticas do início do século XX. A interpretação da poesia de Osip Mandel'stam, intitulada “O Século” de 1923, por Giorgio Agamben (2009), revela que há uma sutura entre o século XIX, com suas vértebras fraturadas, e o século XX, que revela seu rosto demente. Agamben elucida um conceito de contemporaneidade, tanto hoje quanto na transição entre os séculos XIX e XX, quando se fala no “contemporâneo da modernidade”:

O poeta – o contemporâneo – deve manter fixo o olhar no seu tempo. Mas o que vê quem vê o seu tempo, o sorriso demente do seu século? Neste ponto gostaria de lhes propor uma segunda definição da contemporaneidade: contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes mas o escuro. Todos os tempos são, para quem experimenta deles contemporaneidade, obscuros. (AGAMBEN, 2009. p. 62)

Agamben (2009), nos proporciona a reflexão de que a compreensão acerca da contemporaneidade, se sobrepõe à percepção desta enquanto um mero tempo cronológico, propriamente do presente. Convida-nos a observar as possíveis nuances em torno das discussões caras a cada tempo histórico, de modo que, ao abrirmos o leque de assuntos considerados interessantes ao debate, podemos calcar um olhar ‘contemporâneo’ a cada tempo.

Desta forma, introduzimos os diálogos entre as concepções de modernidade e os seus desdobramentos no âmbito artístico, com ênfase sobre a prática da escrita de manifestos pelas vanguardas artísticas e a atuação do cinema, numa sociedade que, rapidamente, envolveu-se aos estímulos sensoriais proporcionados pelo desenvolvimento técnico. É possível dissolver, reformular e questionar o imaginário de uma determinada época, rebelar-se, ou até mesmo manifestar-se, seja por meio da voz, da escrita ou da imagem. Leo Charney e Vanessa Schwartz

(2004), discorrem sobre a relevância do cinema no desenvolvimento da modernidade,

A “modernidade”, como expressão de mudanças na chamada experiência subjetiva ou como uma fórmula abreviada para amplas transformações sociais, econômicas e culturais, tem sido em geral compreendida por meio da história de algumas inovações talismânicas: o telégrafo e o telefone, a estrada de ferro e o automóvel, a fotografia e o cinema. Desses emblemas da modernidade, nenhum personificou e ao mesmo tempo transcendeu esse período inicial com mais sucesso que o cinema. (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004, p. 17).

Benjamin (2012) discorre em torno de uma mudança na percepção social, em decorrência do desenvolvimento técnico da modernidade. O filósofo afirma que o cinema ampliou a percepção do mundo perceptível, bem como, do mundo acústico, após o surgimento do cinema falado. A representação sustentada por uma obra de arte, em torno de seu realismo, acompanhada de uma técnica desenvolvida, por vezes, alcança os debates acerca da natureza da arte, o que a constitui como um paradoxo. De acordo com Benjamin (2012), a percepção social da realidade na obra cinematográfica caracteriza-se superior à da pintura, porque oferece uma visão independente da máquina após a sua montagem, com cunho deveras realista em sua imagem, ainda que isso aconteça porque a máquina proporciona a captação da realidade. Nas palavras do autor, “no país da técnica, a visão da realidade pura é uma flor azul” (BENJAMIN, 2012, p. 26).

Desta forma, Benjamin (2012) afirma que a reprodutibilidade técnica da obra de arte, altera a relação da sociedade com a arte. Também podemos perceber que a alteração na percepção social, proporcionada por sucessivos choques, é consequência do desenvolvimento técnico do cinema. De acordo com o autor,

[...] o filme amplia a visão sobre as coerções que regem o nosso cotidiano e é capaz de nos assegurar um campo de ação enorme e insuspeitável! Bares e avenidas, escritórios e quartos mobiliados, estações de trem e fábricas pareciam nos aprisionar irremediavelmente. Então vem o cinema, com a dinamite dos seus décimos de segundo, e explode esse mundo prisional, permitindo que empreendamos viagens aventureiras no meio desses escombros. Com primeiros planos amplia-se o espaço; com a câmera lenta, o movimento (BENJAMIN, 2012, p. 29).

Estes choques, como os chama Benjamin, referem-se à mudança radical de cenas, cenário, personagens, etc; uma rápida sucessão de realidades ficcionadas. A alteração da percepção, perpassa, novamente, à comparação que nos propõe o filósofo, entre o cinema e a pintura, “esta última convida o espectador - que pode se abandonar à livre associação de ideias - à contemplação. Isso já não é mais possível no filme, mal uma imagem é percebida, já se altera; não pode ser fixada” (BENJAMIN, 2012, p 31).

Na “invenção da vida moderna”, isto é, no cotidiano da modernidade, de acordo com sua tecnologia, Charney e Schwartz (2004)⁵⁴ argumentam sobre o cinema ter sido fundamental

⁵⁴ Cabe ressaltar que podemos perceber já na introdução da obra “O cinema e a invenção da vida moderna”,

para a modernidade, de modo que, o costume à exposição dos choques sensoriais, reclamava um imaginário da vida moderna. Nas palavras dos autores,

O cinema, então, marcou o cruzamento sem precedentes desses fenômenos da modernidade [...]. Era uma forma de representação que foi além do impressionismo e da fotografia, encenando movimentos reais, embora estes nunca pudessem ser (e ainda hoje não são) mais do que a progressão serial de fotogramas fixos. Era uma tecnologia destinada a provocar respostas visuais, sensuais e cognitivas nos espectadores que estavam começando a se acostumar aos ataques de estimulação (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004, p. 27).

Devido às suas considerações acerca da alteração do mundo perceptível, Benjamin (2012) apreende uma perspectiva minimalista sobre as inúmeras formas possibilitadas pelo desenvolvimento técnico, de captarmos a realidade em diferentes ângulos e em cada um, compreendermos a singularidade presente nos recortes imagéticos sequenciais, simplesmente porque sem a reprodutibilidade técnica do cinema, não haveriam estes choques causados por sucessivas representações do real. Em outras palavras, este exercício de perceber distintas realidades, baseia-se nas relações entre o que é conhecido consciente e inconscientemente. As ações cotidianas, passam a ser percebidas, a partir do desenvolvimento do cinema, com maior apreensão ao detalhe, a possibilidade de observar uma ação corriqueira, de outra perspectiva, atua como uma forma de transformação da percepção, porém, esta alteração ocorre de modo inconsciente.

A captação da realidade pelo olho da câmera, intervém à percepção social da imagem e/ou da realidade, num emaranhado que assimila a ação consciente e inconsciente às configurações técnicas da matéria, o que o filósofo chama de “inconsciente óptico”. Segundo Benjamin (2012, p. 30), “[...] torna-se evidente que a natureza que fala à câmera é diferente daquela que se expõe aos nossos olhos, sobretudo porque o espaço no qual o indivíduo age conscientemente é substituído por outro no qual a ação é inconsciente.”

Ainda que as concepções de uma modernidade que se complexifica e caracteriza-se pelo desenvolvimento técnico, foge ao recorte temporal primeiro desta pesquisa, se faz relevante para a compreensão de seus antecedentes e como estes implicam na constituição do nosso objeto de pesquisa. De modo que, é justamente o desenvolvimento técnico em relação à arte, que instiga Benjamin a escrever seu célebre ensaio aos primeiros anos do século XX. Contudo, as vanguardas artísticas que floresceram também com o século que inicia, contribuíram imensuravelmente, não apenas aos calorosos debates sobre a própria natureza da arte, a ruptura aos cânones artísticos, o aprimoramento do cinema, que empregou novas formas de

organizada por Leo Charney e Vanessa Schwartz, que a estrutura do pensamento para a organização desta, é fundamentada também nas ideias de Walter Benjamin. Além de partir das concepções benjaminianas sobre a influência da técnica na arte e em sua percepção social, o filósofo é citado em diversos ensaios presentes na coletânea.

composição, narrativa e materiais até então inutilizáveis, como também influenciou e inspirou os ideais artísticos e políticos que levaram Baiestorf e Souza a escreverem o Manifesto Canibal.

2.2 As vanguardas artísticas: uma ruptura na História da Arte

Como sabemos, a arte se constituiu de modo restrito a um determinado público, julgado apto a apreciá-la, fragmentado por condições materiais. Benjamin (2012), lembra-nos que a recepção da arte frequentemente ocorreu mediada pelas condições hierárquicas e de classe. A alta sociedade europeia, no século XIX e XX, estabelece os critérios dos cânones artísticos de acordo com os padrões do catolicismo, os quais distinguem-se das vanguardas artísticas que prosperam aos primeiros anos do século XX, tais como o Futurismo, o Expressionismo, o Dadaísmo, o Criacionismo, o Ultraísmo, o Estridentismo, o Surrealismo e o Cubismo, não apenas pelas regras de composição, mas também pelos seus posicionamentos perante às questões sociais.

A arte é enredada pela reprodutibilidade técnica da imagem, de diversos debates ocasionados em torno de sua aura e das implicações causadas pela tecnologia, sua transição do valor de culto, ao valor de exposição e ao uso político, refletem em cada tempo histórico, a forma como cada sociedade percebe a arte que a rodeia, desde o seu âmbito histórico, bem como os seus nomes clássicos, até a arte urbana, moderna, contemporânea, quiçá independente e, muitas vezes incompreendida. Benjamin (2012, p. 28) nos convida a uma provocação, quando afirma que “[...] o mesmo público que reage de forma progressista diante de um filme cômico reagirá de forma retrógrada diante do surrealismo.”

