



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL  
CAMPUS CHAPECÓ  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
CURSO DE MESTRADO EM HISTÓRIA**

**MORGANA ELISHA JAHNKE**

**CANIBAL FILMES: CINEMA INDEPENDENTE E CRÍTICA AMBIENTAL (1990-2020)**

**CHAPECÓ**

**2022**

**MORGANA ELISHA JAHNKE**

**CANIBAL FILMES: CINEMA INDEPENDENTE E CRÍTICA AMBIENTAL (1990-2020)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação  
em História da Universidade Federal da Fronteira Sul  
(UFFS), como requisito para obtenção do título de  
Mestre em História.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Samira Peruchi Moretto

**CHAPECÓ**

**2022**

## Bibliotecas da Universidade Federal da Fronteira Sul - UFFS

Jahnke, Morgana Elisha

Canibal Filmes: cinema independente e crítica ambiental (1990-2020) / Morgana Elisha Jahnke. -- 2022. 206 f.:il.

Orientadora: Doutora Samira Peruchi Moretto

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Fronteira Sul, Programa de Pós-Graduação em História, Chapecó, SC, 2022.

1. História Ambiental. 2. Palmitos. 3. Oeste catarinense. 4. Cinema Ambiental. 5. Shot On Video. I. Moretto, Samira Peruchi, 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**

**CANIBAL FILMES: CINEMA INDEPENDENTE E CRÍTICA AMBIENTAL (1990-  
2020)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), como requisito para a obtenção do grau de Mestra em História, defendido em banca examinadora em 19/12/2022.

Este trabalho foi defendido e aprovado pela banca examinadora em 19/12/2022.

**BANCA EXAMINADORA**



---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Samira Peruchi Moretto - PPGH/UFFS  
Orientadora

---

Prof. Dr. Rogério Rosa Rodrigues - PPGH/UFES  
Avaliador externo



---

Prof. Dr. Claiton Marcio da Silva - PPGH/UFFS  
Avaliador interno

Dedico esta pesquisa à *mutter* Gredchen, que  
me ensinou a colocar os pés na terra, respeitar  
o tempo da natureza e fazer arte do lixo,  
reciclar.

## AGRADECIMENTOS

O caminho percorrido até aqui foi árduo, haviam espinhos, pedregulhos e desesperanças no meio da trilha, não apenas devido ao cenário político nacional, mas também na individualidade da vida com as surpresas e decepções com as quais temos que equilibrar pesquisa e sensibilidade. Todavia, uma pesquisa jamais é construída por uma única pessoa. Essa trajetória contou com o apoio, compreensão e incentivo de algumas pessoas que foram fundamentais para que chegasse o momento de redigir essas palavras de afeto à quem esteve ao meu lado e não deixou-me render.

Agradeço a minha família, especialmente a minha avó Gredchen (*in memoriam*), a quem devo a mulher que me tornei, quem sempre esteve comigo, com conselhos, broncas, docinhos, mates e sabedoria. Aliás, ela era professora e me incentivou a estudar e buscar autonomia. Segui na jornada docente, aprendi a plantar e reciclar inspirada pela mulher mais resiliente que conheci. Ela que me deu todo apoio nos estudos, comemorou comigo quando me formei numa universidade pública e igualmente partilhou a conquista quando ingressei no mestrado, mas infelizmente não verá a defesa deste trabalho. De qualquer modo, seu legado segue comigo pela história da eternidade.

Assim como agradeço ao meu núcleo familiar, Loures, Elisiane, Isabela, Lourenzo e Vinícius, sem vocês eu tampouco teria chegado até aqui. Vocês me acolheram, tornaram esse período mais leve, engraçado e me proporcionaram, diretamente, experiências interessantes com o mundo natural. Aprendi sobre o ciclo de várias espécies, a cultivar sem veneno, a cuidar dos animais e das pessoas com os projetos socioambientais. Dessa forma, agradeço também as vivências com o Instituto Águas Novas. Aos meus pais, Loures e Elisiane, agradeço por me mostrarem na práxis cotidiana que o amor é a ferramenta mais potente para a transformação desse mundo que é bonito e caótico. Agradeço também por todas as conversas, risadas, suportes e aprendizados. Aos meus irmãos, Isabela, Lourenzo e Vinícius, obrigada por me mostrarem uma outra perspectiva sobre uma vida mais leve e bonita e por me inspirarem a querer ser melhor todos os dias.

Às minhas amigas e amigos devo agradecer, primeiramente, pela paciência, por todas as vezes em que chorei as pitangas e me fizeram acreditar que conseguiria. Jasmini, sinceramente não sei o que seria de mim sem você, agradeço por tanto, por existir e permanecer na minha vida, por jamais me deixar sozinha, por recolher os meus caquinhos e com ternura me mostrar um céu colorido. O laço que construímos é genuíno e quero também dizer que a admiração e o amor que sinto por ti crescem com cada detalhe. Obrigada por se esforçar para

assistir comigo alguns dos filmes ruins que gosto, por partilhar angústias acadêmicas, revisar o texto e auxiliar na formatação. Isabel, agradeço pelas risadas, conversas, brindes, pela sensibilidade e amparo. Socha, desde a graduação tem tornado meus dias mais bonitos, com versos que ressoam como poesia, agradeço pelas palavras de ânimo e pela companhia ao vasculhar arquivos no Centro de Memória do Oeste de Santa Catarina. Marília, agradeço por partilhar as inquietudes acadêmicas e os dissabores da existência, pelas indicações de literaturas e as longas conversas ecléticas. Taíse e Ana, vocês são inspiração, agradeço pela amizade e por permanecerem comigo na caminhada. Bernardo, obrigada por construirmos tantas histórias desde a graduação, por todos os abraços reconfortantes e por me permitir conhecer a tua sensibilidade. Lily, agradeço que os nossos caminhos tenham se cruzado e que eu possa aprender contigo, minha amiga mexicana. Lewer, agradeço os encontros que nos proporcionaram conversas, debates teóricos, muitas risadas e por me acolher nas viagens à Ilha da Magia. Michely, obrigada pela parceria enquanto representante discente do Programa de Pós-Graduação em História, pelos debates teóricos no Laboratório Fronteiras, pelas reflexões pessoais, conselhos, pelo cuidado e companhia em Buenos Aires e por permanecer.

Agradeço de todo o coração à Ana Paula, pelo suporte, à Elizangela, pelo acolhimento e à Maria Anita, por um atendimento psicológico humano. Vocês tornaram a etapa final menos pesada e contribuíram demasiadamente na cura (contínua) do meu processo de luto.

Meus sinceros agradecimentos ao Leandro, companheiro em quase sete anos de lutas, estudos e amor, com quem aprendi mais do que posso descrever. Obrigada por segurar a barra quando eu mais precisei, pela paciência, compreensão, aconchego, acolhimento, ideias e debates teóricos. Por sonhar comigo e contribuir imensuravelmente no processo de escrita deste trabalho, pelas atentas leituras e sugestões e por insistentemente argumentar para me mostrar que este momento chegaria. Agradeço por me ensinar tanto sobre a vida. Também gostaria de agradecer ao Miu, nosso companheiro felino, que com seus miados reconfortantes me ensinou ainda uma outra forma de amor.

Agradeço intensamente à Prof. Dra. Samira Peruchi Moretto, por acreditar em mim desde o início dessa jornada, por orientar a pesquisa, pela disposição, acessibilidade e toda a compreensão. Agradeço por não desistir de mim nos momentos em que até eu mesma descreditei. Agradeço ainda à Prof. Samira pelo período em que estive à frente da coordenação do PPGH/UFS, por todos os auxílios sobre os trâmites burocráticos, pela empatia com todos os estudantes e por estar sempre disponível para nos auxiliar a resolver problemas e também para comemorar as vitórias. Obrigada pelas conversas teóricas, indicações de leituras e

sugestões na pesquisa, mas também pelas risadas, por saber me acalmar e inspirar-me a me tornar uma profissional melhor.

Meus caros agradecimentos aos professores Dr. Claiton Marcio da Silva e Dr. Rogério Rosa Rodrigues, por aceitarem participar ativamente desta construção desde a banca de qualificação à banca de defesa. Agradeço pela leitura atenta, pelas críticas e sugestões que contribuíram veementemente nesta trajetória. Obrigada, Prof. Claiton por todos os ensinamentos, pelas variadas conversas desde a graduação, pelas ideias inspiradoras, por continuar contribuindo e por topar parcerias para além deste trabalho. Obrigada, Prof. Rogério, por concordar em embarcar nesta pesquisa conosco, já admirava o seu trabalho e sua trajetória acadêmica e para mim é extremamente significativo contar com a sua leitura crítica.

Não poderia deixar de agradecer aos professores e professoras que compõem o corpo docente do PPGH/UFFS que tanto me ensinaram nesses dois anos e proporcionaram reflexões que resultaram em dois capítulos de livros publicados. Do mesmo modo, agradeço aos técnicos e servidores da UFFS e aos professores que fazem parte da esfera acadêmica desde a graduação e tornaram esta chegada possível. Meus agradecimentos pelas partilhas vividas nas discussões teóricas e encontros no Fronteiras: Laboratório de História Ambiental da Universidade Federal da Fronteira Sul.

Agradeço à Prof. Samira pelo incentivo em me inscrever para a V Escuela de Posgrado da Sociedad Latino Americana y Caribeña de Historia Ambiental (SOLCHA), pelo auxílio para materializar a participação neste evento após o recebimento da carta de aceite, por me preparar para debater a minha pesquisa pela primeira vez num evento internacional. Assim como agradeço aos professores e professoras, principalmente ao Prof. Adrián Zarrilli, Prof. Ely Bergo, Prof. Lucrecia Wagner, Prof. Sebastian Toba e Prof. Ayelen Dichdji, à toda a equipe de organização e aos colegas da SOLCHA, em especial à Michely, Bruna, Denis, Uarley, Alejandro, Suzana, Lorena, Brenda, Melissa, Juliana, Julieta, Gil, Luca, Durval, Hana, Fernanda, Val e Daniela. Agradeço às experiências, debates, histórias e trocas culturais que a SOLCHA proporcionou porque foram fundamentais para o desenvolvimento final deste trabalho e para fomentar ideias para pesquisas futuras.

Esta pesquisa tampouco seria possível se não fosse a gentileza, acessibilidade e disposição da trupe dos “canibais”. Agradeço a cada integrante da Canibal Filmes, por materializarem os seus sonhos no cinema, expressarem seu pensamento crítico através da arte e inspirarem uma legião de jovens que querem ser rebeldes. Todavia, há algumas pessoas que precisam ser mencionadas e devidamente agradecidas, como o Petter Baiestorf, por todas as conversas, esclarecimentos, incentivos, indicações de filmes e livros e por disponibilizar o

acesso à pastas repletas de materiais digitalizados do Arquivo Canibal Filmes e por ceder (em formato PDF) as literaturas de sua autoria. Do mesmo modo, agradeço ao E.B. Toniolli, pelas longas conversas, por compartilhar suas ideias fictícias e disponibilizar, por um longo período, uma caixa com muitos materiais físicos do acervo da Canibal Filmes para que pudesse acessar esses documentos primários e incorporar essa experiência à dissertação. Elio Copini, obrigada por gentilmente me receber em sua casa para que pudesse vasculhar, manusear e fotografar uma série de documentos físicos que também compõem o acervo da produtora. Agradeço ao Carli Bortolanza, por disponibilizar textos e pastas com material fotográfico que reúne extenso conteúdo referente a Canibal Filmes. Agradeço também ao Loures Jahnke, por proporcionar tantas risadas pelas histórias canibais que muitas vezes não estão documentadas e por questionar tantas vezes o porquê desta pesquisa.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão da bolsa de estudo durante período integral da produção desta pesquisa, o que propiciou sua realização com dedicação exclusiva durante estes dois anos e assim contribuiu consideravelmente na sua efetivação. Expresso meus agradecimentos à Universidade Federal da Fronteira Sul, *Campus* Chapecó, meu terceiro lar, que me acolheu lá em 2018 e proporcionou a minha formação com a provisão de uma educação pública e que existe como resultado da luta dos movimentos sociais e camponeses para que seus filhos e filhas tivessem acesso ao ensino gratuito e de qualidade mesmo longe dos centros urbanos.

Por fim, gostaria de agradecer a mim mesma por, apesar de todos os entraves, ter chegado até aqui e que isso sirva de lição futura para que eu vá mais longe.

Certa feita, estava uma magra e triste minhoquinha juntando o que lhe restava de forças para cavar seus túneis. O solo estava seco e quente num lugar que já havia sido uma terra de fartura para as antigas, antes que as árvores de maior valor fossem cortadas, o mato queimado, a terra arada e regada com sucessivas doses de pesticidas, herbicidas e fungicidas (BERTA; COSTA, 2022).

Só quem manda aqui são as estrelas, e de toco sempre sai broto. Quando o eco der a volta e a lua cheia não trocar mais pela minguante, todas as raízes fundas dos cedros e de tudo aquilo que caiu antes do tempo vão acordar do sono profundo do esquecimento e vão começar a brotar, e nunca mais vão parar de crescer. E então quem fala a língua do mato vai contar essa história (BERTA, 2018).

## RESUMO

Neste estudo, produzimos uma pesquisa historiográfica sobre a Canibal Filmes, uma produtora de cinema independente que surgiu no início da década de 1990 e se mantém no tempo presente, no município de Palmitos, no Oeste de Santa Catarina. Em vista disso, optamos por construir, como objetivo geral, uma história que investigue as inter-relações socioambientais do Oeste catarinense, a partir das produções artísticas da Canibal Filmes, entre os anos de 1990 e 2020, sob os preceitos teóricos da História Ambiental. Buscamos, em cada um dos três capítulos, realizar uma pesquisa qualitativa e interdisciplinar em que compreendemos, respectivamente, o contexto de surgimento da Canibal Filmes e sua circulação em relação ao biótopo de Palmitos; as interações e influências da natureza não-humana sobre as técnicas e estratégias de produção dos filmes e; análises sobre as denúncias socioambientais através de duas obras cinematográficas, com ênfase na poluição do rio Uruguai e no uso de agrotóxicos na produção de erva-mate em monocultura. Para isso, selecionamos algumas fontes para trabalhar com nossos objetivos, dentre elas estão alguns periódicos de alcance regional e nacional, duas obras literárias de autoria de integrantes da produtora, fotografias e dois filmes: *Zombio* (1999) e *Zombio 2: Chimarrão Zombies* (2013). Desse modo, percebemos que os elementos da natureza não-humana da região Oeste catarinense são coprodutores da Canibal Filmes e que suas obras podem ser interpretadas enquanto Cinema Ambiental, por utilizarem elementos orgânicos na produção e apresentarem denúncias socioambientais sobre temáticas que afetam as condições ambientais da região.

Palavras-chave: Palmitos; Oeste catarinense; *Shot On Video*; História Ambiental; Cinema Ambiental.

## RESUMEN

En este estudio, llevamos a cabo una investigación historiográfica sobre Canibal Filmes, una productora de cine independiente que surgió a principios de la década de 1990 y permanece hasta la actualidad, en el municipio de Palmitos en el oeste de Santa Catarina. Con base en ellos decidimos construir, como objetivo general, un relato que investiga las interrelaciones socioambientales en el Oeste de Santa Catarina, a partir de las producciones artísticas de Canibal Filmes, entre los años 1990 y 2020, siguiendo los preceptos teóricos de la Historia Ambiental. Buscamos, en cada uno de los tres capítulos, realizar una investigación cualitativa e interdisciplinaria, que nos lleve a comprender el contexto en el que surgió Canibal Filmes y cuál fue su circulación, buscando a la vez una correlación con el biotopo de Palmitos. Procuramos hallar las interacciones e influencias de la naturaleza no humana en las técnicas y estrategias de producción cinematográfica y realizar un análisis de las denuncias socioambientales a través de dos obras cinematográficas, con especial atención en aquellas sobre la contaminación del río Uruguay y el uso de plaguicidas en la producción de yerba mate por monocultivo. Para ello, seleccionamos algunas fuentes de investigación, entre ellas, algunos periódicos de alcance regional y nacional, dos obras literarias de autoría de miembros de la productora, fotografías y dos películas: *Zombio* (1999) y *Zombio 2: Chimarrão Zombies* (2013). De esta forma, percibimos que los elementos de la naturaleza no humana en la región occidental de Santa Catarina son coproductores de Canibal Filmes y que sus obras pueden ser interpretadas como Cine Ambiental, ya que utilizan elementos orgánicos en la producción y presentan denuncias socioambientales sobre problemas específicos que afectan la región.