As vanguardas artísticas despiram-se elegantemente das amarras que buscavam padronizá-las de acordo com uma arte utilitarista e tradicional em sua técnica. Através, sobretudo, dos seus manifestos, apresentaram ideias contrastantes à arte tradicional, desde a defesa de uma estética da guerra, até a inutilidade da arte ou da anulação de todo sentido, à expressão mais profunda do nosso inconsciente, no momento em que abraça e materializa as irrealidades das nossas fantasias.

O início do movimento das vanguardas artísticas, de acordo com Schwartz (1995) possivelmente, data de 1909, com a publicação do Manifesto Futurista⁵⁵, elaborado por Filippo Tommaso Marinetti, publicado na França e divulgado em italiano pela revista pré-futurista *Poesia*, fundada pelo autor em 1905.

⁵⁵ Teve rápida repercussão na América Latina, segundo Schwartz (1995), poucas semanas após a publicação, Rubén Darío, ícone do modernismo hispano-americano, traduz e critica o Manifesto de Marinetti.

Perpassando um processo de politização da cultura latino-americana, no final da década de 1920, sobretudo através dos manifestos que emergem no período, inicia-se um debate sobre o emprego e significado do termo “vanguarda”. Na França, o termo “vanguarda” perpassa pelo discurso de Saint-Simon, que defendia a vanguarda artística como provedora da revolução da sociedade, carregando uma função pragmática e uma funcionalidade social, que agregaria um sentido figurado na área política. Já Charles Fourier, socialista utópico contemporâneo de Saint-Simon e contrário às suas ideias, dissocia a arte de um sentido político, inclusive, anarquistas inspirados pelas ideias de Fourier, compactuam com a possibilidade de desvincular a arte de causas sociais (SCHWARTZ, 1995, p. 25).

Em meados do século XIX, o termo “vanguarda” é usado intensamente de forma política, através de Marx e Engels, que a partir de 1890 divulgam em jornais, politicamente partidários, a ideia de arte associada a uma “função pragmática, social e restauradora”. O predomínio do uso do termo “vanguarda” como político, ocorreu no século XX, com o stalinismo, “que paradoxalmente, se identificava com a vanguarda política ao mesmo tempo que restringia ferozmente qualquer expressão artística que não se subordinasse às regras estéticas impostas pelo Partido” (SCHWARTZ, 1995. p. 25).

Ao pensarmos, brevemente, as características básicas de cada um dos movimentos de vanguardas artísticas, percebemos este debate sobre o termo “vanguarda” intrínseco em cada um deles, sobressaindo-se o termo como figurativo político, devido a sua funcionalidade social. Como afirma Schwartz (1995), o Expressionismo alemão e o Surrealismo francês, respectivamente situados no início e no fim do período das vanguardas, tem como objetivo comum a preocupação social, o primeiro é uma reação à crueldade da Primeira Guerra e o segundo mantém seu foco na expressão das fantasias guardadas no inconsciente. O Futurismo italiano, configura-se como uma violenta reação à elite da época, buscando a abolição do tempo e da distância. O Dadaísmo atua através do niilismo, humor e autodestruição, constituindo-se, sobretudo, como uma reação à Primeira Guerra. Este debate entre “vanguarda política” e “vanguarda artística” resulta em diversas influências na produção cultural dos anos 1920.

Não obstante, atemo-nos a uma comparação entre manifesto⁵⁶ e relato, através das ideias de Abastado, refletimos que “o relato seria o lugar privilegiado de leitura do imaginário de uma cultura, enquanto que o manifesto seria o lugar de leitura da pragmática de uma sociedade, na

⁵⁶ Gelado (2006) traz considerações através da noção de manifesto como gênero discursivo e, pondera a noção de *ready mades*, de Marcel Duchamp, que nos convida a problematizar a denominação do manifesto, como “coisa”. Dessa forma, não se encaixa ao conceito de obra de arte e, em nenhum dos termos artísticos, além de afirmar a necessidade de uma indiferença às emoções estéticas.

medida em que expressa suas tensões ideológicas, suas relações polêmicas e as lutas pela conquista do poder simbólico” (GELADO, 2006. p. 197). A autora, também explana certa relação entre o manifesto, com o relato utópico e o mito. O denominador comum entre o manifesto e o relato utópico, refere-se à alteração da ordem social, a instauração de uma nova forma de viver, além da prática de novas formas de arte, ou seja, “a conquista do poder simbólico, o domínio político e a hegemonia estética”, e em relação ao mito, o manifesto tem em comum a temporalidade, no que concerne a ideia do novo como absoluto.

Ao considerarmos as problematizações em torno dos termos “vanguarda” e “manifesto”, voltamos a atenção para as relações que se estabeleceram entre o desenvolvimento cinematográfico e os interesses de ruptura dos movimentos das vanguardas artísticas. Cólón (2015) argumenta que, inicialmente, o cinema era compreendido como uma forma menos artística e mais técnica, conseqüentemente, industrial. Desta forma, a técnica e a indústria, foram articuladas pelas vanguardas a seu favor, além da prática da escrita de manifestos, caracterizar-se como um meio de reprodutibilidade, o que mais uma vez, colocava em xeque a natureza da obra de arte.

Outro fator correspondente às similaridades entre estas duas formas de expressão artística, o cinema e as vanguardas, refere-se à popularidade destes espetáculos feriais. Contudo, Cólón (2015) afirma que as vanguardas artísticas encontraram no cinema um dispositivo adequado para romper com a arte clássica, em decorrência de possuir uma capacidade de expressão mecânica, reprodutível e mais abrangente em público; o que, segundo Cólón (2015, p. 70) possibilitava uma “*disponibilidad para satisfacer uno de sus objetivos básicos: la destrucción del sujeto racional, considerado hasta ese momento como el organizador de la obra de arte y del universo lógico que esta presentaba*”.

A partir das considerações de Cólón (2015), percebemos que o cinema e as vanguardas influenciam-se entre si, através dos seus interesses próprios. Grosso modo, o cinema provocou nas vanguardas artísticas, possibilidades distintas de expressar sua arte com maior abrangência, enquanto, as vanguardas inspiraram obras cinematográficas análogas aos seus manifestos. Ademais, o autor intenta a compreensão do cinema como uma forma de linguagem que não se restringe a compreendê-lo como mera representação da realidade, é neste âmbito que sobressaem-se as inspirações das vanguardas, sobretudo, do Surrealismo e do Dadaísmo, que possibilitam revolucionar ainda mais a imagem em movimento, a partir de seus devaneios que permitem expurgos criativos, as representações subjetivas, o inconsciente materializado nas mais absurdas composições imagéticas ou um emaranhado de palavras que apresentam-se como poesia. De acordo com o autor,

Sin embargo, existe un objetivo común que une todas las propuestas: el intento de elevar al cinematógrafo al estatuto de arte, y con ello considerarlo un lenguaje – un discurso, algo que no se limita a registrar la realidad y devolverla como tal–, determinando además cuál o cuáles son los elementos específicos que lo separan suficientemente del resto de sistemas de representación de la época (CÓLON, 2015, p. 76).

Camila Sabeckis (2015), da mesma forma que Cólón (2015), afirma que uma das principais características das vanguardas artísticas, era sua intenção de provocar a arte tradicional, configurando-se como uma ruptura, que defende a liberdade de expressão individual, a liberação das formas e das cores e o apreço pelo experimental. A autora reitera que as vanguardas buscavam “[...] *perturbar la experiencia estética y generar una transformación en la sensibilidad de los receptores de la obra artística*” (SABECKIS, 2015, p. 51).

Sabeckis (2015) chama a atenção para a “videoarte”, uma forma de expressão artística experimental que surgiu na década de 1960, influenciada tanto pelas vanguardas artísticas, quanto pelo cinema, uma prática que consistia na manipulação técnica de imagens, sejam narrativas oníricas ou documentários. A autora atenta para as semelhanças entre a prática da videoarte e das vanguardas artísticas, sobretudo, ao Dadaísmo, por seus posicionamentos em prol da liberdade e da antiarte, desvinculados de qualquer instituição ou regras de composição.

Ao tratarmos da prática da escrita de manifestos, bem como o papel das vanguardas artísticas na história da arte, torna-se imprescindível em nosso roteiro as implicações na arte latino-americana, especificamente ao movimento Modernista no Brasil. O Brasil, ao se constituir, sobretudo, culturalmente, carrega com insistência um peso estabelecido pela elite colonizadora em delinear mais um território moldado aos aspectos culturais europeus, com a finalidade de instaurar uma extensão dos costumes, valores, crenças e apreciações estéticas. Entretanto, depara-se com a realidade tropical de uma vasta área que, não obstante, compunha seus costumes a partir de uma organização indígena, deveras diferente. Constroem-se certo hibridismo cultural, sob a ressalva de que, a cultura europeia obteve êxito em sua imposição, mesmo que não de forma totalizante, o que percebemos como uma impossibilidade já que, culturas são social e historicamente construídas, não são facilmente aplicáveis à qualquer realidade.

Suely Rolnik (1998, p. 03) afirma que “a cultura brasileira nasce sob o signo de uma multiplicidade variável de referências e sua mistura”. Ao refletir a subjetividade em relação à antropofagia, a autora utiliza a ideia de um sentir-se “em casa” para tratar das formações culturais. De acordo com Rolnik, a elite europeia persiste na manutenção de seus costumes na colônia, por isso não investe em um “em casa” nas terras brasileiras.

A tendência que se mantém hegemônica desde então é a de consumir cultura européia, cartografias de sentido que, além de terem sido produzidas no contexto de uma experiência de não mistura, são desencarnadas da experiência sensível, porque forjadas sob a égide do racionalismo. Ora, em seu transplante para o Brasil, tais cartografias culturais são consumidas a-criticamente sem levar em conta as necessidades de sentido que se colocam no novo contexto, o que as torna duplamente desencarnadas. Puros jogos arrogantes de erudição e inteligência resultando em repetições estéreis e num “em casa” deselegante, porque vazio de sentido e desvitalizado. É o tal “lado doutor, o lado citações, o lado autores conhecidos” com seu “tédio especulativo”, de que nos fala Oswald de Andrade – uma espécie de superego bacharelesco agindo contra o pensamento (ROLNIK, 1998, p. 03).

A autora reflete que a cultura popular é produzida a partir do confronto cotidiano. Sendo assim, surge certa necessidade de constituir um “em casa”, por meio da mescla acarretada entre a cultura europeia e a indígena, passa a ser uma “questão de sobrevivência psíquica”. Utiliza como exemplo, o culto a Iemanjá nas praias brasileiras. Explica que “esta produção se faz totalmente à margem da cultura oficial local, que a desqualifica ou, na melhor das hipóteses, a folcloriza, evitando assim qualquer perigo de contaminação disruptiva” (ROLNIK, 1998, p. 03).

O desenvolvimento artístico no Brasil, inserido a um momento em que se discutia a formação de uma identidade nacional e/ou uma definição do caráter da modernidade brasileira enfrentava, segundo Salles (2018), uma tensão entre o local e o universal, o que caracterizou o modernismo brasileiro. Uma tensão que não se pautava em antagonismo, mas na afirmação da primazia do nacional. A linha tênue entre o local e o universal, consistia numa influência direta das vanguardas à formação cultural brasileira, de modo que, o impulso universalista orientava uma formação artística fundamentada à assimilação das vanguardas europeias, porém, o autor ressalta que a incorporação preterida, demanda uma reinvenção, esta necessita de uma adaptação às condições nacionais.

Um marco deste período, refere-se a Semana de Arte Moderna⁵⁷, realizada no Teatro Municipal em São Paulo, em 1922⁵⁸, desenvolveu-se como uma manifestação artística que estremeceu os padrões estéticos e técnicos da arte, a fim de dar lugar a uma nova estética⁵⁹, o movimento antropofágico. De acordo com Maria Elena Lucero (2015), a artista Tarsila do Amaral influenciou o desenvolvimento do movimento antropofágico com sua obra *Abaporu*⁶⁰,

⁵⁷ A Semana de Arte Moderna, engajou artistas como Anita Malfatti, Emiliano Di Cavalcanti, John Graz, Martin Ribeiro, Zina Aita, Yan de Almeida Prado, Ferrignac e Vicente do Rego Monteiro. Participaram também, o compositor Héctor Villa Lobos, os arquitetos Antonio García Moya e Przyrembel, os escultores Victor Brecheret e Wilhelm Haarberg. (LUCERO, 2015, p. 81)

⁵⁸ Segundo Lucero (2015, p. 81), o evento foi realizado neste ano, devido as comemorações em torno do centenário da Independência do Brasil.

⁵⁹ Em torno da ruptura ocasionada pelos desdobramentos artísticos, citamos Mário de Andrade e Oswald de Andrade, devido a fratura literária que promoveram em relação aos arcaísmos oriundos da moda parnasiana de 1850, objetivando uma maior atenção à cultura nativa. (LUCERO, 2015, p. 82)

⁶⁰ Segundo Lucero (2015, p. 86), consta, no dicionário tupi-guarani de Montoya (que pertencia ao pai de Tarsila),

de 1928, simultaneamente, Oswald de Andrade escreveu o manifesto Pau Brasil⁶¹. Posteriormente, Abaporu inspirou Oswald a escrever a sua formulação literária que arquitetou a antropofagia cultural, o Manifesto Antropófago⁶². Os esboços rabiscados por Tarsila, ansiavam a representação de um imaginário nacional, respeitando as singularidades dos povos e as paisagens tropicais. A partir de um exercício antropofágico, Tarsila cria a obra *Antropofagia*, em 1929, os dois elementos em primeiro plano que compõem o quadro, a figura feminina e a silhueta masculina, são resultados de uma releitura da obra *A Negra*, de 1923 e do próprio *Abaporu*.

A antropofagia, consiste, para a arte, na assimilação de uma cultura à outra, pode ser compreendida também como uma mistura de costumes, crenças e gostos, que através de diálogos transversais, ocasiona uma releitura ou uma nova forma, que transparece traços destas influências. De acordo com a definição de Rolnik (1998, p. 05): “o banquete antropofágico é feito de universos variados incorporados na íntegra ou somente em seus mais saborosos pedaços, misturados à vontade num mesmo caldeirão, sem qualquer pudor de respeito por hierarquias *a priori*, sem qualquer adesão mistificadora.”

Na origem do termo, a antropofagia concerne aos rituais tupinambás que tornam a carne humana comestível em um cerimonial com o objetivo de absorver e assimilar as qualidades dos inimigos. A antropofagia cultural⁶³, expressa Lucero (2015, p. 86) retomava o simbolismo da ação canibal, ao passo que assumia, conseqüentemente, a absorção de ingredientes culturais com o intuito de processá-los, assimilá-los e assim, traçar uma identidade brasileira com as suas singularidades. Rolnik elucida uma série de operações que integram a estratégia antropofágica; desse modo, complementa,

o exercício de criação de cultura não tem a ver com significar, explicar ou interpretar para revelar verdades. A verdade, segundo o Manifesto Antropófago, “é mentira muitas vezes repetida”. Fazer cultura antropofagicamente tem a ver com cartografar: traçar um mapa de sentido que participa da construção do território que ele representa, da tomada de consistência de uma nova figura de si, um novo “em casa”, um novo mundo (ROLNIK, 1998, p. 06).

O movimento antropofágico foi, no Brasil, uma forma de resistência desde os primórdios de sua formação cultural, isto é, “*cuando el discurso colonizador intentaba aplacar*

o termo *Abaporu* (*Aba*: homem; *Poru*: que come), como ficou designado o título da obra.

⁶¹ Ver mais: ANDRADE, Oswald de. Manifesto da Poesia Pau-brasil (1924). In: **A Utopia Antropofágica: Obras Completas de Oswald de Andrade**. Globo São Paulo, 1990.

⁶² Ver mais: ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

⁶³ A obra de Tarsila, conforme Lucero (2015, p. 90), teve um papel de confrontar a imagem do indígena como um “canibal predador monstruoso” através da antropofagia pictórica da artista. Além disso, por vezes tais práticas nativas foram erroneamente interpretadas, de modo que, em alguns casos supunham uma antropofagia alegórica, não real.

las diferencias y neutralizar las alteridades en pos de una tarea de blanqueamiento, no sólo político sino eminentemente físico y racial, la antropofagia cultural fue la contra-respuesta a las tácticas hegemónicas” (LUCERO, 2015, p. 91). É possível afirmar ainda que a antropofagia envolve, se não todos, a maior parte dos aspectos da existência humana, anunciou Oswald de Andrade, no Manifesto Antropófago: “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.”, isto é, tanto subjetiva, quanto coletivamente, de alguma forma, nos alimentamos do meio social em que estamos inseridos. Evidenciam-se as inevitáveis influências que nos constituem enquanto sociedade e/ou sujeitos históricos.

A arte que nos propomos a refletir, a Canibal Filmes, se configura de forma antropofágica à sociedade em que emerge, reproduz e circula. Contudo, as vanguardas artísticas demonstram-se num caminho adjacente, ao abrirem uma fenda na tradicional percepção e na exposição da arte, se enrijecem com a finalidade de atribuir mais uma perspectiva sobre a concepção artística. Esta brecha, acarreta numa série de movimentos artísticos que reclamam identidades culturais, muitas vezes, filhas da antropofagia; esta, por sua vez, conceituada posteriormente, conforme dissertado acima.

2.3 Nada alimenta a Canibal Filmes: o movimento dadaísta

Dentre os movimentos das vanguardas artísticas, aprofundaremos o Dadaísmo, devido às convergências e influências que este movimento imprimiu à Canibal Filmes, debruçamo-nos a investigar estas relações e, posteriormente perceber as influências dessa vanguarda na constituição ideológica e artística da produtora, no Manifesto Canibal.

O movimento Dadaísta emerge também como uma contracultura, assim como o ideal que suscitou a necessidade da criação de novas formas de arte, a libertação e a inquietude que impulsionaram as vanguardas artísticas, que mais tarde, culminaram numa série de produções artísticas - enfatizamos aqui o desenvolvimento da arte independente -, inspiradas pelo experimentalismo e por uma dessacralização da arte, importante para que a ideia pudesse efetivamente prevalecer na expressão artística, se sobrepondo a qualquer técnica de composição ou imposições temáticas limítrofes e criadoras de um sentido.