Palabras-clave: Palmitos; Oeste Catarinense; *Shot On Video*; Historia Ambiental; Cine Ambiental.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Cartograma das glebas de terras da Companhia Territorial Sul Brasil.....	33
Figura 2 - Mapa do município de Palmitos/SC.....	35
Figura 3 - Mapa hidrográfico do Brasil.....	41
Figura 4 - Reportagem sobre a Canibal Produções no jornal Expresso d'Oeste (1995).....	56
Figura 5 - Alerta sobre poluição por dejetos suínos no jornal Expresso d'Oeste (1997).....	59
Figura 6 - Técnicas para produzir erva-mate no jornal Expresso d'Oeste (1998).....	62
Figura 7 - “Canibal Produções Cinema Alternativo no Oeste”, no Jornal Correio Regional (1995).....	65
Figura 8 - Matéria do jornal Sul Brasil Expresso sobre o filme Criaturas Hediondas 2 (1994).....	66
Figura 9 - Dennison Ramalho, Petter Baiestorf, Cesar Souza e Carli Bortolanza no jornal Expresso d'Oeste (1998).....	67
Figura 10 - Reportagem sobre <i>fanzines</i> no Jornal de Piracicaba (1994).....	69
Figura 11 - Canibal Produções na capa do jornal Diário Catarinense (1995).....	71
Figura 12 - Reportagem “Horror em produção doméstica”, do jornal Diário Catarinense (1995).....	72
Figura 13 - Reportagem “Catarinenses criam pólo de “trash movie””, da Folha de São Paulo (1995).....	74
Figura 14 - Reportagem sobre Petter Baiestorf e Walter Schilke no Jornal da Tarde (1995).....	78
Figura 15 - Participação da Canibal Filmes na HORRORCON 2 na capa do Folha da Tarde (1996).....	82
Figura 16 - Canibal Produções na HORRORCON 2 no Estado de São Paulo (1996).....	85
Figura 17 - Canibal Produções na HORRORCON 2 no Jornal da Tarde (1996).....	86
Figura 18 - Capa do livro Canibal Filmes: Os Bastidores da Gorechanchada.....	91
Figura 19 - Fotografia do cartaz de divulgação de O Monstro Legume Do Espaço (1995)..	107
Figura 20 - Comparação entre as capas da primeira e segunda edição do livro “Manifesto Canibal”, respectivamente.....	118
Figura 21 - Fotografia da equipe de produção de Eles Comem Sua Carne (1996).....	123
Figura 22 - Cartaz de divulgação de Zombio (1999).....	148
Figura 23 - <i>Flyer</i> de divulgação do lançamento de Zombio.....	149
Figura 24 - Cartaz de divulgação de Zombio 2: Chimarrão Zombies.....	155

Figura 25 - Zumbis subtropicais de Zombio.....	163
Figura 26 - Cena com <i>close</i> em restos recentes de uma carneação.....	165
Figura 27 - <i>Close</i> no zumbi.....	165
Figura 28 - Pós créditos de Zombio.....	167
Figura 29 - Zumbi saindo do rio para atacar os humanos.....	168
Figura 30 - Áreas críticas de contaminação da bacia do rio Uruguai, em território brasileiro.....	171
Figura 31 - Zoneamento da poluição hídrica causada por dejetos suínos no extremo Oeste catarinense.....	172
Figura 32 - Zumbi podre na abertura de Zombio 2.....	176
Figura 33 - <i>Close</i> como imagem de brasilidade.....	177
Figura 34 - Zumbis podres no rio Uruguai.....	178
Figura 35 - Colonos tomando chimarrão às margens do rio Uruguai e a consequente contaminação zumbi.....	179
Figura 36 - Processo de transformação de humano em zumbi raivoso.....	180
Figura 37 - Área de ocorrência de erva-mate nativa na América Meridional.....	182
Figura 38 - Chibamar encontra recipientes com resíduos de agrotóxicos em lavoura de erva-mate.....	186
Figura 39 - Técnicos das empresas Cronenberg prestes a serem atacados pelos zumbis.....	190
Figura 40 - Viper, a nova bebida das empresas Cronenberg.....	190
Figura 41 - Efeitos a curto prazo de Viper, uma bebida Cronenberg.....	192

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	16
<b>2 NEM TÃO ILUSTRES, MAS AINDA FILHOS DE PALMITOS</b>	32
2.1 UMA BREVE HISTÓRIA AMBIENTAL DE PALMITOS	32
2.2 CULTURAS CATARINENSES	46
2.3 A CANIBAL PRODUÇÕES NOS JORNAIS DA DÉCADA DE 1990	53
<b>3 KANIBARU SINEMA SYSTEMA: DA NATUREZA SE FAZ ARTE</b>	89
3.1 HISTÓRIAS CANIBAIS	89
3.2 DA “CARNEAÇÃO” DE ANIMAIS AO SANGUE DE GROSELHA NO CINEMA	113
<b>4 O CINEMA AMBIENTAL DA CANIBAL FILMES</b>	132
4.1 DIÁLOGOS ENTRE HISTÓRIA, CINEMA E MEIO AMBIENTE	132
4.2 A CRIAÇÃO DOS ZUMBIS SUBTROPICAIS	144
4.3 AS DENÚNCIAS SOCIOAMBIENTAIS NA CANIBAL FILMES: POLUIÇÃO DO RIO URUGUAI E AGROTÓXICOS NA MONOCULTURA DE ERVA-MATE	161
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	196
<b>6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	199
<b>7 FONTES HISTÓRICAS</b>	205

## 1 INTRODUÇÃO

A Canibal Filmes habita as histórias que vivem em mim. Atemporal, diga-se de passagem, as memórias invadem as gavetas da infância, assustam o tempo e sopram o pó acumulado. Organizam as cenas do meu pai no sofá da sala assistindo aqueles filmes nojentos em que as pessoas banhavam-se em sangue e lambiam papéis higiênicos, recordo que ficava boquiaberta, com um olho tapado enquanto o outro espiava entre os dedos. Um olho amedrontado, enojado, acuado, o outro curioso e sedento por aprisionar aquelas imagens na memória. Foi assim que tive os primeiros contatos com o objeto de pesquisa. Ao longo do tempo, as reflexões em torno da arte, da política e da história incitaram certa curiosidade em buscar sentidos nas representações da Canibal Filmes. Dessa forma, pretendemos, como objetivo geral, construir uma História Ambiental do Oeste catarinense, a partir das produções da Canibal Filmes, entre os anos de 1990 e 2020, ao investigar as inter-relações socioambientais de uma arte manifesta como contracultura em Palmitos, Santa Catarina.

Dito isto, exploraremos o objeto da pesquisa, a produtora de cinema independente chamada Canibal Filmes. Esta surgiu no primeiro ano da década de 1990, no interior do Oeste do estado de Santa Catarina, uma região coberta pela Floresta Estacional Decidual (FED) (PAULA, 2018), situada no bioma brasileiro da Mata Atlântica, à época sob o nome Canibal Produções. Para tanto, viajaremos por entre as histórias que constituíram uma das manifestações artísticas independentes da região Oeste catarinense, através da produtora de cinema que emerge como um manifesto artístico *underground*<sup>1</sup> no pequeno município de Palmitos<sup>2</sup>.

Em Palmitos, com cerca de 16 mil habitantes, havia um grupo de jovens que se reunia nos bares dali para discutir política, filosofia e arte; motivados pelo cinema caseiro de baixo orçamento, principalmente os chamados SOV (*Shot On Video*) norte-americanos, os filmes caseiros de terror italianos e as produções da Boca do Lixo e do Cinema Marginal brasileiras, começaram a arriscar em suas expressões artísticas. No final da década de 1980, o palmitense Petter Baiestorf, filho da colonização germânica na região, começou a criar contos, poesias,

---

<sup>1</sup> Compreendemos *underground* como qualquer manifestação artística desvinculada dos padrões comerciais e midiáticos, o oposto de *mainstream*. Relacionado ao movimento *punk* que carrega o lema “Faça você mesmo!”, liberta o indivíduo da submissão ao capitalismo como barreira à produção de arte que é produzida, por conta disso, de maneira precária em sua técnica.

<sup>2</sup> Segundo Marcos Schuh (2011), inicialmente a vila chamava-se Cascalho e sua sede era localizada na beira do rio Uruguai, construído a partir das companhias colonizadoras instaladas na região. O território pertencia a Chapecó e em 1953 emancipa-se como município, atualmente esse local é denominado Lº Cascalho (zona rural do município). Aprofundaremos acerca das histórias que compõem o contexto palmitense no primeiro capítulo.

Histórias em Quadrinhos, *fanzines* e a esboçar ideias para roteiros cinematográficos. Em 1991, Baiestorf acorda com seu amigo E.B. Toniolli, a fundação da Canibal Produções. Assim, aos poucos, iniciam a produção de filmes caseiros, filmados com uma câmera VHS emprestada e feitos com materiais orgânicos e alguns endêmicos da região, como a erva-mate (*Ilex paraguariensis*) por exemplo. O primeiro projeto do grupo foi o filme Lixo Cerebral Vindo de Outro Espaço (1992), ainda sem experiência e com técnicas improvisadas, o filme ficou incompleto, mas ainda assim pode ser acessado na plataforma virtual YouTube, no canal Petter Baiestorf<sup>3</sup>. Da década de 1990 a 2020, a Canibal Filmes soma muitas histórias que resultam na produção de mais de cem títulos. Esta trajetória, por sua vez, será investigada ao decorrer da pesquisa.

A motivação que me levou a realizar esta pesquisa é bastante íntima, dado que desde criança conheço a existência da Canibal Filmes, presenciei alguns diálogos que construíram roteiros, assisti a vários desses filmes mesmo antes de alcançar a idade correspondente à classificação indicativa e conseqüentemente não entendia nada do que aquelas imagens em movimento pretendiam expressar. Passados alguns anos, presenciei a montagem de cenários, a preparação das maquiagens e algumas filmagens. Isto porque meu pai, Loures Jahnke, é integrante da Canibal desde sua fundação e participou da realização de diversas obras, o que proporcionou intensa proximidade com o objeto de estudo, construindo assim uma dialética, ao passo que esta relação próxima coloca a pesquisa em xeque, de modo que o contato direto é uma faca de dois gumes, por um lado, proporciona conhecer as estratégias de produção a partir da prática da inserção, mas também é arriscada a construção de uma narrativa positiva sobre o objeto.

Em torno das motivações que incitaram a pesquisa, o caminho que encontrei para compreender esta história foi através da historiografia. As discussões sobre a produção, o roteiro construído em diálogos, as improvisações que colocaram em prática o ideal “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”<sup>4</sup> somaram experiências que contribuíram para ver a pesquisa de ângulos até então inexplorados. A proximidade com os integrantes canibais<sup>5</sup> proporciona acesso

---

<sup>3</sup>Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YIUKBKpGCjQ>. Acesso em 13 maio 2022.

<sup>4</sup>Lema dos cinematovistas, grupo fundador do Cinema Novo, inspirado no neo-realismo italiano, surge no Brasil entre as décadas de 1950-60. Ver mais: 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.

<sup>5</sup>Em razão do nome da produtora de cinema ter modificado algumas vezes, entre: Canibal Produções, Canibal-Mabuse Produções e Canibal Filmes. Por isso e também por manter o nome Canibal em comum, com a intenção de soar menos repetitivo, ao longo da pesquisa vamos nos referir aos integrantes da produtora como “integrantes canibais” e noutros momentos utilizaremos a expressão “histórias canibais” para tratar da composição de histórias da produtora de cinema. Evidentemente, o trocadilho é figurativo e cultural, não literal.

direto às fontes e privilegiadas conversações sobre ideias, bastidores, histórias, experiências e informalidades que os livros e filmes limitariam. Dessa forma, proporciona “ver em detalhe”<sup>6</sup> cada “trecho” de suas obras.

Todavia, até meados do curso de Licenciatura em História, não pensava ser possível pesquisar essas histórias que também construíram as minhas próprias histórias. Os estudos na área de teoria da história apresentaram novos caminhos e outros olhares sobre a ficção a partir da realidade. Afinal, o ofício historiográfico é constituído de subjetividades, não há imparcialidade e também não se trata de juízo de valor. A construção da narrativa histórica é crítica e assim, parcial, o ato de historiografar é político; assim como também é artístico. A partir da interpretação das fontes, a historiadora irá tecer os fios das temporalidades históricas e construir narrativas influenciadas por seu próprio entendimento das sociabilidades, isto é, não há possibilidade de retornarmos ao passado, ao acontecimento em si e verificar uma verdade histórica como um dado transparente (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 63). Portanto, as narrativas tornam-se variáveis a partir dos olhares e leituras de quem as constrói. Salvo os negacionismos, diversas percepções históricas são possíveis. Conforme Barros e Nóvoa (2012, p. 24) “a história, como ciência, é uma razão poética, e não uma razão pura”.

Em 2018, após a defesa do Trabalho de Conclusão de Curso em que pesquisei a Canibal Filmes, numa confraternização de fim de ano no Baixo Lageado Azul, interior do município de Tenente Portela/RS, a atual morada da minha família, em que Petter Baiestorf, o cineasta e idealizador da Canibal, e Carli Bortolanza, ator, maquiador e produtor, estavam presentes, entre conversas veio à tona uma das lendas rurais que assombram os moradores da região, os quais contam se tratar de um fantasma de uma mulher que teria se suicidado, afogando-se no Rio Turvo, por perceber-se incapaz de viver sem seu amado, de paradeiro desconhecido. Ficamos todos instigados com aquela estória, afinal daria um filme. No entanto, desprovidos de qualquer equipamento técnico para filmagem, criamos com os materiais disponíveis. Assim, filmamos o curta-metragem *A Noiva Do Turvo*<sup>7</sup>, dirigido por Loures Jahnke, produzido por Baiestorf, utilizamos a câmera de um celular, a lanterna agrícola emprestada de um vizinho e o figurino improvisado com roupas velhas. Filmado numa noite, com orçamento de cerca de R\$30,00, gastos numa pomada Minancora e num lápis de olho para maquiagem. Aceitei interpretar a

---

<sup>6</sup>Ver mais: DIDI-HUBERMAN, Georges. Questão de detalhe, questão de trecho. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**: Questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: 34, 2013. Cap. 4. p. 297-347. Tradução: Paulo Neves.

<sup>7</sup>**A NOIVA do Turvo**. Direção de Loures Jahnke. Produção de Petter Baiestorf. Tenente Portela: Canibal Filmes, 2018. 1 vídeo (4 min), DVD, son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mhi7oTzLcoY>. Acesso em: 18 fev. 2021.

noiva cadáver, o que rendeu muitas risadas e um - quase - afogamento, devido às inúmeras vezes em que precisamos repetir a cena do suicídio da noiva no rio.

Interpretar um filme produzido pela Canibal? Quantas possíveis críticas, contradições e questionamentos poderiam me render? Sabotaria a minha pesquisa? E a proximidade com a fonte? Mas a pergunta momentânea foi: por que não? Conhecer na íntegra a produção de um filme, ainda que de um curta improvisado, possibilitou novos questionamentos, críticas e percepções acerca do objeto. Portanto, cabe aos mais variados ângulos historiográficos a positivação da minha inserção à Canibal, como o momento de deixar, por alguns instantes, os livros sobre cinema ou a tela que nos separa de suas críticas e, inevitavelmente, sujar-nos de lama, banhar-nos no rio numa noite gélida ou lambuzar-nos de sangue de groselha, em nome da arte, mas também da história-cinema, parafraseando o historiador ambiental norte-americano Donald Worster (1991, p. 191), quando faz esta analogia teorizando a História Ambiental. Como uma maneira de exercer a práxis, conhecer o objeto de pesquisa discutindo teorias e fazendo o cinema como ato político, construindo outros olhares sobre a narrativa histórica do Oeste catarinense por meio de uma arte manifesta como contracultura.

Worster (2003) afirma que não há uma maneira prática de distinguir o natural do cultural, mas considera que há outros historiadores ambientais contrários a esta posição, sinalizam que nem todas as forças mundanas são oriundas dos humanos e por isso, manter certa distinção é relevante para recordarmos que vivemos num ambiente que passou por processos históricos que o transformou e transforma continuamente e que a ação humana é uma parcela de agência sobre este ambiente. O autor sublinha que “à medida que a vontade humana crescentemente deixa sua marca sobre as florestas, cadeias genéticas e mesmo oceanos, não há uma maneira prática de se distinguir entre o natural e o cultural” (WORSTER, 2003, p. 26).

O historiador britânico Simon Schama (1996) também percebe a necessidade em refletir as relações entre natureza e cultura, o faz a partir de seus estudos sobre a formação de algumas paisagens europeias. A percepção da paisagem enquanto elemento histórico entre a cultura e a natureza, dessa maneira, perpassa as memórias, imaginários e ecossistemas para compreender os processos históricos específicos que alteram as paisagens ao longo do tempo. Nas palavras do autor:

[...] a paisagem é obra da mente. Compõe-se tanto de camadas de lembranças quanto de estratos de rochas. Claro está que, objetivamente, a atuação dos vários ecossistemas que sustentam a vida no planeta independe da interferência humana, pois eles já estavam agindo antes da caótica ascendência do Homo sapiens. Mas também é verdade que nos custa imaginar um único sistema natural que a cultura humana não tenha modificado substancialmente, para melhor ou para pior (SCHAMA, 1996, p. 17).

Worster (2003, p. 26) conclui que “onde quer que as duas esferas, a natural e a cultural, se confrontem ou interajam, a história ambiental encontra seus temas essenciais.” Partindo desta premissa, entendemos a necessidade de realizar uma pesquisa que investigue a agência e influência da biota da região nas produções da Canibal Filmes, assim como análises sobre as críticas ambientais construídas pelo grupo e divulgadas através desta produtora de cinema. Para isso, organizamos a pesquisa a partir dos três níveis de análises propostos por Worster (1991; 2003). Dessa forma, no primeiro capítulo buscamos contextualizar as histórias que formaram o município de Palmitos, com ênfase aos aspectos naturais, para então entender o processo de constituição da Canibal Produções no município, de acordo com o primeiro nível acerca do “entendimento da natureza”. Em seguida, no segundo capítulo, investigamos os materiais orgânicos e endêmicos da região usados como técnicas de produção da Canibal, conforme o segundo nível que versa sobre os “domínios socioeconômicos”. Por último, no terceiro capítulo, analisamos as denúncias socioambientais a partir de dois filmes produzidos pela Canibal, para entender o terceiro nível “estético e intelectual” sobre os significados de natureza. Intencionamos produzir diálogos entre estes três níveis a partir da interdisciplinaridade característica da História Ambiental.