O movimento Dadá⁶⁴, segundo Tringali (1990), surge em 1916, na Suíça. Em meio à

⁶⁴ Segundo Ruzza (2016) não se sabe a origem da palavra, o único consenso que há, é sobre existirem diversas versões, afirma tratar-se “voluntariamente, de um termo sem sentido” (RUZZA, 2016, p. 105), já Tringali (1990) explica que uma de suas possibilidades de significado, refere-se a “cavalinho de brinquedo”. Ademais, talvez não nos caiba decifrar sua origem e/ou motivo para que este seja seu nome. Afinal, nas primeiras palavras do Manifesto Dadaísta, Tristan Tzara, (1918) afirma “*la magia de una palabra —DADA—, [...] no tiene para nosotros ninguna*

Primeira Guerra Mundial, num país neutro, um grupo de intelectuais e artistas, dentre eles, Tristan Tzara, Hugo Ball, Richard Huelsenbeck, Hans Arp e Marcel Janco, em sua maioria estrangeiros exilados, reúnem-se para esmiuçar ideias que questionam o próprio conceito de arte.

O Dadaísmo posiciona-se contra a educação formal e o positivismo, contra os demais movimentos artísticos e a si mesmo, questiona a arte mais do que a própria possa responder. De acordo com Ruzza (2016), busca destruir os sistemas e códigos estabelecidos na arte, rejeita qualquer tipo de tradição, resiste a qualquer finalidade estética. Sabeckis (2015, p. 57) sintetiza o movimento: *“para los dadaístas el arte no debería ser una institución sino un acto creador libre, caótico, fugaz y subversivo, se manifiestan contra la idea del arte ligado al concepto de belleza, orden y perfección”*.

O Manifesto de Tzara, luta violentamente contra as correntes que delimitam o espaço ocupado pela arte:

La obra de arte no debe ser la belleza en sí misma porque la belleza ha muerto; ni alegre; ni alegre ni triste, ni clara ni oscura, no debe divertir ni maltratar a las personas individuales sirviéndoles pastiches de santas aureolas o los sudores de una carrera en arco a través de las atmósferas. Una obra de arte nunca es bella por decreto, objetivamente y para todos. Por ello, la crítica es inútil, no existe más que subjetivamente, sin el mínimo carácter de generalidad (TZARA, 1918).

Martins (1999), refere-se ao Dadaísmo, como banal, indizível e ocasional. Um movimento que parte da desvinculação do pessoal ou da autoria na obra de arte, por acreditar que desta forma, estabeleceria um sentido à arte. A partir do trecho do Manifesto, acima, percebemos que Dada preconiza uma “subjetividade sem sujeito”.

Além de criticar os “laboratórios de ideias formais”, também lança olhar negativo sistema econômico vigente, desaprova a “arte pela arte”, bem como despreza a arte como valor comercial. De acordo com a definição de Tringali:

Chega-se aos extremos limites do que se aceita por arte, o que se explica pela visão do mundo em que se fundamenta: subversiva, niilista, anárquica, cética, destrutiva. Ele se declara contra tudo e contra todos e inclusive contra si mesmo: dadá é contra dadá. Desacredita-se da razão e de seus mitos, não se acata nenhuma autoridade, reclama-se liberdade absoluta, não se submete a convenções, põe-se tudo em dúvida (TRINGALI, 1990, p. 28).

Dada constitui-se pela desordem das palavras, em sua poesia, a contradição impera, deleitam-se os dadaístas na incoerência, a recusa da lógica e do raciocínio. A receita de uma salada de palavras⁶⁵, nos ensina que o movimento idealiza uma anulação absoluta do sentido. Martins (1999, p. 724), afirma que a composição caótica da linguagem dadaísta, “liberta a

importancia”.

⁶⁵ Disponível em: TZARA, Tristan. Para fazer um poema dadaísta In.: TELES. G. M. **Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro**. Petrópolis. Rio de Janeiro: Editora Vozes. 2002.

poesia dos constrangimentos da sintaxe e da significação, de uma lógica operando segundo os princípios da identidade e da causalidade, libertando-se a si próprio de qualquer constrangimento motivado por uma disciplina metodológica ou intelectual.” As palavras são dispostas conforme surgem no pensamento, “não importa o significado, mas a sonoridade” (RUZZA, 2016, p. 106), a ousadia Dada chegou ao ponto de criar palavras.

Benjamin (1995) ao tratar das questões concernentes à distração e ao recolhimento perante a obra de arte, anuncia o dadaísmo com uma “destruição impiedosa” a partir da sua ótica de aura, conferindo-lhe o estigma de reprodução que se cria com a inovação dos materiais utilizados na sua produção. Além disso, expressa a impossibilidade do ato do recolhimento diante do Dadaísmo, sob argumento de que as manifestações dadaístas, simultaneamente às transformações da obra de arte em objeto de escândalo, conseguiam distrair profundamente as massas, afinal seu objetivo primeiro, voltava-se à indignação pública.

Deveras incompreensível, o dadaísmo explorou, segundo Sabeckis (2015), o azar, o absurdo e o irracional, através de materiais considerados novos à composição artística, como papéis usados ou coisas encontradas na rua, empregaram ao cotidiano, de certa forma, uma categoria da arte. Estes novos materiais, por alguns considerados inusitados ao meio artístico, configuram, segundo Cólón (2015), uma ausência de valor, que através da montagem, fotomontagem e da colagem, revolucionaram a arte. Tringali (1990) auxilia-nos a compreender como desenvolveu-se uma estética antiestética do dadaísmo,

A mais importante forma de composição se baseia na exploração do azar. A obra de arte se entende como produto do acaso, sem interferência psíquica, nem consciente, nem inconsciente. Pode-se escolher o processo de construção da composição, mas o resultado é imprevisível, um caos. Esse processo de composição se chama automatismo mecânico puro e constitui o traço mais característico e específico do dadaísmo (TRINGALI, 1990, p. 34).

Segundo Benjamin (1995), a arte defendida pelos dadaístas, escapa a uma atração harmônica, pelo contrário, torna-se uma ferramenta capaz de atingir o espectador. Desta forma, a obra de arte transformou-se em uma qualidade tátil, o que fomentou a demanda pelo cinema, através dos choques, refletidos nas primeiras páginas deste capítulo. Benjamin (1995, p. 30) afirma que “por meio da arte (ou da literatura), o dadaísmo tentou obter os efeitos que o público hoje busca no cinema”.

Ruzza (2016) aborda como exemplo do desenvolvimento do cinema com inspiração dadaísta, o filme *Anémic Cinéma*, uma produção experimental de Marcel Duchamp, sob o pseudônimo de Rose Sélavy, com a colaboração de Man Ray⁶⁶, lançado em 1926.

⁶⁶ A fotografia, no movimento Dadaísta, foi um campo explorado pelo experimentalismo, segundo Ruzza (2016), o norte-americano Man Ray destacou-se neste âmbito.

De acordo com Sabeckis (2015), tanto o movimento dadaísta, quanto surrealista abraçaram o cinema como meio para expressarem suas ideias: “*rechazo de la ficción, de la novela, promovían la espontaneidad, la provocación, lo contradictorio, la creación al margen de todo principio estético y moral, la fantasía onírica, el humor desvergonzado y cruel, el erotismo, la deliberada confusión de tiempos y espacios diferentes*” (SABECKIS, 2015, p. 59); A autora cita como exemplos do cinema dadaísta, o filme *Diagonal Symphonie* (1924), de Viking Eggelin, a série de curta-metragens abstratos de Hans Richter, intitulam-se *Rythmus 21, 23, 25* (1921, 1923, 1925), *L’etoile de mer* (1928), de Man Ray, realizado a partir da inspiração numa poesia de Robert Desnos e *Entreacto* (1924), de René Clair, este filme conta com a colaboração de Francis Picabia e Erik Satie.

O Dadaísmo simultaneamente à sua condenação da arte, vive em função dela. Tringali (1990, p. 29) afirma que, em torno das constantes contradições inerentes ao Dada, “onde atrás de tanto desdém se esconde um indisfarçável idealismo”. De acordo com o autor, o movimento busca, sobretudo, proteger os valores da natureza da arte, incrustados num momento tenso do período pós-guerra. Segundo Tringali, Dada agoniza, em 1922, quando em Paris, um grupo de dissidentes permite os primeiros suspiros do Surrealismo. Nas palavras do autor, o Dadaísmo “morre por cansaço, esgotara-se” (TRINGALI, 1990, p. 30).

2.4 O Manifesto Canibal: um cardápio

O livro, *Manifesto Canibal: Uma declaração de guerra dos que nada têm e tudo fazem contra os que tudo têm e nada fazem*⁶⁷, autoria de Petter Baiestorf e Cesar Souza, foi publicado em 2002. Sua 1ª edição independente, teve a tiragem de 5 mil cópias em *fanzines*, a 2ª edição saiu ainda em 2002 por Rodrigo Romanin, a 3ª edição em formato digital, saiu em dezembro de 2002, no antigo site da Canibal Filmes, publicada por E. B. Toniolli e em 2003 teve sua 4ª edição em anexo ao zine *Criaturas Psicotrônicas de Outro Espaço*, editada por Jack Zombie e Roger Psycho. Posteriormente, em 2004 foi publicada a última edição, através da editora anarquista *Achiamé*, localizada no Rio de Janeiro, com edições limitadas, portanto encontra-se indisponível para venda. Na contracapa da obra, encontra-se a seguinte frase: “Fotocópias à vontade”, isto nos sugere certa despreocupação com a pirataria e ênfase na circulação de ideias, o que não se sustenta ao decorrer da obra: em alguns momentos aparecem críticas à pirataria como consequência da desvalorização da arte, sobretudo, a independente.