Sendo assim, a pesquisa aborda um recorte temporal entre 1990 e o início da segunda década dos anos 2000 (1990-2020). O processo de modernização agrícola na região Oeste catarinense ocorreu a partir da década de 1970 (SILVA; BRANDT; CARVALHO, 2015), influenciado pelo projeto de industrialização nacional incentivado pela ditadura civil-militar e seu Sistema de Integração Nacional (SIN). Enquanto temos o processo de regulamentação dos Organismos Geneticamente Modificados (OGM), os transgênicos, em tramitação nacional a partir de 1995, no governo de Fernando Henrique Cardoso (Partido da Social Democracia Brasileira - PSDB) e em 2003, no governo de Luís Inácio Lula da Silva (Partido dos Trabalhadores - PT), foi aprovada a nova lei de biossegurança que autoriza a comercialização da safra de soja (*Glycine max*), até então ilegal (CAMARA; NODARI; GUILAM, 2013). Soma-se a isso, o censo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), que apresenta dados sobre a agricultura na região entre os anos 1950 a 2006. O ápice de produção de milho (*Zea mays*) e soja (*Glycine max*) em Santa Catarina foi em 1980, a soja tendo um salto de 1995 a 2006; o milho, por sua vez, decaiu em 1995 e posteriormente alavancou<sup>8</sup>. Esses aspectos associados em escala nacional e global com as Conferências organizadas para discutir os rumos

---

<sup>8</sup>Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/economicas/agricultura-e-pecuaria/21814-2017-censo-agropecuaria.html?=&t=series-historicas>. Acesso em: 10 fev. 2021. Nas legendas das estatísticas não são especificados os tipos de sementes, se geneticamente modificadas ou não.

do meio ambiente e suas relações socioeconômicas, como a Rio-92 e a Rio+20<sup>9</sup>, apresentam resultados ainda incompatíveis com os objetivos de desenvolvimento sustentável da Organização das Nações Unidas (ONU)<sup>10</sup>.

Os fatores elucidados que compreendem o contexto, sobretudo político e socioambiental, em relação a produtora de cinema aqui estudada, em que o início da década de 1990 está para a Canibal como um período de transição e inserção no cenário cultural, considerando as suas atividades no tempo presente e o declínio nas políticas socioambientais do governo Bolsonaro nos últimos anos com o aumento significativo na liberação de agrotóxicos<sup>11</sup> e taxas de queimadas e desmatamentos<sup>12</sup> exorbitantes em favor do agronegócio, elencamos a demarcação até o ano de 2020. Dessa forma, podemos perceber as ingerências de tais elementos na região Oeste catarinense e os afetos à vida prática das populações ali residentes, o que possivelmente tenha influenciado nas críticas dos canibais.

Contudo, dentre a gama de fontes com potencial para levantar uma série de distintos questionamentos sobre a Canibal Filmes, realizamos um recorte dentre estas para analisá-las conforme os objetivos da pesquisa de mestrado. Elencamos dez jornais brasileiros que durante a década de 1990 produziram reportagens sobre a produtora, com o objetivo de entender a contextualização da região onde surgiu a produtora, a relação entre as narrativas jornalísticas regionais e nacionais sobre o objeto e a investigação sobre sua circulação. Também são analisadas como fontes históricas as duas obras literárias mais recentes já mencionadas, Canibal Filmes (2020) e Manifesto Canibal (2021), fotografias dos bastidores e de cartazes de divulgação dos filmes, com o objetivo de investigar as técnicas e estratégias de produção da Canibal Filmes e suas inter-relações socioambientais com a biodiversidade de Palmitos. Ademais, selecionamos dois filmes, Zombio (1999) e Zombio 2: Chimarrão Zombies (2013), que são relacionáveis entre si e dialogam com os objetivos propostos para pensarmos uma História Ambiental do Oeste catarinense a partir das obras da Canibal Filmes. Especificamente, questionamos o nosso objeto de pesquisa enquanto produtor de Cinema Ambiental (BRUZZO; GUIDO, 2011; FERREIRA, 2013; WELLE, 2015; XAVIER, 2002; 2006), evidenciando as suas representações críticas enquanto denúncias socioambientais através de uma leitura ecologizante (WELLE, 2015), além da aplicação de uma análise cinematográfica pluridiversificada (BARROS; NÓVOA, 2012) aos filmes selecionados.

---

<sup>9</sup>Disponível em: <https://www.senado.gov.br/noticias/Jornal/emdiscussao/rio20/a-rio20/conferencia-rio-92-sobre-o-meio-ambiente-do-planeta-desenvolvimento-sustentavel-dos-paises.aspx>. Acesso em: 10 fev. 2021.

<sup>10</sup>Disponível em: <https://brasil.un.org/pt-br/sdgs>. Acesso em: 10 fev. 2021.

<sup>11</sup>Disponível em: <https://contraosagrototoxicos.org/tag/anvisa/>. Acesso em: 17 fev. 2021.

<sup>12</sup>Disponível em: <http://www.inpe.br/faq/index.php?pai=6> Acesso em: 17 fev. 2021.

Dessa forma, a problemática que guia a pesquisa refere-se às formas como o meio ambiente da região Oeste catarinense, lê-se seus sistemas naturais, entre humanos e não-humanos<sup>13</sup> e suas sociabilidades, influenciaram nas produções da Canibal Filmes, tanto em suas críticas quanto em suas técnicas de produção. Considerando que o meio ambiente de cada microrregião afeta a cultura que se organiza naquele biótopo. Partimos da premissa de que o Brasil não é apenas vasto em seu perímetro, vegetação, bacias hidrográficas, solos, climas e etnias, mas também em culturas. As culturas brasileiras são frutos da antropofagia<sup>14</sup>, através de suas relações, que tornam-se inter-relações, constroem histórias. Sendo assim, perpassa aos nossos objetivos investigar a brasilidade que há em cada região, manifestação artística e seu saber-fazer.

Consideramos nesse ponto, a ausência de trabalhos que reflitam a arte do Oeste catarinense como formadora de sensibilidades e potenciais criadoras de consciências ecológicas. Assim, nosso desafio é analisar a Canibal Filmes a partir de uma ótica socioambiental em consonância com os estudos da História Ambiental.

Além de todas as razões já expostas que surtiram como motivações a pesquisar a Canibal Filmes, visitamos ainda o pequeno número de bibliografias até o momento presente que se dedicaram a fazê-lo. Em sua maior parte, trata-se de trabalhos que citam Baiestorf e/ou a Canibal Filmes como exemplos de conceituações cinematográficas ou como forma de afirmar a sua existência. No entanto, não encontramos trabalhos que realizem uma pesquisa sobre a produtora ou seu cineasta, especificamente na historiografia, além do Trabalho de Conclusão de Curso já mencionado, intitulado “Canibais em Palmitos: arte e anarquia no cinema independente”, que aborda, sobretudo, os aspectos teóricos, artísticos e políticos da produtora e um artigo, desdobramento de uma parte do TCC, publicado pela autora no evento XIII Encontro Estadual de História da ANPUH-PE, com o título “Um Cinema Canibal? Políticas da imagem”<sup>15</sup>. Essa lacuna historiográfica se destaca em relação a trabalhos sob a ótica da História

<sup>13</sup> Lê-se animais não-humanos, vegetais e fungos, mas não abordaremos o Reino Fungi nesta pesquisa.

<sup>14</sup>O conceito de antropofagia cultural, desenvolvido de forma literária por Oswald de Andrade, retoma o simbolismo da ação canibal tupinambá, consiste nas influências e interações entre as culturas, isto é, nos alimentos do meio cultural em que estamos inseridos. Constitui-se como resistência à hegemonia cultural colonizadora, a assimilação dos ingredientes culturais possibilita a caracterização de identidades brasileiras, com suas singularidades. 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; 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; 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.

<sup>15</sup> JAHNKE, Morgana. Um Cinema Canibal?: políticas da imagem. In: HISTÓRIA E MÍDIAS: NARRATIVAS EM DISPUTA, 13, 2020, Pernambuco. **Anais Eletrônicos do XIII Encontro Estadual de História**.

e Cinema Ambiental, a historiografia carece de pesquisas que interpelam as relações socioecológicas no âmbito da arte.

Encontramos um capítulo de livro<sup>16</sup> em que Lúcio Piedade realiza uma entrevista com Baiestorf; um Trabalho de Conclusão<sup>17</sup> de Curso de Bruno Russo Simonetti e Marco de Oliveira Filho, que narra uma história do cinema, do horror e do percurso *underground*, apresenta entrevistas realizadas com cineastas e teóricos do cinema, dentre eles Baiestorf e Souza, com a finalidade de produzir um documentário<sup>18</sup>; um artigo<sup>19</sup> de Alfredo Suppia e Lúcio Reis Filho que realiza um levantamento do cinema com temática zumbi na América Latina e cita Zombio (1999) como precursor do cinema de zumbi no Brasil; um livro<sup>20</sup> de Alfredo Suppia que apresenta um compilado de filmes brasileiros de ficção científica; alguns artigos<sup>21</sup> de Bernadette Lyra, Laura Cánepa e Alfredo Suppia citam Baiestorf ao conceituar o “cinema de bordas”; um artigo<sup>22</sup> de Henrique Saidel que ao narrar as relações entre o *trash* e o *grand guignol*, cita o Manifesto Canibal. Além das bibliografias citadas, há alguns trabalhos que citam superficialmente o objeto de pesquisa.

Durante o percurso de produção do Trabalho de Conclusão de Curso, o pequeno número bibliográfico se estabeleceu como uma dificuldade, porque até mesmo na descrição dos filmes foi necessário um trabalho minucioso de investigação, considerando que não havia fonte que os descrevesse anterior ao livro Canibal Filmes (BAIESTORF, 2020), e tampouco alguma riqueza de detalhes sobre as histórias constituintes da produtora, salvo a possibilidade da História Oral, por esta razão foi realizada uma entrevista com Baiestorf no período. Essas bibliografias limitadas colocam-se como um desafio em produzir novas narrativas historiográficas e

---

Pernambuco: Anpuh-Pe, 2020. p. 1-16. Disponível em:

[https://www.encontro2020.pe.anpuh.org/resources/anais/22/anpuh-pe-eeh2020/1601491640\\_ARQUIVO\\_a4d7dbd78eb0d1d02223ec64572212eb.pdf](https://www.encontro2020.pe.anpuh.org/resources/anais/22/anpuh-pe-eeh2020/1601491640_ARQUIVO_a4d7dbd78eb0d1d02223ec64572212eb.pdf). Acesso em: 10 fev. 2021.

<sup>16</sup>Ver mais: PIEDADE, 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.

<sup>17</sup>Ver mais: SIMONETTI, Bruno Russo; OLIVEIRA FILHO, Marco Antonio Vaz de. **Sangue Marginal**: relatos do cinema e vídeo *underground*. 2009. 100 f. TCC (Graduação) - Curso de Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas e Comunicação, Universidade do Vale do Paraíba, São José dos Campos, 2009.

<sup>18</sup>**SANGUE MARGINAL**. Direção de Marco Vaz e Bruno Russo. Realização de Cachorro Filmes. [S.L.]: Extreme Audiovisual, 2013. 1 DVD (77 min.), son., color. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=AJpz7PbPeAM>. Acesso em: 08 fev. 2021.

<sup>19</sup>Ver mais: REIS FILHO, Lúcio; SUPPIA, Alfredo. Marharhahar Z!namabarn: breve panorama do cinema de zumbi na América Latina. In: XV ENCONTRO DA SOCINE (SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL), 15, 2011, Rio de Janeiro. **Rumores**. 2013. v. 7, p. 35-45.

<sup>20</sup>Ver mais: SUPPIA, Alfredo. **Atmosfera rarefeita**: A ficção científica no cinema brasileiro. São Paulo: Devir Livraria, 2013, 405 p., ISBN: 978-85-7532-547-6.

<sup>21</sup>Ver mais: CÁNÉPA, Laura Loguercio; SUPPIA, Alfredo. Perspectivas sobre o cinema amador de ficção no Brasil: o caso das “bordas”. **Laika**: Uma publicação do LAICA-USP, [S.L.], v. 4, n. 2, p. 1-16, dez. 2013. Mensal; LYRA, Bernadette. O Cinema de Bordas: horror, humor e sexo em filmes brasileiros. **Compós**:

Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, São Paulo, p. 1-12, s/d.

<sup>22</sup>Ver mais: SAIDEL, op. cit.

contribuem, cada uma a seu modo, para incitar reflexões e indagações que impulsionam o desenvolvimento da pesquisa a partir dos seus olhares, sobretudo, a partir das áreas da Comunicação, Cinema e História, colocando em xeque algumas interpretações e revisando outras. As poucas pesquisas já desenvolvidas são significativas para a elaboração cinematográfica acadêmica de uma produtora interiorana que conquistou uma vasta premiação em festivais e obteve reconhecimento em nível nacional e internacional. Entretanto, ao longo de seus quase trinta anos de histórias, acumulou um arsenal de fontes, muitas ainda inexploradas, que podem contribuir em diversas análises historiográficas.

Dentre os desafios da pesquisa a ser desenvolvida, encontra-se a intenção em discernir as motivações, sensibilidades e suas devidas conexões sociais com o meio ambiente da região estudada e as representações socioecológicas construídas em sua arte. Utilizaremos, para esse fim, o aporte teórico da História Ambiental, considerando a análise em torno às relações humanas e não-humanas como uma inter-relação que há entre as espécies e seu meio ambiente numa perspectiva horizontalizada (WORSTER, 1991).

De acordo com o autor, o objetivo principal deste campo de estudo é entender como os humanos foram, através dos tempos, afetados pelos aspectos naturais do ambiente que habitam e como os afetaram e afetam no tempo presente, num jogo dialético. O estudo da Canibal Filmes através das lentes da historiografia ambiental, legitima-se em variados âmbitos, inclusive a partir das próprias palavras de Worster (1991, p. 211-212), ao afirmar que “a história ambiental deve incluir no seu programa o estudo de aspectos de estética e ética, mito e folclore, literatura e paisagismo, ciência e religião - deve ir a toda parte onde a mente humana esteve às voltas com o significado da natureza”.

Buscamos, para a elaboração da análise ambiental, refletir alguns conceitos assimilados nesse campo semântico. Sendo assim, abordamos algumas variações da concepção de ecologia. Pádua e Lago (1986) apresentam o desenvolvimento da noção de ecologia, desde sua criação no final do século XIX por Ernst Haeckel<sup>23</sup>, até os seus desdobramentos ao longo do século XX entre a ecologia natural, a ecologia social, o conservacionismo e o ecologismo. De forma geral, o primeiro preocupa-se em entender o funcionamento dos sistemas naturais, aproximado ao campo da biologia. A partir desses estudos, as reflexões ecológicas passam a ocupar-se com as

---

<sup>23</sup>Com a proposta de pesquisas em torno das inter-relações entre os animais, os vegetais e seu entorno inorgânico.

relações entre humanos e a natureza, sobretudo os impactos da ação humana ao mundo natural, que se desdobram na ecologia social<sup>24</sup>, com duas facetas, o conservacionismo e o ecologismo.

O conservacionismo, por sua vez, detém sua atenção à conservação da natureza e a sua preservação através de medidas protetivas. O ecologismo - a vertente que mais nos interessa aqui - adentra ao âmbito das relações sociais com o seu ambiente, constrói-se como um projeto político de transformação social, em prol de uma sociedade ecológica, “não-opressiva, igualitária, fraterna e libertária<sup>25</sup>” (LAGO; PÁDUA, 1986, p. 37). Dessa forma, o ecologismo, conforme Lago e Pádua (1986) defende que para mudarmos o curso da crise ecológica que vivemos desde os séculos XVIII e XIX com o estabelecimento da economia industrial e sua exploração à natureza enquanto recurso para matéria-prima, medidas parciais de conservação ambiental não são suficientes, são necessárias uma série de mudanças sociais, no campo da política, da economia, da cultura e das sociabilidades. Compreendemos o modo de produção<sup>26</sup> como fator determinante sobre a ação humana à natureza, de modo que o capitalismo não é apenas ecologicamente insustentável, mas também socialmente injusto. Essas denominações ou movimentos referidos, não são homogêneos e unitários, mas se complementam.

O historiador e filósofo anarquista estadunidense Murray Bookchin delinea uma forma harmônica de nos relacionarmos com a natureza, como parte e não dominadora dela. Bookchin (1999) afirma, de acordo com sua trajetória militante, que precisamos desesperadamente de uma consciência ecológica e criar bases construtivas para lidar com os problemas gerados pelo desequilíbrio consequente da separação entre a natureza e as sociedades. Bookchin explana acerca das diferenças entre os conceitos de ambientalismo e ecologia, o primeiro refere-se a natureza como um habitat passivo, útil ao usufruto humano, ou seja, um depósito de recursos naturais, o ambientalismo não questiona a premissa básica de que a humanidade deve dominar

---

<sup>24</sup>Os estudos nesse âmbito se estabeleceram a partir da década de 1960, com a percepção sobre o avanço industrial e a consequente degradação ambiental, observada após a II Guerra Mundial. Afirma-se como um marco desses estudos a publicação de *Silent Spring* (Primavera Silenciosa, 1962) de Rachel Carson, que se preocupa em denunciar as mazelas do uso dos agrotóxicos. Entretanto, anterior à I Guerra Mundial as consequências ecológicas já eram sentidas pela população trabalhadora, porém apenas após a II Guerra esses fatores foram percebidos pelas classes mais abastadas, quando aumentam os trabalhos acadêmicos sobre a temática (LAGO; PÁDUA, 1986, p. 24-25).

<sup>25</sup>De acordo com Pádua e Lago (1986, p. 40), o pensamento ecologista tem influência anarquista. Perpassa a corrente do pensamento não violento de Pierre Proudhon, Piotr Kropotkin, Paul Goodman, Herbert Read, etc. além dos autores contemporâneos como Murray Bookchin e Colin Ward.