⁶⁷ BAIESTORF, Petter; SOUZA, Cesar. **Manifesto Canibal**. Rio de Janeiro: Achiamé, 2004.

Torna-se notável a influência surrealista e dadaísta na escrita do Manifesto Canibal, desde algumas breves menções diretas, sobretudo ao dadaísmo. Denota-se em ambos os manifestos, tanto dadaísta quanto o Canibal, a revolta, a posição contrária às instituições, a inovação dos materiais, no caso dos canibais, não se trata de uma inovação, propriamente dita, mas de uma (re)utilização de materiais até então considerados banais ou “pobres” para a elaboração da arte, o que configura, nos dois, uma ausência de valor, principalmente comercial. Expressam em comum, a defesa da arte como um ato criador livre, subversivo e caótico, contra uma arte moldada, restrita a um conceito de beleza, ordem e perfeição (SABECKIS, 2015). O incentivo ao ato de questionar, não aceitar padrões de verdades estabelecidas, também configura uma característica dúbia entre os manifestos.

O Manifesto Canibal apresenta de uma forma mais implícita, grande influência do surrealismo, sobretudo, na forma de escrita, pautada em imaginação, manifestações oriundas do inconsciente e substantivos abstratos. Páginas surrealistas expressam-se de modo explícito, no subtítulo “Deus vs. Cineastas vs. Críticos vs. Videastas vs. Pseudo-intelectuais vs. Personagens vs. A total falta de público”, com a narração de um diálogo imaginário, fundamentado em leituras realizadas anteriormente por Baiestorf. Portanto, a elaboração desta conversa informal, desenvolveu-se a partir do inconsciente do artista que guardava tais referenciais, ou seja, constituiu-se como uma manifestação surrealista.

Alguns de seus referenciais políticos, artísticos e teóricos são explícitos logo na introdução da obra, percebemos Mikhail Bakunin, Friedrich Nietzsche, Isidore Ducasse, as vanguardas artísticas modernas, além de citar a Boca do Lixo:

Queremos, com Kanibaru Sinema, dar continuidade à revolução social do anarquista Bakunin em sua busca por uma humanidade mais justa e igualitária; daremos continuidade aos delírios malditos do escritor Isidore “Lautrémont” Ducasse; partiremos em busca da destruição da arte oficial dando seguimento aos ideais surrealistas; seremos iconoclastas como os dadaístas e gritaremos: “Deus está morto assim como a arte!!!”; incomodaremos a sociedade cristã como fizeram os vagabundos do movimento *Beat*; proporemos mudanças radicais como fizeram os situacionistas; desmoralizaremos a arte mais cara do planeta com nossos filminhos caseiros como fizeram os cineastas marginais da Boca do Lixo com suas vomitadas ácidas mal filmadas dos anos 70!!! (BAIESTORF; SOUZA, 2004, p. 10).

Percebemos as referências relacionadas à anarquia, às vezes de forma explícita, como a ideia da desnecessidade da crença em Deus e ou da atuação do Estado na sociedade. Esta lógica particular, é desenvolvida no início da obra que influencia tais escritos, intitulada “Deus e o Estado”,

Três elementos ou três princípios fundamentais constituem, na história, as condições essenciais de todo desenvolvimento humano, coletivo ou individual: 1º) a animalidade

humana; 2º) o pensamento; 3º) a revolta. À primeira corresponde propriamente a economia social e privada; à segunda, a ciência; à terceira, a liberdade (BAKUNIN, 2011, p. 5).

Nestas ideias de Bakunin, é notável sua influência na obra de Baiestorf, o diretor inclusive indica a leitura do livro ao decorrer do *Manifesto Canibal*. A relação das suas produções filmicas com a ideia da “animalidade humana” e da “revolta” com a “liberdade” são algumas das influências mais visíveis.

Na frase: “Deus está morto assim como a arte!!!”, denota-se a presença de Friedrich Nietzsche⁶⁸. O filósofo afirma sua tão conhecida frase: “Deus está morto!” na obra “Assim falava Zarathustra”, de modo que compreendemos a interpretação desta frase da seguinte forma: a ruptura histórica correspondente à transição da religião como verdade absoluta ao desenvolvimento do pensamento científico, de modo que a relação feita com a arte cunhada por Baiestorf, tem um sentido que vai ao encontro da defesa da “arte pela arte” contra a estética e as produções artísticas tradicionais e convencionais.

Em um subtítulo do *Manifesto Canibal*, intitulado “*Deus vs. Cineastas vs. Críticos vs. Videastas vs. Pseudo-intelectuais vs. Personagens vs. A total falta de público*”, Baiestorf narra um diálogo imaginário informal entre alguns autores e cineastas, num tom que expressa certo deboche. Discutem a vida, o cinema no Brasil e o que configura um filme, uma conversa em que perceptivelmente Baiestorf abraçou sua criatividade e fantasiou em torno de seu aporte teórico. Dentre estes nomes constam os já citados acima, além destes, o próprio Baiestorf está incluso na conversa, junto de Cesar Souza e Bortolanza. Contudo, o que nos chama a atenção é que, em nota de rodapé, o diretor explica que este diálogo foi construído baseado em suas leituras diárias entre os anos 1998 a 2003. Portanto, percebemos estes como referências e influências nas obras de Petter Baiestorf, entre eles encontram-se os poetas: José Lino Grunewald, Antonin Artaud; os cineastas: Glauber Rocha, Mojica, Ivan Cardoso, Cacá Diegues (um dos fundadores do Cinema Novo), Ken Jacobs, Willard Van Dike, Lewis Allen, João Batista de Andrade, Sheldon Renan, Carlos Reichenbach, Andy Warhol⁶⁹ e Antonio Calmon (produtor da Rede Globo); os escritores e alguns destes também pintores: Francis Picabia, Guy Debord, William Burroughs, Charles Bukowsky, J. G. Ballard, Márcio Souza; os críticos, editores, teóricos e artistas do cinema: José Carlos Avellar, Antonio Blanco, Severino Dadá,

⁶⁸ Consideramos *a priori* a relevância do autor ao que concerne a originalidade em refletir a moral, sua relação com a religião, a sociedade e a ciência.

⁶⁹ Pintor e cineasta norte-americano, destacou-se no movimento artístico pop art e foi empresário da banda de rock norte-americana The Velvet Underground. Ver mais: MCNEIL, Legs; MCCAIN, Gillian. **Mate-me por favor: Uma história sem censura do movimento punk**. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 2004. Tradução: Lúcia Brito.

Jairo Ferreira, Maya Deren, Paulo Emílio Salles Gomes (também historiador); os anarquistas Piotr Kropotkin e Mikhail Bakunin; seu pseudônimo Uzi Uschi; Lumière, junto de seu irmão, inventores do cinematógrafo e, até mesmo Adolf Hitler e Deus aparecem no diálogo.

O *Manifesto* critica também a restrição à tecnologia cinematográfica de ponta ao alto poder aquisitivo e a discriminação ao vídeo amador. Propõe diversas formas de filmagens com baixo orçamento, sem utilizar do dinheiro público, criticando os valores estéticos e incentivando a criação da arte. Baiestorf (2004, p. 11) expressa suas opiniões através da ironia e do avacalho, afirmando que “o cinema brasileiro, neste ano do ébrio senhor da Igreja Católica da Santa Roubalheira Consentida, atingiu a ruindade absoluta com suas obras globoticamente acefálicas que custam milhões de dinheiros aos cofres públicos”.

Em nome da aversão aos “filmões de Róliude” e os “globoticamente acefálicos”, o Manifesto apresenta diversas formas para radicalizar festivais de cinema oficiais, através de atos de desobediência e subversão. Baiestorf propõe dezenove atos subversivos bastante “incorretos” aos olhos dos “senhores do cinema nacional”, subdivididos em três grupos: os “Atos de desobediência com estilo”, os “Atos de desobediência para guerrilheiros alucinados” e os “Atos de desobediência escatológicos”. A intensidade de tais atos vai desde “despropositadamente” derramar cachaça no paletó do diretor do filme mais caro em exibição, até encher um copo plástico com fezes e lançar em todos no festival. O autor ressalta no final deste subtítulo:

Lembre-se que um verdadeiro terrorista cultural do Kanibaru Sinema não deseja nunca fazer parte desta palhaçada burguesa que se tornou o cinema no Brasil; antes, pelo contrário, o verdadeiro Kanibaru quer ser reconhecido por não fazer parte desta farsa toda e por ter declarado guerra ao cinema acéfalo que implantaram no Brasil!!! (BAIESTORF; SOUZA, 2004, p. 30).

Percebemos aqui a indignação em torno das convenções tradicionais do cinema brasileiro com a afirmação em prol da busca por um cinema pautado em desenvolvimento crítico, em que a prioridade não está pautada no lucro. Ressalta essa ideia ao declarar em terceira pessoa “o fazedor de filmes alucinados, que não está contente com os rumos do cinema brasileiro, lhes dá aqui algumas dicas básicas de como produzir sua obra sem utilizar-se do tal dinheiro” (BAIESTORF; SOUZA, 2004, p. 15).

Não obstante, volta-se à insistência em torno desta ideia. Em diversos momentos do manifesto, os autores fazem questão de reiterar o foco na produção de ideias críticas, de modo que, a qualidade técnica, ou certa idealização desta, não configure-se em empecilhos na elaboração e realização da arte: “Não vos confundais, ó críticos lacaios do bom gosto asséptico:

a pobreza financeira, não significa pobreza criativa, muito antes pelo contrário!” (BAIESTORF; SOUZA, 2004, p. 67).

A alfinetada delinea-se a partir da atribuição do adjetivo “lacaio”, aos julgamentos oriundos da pureza estética, geralmente entendida como a “alta cultura”, que só é realizável se houver disponibilidade financeira que possibilite a utilização de materiais, tecnologias e equipes para proporcionar um ideal de perfeição. Nesta esfera encaixa-se o cinema de distração, porque pressupõe que uma imagem em alta definição ou efeitos gráficos, encantarão os olhos do público, isto é, o lucro de bilheteria é “garantido”, desde que haja dinheiro para uma produção sofisticada. Logo, a apreciação do público é subestimada, ou seja, os choques sensoriais proporcionados *a priori* pela visão, nesta perspectiva, sobrepõem-se às reflexões desenvolvidas à contemplação de um filme crítico. Sob ressalva de que, um filme de produção financeira elevada também pode ser crítico. Voltamos a atenção ainda à criatividade, posto que conforme o *Manifesto*, uma obra criativa, não está condicionada ao valor monetário, sobretudo se considerarmos que a restrição de materiais demanda um desenvolvimento criativo constante, justamente pela necessidade de inventar e/ou utilizar daquilo que se tem disponível, desde roupas velhas ao sangue de groselha.

Perpassando os caminhos da sátira, Souza expressa no subtítulo “*Nordestern e o triunfo do Cinema Nacional*” (originalmente publicado no *Zine Brazilian Trash Cinema* números 1 e 3, de 2000 e 2001), uma narração que contém a citação de diversos exemplos de nomes de personagens, filmes e diretores da história do cinema nacional. Nesse meio, ao discorrer sobre os anos 1960/70 afirma:

[...] emergiu a Hollywood brasileira! A Boca do Lixo. Boca pobre independente, autenticamente nacional, que chupa, suga o melhor do imaginário visual e cinematográfico universal, para vomitá-lo, devidamente digerido em enzimas nativas, em fotogramas únicos, lúdicos, cheios de deboche, tesão, fusão popular. Boca popular... ou ex-Boca... ex-popular??? Agora tem Faustão, Grandes-irmãos e bundões siliconados rebolando na TV... Cinema para quê??? (BAIESTORF; SOUZA, 2004, p. 42-43).

Segue a crítica ao desenvolvimento cinematográfico no Brasil, ao referir-se à Boca do Lixo como “desdentada”. Os autores reclamam a falta de criatividade, reivindicam certa demanda experimental para a arte e, por último, porém não menos importante, o pesar expresso à carência da antropofagia, fonte natural dos artistas que priorizam a expressão, antes do valor comercial. Desta forma, indaga-se: “Cadê o espírito inventivo, popular, bagaceiro do nosso povo??? O gato comeu. Cadê o gato? O povo morto de fome comeu como churrasquinho na saída do “Futebol”... É, nem antropofágicos somos mais... Viva a Boca (agora desdentada) do

Lixo” (BAIESTORF; SOUZA, 2004, p. 44).

Percebemos, em relação às críticas, o anseio à valorização da cultura nacional neste pequeno trecho redigido por Petter: “Nós temos a pinga; a pinga é nossa!!! O brasileiro precisa valorizar a pinga!!! O brasileiro precisa de um cinema feito ao preço de pinga e, melhor ainda, movido a pinga!!!”. (BAIESTORF; SOUZA, 2004, p. 45) A “pinga”, além de ser um produto típico brasileiro, faz alusão à cultura nacional. Algumas páginas atrás, sarcasticamente afirmam em tom de desprezo que são dispensáveis os personagens norte-americanos, porque precisamos voltar nossos olhos à cultura que construímos, indígena, negra e miscigenada. Esta interpretação torna-se plausível, de modo que, os personagens enaltecidos, são os nordestinos “Lampião” e “Maria Bonita”. Além do que concerne a representação desses personagens à própria história do cangaço no Brasil, ora exaltados como guerreiros, até mesmo “heróis” do povo sertanejo, ora como vilões, criminosos.

Pra que Robin Wood, Billy the Kid, Jane Calamidade, Bonnie & Clyde, se temos Lampião e Maria Bonita. Sucesso internacional de “O Cangaceiro”. Belas cenas de coragem, paixão e violência. Os historiadores contestam: a história não era bem assim... Nunca é. O mito é melhor. A fantasia é que fica [...] (BAIESTORF; SOUZA, 2004, p. 42).

A provocação voltada aos historiadores, leva-nos a algumas interpretações possíveis. Por um lado, uma problematização que se edifica, refere-se à crítica a uma parcela produtiva do cinema com a finalidade de distração, de modo que a arte de ficcionalizar uma realidade, torna-a mais atrativa. Por outro lado, se pensarmos a crítica concernente às problemáticas plausíveis ao abismo que se estabelece entre a ideia de “verdade” histórica e a pluralidade de interpretações sobre o mesmo acontecido, deparamo-nos com uma preocupação obsoleta, porque a história realmente não se efetuou como é retratada, não plenamente. O mais longe que conseguimos chegar com a finalidade de reconstruir um evento passado, reporta-se à verossimilhança, o que, sem dificuldades, é tangível com a ficção. Já elucidou o filósofo Jacques Rancière (2009, p. 58), na obra “A partilha do sensível”, que “o real deve ser ficcionado para ser pensado”. Sendo assim, se “a fantasia é que fica”, concordamos, neste aspecto, que o historiador deve ficcionalizar a história para ser refletida como uma perspectiva verossímil. Afirmar que “a história não era bem assim”, significa que as “belas cenas” são idealizadas, romantizadas, interpretadas para construir uma representação. No entanto, sabemos que por um longo período a história foi deturpada, contada, escrita, ensinada ao encontro dos interesses elitistas, sendo necessária uma releitura dos usos do passado de forma cautelosa.

Outra interpretação possível desse trecho, concerne à distância entre os historiadores e o público do cinema *mainstream*, ou entre a história e as representações históricas no cinema *mainstream*. Um receio abordado pelos autores refere-se aos antagonismos entre aqueles que

defendem a história como uma ciência com pretensão de verdade e a concepção de história do indivíduo, que por sua vez, estabelece uma relação de reconstrução dos “fatos históricos” através da sua representação, o que muitas vezes é positivo à compreensão do sujeito, desde que lance um olhar crítico pautado no entendimento de que aquele mesmo período pode ser retratado de inúmeras formas. É delicado propor uma narrativa fílmica que contemple a reprodução de um acontecimento, devido à parcialidade.

Dentre as categorias historiográficas, psicanalíticas e filosóficas em torno do significado de “mito”, encontradas no Dicionário de Conceitos Históricos, a que mais nos interessa nesse momento é a relacionada ao campo da Antropologia: “Para os antropólogos, o mito é uma narrativa, uma reflexão alegórica sobre a existência, e carrega uma mensagem implícita capaz de revelar o pensamento de uma sociedade” (SILVA; SILVA, 2009, p. 294). As sociedades, em suas singularidades, elaboram mitos e por vezes, o mito carrega consigo a finalidade de repassar valores morais ou a representação de um inconsciente coletivo. O mito como uma narrativa, confunde-se facilmente com a história. É possível pensarmos num mito do cangaço, representado alegoricamente pela história, o mito refletido no olhar brasileiro que superestima a cultura cinematográfica norte-americana. Desse modo, uma questão a ser refletida, refere-se à ideia de que o manifesto expressa o mito como ficção em contraponto à história. Contudo, afirmamos que o mito é melhor, a partir da perspectiva do processo que acontece no indivíduo quando apreende a história.

Ressaltamos um nome que salta aos olhos durante a leitura: “E a Wilza Carla já morreu? Ela foi nossa Divine” (BAIESTORF; SOUZA, 2004, p. 43), Wilza Carla foi uma vedete, atriz e humorista brasileira, teve participação em chanchadas e pornochanchadas. A comparação com Divine é de grande responsabilidade, afinal a *drag-queen* envolveu-se com John Waters, passou a atuar em seus filmes e a partir desse momento o cinema *underground* norte-americano, é apresentado com o ícone do cinema transgressor, conhecida mundialmente com seu personagem “*Babs Johnson*”, por priorizar em todas as suas ações, o *status* de ser “a pessoa mais podre do mundo”, em *Pink Flamingos* (1972). Popularizou-se com a cena, do mesmo filme, em que, literalmente, come as fezes de um cachorro na rua. Participou dentre outros, de *Mondo Trasho* (1969) e *Female Trouble* (1974), ambos de Waters.