<sup>26</sup>A expressão “modo de produção”, foi criada por Karl Marx no século XIX, para refletir o “modo material” com que os humanos trabalham com suas forças produtivas, a especialização e divisão social do trabalho, o controle da produção e os meios de exploração dos trabalhadores. Contudo, usamos a expressão nesta pesquisa, conforme a utiliza Donald Worster (2003) envolvido no seu segundo nível de análise da História Ambiental, para pensar a tecnologia produtiva e como esta interage com o meio ambiente. Dessa forma, o “modo de produção” a que se refere está atrelado à organização do trabalho humano e do maquinário/tecnologia em relação a transformação da natureza.

a natureza. Já a ecologia propõe um equilíbrio dinâmico na natureza, a variedade biótica constitui o objeto da ecologia natural. A partir dessas considerações o autor trabalha com o conceito de ecologia social, como alternativa aos impactos causados pela exploração humana à natureza.

A ecologia social, por sua vez, baseia-se na crítica da ordem social, compreende para além das mazelas geradas devido a separação entre humanidade e mundo natural, a necessidade em reconciliá-las. Entendemos, portanto, as inter-relações naturais também como humanas e vice-versa (BOOKCHIN, 1999, p. 101). Ademais, o autor critica as noções convencionais de hierarquia, argumenta que os ecossistemas não podem ser descritos de modo hierárquico, porque assim, legitimam as hierarquias humanas ao justificar o domínio e a subordinação de mulheres e homens como se fosse uma característica da ordem natural (BOOKCHIN, 1999, p. 106).

Soma-se a essas discussões, distintos olhares acerca do conceito de ecologia, nos interessa também a perspectiva tratada pelo sociólogo ambientalista mexicano Enrique Leff (2003), que propõe uma leitura da ecologia política. Tal conceito critica os valores ambientais, políticos e epistemológicos, os métodos unificados e “verdades” pressupostos como universais, bem como a própria ciência e o domínio do virtual sobre o real e o simbólico na contemporaneidade. Questiona as possibilidades reais de autonomia na sociedade moderna considerando-a uma hiper-realidade, ou seja, sociedades pautadas no desenvolvimento econômico, tecnológico e na exploração como causas pontuais da crise ambiental que se tornou global.

A ecologia política, segundo o autor, dialoga com a economia ecológica, de modo que a segunda tem um papel na análise dos processos de significação, valorização e apropriação da natureza. Sendo assim, podemos pensar numa analogia acerca da distribuição econômica com uma distribuição ecológica, isto é, o conflito distributivo se insere na economia política a partir das condições ecológicas de sobrevivência e produção sustentável disponível às populações, considerando as desigualdades geradas pelas formas de dominação e apropriação da natureza, emergem movimentos sociais que lutam pela reapropriação da natureza, em resposta à degradação ambiental que ocorre em prol da produção capitalista. A partir desse ponto, introduz-se ao debate questões em torno de uma dívida ecológica que atua como questionadora acerca da legitimidade da dívida econômica colocada sobre os países subdesenvolvidos, em sua maioria localizados na América Latina. Entretanto, a pobreza desses países não é resultado de uma suposta essência cultural, nem mesmo da limitação de matéria-prima orgânica, mas sim da superexploração histórica da natureza como agente de valor de mercado, que vem prejudicando

o meio ambiente e conseqüentemente os povos que nele habitam, o que Leff (2003) chama de “racionalidade contra natura”.

Podemos apontar a Revolução Verde como uma das preocupações ecológicas elencadas por Leff (2003), como a valorização da natureza pelo viés econômico. No contexto da Guerra Fria, pós II Guerra Mundial, pensava-se que a fome e a instabilidade política do chamado Terceiro Mundo eram consequência do rápido crescimento populacional e da distribuição inadequada de alimentos. Sendo assim, foi apresentado como solução o Pacote Tecnológico da Revolução Verde, quando a indústria que fabricava venenos utilizados em armas químicas encontrou sua continuidade mercadológica na agricultura. No Brasil, segundo Dutra e Souza (2018), o bioma escolhido para experimentar a inovação tecnológica foi o Cerrado, intensificando-se a partir da década de 1970. Tais estratégias tinham como objetivo maximizar a produtividade agrícola, porém sem enxergar as consequências socioambientais, como o desmatamento, a degradação do solo e das águas e a invasão dos territórios ocupados por indígenas e quilombolas. O avanço da fronteira agrícola proporcionado pela modernização da agricultura através do desenvolvimento técnico no campo com sementes transgênicas, agrotóxicos e fertilizantes químicos, concomitante às práticas de cultivo intensivo do solo, monoculturas, irrigação e aplicação de fertilizantes inorgânicos, favoreceu o desenvolvimento econômico do agronegócio e prejudicou e ainda o faz ao meio ambiente e à sociobiodiversidade (KRAEMER; KRAEMER; SOARES, 2021; DUTRA; SOUZA, 2018).

Portanto, faz-se primordial, de acordo com Leff (2003), a desnaturalização da natureza, no sentido de percebermos as ações da própria não como acaso, mas como fator da ação antrópica. Dessa forma, o autor sugere uma perspectiva política acerca da natureza que compreende as relações sociais, entre os humanos e para com a natureza, como relações de poder, a partir do conhecimento, da produção e da apropriação da mesma. Sendo assim, o conceito elucidado pelo autor, é construído na História Ambiental como uma história de resistências anti-colonialistas e anti-imperialistas. O “pensamento da diferença” que Leff propõe necessita a desconstrução do pensamento unitário e uma descolonização do imaginário, porque não basta reconhecer a diversidade cultural e os direitos indígenas, por exemplo, com o intuito de resolver os conflitos a partir da valorização da natureza pela via mercadológica. A política da diferença refere-se aos direitos do ser cultural e localizado, considerando as diferenças do real, do simbólico e do imaginário.

Contudo, as reflexões iniciais acerca dos conceitos de ecologia auxiliarão para analisarmos as críticas socioambientais presentes em cada um dos filmes. Para tanto,

seguiremos os métodos propostos pela história-cinema<sup>27</sup>. Barros e Nóvoa (2012) reiteram a conveniência em realizarmos uma análise pluridiversificada, isto é, abranger à análise ao discurso falado e escrito, mas também aos demais elementos que compõem a linguagem cinematográfica<sup>28</sup>, sobretudo imagéticos: “a visualidade, a música, o cenário, a iluminação, a cultura material explícita, a ação cênica [...]” (BARROS; NÓVOA, 2012, p. 80). Napolitano (2008) no que concerne a linguagem fílmica, foca nas técnicas de composição e estética da imagem, para posteriormente mirar a decodificação da natureza representacional das demais linguagens. O autor ressalta a percepção do cinema como manipulação, ou seja, uma produção idealizada, o que constitui uma premissa para a análise historiográfica. Deparamo-nos com uma sistematização proposta por Napolitano para trabalhar com os filmes como fontes históricas, por meio de um tripé de análise sustentado pela composição dos conteúdos, linguagens e tecnologias. A historiadora ou 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).

Assim, buscamos utilizar dos preceitos do aporte teórico-metodológico como caminho para atingir os objetivos da pesquisa. Objetivamos narrar a formação da cena contracultural palmitense, por meio de alguns periódicos regionais e nacionais, no recorte da década de 1990. Não obstante, investigaremos as relações entre humanos e não-humanos, ou seja, as relações entre as culturas regionais - modos de produção (agricultura e pecuária) e manifestações artísticas - com algumas das produções cinematográficas da Canibal, suas transformações ao longo do tempo e a forma como o meio ambiente da região e sua biodiversidade influenciaram nas técnicas de produção. Ademais, analisaremos as denúncias ecológicas através do cinema de ficção da Canibal Filmes.

Para desenvolvermos tais objetivos, orientamo-nos a partir de algumas perguntas que auxiliarão também na organização da pesquisa. Qual era a cena cultural de Palmitos na década de 1990? E como dialogam com as manifestações contraculturais? De que forma as técnicas de produção são influenciadas pelo meio ambiente? Como estas técnicas de produção se fazem artesanais? Por que aquele grupo de descendentes de europeus, com ideais libertários, estavam

---

<sup>27</sup>Termo cunhado por Marc Ferro, na década de 1960. Ver mais: FERRO, Marc. **Cinema e História**. 2. ed. São Paulo: Terra e Paz, 2010.

<sup>28</sup>Sobre o termo, ver: KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: um debate metodológico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p.237-250, mar. 1992.

interessados em expressar críticas socioambientais? Qual a recepção dos filmes pela sociedade, em especial a palmitense?

Com a intenção de esboçar possíveis respostas às perguntas elencadas acima, a organização da pesquisa está dividida em três capítulos. O primeiro, intitulado “Nem tão ilustres, mas ainda filhos de Palmitos” apresenta uma revisão bibliográfica para contextualizar as histórias que formaram a região que hoje compreendemos como Oeste catarinense, com ênfase aos aspectos naturais para pensarmos numa história ambiental de Palmitos. Também discutiremos algumas histórias canibais por meio de periódicos selecionados que abordam a Canibal Produções durante a década de 1990, analisados a partir das considerações metodológicas de Tânia de Luca (2008) e Peter Burke (2016), a fim de inseri-la no cenário contracultural do município, entender como ocorreu o seu surgimento e situá-la como parte constituinte das culturas manifestas no município.

No segundo capítulo, sob o título “Kanibaru Sinema Systema: da natureza se faz arte”, buscamos narrar algumas das histórias destes 30 anos de Canibal Filmes para conhecer sua trajetória, enfatizando as inter-relações socioambientais encontradas nas fontes: “Canibal Filmes: os Bastidores da Gorechanchada” (BAIESTORF, 2020) e “Manifesto Canibal: como realizar cinema em tempos de crise e caos” (BAIESTORF; SOUZA, 2021). Além de trabalhar com fontes iconográficas, neste caso com uma fotografia de divulgação do filme *O Monstro Legume do Espaço* (1995) e uma fotografia dos bastidores da filmagem de *Eles Comem Sua Carne* (1996). O objetivo principal deste capítulo concentra-se em investigar as estratégias e técnicas de produção da Canibal Filmes, considerando possíveis influências dos costumes regionais na utilização da matéria-prima oriunda do biótopo de Palmitos, para questioná-la como produtora de cinema sustentável.

O terceiro capítulo “O cinema ambiental da Canibal Filmes”, reflete, a partir de revisão bibliográfica, acerca do conceito de cinema ambiental e então parte da proposta, de Janaína Welle (2015), para a realização de uma “leitura ecologizante”, isto é, uma análise a partir da teoria da ecocrítica, das obras cinematográficas da Canibal Filmes. Dessa forma, objetivamos evidenciar as representações críticas enquanto denúncias socioambientais dos filmes *Zombio* (1999) e *Zombio 2: Chimarrão Zombies* (2013). Com isso, investigaremos dois pontos chave em cada obra: a poluição do rio Uruguai e o uso de agrotóxicos em relação às florestas e monoculturas de erva-mate em Santa Catarina, respectivamente.

O presente estudo contribuirá futuramente para pensarmos alternativas sistêmicas<sup>29</sup>, ao refletir as formas como as críticas socioambientais inseridas na subjetividade artística do cinema agem como criadoras de consciências ecológicas, o que pode gerar outras formas do ser humano se relacionar com a natureza não-humana. A partir das experiências geradas com a cultura colona do Oeste catarinense, por exemplo, a organização e manutenção da agricultura familiar orgânica e/ou agroecológica pode ser uma alternativa para restabelecer a sociobiodiversidade pós-pandemia de Covid-19.

No início dos anos 2000, Enrique Leff (2003) afirmava que a possibilidade de uma consciência de espécie ocorreria caso a humanidade compartilhasse angústias em comum devido a alguma catástrofe global, em que o destino humano se assemelhasse independente de classe, gênero e raça. Ao defrontar-se com a probabilidade real da morte, seriam produzidos sentidos para um imaginário coletivo, lê-se também como uma forma de (re)pensar uma justiça ecológica. No entanto, após cerca de duas décadas essa “catástrofe” não tardou em se instalar em cada canto do planeta, vivenciamos uma pandemia, possivelmente resultante, dentre outros fatores, do colapso ecológico. Porém, ao que parece, estamos distantes da criação de consciências, grande parte da população, ao menos brasileira, sequer está preocupada em solucionar ou amenizar a situação, quiçá alienada e/ou conformada com o sistema capitalista. E, sobre a semelhança do destino humano, a pandemia reflete as diferenças de classe, raça e gênero, a ameaça real da morte é evidente independente de tais elementos, mas é condicionada a partir destas diferenças. De modo que a medida em que são as pessoas pobres e negras que estão mais vulneráveis e com menos condições de tratamento, com base num governo inútil e no colapso no Sistema Único de Saúde (SUS).

Conforme o pensamento de Leff (2003) para a realização de uma reconstrução social, é indispensável a dissolução dos conceitos teóricos e ideológicos que legitimam os processos geradores de conflitos ambientais, praticar uma política da diferença e organizar-se a partir dos princípios de liberdade e sustentabilidade para buscarmos a efetivação de um projeto libertário e abolir toda relação hierárquica e qualquer forma de dominação. Baseado na transformação do imaginário, através do ecoanarquismo, partimos da premissa: “*el pensar globalmente y actuar localmente*” (LEFF, 2003, p. 29) para a construção do processo de emancipação por meio da luta pelo desmantelamento do poder, um fator que se coloca como prioridade na ecologia política. Portanto, frear a exploração da natureza enquanto recurso e o acesso livre à terra para

---

<sup>29</sup>Ver mais: SOLÓN, Pablo (Org.). **Alternativas Sistêmicas**: bem viver, descrescimento, comuns, ecofeminismo, direitos da mãe terra e desglobalização. São Paulo: Elefante, 2019.

produção da subsistência através da agroecologia é o primeiro passo para um desenvolvimento efetivamente sustentável.

## 2 NEM TÃO ILUSTRES, MAS AINDA FILHOS DE PALMITOS

Ela foi para Florianópolis e eu fiquei aqui (4x)  
 Eu não vou para Florianópolis (6x)  
 Minha ilha é aqui  
 A minha ilha é aqui (3x)  
 Ela foi e eu não vou (4x)  
 Ela foi  
 E eu não vou  
 Esperando na minha ilha que é aqui  
 (Manifesto Canibal: O Filme)<sup>30</sup>

### 2.1 UMA BREVE HISTÓRIA AMBIENTAL DE PALMITOS

O município de Palmitos<sup>31</sup> é constituído por uma história de expropriação de terras. Geralmente, essas histórias são contadas no singular, como uma única história dos descendentes de europeus que vieram trazer a civilização a estas terras consideradas devolutas pelo Estado. De acordo com a antropóloga catarinense Arlene Renk (2000), os migrantes partiram das colônias velhas do Rio Grande do Sul, a partir da segunda década do século XX e se deslocaram para o Oeste catarinense em busca das colônias de terras, vendidas (na região atualmente conhecida como Palmitos) em glebas pela Companhia Territorial Sul Brasil, podemos observar a demarcação das glebas na Figura 1. Os camponeses descendentes de europeus, principalmente alemães, italianos e poloneses, também chamados de “colonos de origem”<sup>32</sup> por Renk (1997; 2000),

[...] passaram a advogar-se construtores do “progresso”, narrando e registrando as sagaranas de seus feitos e erguendo monumentos de auto-homenagem. [...] A história local faz tábula rasa, estabelece seu marco zero na chegada dos “civilizadores” e tem reificada a representação do vazio demográfico (RENK, 2000, p. 15).

O silenciamento da historiografia oficial consistiu, por algumas décadas, em deixar de lado as histórias anteriores à colonização, a ocupação daquelas terras pelos povos indígenas

<sup>30</sup>Trecho transcrito de cena entre 19”09’ e 20”10’ do filme de média-metragem Manifesto Canibal, lançado em 2007 pela Canibal Filmes. Ver mais: **MANIFESTO** Canibal: O Filme. Direção de Petter Baiestorf. Produção de Petter Baiestorf. Palmitos: Canibal Filmes, 2007. online (20 min.), son, color. Disponível na Mostra Retrospectiva Petter Baiestorf, promovida pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio), *online* por meio da plataforma Vimeo, entre 01 de novembro a 05 de dezembro de 2021: <https://vimeo.com/showcase/8859685/video/637896430>. Acesso em: 13 nov. 2021.

<sup>31</sup>Atualmente, o município possui os seguintes limites: ao Sul, com o Estado do Rio Grande do Sul; a Leste com o município de São Carlos e Cunhataí; ao Norte com o município de Cunha Porã; e a Oeste com o município de Caiibi (SCHUH, 2011, p. 11).

<sup>32</sup>A nomenclatura “colonos de origem” é utilizada devido a autodenominação dos descendentes de europeus como tais, age como uma forma de distinção étnica, relegando aos caboclos (ou brasileiros, assim referidos pela autora também em decorrência de sua autodenominação) o lugar do outro (RENK, 1997, p. 09; 2000. p. 12).

Tupiguarani e Itararé-Taquara<sup>33</sup> e pela população cabocla, num sistema de posse. Essas comunidades tiveram suas terras tomadas por serem consideradas selvagens, atrasadas e não afeitas ao trabalho, o que reconfigurou as sociabilidades humanas e não-humanas no tempo e no espaço na região mencionada. Segundo o historiador catarinense Marcos Batista Schuh (2011, p. 55-56), para a efetivação do projeto colonial era necessário um “processo de limpeza”, promovido pela companhia colonizadora (por vezes pelos próprios colonos), com o objetivo de retirar os indígenas e luso-brasileiros, que ocupavam as áreas de matas no Oeste catarinense. A população indígena e cabocla era, em sua maioria, não letrada; porém, lhes era exigido, para aquisição ou registro de lotes, documentos escritos. Todavia, lhes era comum a cultura da oralidade e, em virtude disso, “pouquíssimos são os luso-brasileiros que em Palmitos conseguiram adquirir um lote de terra” (SCHUH, 2011, p. 56).