Em sua incansável defesa acerca das produções de baixo orçamento, alguns argumentos apresentados no Manifesto demonstram que as produções independentes, possuem a capacidade de chocar os espectadores. Por vezes, até mesmo os ferrenhos apreciadores do cinema *cult* são surpreendidos e, este choque, consequência de seu teor transgressor, configura-se como revolta. Os “filmes baratos são, quando eficientes, a melhor forma de contestar o poder, o sistema e a

linearidade da história oficial deturpada-estuprada-destripada!!!” (BAIESTORF; SOUZA, 2004, p. 45). De acordo com as palavras do diretor, além da eficiência na transgressão dos valores sociais e das normas institucionais, os filmes produzidos com baixo orçamento, preocupando-se com a ideia e não com a qualidade técnica, constroem possibilidades de questionar e protestar a história oficial positivista, além de romper com os “cânones” da história do cinema nacional.

Ao decorrer das páginas do *Manifesto Canibal*, sedentas por uma arte, uma cultura que desenvolva o cinema experimental; além da afirmação de uma arte que reflita, crie, expresse, independente de julgamentos morais. Forja a ausência de uma estética para se permitir desabrochar uma singularidade estética em cada obra, consequência da antropofagia que alimenta seus autores.

Inevitável tornam-se as críticas negativas, ao que concerne os exageros e muitas vezes, apelações realizadas na intensidade da construção das críticas em sua arte. No subtítulo “*Como é cool ser cult*”⁷⁰, Souza (2004, p. 59) critica a pirataria e demonstra-se desiludido com a arte *cult*, volta-se agressivamente à desvalorização da cultura independente. Cria um diálogo em que apresenta um imaginário de que a expressão artística artesanal e independente não se comercializa, se contempla. Ironicamente responde: “Nossa, eu queria ser uma plantinha, dessas que ecoviados protegem e viver de fotossíntese. Sol e água do solo. Mas sou tão antiquado. Comer, beber, fuder, viver... Vice mais quem mais sonha... Ok!!!...”. Voltamos a atenção para a utilização do termo “ecoviados”: não podemos deixar de vê-lo como estereotipado e preconceituoso. O texto segue despreocupado com as possíveis interpretações, quicá para legitimar um caráter de inconformismo e reivindicação de um manifesto, porém torna-se ofensivo. Adiante, a acidez respinga na figura feminina:

Glaubers, barretos e ispilbergues de plantão, vocês têm dinheiro do papai? Mesada gorda? Mãe obesa? Fazer cinema é passatempo para tardes de ócio? Vão comer mulher seus punheteiros! Dois anos para cagar um curta de cinco minutos clichêssudo??? Isso é prisão de ventre mental. Criação é para hemorrágicos de idéias. Câmera é absorvente íntimo! Estanca o sangue fervilhando de glóbulos-cenas, coágulos-seqüências. Vídeo-vícios. Parir idéias. Natividade-novidade. Não é xerocar idéias. repetir o que já foi feito. Foi feito. Foi feito... Feito, feito, feito!!! (BAIESTORF; SOUZA, 2004, p. 59).

Critica fortemente a experiência “pobre” da arte, ou seja, a incansável reprodução das ideias, que resultam em obras clichês, clama pela arte experimental. Termina sua reflexão, em terceira pessoa, tratando de uma crítica externa, da incompreensão que cerca os avacalhos canibais:

- O meio alternativo não suporta mais o trabalho de vocês. Está muito sexista, política-ecológica-socialmente incorreto. Tem coisas que não se deve falar...

⁷⁰ Publicado originalmente no fanzine *Arghhh* n° 27 (1999). (BAIESTORF; SOUZA, 2004)

- Mas e minha liberdade criativa?
 - Liberdade, não libertinagem artística!!!
- E na bunda, não vai dinha? Tô cansado de ver sempre a mesma coisa.
- E o novo trabalho de vocês?
 - Não tem, a gente tá falido...
 - Falido como, aqui na cidade todos tem os vídeos de vocês...
 - Legal, compraram onde?
 - Ah, o Zé pegou emprestado e copiou pra todo mundo!!! (BAIESTORF; SOUZA, 2004, p. 60).

Contudo, é evidente que há a consciência da característica politicamente incorreta nos meios de expressão artística, no entanto, não se esboça apreensão alguma. O que, de certo modo, outorga mais autenticidade à estética do caos a que se propõe. Não obstante, durante a apresentação de alguns de seus filmes, Baiestorf destaca a estranheza e desconforto que suas narrativas fílmicas causam, na intenção de estimular os telespectadores a repensarem seus preconceitos. Avacalho ou contradição? De qualquer forma, nos é explanado que “para o *Kanibaru Sinema* nenhum dogma é sagrado!!!” (BAIESTORF; SOUZA, 2004, p. 46).

Nas considerações acerca da investigação das influências que marcaram as inspirações e a ideologia da produtora de cinema, podemos apontar certos contrastes. Retornamos às suas primeiras páginas:

Assim sendo, deixaremos bem claro aos cachos do sistema, que o *Kanibaru Sinema* não se pretende um movimento de vanguarda! Aliás, o *Kanibaru Sinema* não pretende ser um movimento! O *Kanibaru Sinema* pretende ser o nada e que cada guerrilheira *kanibaru* crie/recrie/repense o *kanibaru Sinema* à sua maneira! (BAIESTORF; SOUZA, 2004, p. 10).

Ao afirmar que não se pretendem um movimento de vanguarda, surgem algumas incógnitas, afinal existe influência do dadaísmo, surrealismo e do movimento antropofágico nas produções da Canibal Filmes. Se não há interesse em constituir-se enquanto vanguarda, há uma sedução que se embrenha na ideia de continuidade, envolto às questões artísticas e ideológicas. A real pretensão, de acordo com a citação, refere-se ao “nada”, ideia esta que faz referência ao dadaísmo. Além disso, emerge outra contradição, o anseio por “criar/recriar/repensar”, sugere um movimento, o incentivo à criatividade do indivíduo alimenta o desenvolvimento da arte experimental.

Ao longo desta análise, percebermos as divergências e semelhanças entre o canibalismo baiestorfiano e a antropofagia dos modernistas. A partir das distinções redigidas por Lucero:

En relación al canibalismo y a la antropofagia, si bien ambos términos refieren al acto comestible de carne humana, comportan variantes diferenciadas. El canibalismo enfatiza la acción destructiva, el hecho de increpar el cuerpo de la víctima o del enemigo, mientras que la antropofagia acentúa los procesos de deglución, asimilación y absorción. En este sentido los elementos que connotan canibalismo en las formulaciones visuales subrayan la ruptura, la violencia, la deformación grotesca; en cambio, la antropofagia se manifiesta mas bien desde la reapropiación, la ironía y el sarcasmo, como lo planteó Oswald en el mismo Manifiesto Antropófago al remarcar la deglución crítica (LUCERO, 2015, p. 86-87).

Desta forma, convém refletirmos perspectivas análogas em relação a antropofagia,

devido às ingerências das vanguardas que constituíram esta nova forma, de acordo com a ideologia compartilhada pelos integrantes. Sob o prisma de possíveis antagonismos, de acordo com Lucero, o aspecto canibal, pauta-se numa representação artística que choca, irrompe uma estética grotesca, constitui-se uma imagem violenta que transgrede e busca a destruição da ordem vigente através da anarquia. Em límpido tom de manifesto, os canibais reivindicam a apropriação de ideias anarquistas à uma transfiguração da história da arte: “Sejamos todos anarcofilmadores kanibáricos, responderemos com nossas obras-óperas de pobreza-pureza primitiva a imunda e burocrática sociedade que nos pariu” (BAIESTORF; SOUZA, 2004, p. 68).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um olhar histórico a partir da arte, requer uma atenção às expressões artísticas que respeite o leque da subjetividade. Isto é, a arte complexifica as relações limítrofes entre aquilo que designamos como uma verdade, em compromisso com a reconstrução de acontecimentos passados e, o que restringimos à apreciação estética. Porém, recordamos que as interpretações dos sujeitos históricos são, muitas vezes, consequência do imaginário em que estamos envolvidos. Dessa forma, o que pensamos ser uma problemática aos primeiros passos desta pesquisa - construir uma narrativa histórica através de uma narrativa fílmica ficcional (sem uma preocupação primeva com a realidade) - no momento, é compreendido como uma abordagem imprescindível à teorização da história, de modo que torna viável a construção de histórias irrestritas numa sociedade multifacetada. Portanto, não há necessidade em fragmentar as análises históricas das artísticas, sob a ressalva de suas especificidades; propomos a reflexão a partir de possibilidades interdisciplinares, entre o campo da história, da arte, da filosofia e especificamente, do cinema.

A partir destas reflexões, delineamos o objetivo geral da monografia, à medida em que percebemos a insurgência de manifestações artísticas transgressoras, como um recorte cultural em meio a história do oeste catarinense, que reivindica, de certa forma, questões teóricas passíveis à inserção da Canibal Filmes na história do cinema nacional.

Buscamos apreender os elementos filosóficos que interagem por meio das pinceladas na construção do universo diegético da Canibal Filmes, em que são geradas suas críticas incisivas dispostas na linha tênue entre a sátira e a intolerância. Contudo, sobressai a revolta, articulada na gênese da produtora de cinema, o âmbito ideológico é fundamentado por meio da anarquia, representada em inúmeras produções, a partir de referenciais elencados da narrativa desta pesquisa. Desse modo, compreendemos a anarquia, a transgressão e o niilismo como elementos transversais ao decorrer do trabalho, conceitos identificados nas técnicas de produção, nas influências políticas, filosóficas e artísticas.