Figura 1 - Cartograma das glebas de terras da Companhia Territorial Sul Brasil.



Fonte: Werlang (1992) *apud* Schuh (2011, p. 24).

Houve uma ruptura na organização social deste espaço, a partir da chegada dos migrantes advindos de outras regiões. Destacamos as mudanças em relação ao trato com a terra,

<sup>33</sup>Ver mais: CARBONERA, Mirian. **A ocupação pré-colonial no alto Rio Uruguai, SC: contatos culturais na volta do uvá.** 2014. 323 f. Tese (Doutorado) - Curso de Arqueologia, Programa de Pós-Graduação em Arqueologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

a vegetação e os animais. Os brasileiros entendiam a terra como lugar comum de viver e cultivar. Os colonos enquanto produto a ser expropriado, comprado, repartido conforme as demarcações de propriedades privadas.

Sendo assim, há diferenças entre o campesinato caboclo<sup>34</sup> e o colono, com distinções no sistema de plantação e criação dos animais. A população brasileira, conforme Renk (1997, p. 96) tinha como hábito a organização da “roça cabocla”, que consistia em dividir o espaço entre “terras de plantar” e “terras de criar”<sup>35</sup>. As primeiras localizavam-se distantes das casas, próximas aos cursos d’água, além da utilização do sistema de rotação de terras para cultivo. Dessa forma, para efetivar um cultivo com maior fertilidade do solo, era costume: derrubar a mata, queimar (coivara) e plantar sob as cinzas. A cada safra, esse processo era repetido, sendo que a parcela da terra anteriormente cultivada, era abandonada, tornava-se capoeira e, gradualmente, recuperava o solo. Comumente, cultivavam “milho, feijão, abóbora e batata-doce” (RENK, 1997, p. 97). O sistema de plantio favorecia a manutenção dos animais criados soltos nas “terras de criar”. Estas últimas, situavam-se nas proximidades das casas, onde eram criados “porcos, galinhas, cavalos e bovinos” (RENK, 1997, p. 97). Os colonos, entretanto, mantinham o costume de cercar os animais, com a “lei de criar preso” (RENK, 1997, p. 97) para que estes não invadissem as lavouras e causasse prejuízos.

O processo de colonização, por sua vez, “introduziu valores externos, deixando à população local as opções: adaptar-se ou ficar excluída” (RENK, 1997, p. 105). A companhia colonizadora é o agente representativo de temporalidades que se atravessam, marcado por um ponto de ruptura, o “antes e depois da Companhia” (RENK, 1997, p. 106). O tempo anterior à colonização, chamado pela autora de “tempo d’antes”, refere-se a um tempo idealizado, “um tempo que não volta mais” (RENK, 1997, p. 106). O passado é apresentado como o tempo da fatura, com escassas relações econômicas mercantis. Renk (1997, p. 125) define o “tempo d’antes” como aquele tempo que se projeta distante no imaginário, em que havia “terra à

---

<sup>34</sup>O conceito de caboclo não é único, há uma série de autores que o trabalham e é variável em cada região do país. Corroboramos com as explicações de Moretto, Silva e Valentini (2020) que realizam um levantamento bibliográfico em torno das definições e redefinições sobre o conceito de caboclo na historiografia e, em nosso recorte espacial, o Oeste catarinense, partilhamos do entendimento de que a população cabocla é composta por comunidades que partilham valores culturais deveras distintos dos colonos, genericamente associadas aos agricultores pobres no interior do Brasil. Além de considerar que esta é uma categoria que deve ser relacionada mais com a questão social e econômica, do que racial; em consonância com outros historiadores, os autores ressaltam a “flexibilidade presente na formação dos grupos sociais, escapando de um determinismo étnico-racial para uma noção cultural.” (MORETTO; SILVA; VALENTINI, 2020, p. 60). Ver mais: MORETTO, Samira Peruchi; SILVA, Claiton Marcio da; VALENTINI, Delmir José. “Árvore é quase bicho, e bicho é quase gente”: os caboclos da América Subtropical e um *Buen Vivir* alternativo. **Boletim Historiar**, Sergipe, v. 7, n. 3, p. 57-79, dez. 2020. Universidade Federal de Sergipe. Disponível em: <http://seer.ufs.br/index.php/historiar>. Acesso em: 21 fev. 2021.

<sup>35</sup>Nominação designada pelas próprias comunidades estudadas (RENK, 1997, p. 96).

vontade e o “plantar pro gasto”, onde “tudo era produzido e tudo era do crioulo: o milho, o feijão, a abóbora e os animais”.

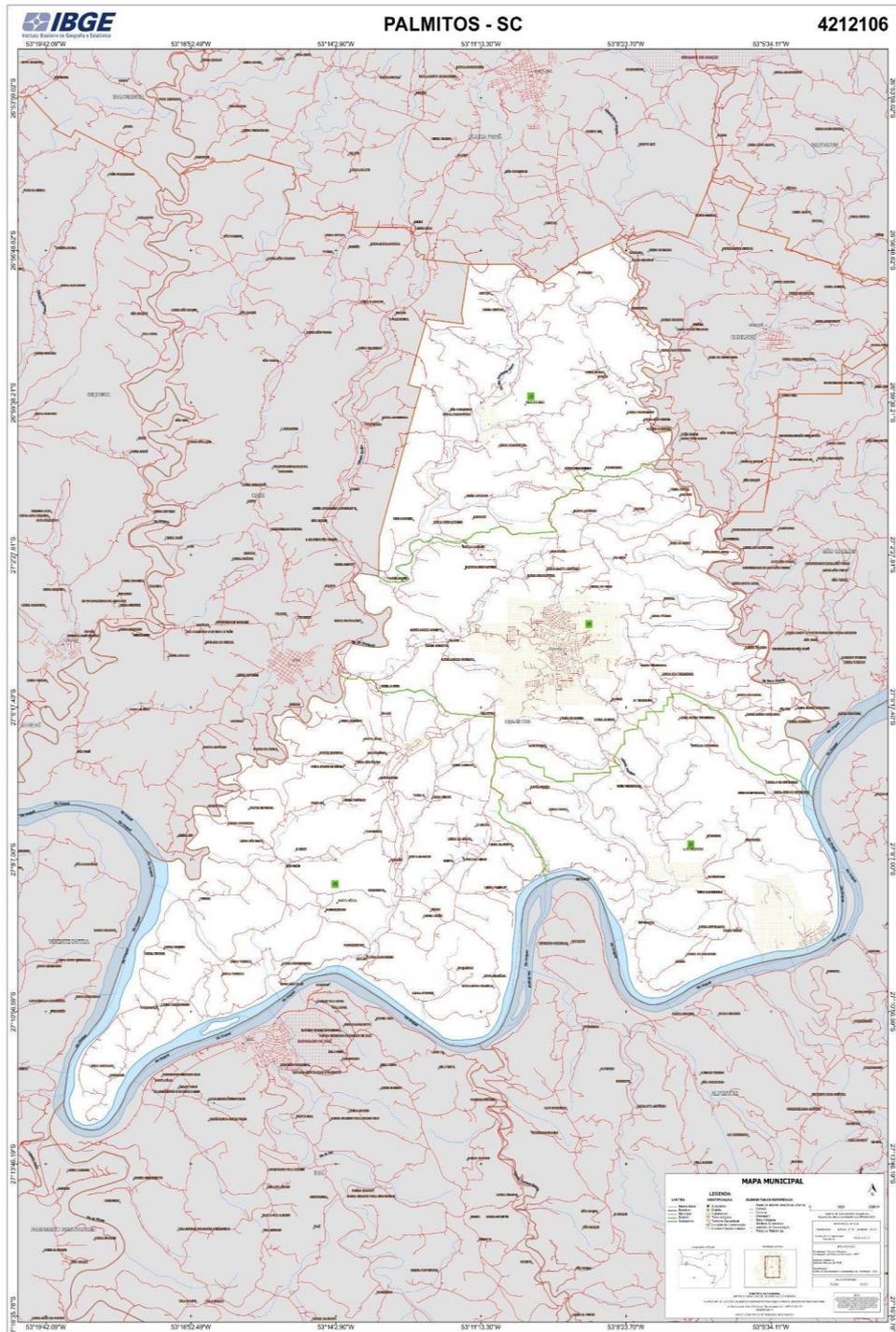
O campesinato caboclo, era incompatível com o colono<sup>36</sup>. O modo que os migrantes de origem europeia entendiam a atividade agrícola cabocla como primitiva e atrasada. Enquanto a possibilidade de dividir as terras entre as de “criar e de “plantar” com suas localizações distantes, era sinônimo de abundância de terras para os brasileiros; os colonos a classificavam como um “método irracional de trabalho”, devido ao tempo despendido para a locomoção e pelo uso de técnicas consideradas rudimentares (BREVES, 1985 *apud* RENK, 1997). A mata fechada era entendida como um entrave às famílias colonas que pretendiam cultivar as primeiras lavouras (SCHUH, 2011, p. 76). Acontece que, o campesinato colono é constituído pelos conflitos relacionados à colonização, no que se refere à demanda de mão de obra para a lavoura e o processo de branqueamento da população (RENK, 1997).

Como vimos, a partir da segunda década do século XX, são instaladas as primeiras companhias colonizadoras no Oeste catarinense. De acordo com Schuh (2011, p. 13), a Empresa Construtora e Colonizadora Oeste Catarinense Ltda. tinha posse da região estudada; mais tarde, em 1925, foi comprada pela Companhia Territorial Sul Brasil (fundada em Porto Alegre/RS no ano anterior). Palmitos, ainda no início deste século, pertencia ao município de Chapecó e foi elevado a distrito em 1921, com sede situada em Cascalho, à margem direita do rio Uruguai, onde se desenvolveu um vilarejo com a instalação de uma balsa para a travessia pelo rio Uruguai até o Rio Grande do Sul. Passados dezessete anos, em 1938, o distrito passou a ser oficialmente considerado uma vila, com a sede transferida para Passarinhos, o que modificou também a localização da balsa e assim proporcionou uma maior circulação de pessoas e mercadorias com o Estado vizinho. Em 1954, a vila passa, oficialmente, à condição de município, com alteração de sua sede para a região do núcleo do perímetro demarcado como território municipal, como podemos ver na Figura 2, além de modificar sua nomenclatura para Palmitos (SCHUH, 2011, p. 13).

Figura 2 - Mapa do município de Palmitos/SC.

---

<sup>36</sup> Sobre a divisão sexual do trabalho e suas diferenciações étnicas, ver: RENK, 1997, p. 97-99.



Fonte: IBGE (2020).

Um nome bastante difundido pela memória coletiva no município e canonizado na historiografia oficial, é o de Carlos Culmay, engenheiro alemão encarregado de executar o plano de colonização das terras desta região concedidas a ele pelo Estado. Sob a direção de Culmay, as terras da companhia colonizadora foram organizadas para receber os novos habitantes conforme seus credos religiosos (SCHUH, 201, p. 25). Sendo assim,

Os alemães evangélicos estiveram destinados aos núcleos de Palmitos e Cunha Porã, áreas contíguas, e à fração russa coube o núcleo de Riqueza. Os alemães católicos, incluindo os alemães-russos, inicialmente, foram encaminhados a São Carlos e

Saudades. Os italianos seriam localizados na área próxima ao Rio São Domingos, atual Caibi. No início essa divisão confessional foi seguida à risca (RENK, 2000, p. 96).

Contudo, a lógica da divisão de terras conforme suas devidas profissões de fé não eram seguidas por aqueles que revendiam os lotes. A partir de 1931, com a criação da Paróquia de São Carlos Borromeu, todos os núcleos ligados à paróquia passaram a ser considerados católicos com contingentes variáveis de não católicos. Conforme o Livro Tombo da Paróquia de São Carlos Borromeu, de 1951, documento analisado por Schuh (2011) para compor a narrativa sobre a reorganização dos habitantes a serem instalados:

Pela Companhia Sul Brasil ficou a nossa zona repartida em três partes a saber: a região de São Carlos para os teuto-brasileiros católicos; a de Palmitos para os teuto-brasileiros protestantes, e a de Santa Lúcia etc. para os ítalo-brasileiros. Mas pouco os colonos ítalo-brasileiros compraram muitas colônias na zona de Palmitos, e hoje já existem no povoado e redondeza de Palmitos mais que oitenta famílias (BORROMEU, 1951, p. 36 *apud* SCHUH, 2011, p. 26).

Ainda que Palmitos tenha sido idealizado para receber os alemães protestantes<sup>37</sup>, uma parcela considerável de descendentes de italianos<sup>38</sup> passaram a se instalar nestes espaços. Renk (2000) adverte as diferenças étnicas entre os descendentes de europeus, mais especificamente entre alemães e italianos, mas sublinha que apesar destes contrastes, encontram um ponto em comum no que concerne à diferenciação do outro, neste caso, os indígenas e caboclos. Renk (2000, p. 110) destaca as distinções observadas na última década do século XX: “Hoje há a clara demarcação entre as comunidades alemãs (Sede Oldenburg, Seis de Setembro, Barra Grande, Diamantina, Central, Progresso) e as italianas (Santa Lúcia, Salete, Maria Goreti, Linha Toniolli, Linha Tecchio, Linha Marcon)”.

Renk (2000, p. 14) afirma que a condição de “colono-proprietário-de origem” pode ser associada a uma sociodiceia, o que se explica a partir da ordem social daqueles que se percebem numa posição vantajosa, ou seja, um lugar avaliado positivamente. Ao lançar sua investigação ao contexto de Palmitos na década de 1990, a antropóloga apresenta uma noção da sociedade palmitense enquanto uma “sociodiceia as avessas”, isto é, há uma ruptura do modo de vida colono tido como tradicional. A partir das transformações no modo de produzir agricultura,

<sup>37</sup>A fração protestante da população alemã é subdividida em dois sínodos: a Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil (IECLB), pertencente ao sínodo Rio-grandense e a Igreja Evangélica Luterana do Brasil (IELB), pertencente ao sínodo Missouri. O último sínodo, fundado em meados do século XIX nos Estados Unidos, ingressou ao Brasil por volta dos 1900, na região de São Lourenço do Sul e Pelotas/RS. A IECLB contava com maior número de adeptos e paróquias e em 1903, filiou-se à Igreja Territorial Prussiana (RENK, 2000, p. 81-82).

<sup>38</sup>Como vimos, em 1931 é criada a Paróquia de São Carlos Borromeu, com sede na vila de São Carlos, subordinada à Diocese de Lages até 1933. Solucionadas algumas desavenças sobre as dívidas da paróquia católica, em 1955 foi fundada a Paróquia São Judas Tadeu, em Palmitos. As delimitações dos limites das igrejas são determinadas conforme as divisas naturais, bem como as delimitações dos lotes de terras para a colonização (SCHUH, 2011, p. 95-101).

com a intervenção do Estado e suas imposições técnicas, Palmitos passa por uma mudança social. Nessa circunstância, “[...] a percepção da condição camponesa passa de emblema à estigma, ou seja, ocorre uma sociodicéia ao avesso, expressa no desprezo da condição pela percepção relacional, num espaço físico em “encolhimento” (RENK, 2000, p. 23).

A agroindústria, mediante incentivo estatal, alavancou economicamente a região Oeste catarinense a partir da década de 1970 (BRANDT, CARVALHO, SILVA, 2015). Com a instalação do primeiro frigorífico, a mecanização da produção e a industrialização de alimentos até então produzidos pelas famílias, como subsistência e/ou trocas, ocorreram uma série de transformações socioambientais. O Estado propunha segurança e subsídios às famílias camponesas, desde que se comprometessem em se adaptarem à agroindústria. Nesse período, o Oeste catarinense passa a ser percebido como “celeiro catarinense”<sup>39</sup>, devido a grande quantidade e variedade de grãos e animais produzidos na região. No entanto, as famílias que não se adaptaram ao modelo agroindustrial foram gradualmente marginalizadas, até a necessidade de vender os lotes de terras e residir nas zonas urbanas, sustentando a casa com trabalho assalariado. A intervenção do Estado, contudo, ocorreu ainda de forma seleta, de modo que aos colonos descendentes de europeus, o Estado não apenas incentivou como financiou a modernização da agricultura, através de crédito rural subsidiado, uso de fertilizantes, insumos químicos, sementes selecionadas, equipamento agrícola, etc. Enquanto a dita população remanescente, sobretudo a cabocla, foi excluída do processo de modernização, ou mantiveram-se “atrasadas” e conseqüentemente marginalizadas aos olhos estatais.

A crise da qual nos explana Renk (2000), assola inclusive o imaginário da comunidade palmitense, de modo que há um declínio inclusive na participação da população nos movimentos sociais; considerando que na década de 1980, Palmitos atuava como “um “celeiro de movimentos sociais”, com um “sindicato autêntico”, um movimento atuante contra as barragens, um movimento de mulheres agricultoras expressivo e um clero (católico e da IECLB) classificado como progressista”<sup>40</sup> (RENK, 2000, p. 33). A autora expressa a crise vivenciada em Palmitos, a partir da década de 1990, em decorrência, entre outros fatores, da intervenção estatal e seus ditames acerca da modernização agrícola, a urbanização<sup>41</sup> e o

---

<sup>39</sup>Sobre esse conceito, ver: ANDRIOLI, Marina. “**Celeiro Catarinense**”: a agricultura e a paisagem do oeste de Santa Catarina nos planos desenvolvimentistas (1968-1979). 2019. 106 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal da Fronteira Sul, Chapecó, 2019.