Saltam-nos aos olhos, ao longo da pesquisa, a influência do movimento antropófago à Canibal Filmes. Na medida em que desenvolvemos a análise às fontes, tornou-se plausível a possibilidade de um processo à constituição de uma identidade canibal, como consequência daquilo que os alimentou artisticamente. No entanto, inscrevem-se antagonismos entre a antropofagia dos modernistas e o canibalismo dos *kanibáricos*, porque é a incorporação das ideias antropófagas à produtora de cinema, que implicam na construção de sua singularidade, em técnica, estética e produção, compõem os aspectos que a apresentam como a Canibal Filmes, uma produtora que sustenta uma representação artística que é também política, manifesta uma imagem transgressora. Este processo perpassa a deglutição, a absorção e a assimilação de

elementos externos, para enfim, forjar uma manifestação artística independente com suas particularidades, resultado da mescla entre a absorção intelectual e do próprio ato de devorar em imagem. Contudo, os canibais alimentavam-se e ainda se alimentam da anarquia, do dadaísmo e do movimento antropófago.

Num primeiro momento, ao observarmos a estética grotesca da Canibal Filmes, vislumbra-nos a sua originalidade. Entretanto, expostos seus referenciais, ainda podemos afirmar que se constituiu como uma produtora de cinema original? É provável que sim. Se considerarmos que aquilo que é original não se pretende uma criação do nada, de um vazio, quiçá um sopro no tempo, mas refere-se ao desenvolvimento de uma expressão artística particular, como consequência de experiências estéticas e filosóficas.

Ao longo da trajetória desta pesquisa surgiram intempéries que reconfiguraram a sua estrutura, devido aos resultados da pesquisa (lê-se aqui as considerações acerca das investigações dos objetivos), reduzimos o número de filmes a serem analisados, inicialmente eram quatro. Não obstante, cogitamos a hipótese de trabalhar também o desenvolvimento técnico, a temporalidade e as implicações na circulação da produtora, porém, talvez seja um campo com uma abrangência passível de ser explorado em estudos posteriores. Sendo assim, ainda há diversas possibilidades de abordagens à gama de fontes referente a Canibal Filmes, até o momento, praticamente intocadas, além de uma extensa filmografia a ser saboreada pela produção historiográfica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o Contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó: Argos. 2009. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. **História: a arte de inventar o passado**. Bauru, SP: Edusc. 2007.

BAIESTORF, Petter; SOUZA, Cesar. **Manifesto Canibal: Uma declaração de guerra dos que nada têm e tudo fazem contra os que tudo têm e nada fazem**. Rio de Janeiro: Achiamé, 2004.

BARROS, José D'assunção; NÓVOA, Jorge (Orgs.). **Cinema-História: Teoria e representações sociais no cinema**. 3. ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

BAKUNIN, Mikhail. **Deus e o Estado**. Hedra, 2011. Tradução: Plínio Augusto Coêlho.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: SCHÖTTKER, Detlev; BUCK-MORSS, Susan; HANSEN, Miriam. **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 11-43. (Coleção Arte Físsil). Tradução; Marijane Lisboa e Vera Ribeiro.

CÁNEPA, Laura Loguercio. Pornochanchada do avesso: o caso das mulheres monstruosas em filmes de horror da Boca do Lixo. **E-compós: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**, Brasília, v. 1, n. 12, p.1-14, jan./abr. 2009. Trimestral.

_____. Cinema de Bordas e a estética trash. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 24., 2011, Recife. **Anais Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**. p. 1 - 13.

CARLI, Ana Mery Sehbe de. **O corpo no cinema: variações do feminino**. 2007. 231 f. Tese (Doutorado) - Curso de Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

CARVALHO, Maria do Socorro. Cinema Novo Brasileiro. In: MASCARELLO, Fernando. (Org.) **História do Cinema Mundial**. São Paulo: Papyrus, 2006. Cap. 11. p. 289-311. Coleção Campo Imagético.

CASTELLANO, Mayka. "É bom porque é ruim!": Considerações sobre produção e consumo de cultura trash no Brasil. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 16, n. 2, p.283-296, jul./dez. 2010. Quadrimestral.

_____. Gusto cult: a proximidade velada entre o cinema de arte a cultura trash. **Revista Ecompós: Comunicação e gosto**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 3, p.1-13, out. 2014.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004. Tradução: Regina Thompson.

COLÓN, Pedro Sangro. Las vanguardias artísticas del siglo XX y su contribución teórica en la definición exhibicionista de la naturaleza del cine. **Anagramas**, Medellín, v. 14, n. 28,

p.67-82, jan./jul. 2015. Semestral.

CORRÊA, Felipe. Introdução. In: _____. **Bandeira Negra: Rediscutindo o anarquismo**. Curitiba: Prismas, 2015. p. 41-53.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. 2. ed. São Paulo: Terra e Paz, 2010.

GELADO, Viviane. **O Manifesto de Vanguarda na América Latina**. Sínteses - Revista dos Cursos de Pós-Graduação Vol. 11 p.193-214. 2006.

GERBASE, Carlos. O corpo feminino no cinema: entre a fascinação vital e o pecado mortal. **Comunicação & Informação**, Porto Alegre, v. 11, n. 2, p.181-191, jul./dez. 2008. Semestral.

JOSÉ, Ângela. Cinema marginal, a estética do grotesco e a globalização da miséria. **Alceu**, Santa Maria, v. 8, n. 15, p.155-163, jul./dez. 2007. Semestral.

KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: um debate metodológico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p.237-250, mar. 1992.

LEÓN-FRÍAS, Isaac; CABREJO, José-Carlos; NÚÑEZ-MAS, Rodrigo. Cineastas de culto: la otra mirada. **Ventana Indiscreta**, [S.l.], n. 8, p. 16-21, jan. 2012. ISSN 2073-2759.

Disponível em:

<https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/Ventana_indiscreta/article/view/985>. Acesso em: 25/11/2017.

LUCERO, María Elena. Relatos de la modernidad brasileña: Tarsila do Amaral y la apertura antropofágica como descolonización estética. **Historia y Memoria**, Santa Fé, v. 1, n. 10, p.75-96, jan. 2015. Semestral.

LYRA, Bernadette. Cinema periférico de bordas. **Comunicação, Mídia e Consumo**, São Paulo, v. 6, n. 15, p.31-47, mar. 2009.

MARTINS, Ana Maria Pina. O Movimento Dada: o banal e o indizível. **Análise Psicológica**, Lisboa, v. 4, n. 17, p.723-726. 1999.

MATTE, Gustavo. **Menos Tropical e Mais Tropicalista**. São Paulo: Kazuá, 2017.

NIETZSCHE, Friedrich. **O Livro do Filósofo**. São Paulo: Escala, 2013. Tradução: Antonio Carlos Braga.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

PIEIDADE, Lúcio. Eles comem sua carne: o filme escatológico-canibal de Petter Baiestorf. In: LYRA, Bernadette; SANTANA, Gelson (Orgs.). **Cinema de Bordas 2**. São Paulo: A Lápis, 2008, p. 100-118.

_____. **A cultura do lixo: sexo, horror e exploração no cinema**. 2010. 222 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

PROUDHON, Pierre-Joseph. **Las confesiones de un revolucionario para servir a la**

historia de la revolución de febrero de 1848. 1. ed. Buenos Aires: Americalee, 1947.
Tradução de Diego Abad Santillán.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível.** Estética e Política. São Paulo: Editora 34, 2009.

RENK, Arlene. **Sociodicéia às avessas.** Chapecó: Grifos, 2000.

ROLNIK, Suely. Subjetividade Antropofágica. In: HERKENHOFF, Paulo e PEDROSA, Adriano (Edit.). **Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s,** XXIVa Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998. p. 01-17..

RUZZA, Antônio. Dadaísmo e Surrealismo: uma experiência no cinema. **Revista Lumen,** São Paulo, v. 1, n. 2, p.104-119, nov. 2016.

SABECKIS, Camila. El videoarte y su relación con las vanguardias históricas y cinematográficas. **Centro de Estudios En Diseño y Comunicación:** Cuaderno 52, p.49-70, maio 2015.

SALLES, Christian Bruno Alves. A utopia antropofágica. **Sociologia & Antropologia,** Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p.273-295, jan. 2018. Trimestral.

SAIDEL, Henrique. Jorro de efeitos: laços sanguíneos entre *trash* e *grand guignol*. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas,** Florianópolis, v. 1, n. 14, p.21-32, jun. 2010. Programa de Pós Graduação em Teatro - UDESC/CEART.

SCARPA, Paulo Cesar Almeida. **Transgressão, Mercado e Distinção:** A violência extrema no cinema. 2007. 212 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Sociologia, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

SCHUH, Marcos Batista. **Histórias da colonização de Palmitos.** Chapecó: Ceom/Unochapecó, 2011. 190 p.

SCHWARTZ, Jorge. **Introdução.** In_____. Vanguardas Latino-Americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos. – São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 1995. p.29-71.

SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. Dicionário de conceitos históricos. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2009.

SILVA, Sabrina Tenório Luna da. **Transgressões na obra de John Waters:** Uma análise de Pink Flamingos e Problemas Femininos. 2009. 132 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009.

TRINGALI, Dante. Dadaísmo e Surrealismo. **Itinerários:** Revista de Literatura, São Paulo, v. 1, n. 1, p.27-59. 1990.

TZARA, Tristan. **Manifesto Dadaísta.** Zurique. 1918.