<sup>40</sup>Palmitos possui dois centros de formação para lideranças, conforme seus credos dominantes, o município também abriga a Secretaria Nacional da Pastoral Popular Luterana (PPL), órgão da IECLB (RENK, 2000, p. 33).

<sup>41</sup>A década de 1990, em Palmitos, conta com uma acelerada urbanização, apresenta taxas de crescimento anual de 4,42%, enquanto as áreas rurais expressam uma taxa de crescimento negativa, de -1,17%, ao ano, superior à média estadual, conforme os dados da Associação dos Municípios do Oeste de Santa Catarina (AMOSOC, 1995 *apud* RENK, 2000, p. 46).

consequente êxodo rural, rompendo com um movimento intergeracional campesino a partir da ausência de uma faixa geracional, ou seja, a auto exclusão dos jovens da sociabilidade no meio rural.

A partir destas considerações preliminares, gostaríamos de provocar uma percepção destas histórias de Palmitos enquanto ambientais. Partimos de algumas premissas caras à História Ambiental com o nome clássico da área, Donald Worster (1991). O autor parte de uma premissa interdisciplinar para analisar as relações humanas e não-humanas como uma inter-relação que há entre as espécies e seu biótopo, numa perspectiva horizontalizada, isto é, compreendendo os seres humanos enquanto parte integrante da natureza e não dicotômica. A História Ambiental propõe uma ampliação da análise histórica, com o objetivo de expandir as temáticas da historiografia para além das histórias políticas, econômicas, positivas, dentro das fronteiras nacionais. Trata-se de uma teoria historiográfica que busca compreender os aspectos naturais de uma determinada realidade para investigar como os processos históricos foram influenciados pelo seu ambiente, além de estudar as mudanças que as ações humanas causaram e causam no ambiente, como a alteração de ecossistemas e paisagens. Além disso, reflete as ações humanas como dependentes das variáveis ambientais, numa dinâmica no espaço e no tempo. A História Ambiental considera como os humanos foram afetados pelos elementos naturais de onde vivem e como também os afetam, num jogo dialético. Para isso, Worster (1991, p. 202), propõe três níveis de análise: *a)* entendimento da natureza: conforme seus aspectos naturais, orgânicos e inorgânicos, incluindo o ser humano e suas relações com diferentes ecossistemas; *b)* domínio socioeconômico: acerca dos modos de produção e suas relações econômicas a partir do uso de elementos naturais enquanto recursos em determinados espaços geográficos; *c)* intelectual: entende-se, as percepções humanas, os valores éticos e estéticos e suas representações, os elementos constituintes das culturas e suas dimensões cognitivas, ou seja, a variabilidade do comportamento social humano em relação ao mundo natural. Contudo, o autor destaca que não se trata de atribuir relevância a um destes fatores sobre os demais, fragmentar a análise ocupando-se de um dos níveis; pelo contrário, salienta que é pertinente investigar os elementos de cada um desses níveis, tecer os fios soltos das fontes e trabalhá-los numa perspectiva inter-relacional, para construir uma narrativa historiográfica ambiental.

No mesmo sentido, o historiador ambiental brasileiro José Augusto Pádua (2010) dialoga com as proposições de Worster (1991), ao ressaltar que se faz necessário incorporar as dimensões econômicas, sociais, culturais e políticas à investigação histórica do mundo biofísico. Em outras palavras, para fazer História Ambiental é preciso superar as análises dualistas entre natureza e sociedade, demanda um esforço para analisar as relações

socioambientais de forma dinâmica, interativa e interdisciplinar (PÁDUA, 2010). O autor complementa nos lembrando que “Em certas situações os fatores biofísicos são decisivos. Em outras a tecnologia ou as visões de mundo podem ser decisivas. Em todas as situações, no entanto, o biofísico, o social e o cultural estão presentes” (PÁDUA, 2010, p. 97). Portanto, desde a década de 1970, historiadores vêm realizando um esforço para construir o campo da História Ambiental e incorporar narrativas que compreendam o mundo biofísico como fator integrante e influente nas relações humanas. Não podemos mais pensar a História

[...] como se os seres humanos não fossem animais mamíferos e primatas, seres que respiram e que precisam cotidianamente se alimentar de elementos minerais e biológicos existentes na Terra. Como se não fossem, em verdade, seres que, mais do que estabelecer “contatos” pontuais, vivem por meio do mundo natural, dependendo dos fluxos de matéria e energia que garantem a reprodução da atmosfera, da hidrosfera, da biosfera, e assim por diante (PÁDUA, 2010, p. 91).

O autor complementa considerando as demais dimensões da existência humana para a análise, isto é, não podemos ignorar que o ser humano está tão “imerso na cultura e na linguagem quanto na ecosfera terrestre” (PÁDUA, 2010, p. 91). Também chama a atenção para a cautela que precisamos ter sob o risco de cairmos nas teias dos determinismos biológicos e geográficos, de modo que, a realidade biofísica é específica numa determinada região, mas o significado e a simbologia deste biótopo pode ser variável, perpassa as noções do entendimento da natureza para as populações humanas que o habitam, que podem divergir de acordo com suas cosmologias. Dessa maneira, torna-se imprescindível o reconhecimento da pluralidade dos aspectos naturais e culturais e, seus encontros nas práticas coletivas dos seres humanos.

O Oeste catarinense, de acordo com a historiadora ambiental brasileira Eunice Nodari (2010), até o final do século XIX e início do XX, era coberto pela Floresta Estacional Decidual (FED) e pela Floresta Ombrófila Mista (FOM)<sup>42</sup>. A FED, anteriormente chamada de “floresta subtropical do rio Uruguai”, estende-se ao longo do curso médio e superior do rio Uruguai, em altitude mínima de 200m até 600m e 800m, com seus múltiplos afluentes (NODARI, 2010, p. 139), apresenta “descontinuidades subtropicais” ao longo de sua extensão próxima aos afluentes do rio Uruguai. Além disso, Nodari (2010) elucida a estimativa acerca da FED como um dos ecossistemas mais devastados do Brasil, com o agravante de que esta tipologia não possui nenhuma reserva legal em Santa Catarina. A autora cita um levantamento com a indicativa de que há menos de 3% da FED no Estado, com fragmentos reduzidos e “com constantes pressões

---

<sup>42</sup>Também conhecida como “floresta da araucária”, era, segundo Nodari (2010, p. 139), a floresta com maior volume madeirável, de acordo com os levantamentos realizados pelo Projeto RadamBrasil. Estende-se pelos três estados da região Sul, em regiões afastadas das influências marítimas. Sobre o Projeto RadamBrasil, ver: CRUZ, Leandro Gomes Moreira. **O Projeto Radar na Amazônia: Tecnociência na ditadura militar brasileira (1964-1985)**. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Da Fronteira Sul, 2022.

antrópicas que ameaçam a total destruição desses remanescentes” (NODARI, 2010, p. 139). A partir de dados do IBGE, a autora afirma que a Floresta Estacional Decidual ocupava, originalmente, 10,4%, a Floresta Ombrófila Mista, 43,7% e a Floresta Ombrófila Densa, 27,4%, no Estado de Santa Catarina. O desmatamento proveniente da colonização, com a instalação das colônias e a extração da madeira para o comércio das madeireiras, e das mudanças acerca das práticas agrícolas, transformou as paisagens da região ao longo do século XX. De uma floresta densa, passa a pequenos fragmentos da cobertura florestal, “pois cede espaço tanto à agricultura de subsistência, como à monocultura do trigo e soja, ou a campos de pastagens” (NODARI, 2010, p. 137)<sup>43</sup>.

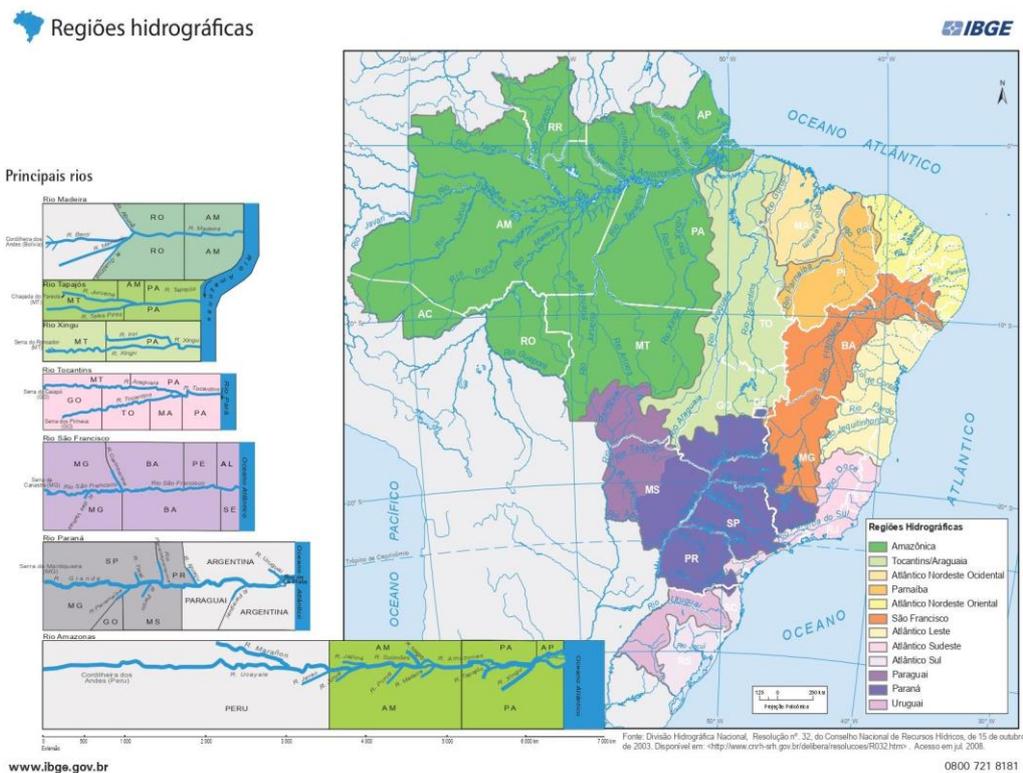
O município de Palmitos está localizado numa região de Floresta Estacional Decidual (FEM) (PAULA, 2018) e correspondente ao bioma da Mata Atlântica. O projeto colonizador idealizou a construção do município às margens do rio Uruguai; por outro lado, poderíamos narrar uma história de longa duração do próprio rio, em que Palmitos seria apenas um episódio. Todavia, esta pode ser uma narrativa para outro momento. Nossa investigação requer a percepção de que o rio é um agente dinâmico, mutável e interligado aos demais aspectos da biodiversidade. Em concordância com Schuh (2011, p. 180), são “Águas que curam, que agrupam para o lazer, que trazem alimento, que proporcionam trabalho. Águas que foram fundamentais para o desenvolvimento do município são também as mesmas que arrastam casas, plantações, meses e anos de labor.”

O rio Uruguai, de acordo com Onghero e Franceschi (2009, p. 108), é formado a partir do encontro entre o rio Pelotas com o rio Canoas, suas águas deslizam a caminho do Oeste, demarcando o limite entre os Estados do Rio Grande do Sul e Santa Catarina, nas regiões Noroeste e Oeste, em cada Estado respectivamente; até a fronteira com a Argentina e segue para o Sul, deságua no Rio da Prata, onde encontra a divisa entre o Uruguai e a Argentina, conforme podemos verificar na Figura 3, o mapa hidrográfico da região Sul do país.

Figura 3 - Mapa hidrográfico do Brasil.

---

<sup>43</sup>Para ver mais sobre a História Ambiental das florestas com araucárias na região da América Meridional, suas histórias de ocupação humana através de uma ótica ecológica, evidenciando como o processo de desmatamento das florestas afetam a biodiversidade, sua fauna e flora, mas também os humanos que por longo tempo acreditaram poder explorar os elementos naturais como recursos, como se fossem infinitos, consultar: NODARI, Eunice Sueli; CARVALHO, Miguel Mundstock Xavier de; ZARTH, Paulo Afonso (Orgs.). **Fronteiras Fluidas: florestas com araucárias na América Meridional**. São Leopoldo: Oikos, 2018.



Fonte: IBGE (2020).

A escolha estratégica para a instalação da companhia colonizadora às margens do referido rio, está relacionada com a qualidade das terras, devido a fertilidade dos solos próximos aos cursos hídricos para a agricultura de subsistência, a abundância de espécies de peixes e demais animais, na proximidade das águas, para o subsídio da caça nas primeiras décadas do século passado, o baixo custo das glebas em comparação às colônias velhas e a circulação de mercadorias e pessoas para o Estado ou países vizinhos, por meio das balsas. Schuh (2011, p. 21-22) explana um documento referente a um decreto governamental de 1939, onde consta a definição de núcleo colonial, bem como suas devidas condições oficiais que versam aspectos naturais, dentre eles: a coesão entre as condições climáticas e geológicas para o cultivo na região e a existência de cursos permanentes de água ou sistema de açudagem para irrigação. Schuh (2011, p. 28) narra que os primeiros cultivos das famílias colonas instaladas nas glebas, foi realizado com sementes trazidas das colônias velhas do Rio Grande do Sul, ou adquiridas pela companhia e então repassadas às famílias.

Era comum as companhias colonizadoras promoverem propagandas da nova colônia através de periódicos, a Companhia Territorial Sul Brasil, por sua vez, numa de suas propagandas ao jornal riograndense *Kalender der Serra Post*, divulgava as vantagens em comprar terras no Oeste catarinense:

A terra é de fato nossa propriedade. Quem pagar sua colônia, recebe imediatamente a escritura. Toda área é cheia de típica mata fechada e muito produtiva – terra marrom.

Dá de tudo: fumo, feijão, milho, batatinha, trigo, alfafa, amendoim e outros. Bem como uvas, bananas, laranjas e outras frutas. A produção é fora do normal (boa). No mato há grande quantidade de cedro e louro e muita madeira de lei; que são compradas por bons valores pelos negociantes de madeira e exportadas para a Argentina. As medições são feitas para que cada terra tenha água e acesso a rede de estradas. (KALENDER DER SERRA POST, 1928 *apud* SCHUH, 2011, p. 39, grifos nossos).

Esta é uma fonte que evidencia os elementos naturais como chamariz, no sentido de que é a partir das relações ecossistêmicas daquela região, divulgadas como ideais, que ela se torna atrativa para a qualidade de vida dos novos habitantes, com as promessas de uma nova vida próspera, em razão da fertilidade da terra e das matérias-primas que ela pode fornecer, numa ótica que conduz os aspectos naturais como recursos. A propaganda ressalta a abundância da mata como uma vantagem que pode vir a ser muito produtiva aos colonos, porém, o que ela não mostra, conforme Schuh (2011, p. 40) é que no Contrato de Promessa de Compra e Venda dos lotes está explícita que todas as madeiras aproveitáveis para a serragem pertencem à companhia colonizadora, que fará proveito conforme lhe convém. A companhia não necessariamente derrubaria as árvores de todos os lotes, deixando-os “limpos” aos colonos, principalmente ao que concerne aos lotes mais distantes, que mantiveram suas matas de modo quase intocado, em razão das dificuldades de acesso. Mas o que era estabelecido é que enquanto o proprietário não liquidava as prestações do seu lote, a madeira que ali havia, permanecia sendo propriedade da companhia; o que configurava um paradoxo, porque o colono não podia usufruir economicamente da madeira para juntar o montante necessário para quitar sua dívida<sup>44</sup>.

Um dos acordos realizados entre a companhia colonizadora e o Governo do Estado, a partir da concessão de terras, era a abertura de picadas e estradas. As novas famílias a habitar aquele espaço acumulavam parcelas da dívida da compra do lote<sup>45</sup>, e assim, o trabalho de abertura de estradas era, de acordo com Schuh (2011, p. 38), repassado aos colonos como uma forma de abater parte dos juros das prestações. “As estradas abertas no braço. Serrote e machado para derrubar as árvores. Foice para derrubar os arbustos. Picareta para arrancar os tocos e raízes. Enxada e enxada para cavocar [sic.] e aplainar.” (SCHUH, 2011, p. 38).

De acordo com Nodari (2010), o desmatamento das florestas era fundamental para a efetivação do projeto colonizador, tanto é que logo se instalaram as serrarias na região<sup>46</sup>.

---

<sup>44</sup>A sede das instalações da colonizadora mudou de Cascalho para Passarinhos, em 1938. Com essa mudança, Schuh (2011, p. 30) conta que Cascalho ficou abandonada em sua estrutura distrital, devido, sobretudo, à abundância da matéria-prima da madeira na região. Sendo assim, no imaginário popular era mais simples abandonar as casas e construí-las novamente em outra localidade, do que deslocá-las.

<sup>45</sup>Para informações mais detalhadas sobre valores, juros e negociações dos lotes, consultar: Schuh (2011, p. 39).

<sup>46</sup>Para informações mais específicas sobre a instalação de empresas madeireiras, que por vezes são também empresas colonizadoras, no Oeste catarinense, como por exemplo a Empresa Colonizadora Ernesto Bertaso, a Chapecó-Peperi Ltda., a Sociedade Madeireira Xapecoense Ltda., a Cooperativa Madeireira do Vale do Uruguai Ltda. ou mesmo o Instituto Nacional do Pinho, consultar: Nodari (2010, p. 141-145).

Geralmente os proprietários provinham do ramo no Rio Grande do Sul, com algum histórico de exportação de madeira para a Argentina, ou seja, as portas do comércio da madeira já estavam abertas, ou melhor dizendo, as correntezas do rio seguiam em direção à Argentina e poderiam servir como veículo de transporte com a tecnologia das balsas. Segundo Schuh (2011, p. 78), a árvore era derrubada e arrastada até a margem do rio, então iniciava-se o processo de amarração da balsa e, como não havia serrarias em Palmitos nas primeiras décadas do século XX, a madeira era transportada em toras inteiras, roladas para dentro do rio e amarradas com cipós. Conforme a fonte oral, produzida em entrevista pelo autor:

Cipriano: Era com cipó, cipó que tinha muito aqui, é que os índios ainda acham em algum lugar para fazer aqueles balaio deles. Cipó guaimbé diziam, isso dava comprido, dez quinze metros. E se amarrava com aquilo. [...] inteiro, é com casca e tudo. E depois daí começou a escassear esse tal cipó. (LIMA, 2004 *apud* SCHUH, 2011, p. 78).

Somado aos saberes populares, que integram o conhecimento do biótopo, e às tecnologias empregadas, que também estão diretamente relacionadas com o meio natural, destacamos as próprias condições naturais do rio, que são dinâmicas, logo variáveis e que muitas vezes, fogem ao controle humano. Desse modo, para a efetivação do transporte das balsas, era necessário, além de conhecer o curso do rio, aguardar o período de chuvas, o que confere um estrato de tempo alheio à manutenção humana. O rio precisava, segundo Schuh (2011, p. 79), atingir o “ponto de balsa”, no mínimo três metros acima do nível habitual, isto significa que o rio possui trechos não navegáveis, com a incidência de pedras e quedas d’água e, sem a enchente a travessia era impossibilitada. A comercialização de madeiras com a balsa foi intensificada na década de 1940, a partir desse período, o cipó dá lugar ao arame e lanchas passam a conduzir a balsa, que antes eram direcionadas através de remos pelos seus condutores. Não obstante, nos períodos de cheias, uma série de balsas eram soltas em vários pontos ao longo da extensão do rio, “saídas do Goio-En, Caxambu do Sul, São Carlos, Ilha Redonda, Passarinhos, Mondáí, Itapiranga” (SCHUH, 2011, p. 85).

Outro ponto de convergência sobre as propriedades curativas da natureza, refere-se às fontes de águas termais do Oeste catarinense<sup>47</sup>. Em Palmitos, duas fontes tornaram-se populares, ainda na primeira metade do século XX, na Ilha Redonda, localizada à margem direita do rio Uruguai, há 15 quilômetros da sede do município e em Taquarussú, há 25 quilômetros da sede de Palmitos, próximo a Cascelho.

---

<sup>47</sup>Encontradas em Quilombo, Águas de Chapecó, São Carlos e Palmitos (SCHUH, 2011, p. 163).

O interesse em usufruir daquelas águas termais foi crescente, na primeira metade do século XX, alguns colonos construíram hotéis<sup>48</sup> na Ilha Redonda para hospedar aqueles que vinham à procura de tratamento alternativo, o que encheu os olhos do Estado com a perspectiva de desenvolvimento econômico. As fontes de Taquarussú foram mais exploradas no período em que Cascalho era a sede do município. Schuh (2011, p. 165) considera que “Se tratando de riqueza natural, as águas são de propriedade do Estado, ficando submetidas ao Ministério de Minas e Energia, podendo esse fazer concessão de sua exploração a particulares.” A partir desse momento, surgiram algumas desavenças entre colonos que tinham condições materiais de instalar estabelecimentos comerciais na localidade, e os interesses econômicos do Governo do Estado, que quando concediam a exploração dessas áreas de terras, impunham uma série de exigências sanitárias, que acabavam por dificultar e por vezes retardar o processo de finalização<sup>49</sup>.

Ainda no final do século XIX, com os boatos sobre a existência de fontes de águas termais e seus efeitos curativos, um médico da Colônia Militar de Chapecó (atual Xanxerê/SC), visitou as fontes de Águas de Chapecó para investigar suas propriedades medicinais e definir o método empregado ao tratamento, a duração do banho e possíveis ressalvas, para isso foi necessário enviar uma amostra para um laboratório em Porto Alegre/RS o que acarretou na confirmação da medicina imersa nestas águas. Aos poucos, a divulgação destas fontes e suas propriedades curativas teve como consequência um aumento significativo na procura do balneário e hotéis por pessoas enfermas, o que confere outro grau de circulação de pessoas, culturas e produtos. Antes da instalação do balneário, os banhos eram realizados em cochos de madeira, debaixo de um telhado com tábuas e folhas. A lama oriunda dessas fontes, também contém fins medicinais e os tratamentos variavam, conforme o caso (SCHUH, 2011, p. 173-175).

As histórias palmitenses são construídas a partir de inter-relações, isto é, relações socioambientais que perpassam os âmbitos culturais, econômicos, ambientais, políticos e sociais. A utilização da História Oral na pesquisa de Schuh (2011) evidencia a percepção da população acerca das diversas formas de escassez produzidas ao longo do século XX, provenientes do aumento demográfico e da exploração dos “recursos” naturais, o que vai de encontro ao imaginário social do período, que acreditava que a abundância das riquezas naturais

---

<sup>48</sup>Entre as décadas de 1930 e 1950, havia quatro hotéis próximos ao balneário da Ilha Redonda (SCHUH, 2011, p. 176).

<sup>49</sup>Como é o caso de Frederico Logemann, com a construção e efetiva instalação do balneário da Ilha Redonda, em trâmite de concessão da área para tal finalidade desde 1920, com sua finalização apenas em 1957 (SCHUH, 2011, p. 165-176).

- magicamente - garantiria a inesgotabilidade desses elementos. Com isso, entendemos que tanto a vida dos humanos, quanto dos não-humanos é afetada pelo biótopo, com destaque ao protagonismo do rio Uruguai; além de efetiva alteração da paisagem e do ecossistema modificados pela ação humana.

## 2.2 CULTURAS CATARINENSES

Ao longo do século XIX e XX, se enrijeceram os discursos positivistas no campo das ciências. A historiografia positivista, concentrada no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), teve sucesso em seu processo de legitimação de determinados pensamentos, dentre eles o “vazio demográfico” ou o “atraso civilizatório” relegados aos ditos “sertões” brasileiros; até a segunda metade do século XX, quando o ofício historiográfico passa a fazer um esforço para revisitar tais narrativas históricas e então, questioná-las, criticá-las e/ou contra argumentá-las. Todavia, as mazelas discriminatórias desses discursos perduraram até o tempo presente, ao decorrer do século XXI ainda precisamos colocar em xeque estas percepções, que construíram, a partir de suas sociabilidades e temporalidades, preconceitos enraizados nas estruturas do racismo latente no Brasil. Além disso, o não reconhecimento dos povos indígenas como povos originários dos territórios “americanos”, perpassa também a legitimação do discurso eurocêntrico que divide o entendimento de natureza e sociedade em dois conceitos que criam uma dicotomia capaz de validar a organização social hierárquica, entre aqueles que foram denominados como “civilizados” e “selvagens”<sup>50</sup>; além da ridicularização exercida pelos habitantes das cidades grandes ou capitais sobre os costumes vivenciados no Oeste entendidos como sinônimo de atraso. Sendo assim, a legitimação destes pensamentos coloniais e a conseqüente onda de negacionismos, muitas vezes foi, intencional ou casualmente, revisitada no universo da ficção e suas linguagens, entre a música, a literatura ou o cinema.

Consideramos, brevemente, que os povos originários nas Américas, desde milhares de anos antes do século XV, circulavam em busca de mantimentos, mercadorias circulavam pelo território que hoje conhecemos como Brasil. Ademais, por meio do manejo humano e animal, no século XVIII, se constituiu o Caminho de Tropas<sup>51</sup> em prol da mercantilização de produtos.

---

<sup>50</sup>Ver mais: MOORE, Jason. **Por uma teoria econômica além do antropocentrismo**. 2020. Entrevista concedida ao Outras Palavras. Disponível em: <https://outraspalavras.net/crise-civilizatoria/para-superar-o-antropocentrismo-da-teoria-economica/>. Acesso em: 27 abr. 2021.

<sup>51</sup>Há vasta bibliografia que trata do assunto, dentre elas, sugerimos consultar: BRANDT, Marlon. **Uma história ambiental dos Campos do Planalto de Santa Catarina**. 2012, 332 f. Tese (Doutorado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012. Disponível em:

Estradas e ferrovias que ligavam o sul do país ao centro e sudeste foram construídas a partir do século XIX, além disso, ao longo do século XX, os habitantes do Oeste catarinense e Noroeste riograndense circulavam entre estas regiões e países vizinhos, por meio das balsas transportadas pelo rio Uruguai<sup>52</sup>. Outro fator que se desdobra desde o século XX e ainda no tempo presente, tange os colonos e motoristas, que são cultuados como “os agentes do progresso” em Palmitos, destaque aqui para os motoristas de caminhões que transporta(va)m mercadorias do Oeste catarinense para o restante do país, ou países vizinhos e vice-versa. Dessa forma, apontamos para a possibilidade de compreender o Oeste catarinense não como um vazio demográfico, uma região completamente isolada e atrasada, mas sim um espaço no qual havia relações de trocas, portanto ocorrendo também circulação de pessoas, produtos e culturas.

Podemos dialogar estas discussões com a ideia de “sertão”. A invenção de sertões brasileiros, é elaborada a partir dos séculos XVII e XVIII, entendidos como terras idílicas, aguardando por “homens civilizados” que “marchariam para o Oeste”, supririam o “vazio demográfico”, usariam da matéria-prima para desenvolver, gradualmente, a civilização naquelas terras selvagens ao Oeste do Brasil. De acordo com Dutra e Silva, Tavares, Sá e Franco (2014), o Oeste brasileiro esteve relacionado aos conceitos de fronteira e sertão. Os autores elucidam a ideia de fronteira enquanto expansão das oportunidades econômicas e da nacionalidade, e o conceito de sertão como território enigmático (*wilderness*), que se caracteriza como uma terra de recursos naturais abundantes de possibilidades, mas também como um topos hostil à espera da civilização e da colonização. Não obstante, Nísia Trindade de Lima (1999) explana algumas considerações sobre o termo “sertões”, que foi mobilizado em diversos contextos no processo de formação da identidade nacional brasileira. A autora observou a pluralidade de sentidos atribuídos na relação entre as regiões interioranas e litorâneas, as primeiras ora valoradas negativamente, como espaço da “barbárie” e do “atraso cultural”, ora idealizadas como lugar de formação da “autêntica nacionalidade”. O termo “sertão Catarinense”, segundo Renk (2009), foi empregado junto aos relatos dos colonizadores, para justificar a falta de investimento na região considerada atrasada.

Em contraponto, Dora Shellard Corrêa (2008) considera o ato de descrever os espaços físicos separados de sua organização social como uma forma de naturalizar o espaço como vazio

---

<http://www.tede.ufsc.br/teses/PHST0423-T.pdf>. Acesso: 10 out. 2021; VALENTINI, Delmir José. Tropeiros, Ervateiros e Balseiros: memoráveis personagens da história do sertão catarinense. In: **Ágora**. Revista de divulgação científica, UnC, v. 6, n. 1, 1999, p. 79-89.

<sup>52</sup>Sobre o assunto, ver: MOREIRA, Precila Kátia. **Ecos de vozes sobre o rio Uruguai**: a formação do sujeito balseiro na região Oeste de Santa Catarina (1920-1960). 2019. 167 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Universidade Federal da Fronteira Sul, Chapecó, 2019. Disponível em: <https://rd.uffs.edu.br/handle/prefix/3229>. Acesso: 10 out. 2021.

e, conseqüentemente, legitima a produção do outro. A autora chama a atenção para a necessidade da historiografia em descrever a paisagem da fronteira como humanizada, lançando um olhar crítico aos estabelecidos discursos de vazio social e cultural para que efetivamente seja possível reconstituir essa memória social a partir de distintas narrativas. Portanto, a fronteira constitui-se como um lugar de encontros diversos, um espaço físico dinâmico, contrário ao frequente entendimento de uma natureza primitiva e intocada. A fronteira é movimento, “é plural e seu desenvolvimento não é linear” (CORRÊA, 2008, p. 151).

Após a abolição da escravidão, os proprietários de terras precisavam substituir o trabalho escravizado nas suas lavouras e a população branca urbana intencionava “fazer da imigração um instrumento de “civilização”, isto é, de embranquecimento” (RENK, 1997, p. 59). Por isso a intervenção do Estado ocorre de maneira distinta sobre as políticas agrárias e imigrantistas, apoiado em ideais de nacionalização, nesse caso, as expectativas pairavam sobre uma população branca.

Não obstante, a colonização portuguesa pode não ser vista na arquitetura ou intensificada nos costumes de forma geral, mas ela se efetivou, sobretudo na educação. De acordo com Flores e Serpa (1999, p. 218), a partir da preocupação do Governo Estadual e Federal, após a viagem do Governador Konder ao Oeste, em 1929, em estabelecer escolas que ensinassem o português às crianças e garantissem assim, o sucesso na constituição de uma unidade cultural da nação brasileira. Destacam-se também as preocupações em delimitar uma fronteira nacional, para isso era necessário assegurar que as crianças do Oeste fossem educadas em português e não confundissem sua identidade brasileira com os países vizinhos de colonização espanhola.

O Brasil, a partir do século XIX, passava por um processo de branqueamento da população, com a reelaboração da tese do determinismo racial, por meio da miscigenação, enquanto buscava um *status* de sociedade civilizada, conforme o modelo europeu (FLORES; SERPA, 1999, p. 225). Para que isso se efetivasse, era difundida uma necessidade em nacionalizar o país para constituir uma identidade brasileira, pautada na descendência portuguesa, através da “marcha para o Oeste”. Portanto, no Estado Novo de Vargas, o interventor Nereu Ramos, desenvolveu um processo de homogeneização cultural, o efetuou com a proibição da língua alemã, mesmo em esfera privada, numa expectativa de construir a brasilidade de Santa Catarina, considerada pelos homens da política como ameaçada, em virtude da imigração europeia e posterior migração de seus descendentes, população esta considerada bem-vinda pelo estado brasileiro àquelas terras a serem colonizadas, mas deveriam preferencialmente se comunicar em língua portuguesa (FLORES; SERPA, 1999).

Dessa forma, o discurso nacionalista tornou-se o maior aliado do “abrasileiramento” almejado, conforme a elucidação trazida por Flores e Serpa (1999, p. 230, grifos dos autores): “O mapa da paisagem colonial faz saltar, assim, os ícones da cultura: a casa, o forno, o pomar, a lavoura e a cerca. O *vazio demográfico* é preenchido por homens de cabelo *cor de milho*, agentes do desenvolvimento da agricultura, do comércio e da indústria do *paraíso terrestre*.”

A viagem do Governador Konder incitou um tenso paradoxo: colonizar o Oeste do Estado com habitantes de origem europeia em prol de estabelecer uma organização civilizatória - já que nessa percepção os indígenas não seriam aptos a fazê-lo, ou construir uma identidade brasileira, conforme nos apresenta Flores e Serpa (1999). Com o passar do tempo e dos conflitos, na década de 1980 a instância institucional política buscava estabelecer uma identidade para aquele Estado, foi, portanto, lançado o projeto Identidade Catarinense. Esperidião Amim, então governador do Estado, anunciou na Carta aos Catarinenses, a estratégia de “buscar as raízes do estado no oeste Catarinense” (FLORES; SERPA, 1999, p. 231).

Não obstante, a historiografia não ficou de fora dos planos de erigir uma identidade catarinense. Ainda na década de 1980, o Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina investe na construção de uma narrativa para tal problemática, a peculiar identidade catarinense. Se estabelece como a instituição que forja os discursos sobre a temática, que são publicados pela imprensa. De acordo com Flores e Serpa (1999, p. 232), dentre essas estratégias, destacamos os conceitos do historiador Peluso Junior que busca escrever uma história que aceite os vínculos comunitários, isto é, através do *catarinensismo* ou da *catarinização*, que se refere ao processo de incorporação do diferente. No entanto, “aliadas às políticas governamentais, a estratégia era sufocar diferenças.” (FLORES; SERPA, 1999, p. 232).

No final da década de 1980 e início da década seguinte, sob o governo de Pedro Campos e Casildo Maldaner, apoiado numa política de “uso racional” das potencialidades turísticas do Estado para populariza-lo tanto a nível nacional, quanto internacional, foi criado o *slogan*: “Santa & Bela Catarina, o Estado de Festa” (FLORES; SERPA, 1999, p. 233). A multiplicidade étnica e cultural, antes como um entrave e com um sem número de esforços para suprimi-la, passava a configurar a identidade catarinense. O que favoreceu essa mudança também tem fortes laços com os interesses econômicos, dado que a positivação dessa diversidade acarretaria lucro à indústria do turismo. Destarte,

O mapa de Santa Catarina ganhou mais uma representação espacial: uma legenda com seus ícones culturais indicam os roteiros turísticos: o circuito litorâneo, o circuito rural, das neves, das festas, das águas, das compras, os circuitos culturais, germânico, italiano, austríaco e polonês (FLORES; SERPA, 1999, p. 233).

A esses ícones culturais somam-se algumas festividades, inspiradas na cultura europeia, que se estabeleceram no estado de Santa Catarina, como a Festa Nacional do Pinhão em Lages, a Festa da Uva em Videira, ou a popular Oktoberfest, tradicional em Blumenau, Itapiranga e em uma série de outras cidades de Santa Catarina, a Festa da Maçã em Fraiburgo, a Festa do Feijão em Ouro Verde, ou a Festa Pomerana em Pomerode, apenas para citar alguns exemplos. Destacamos algumas dessas no município de Palmitos, em vigor ainda no tempo presente, como a Festa do Colono e Motorista<sup>53</sup>, a Festa do Vinho Colonial, a Festa da Colheita, Festa do Porco e do Frango, a Wurstfest - Festa da Linguíça, as típicas quermesses com música, dança e abundância de comida nas comunidades rurais, como por exemplo a Festa da Feijoada ou a KerbFest (festa típica inspirada nos costumes alemães). Essas festividades comportam costumes que podem ser lidos como rituais, entre desfiles, músicas e comidas típicas, danças folclóricas e na maior parte delas, ocorre uma espécie de eleição da rainha e das duas princesas da festa, escolhidas conforme a representatividade da memória ítalo-germânica, ou seja, o padrão de beleza europeu.

É evidente que aqui se cruzam os processos de racialização, na medida em que o poder institucional do estado opera numa “re-etnização”, segundo Flores e Serpa (1999, p. 233-34), como um método de configurar cada local cultural em relação a diferença com o “outro”, forjando “imagens étnicas” que atuam na constituição de uma Santa Catarina turística e civilizada que mantém a tradição e a memória de seus antepassados e assim, relega à invisibilidade “tudo o que destoaria no mapa a identidade daquela região geográfica”, ou seja, em detrimento da população cabocla e indígena.

Apesar das tentativas organizadas pelo público de encontrar uma identidade catarinense, quase sempre vinculada ao passado colonial e a cultura das comunidades de ascendência europeia, outros aspectos relevantes das relações culturais especialmente no Oeste de Santa Catarina não têm sido muito discutidos seja na esfera pública ou no meio acadêmico. As relações entre a vida cultural do Oeste catarinense e o estado do Rio Grande do Sul pode ser um interessante caminho alternativo para compreender os movimentos e relações das

---

<sup>53</sup>Curiosamente, no dia 25 de julho, mesma data em que em Palmitos é comemorado o dia do Colono e Motorista, a nível nacional a data é lembrada como o Dia Internacional da Mulher Negra Latino-Americana e Caribenha e o Dia Nacional de Tereza de Benguela. A data foi instituída no 1º Encontro de Mulheres Afro-Latino-Americanas e Afro-caribenhas na República Dominicana, em 1991. O evento teve o intuito de discutir e combater as opressões do machismo e do racismo, uma vez que o movimento negro e o feminismo, em geral não atendiam por completo as demandas e os anseios das mulheres negras. No Brasil, a data foi sancionada pela Lei nº 12.987/2014, assinada pela ex-presidenta Dilma Rousseff (PT) e nomeada como Dia Nacional Tereza de Benguela (líder do Quilombo de Quariterê/MT) e da Mulher Negra. Informações disponíveis em: <https://pt.org.br/25-de-julho-dia-internacional-da-mulher-negra-latino-americana-e-caribenha-e-o-dia-nacional-de-tereza-de-benguela/>. Acesso em: 10 out. 2021.

expressões culturais, sobretudo as sociedades que se desenvolveram nas margens do rio Uruguai. A cena cultural porto-alegrense teve sua parcela nas influências das produções artísticas no Oeste catarinense. Seguindo tais considerações podemos destacar algumas bandas de *rock* gaúchas, da década de 1980, como TNT, Os Cascavelletes, Graforréia Xilarmônica, Nenhum de Nós, Engenheiros do Hawaii, entre outras, como influências artísticas ao Oeste catarinense. Nos chama a atenção a criação da banda Paranoia, em Chapecó, ainda no final da década de 1970. E, a partir da década de 1990, surge uma série de bandas no mesmo município, como a Banda Repolho, a Red Tomatoes, Quentes y Calientes, Mr. Toon, X-Meleca, The Brothers of Turtles (SOCHA, 2021).

Elencamos determinadas questões a serem refletidas e para isso, as explicações passeiam entre as temporalidades, ou seja, ao longo da narrativa não nos prenderemos ao recorte temporal estabelecido para a pesquisa de dissertação, entre 1990 e 2020, de modo que para pensar culturalmente também é necessário compreender os processos históricos. Para tanto, argumentamos que apesar das dificuldades de infraestrutura, havia algum tipo de circulação de pessoas e produtos culturais, enfatizando uma dinamização desse processo nos fins do século XX.

Nossa intenção neste primeiro capítulo é contextualizar as histórias que compõem o município de Palmitos como um caminho para compreendermos sua formação cultural com toda a sua diversidade, com ênfase à década de 1990, contexto de surgimento da Canibal Produções. No entanto, as discussões realizadas até aqui sobre os processos históricos de colonização e racialização, que abraçam vasto período de contextualizações, nos servem para apreender os estreitos laços entre estas histórias e as histórias que compõem a Canibal, de modo que os integrantes canibais (em maioria homens cisgênero) são descendentes de imigrantes europeus. Ou seja, a Canibal Produções surge no seio das relações culturais desenvolvidas no Oeste catarinense e muitas vezes usufruiu dos consequentes privilégios coloniais; por outro lado, é esta mesma sociedade que lhes pariu, o alvo de suas críticas, ao satirizar nos filmes, sobretudo, as instituições religiosas e políticas que ali operavam. Somado ao esforço, em algumas entrevistas com Baiestorf (publicadas em *sites*, *blogs* e revistas) em menosprezar a cultura local, comumente referenciada como alemã e italiana, quiçá como forma de negar a legitimidade da história oficial da colonização; o que também agiu como forma de tornar a produtora conhecida (principalmente em regiões externas ao Oeste de Santa Catarina) como alheia à cultura palmitense, como se não fosse parte integrante, apesar das diferenças nas expressões artísticas, por isso tantas vezes os boatos sobre os rituais macabros realizados pelos integrantes canibais eram apreciados pelos mesmos de forma positiva, como um modo de

distingui-los da população ali residente, ao mesmo tempo em que podemos interpretar um sentimento bairrista em relação a Palmitos, como no caso da epígrafe que inaugura este capítulo.

A epígrafe com a qual iniciamos este capítulo, recortada dos últimos segundos do média-metragem *Manifesto Canibal: O Filme*, produzido pela Canibal Filmes em 2007 e dirigido por Petter Baiestorf (também existe uma versão reduzida do filme em curta-metragem de oito minutos). O filme têm 20 minutos e é montado de forma experimental, com imagens sobrepostas de cenas gravadas com os demais canibais, a narração é realizada por Petter Baiestorf e Cesar Souza (que aparece nos créditos como Coffin Souza, codinome usado outras vezes pelo artista) com a leitura das estratégias políticas contra a indústria cinematográfica e das técnicas de produção artesanais do livro *Manifesto Canibal* (BAIESTORF; SOUZA, 2004). O verso reproduzido aqui como epígrafe é apresentado no final do média de forma musical. De modo que aos 19” minutos, a voz narrativa de Souza (*voice-over*) convida o espectador a assistir um filme, a partir desse momento, a imagem que compõe o enquadramento de cena é sólida, sem sobreposições, apresenta um cenário escuro em área externa, o que demonstra que foi filmado no período noturno, a iluminação ocorre por conta de uma fogueira flamejante dentro de uma churrasqueira de tijolos com chaminé. Souza é o ator que, ajoelhado e com uma caderneta na mão esquerda, canta o verso em tom poético, ora de lamento, ora de protesto, acompanhado por mais, pelo menos, seis pessoas em cena, duas delas tocam instrumentos musicais, uma gaita de boca e um bongô, em ritmos desordenados e alegres. A construção do verso é simbólica, instiga mais sobre as noções de identidades culturais e sobre a circulação artística em centros urbanos, do que sobre uma serenata de amor romântico, como sugere o sujeito feminino em terceira pessoa. A negação do personagem sobre migrar para Florianópolis, capital do estado de Santa Catarina, reafirma as possibilidades sobre a existência e manutenção de uma produtora de cinema independente numa região interiorana. Salientamos ainda, sobre esse ponto, sobre um possível tom satírico a respeito da maior identificação cultural dos habitantes do Oeste catarinense não se dirigir à ilha, junto da região metropolitana do estado, que - teoricamente - seria a referência para os demais municípios, mas sim com aqueles que residem na capital riograndense. Esses pontos, somados a afirmação “A minha ilha é aqui” (*Manifesto Canibal: O Filme*, 2007), pode ser interpretado como uma referência à Ilha Redonda, que carrega essa nomenclatura devido a uma ilha em formato circular no rio Uruguai e, dessa forma, evidenciamos a regionalidade que há nas obras da Canibal Filmes, ora ocasional, a partir dos elementos que compõem os filmes, ora intencional como crítica expressa aos padrões cinematográficos da indústria.

Portanto, narrar as histórias dessa produtora de cinema atua como uma estratégia para conhecermos outras histórias e não cairmos nos “perigos de uma história única”<sup>54</sup>; para percebermos que não há uma cultura que defina determinado espaço, mas que são um conjunto de expressões culturais que se constituem antropofagicamente.

Neste primeiro momento, dedicaremos-nos a investigar a circulação alcançada pela Canibal Produções na década de 1990, período em que o acesso à *internet* não era popular, então a cultura *underground* circulava através de exposições em bares e festivais ou por meio de notícias e, as correspondências e os filmes eram distribuídos por correio.

### 2.3 A CANIBAL PRODUÇÕES NOS JORNAIS DA DÉCADA DE 1990

Nossa intenção é narrar uma história da cena contracultural do Oeste catarinense na década de 1990 (contexto de surgimento da Canibal Filmes, no período nomeada como Canibal Produções), isto é, investigaremos as relações culturais, suas influências e representações, bem como a circulação da produção cultural da região, a partir de um recorte realizado às fontes jornalísticas, ao que concerne às reportagens sobre a Canibal Produções ou indagações levantadas a partir dos periódicos palmitenses e nacionais que abordem a produtora na década de 1990.

O historiador Peter Burke (2016, p. 25) nos convida a uma provocação, quando sugere aos historiadores e historiadoras que substituam a ideia de fontes por “indícios do passado no presente”, isto é, critica a ideia de fonte como uma busca incessante por uma verdade histórica, o que pode nublar a interpretação historiográfica, a medida que “subentende a possibilidade de um relato do passado que não contaminado por intermediários”. O autor evidencia que por indícios, devemos também compreender as imagens. Assim como os textos e testemunhos orais, as imagens são necessárias às narrativas históricas, “elas registram atos de testemunha ocular” (BURKE, 2016, p. 25).

Em concordância com o autor acerca da necessidade de analisarmos a história também pelos testemunhos imagéticos, selecionamos uma fotografia de uma reportagem de um jornal palmitense para a devida investigação nesse momento. Contudo, retomaremos esta discussão no capítulo seguinte, dado que neste serão analisadas algumas das fotografias das filmagens e dos bastidores da Canibal Filmes como indícios visuais de um passado que ainda é presente.

---

<sup>54</sup>Ver mais: ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

Com isso, acordamos com a premissa de que “Independentemente de sua qualidade estética, qualquer imagem pode servir como evidência histórica” (BURKE, 2016, p. 30).

Antes de mais nada, façamos um tapete de reflexões sobre a metodologia da análise dos jornais. Tânia De Luca (2008) apresenta as principais questões a serem questionadas nessas fontes, desde o modo pelo qual traçamos os caminhos para inquirir os textos, seu campo semântico, que pode se tornar revelador, bem como o interdito, a autora chama a atenção para as zonas de silêncio e suas significações. Dessa forma, nos interessam mais a maneira como a informação é narrada para ser veiculada, do que o que está escrito propriamente. Apesar das sombras nas trilhas, é relevante que busquemos respostas acerca das influências ocultas exercidas num determinado órgão de informação, em relação a distribuição da sua publicidade e as formas de pressão ou mesmo de censuras, exercidas pelo governo. Renouvin (*apud* De Luca, 2008, p. 116) insistia na imprescindibilidade de “se inquirir a respeito das fontes de informação de uma dada publicação, sua tiragem, área de difusão, relações com instituições políticas, grupos econômicos e financeiros”.

Luca, além de nos orientar sobre quais os procedimentos básicos para realizar uma pesquisa historiográfica com análise de periódicos, também faz uma revisão bibliográfica em diferentes temáticas. Destacamos algumas de suas reflexões que nos servirão como direcionamento. Por algum tempo, a historiografia se valia de fontes “oficiais”, documentos burocráticos e governamentais escritos por homens; a sua reconfiguração a partir da 3ª geração da Escola dos Annales, propunha novas possibilidades de pesquisas, abarcando outras fontes e problemáticas. A partir da década de 1970, a questão já não era a falta de objetividade dos jornais, “atributo que, de fato, nenhum vestígio do passado pode ostentar” (LUCA, 2008, p. 116). Anteriormente, se intencionava alertar sobre o uso instrumental dos periódicos como fontes de informação, para que não tomassem um lugar de verdade no discurso historiográfico. Além disso, a autora lembra que devemos ficar atentas/os acerca das “armadilhas reservadas pela imprensa”, isso quer dizer que corremos o risco de buscar no jornal precisamente aquilo que objetivamos narrar, como uma espécie de confirmação da verdade, para evitar tal equívoco é necessário dialogarmos com os contextos e “filtrar” os periódicos selecionados.

Ao realizar análises a partir das fontes jornalísticas, entendemos que a imprensa, bem como o cinema, são instrumentos de manipulação. A imprensa é organizada considerando os interesses econômicos e políticos e dessa forma, intervém na vida social, “[...] nega-se, pois, aqui, aquelas perspectivas que a tomam como mero “veículo de informações”, transmissor imparcial e neutro dos acontecimentos, nível isolado da realidade político-social na qual se insere.” (CAPELATO; PRADO, 1980 *apud* DE LUCA, 2008, p. 118). A partir dessas

considerações preliminares acerca dos periódicos enquanto fontes históricas ou indícios do passado, indagamos: a informação contida nos jornais é que circulava ou as ideias que circulavam eram divulgadas nos jornais?

O jornal *Expresso d'Oeste*<sup>55</sup> têm publicação semanal, com sede no município de Palmitos, mas era impresso na Editora Gráfica Arco Íris, em São Miguel do Oeste (cerca de 50 quilômetros de distância de Palmitos) e de acordo com a sua seção Expediente referente ao ano de 1997, sua área de circulação abrange os municípios de Caibi, Cunha Porã, Cunhataí, Iporã do Oeste, Iraceminha, Itapiranga, Mondaí, Palmitos, Paraíso, Riqueza, São Carlos, São João do Oeste, Águas de Chapecó, Flor do Sertão, Maravilha, Modelo, Pinhalzinho, Romelândia, Serra Alta, Saudades, São Miguel da Boa Vista, Santa Terezinha do Progresso e Tigrinhos, na região Oeste de Santa Catarina e no noroeste do Rio Grande do Sul, nos municípios de Iraí, Frederico Westphalen, Vicente Dutra e Caiçara. Seu editor chefe, na década de 1990, era Irno Roque Devitte. Conforme o *site* institucional da Associação dos Jornais do Interior de Santa Catarina (ADJORI/SC)<sup>56</sup>, o jornal *Expresso d'Oeste* foi fundado em meados de 1995 (sem informações sobre o fundador) e após um ano de funcionamento, comprado por Irno R. Devitte. A partir de 1999, o jornal passa a circular em cores. Entretanto, ao consultar o CNPJ<sup>57</sup> da empresa (ativo), cadastrada como *Expresso Do Oeste Comunicação Ltda* e com o nome fantasia de *Jornal Expresso D'oeste*, percebemos que o cadastro foi realizado apenas em 2005, pelo sócio Leonardo Canello Brandt e pela sócio-administradora Marília Marostica Alberto, na Rua Euclides Da Cunha, nº 260, no Bairro Centro de Palmitos. Em contraponto, no *Catálogo de Jornais Catarinenses (1813-2013)*, o jornal *Expresso d'Oeste* consta como semanal e com primeira publicação em 1995, em Palmitos (MACHADO; MARCELINO, 2014, p. 117).

A partir dos anos 2000 surgem, no município, os jornais *Correio do Oeste* e *Oeste Popular*. Outrora, vasculhando os materiais fotografados e disponibilizados por Carli Bortolanza, para nossa surpresa, encontramos quatro fotografias, uma da capa da segunda edição, de 1995, do jornal *Expresso d'Oeste* com um quadro no canto inferior direito, com a indicação: “Nesta edição “O Monstro Legume Do Espaço” e abaixo escrito: “Anexo”; outra de uma reportagem sobre a produtora (da mesma edição), com o título “Canibais e monstros do espaço estão à solta”; a terceira de um recorte de uma página do jornal *Sul Brasil Expresso* e a

---

<sup>55</sup>Ao visitar o acervo do jornal *Expresso d'Oeste* foi possível acessar as edições a partir do ano de 1997, sendo que sua inauguração ocorreu em 1995. Ao questionar o paradeiro do material referente a este intervalo de tempo, apenas foi informado o seu extravio.

<sup>56</sup>Disponível em: <http://institucional.adjorisc.com.br/jornais/82/expresso-do-oeste>. Acesso em: 12 jul. 2021.

<sup>57</sup>Disponível em: <https://transparencia.cc/dados/cnpj/07735039000104-SC-expresso-do-oeste-comunicacao-ltda/>. Acesso em: 18 jul. 2021.

última fotografia de um uma matéria jornalística do Correio Regional, de 1995. A segunda reportagem mencionada, promove destaque à Canibal, abrangendo as duas páginas abertas do jornal, com o subtítulo “Não se assuste. É apenas o roteiro do filme “O Monstro Legume Do Espaço”, produzido em Palmitos”, ao lado do texto há uma fotografia em preto e branco dos bastidores do filme mencionado, com a legenda “Atores e diretores de “O Monstro Legume Do Espaço””, além de outra fotografia semelhante em tamanho menor. A matéria tem destaque na seção Anexo, o espaço cultural do periódico, divide o espaço com piadas, quadrinhos, informativos sobre “Figuras e Eventos”, horóscopo, um quadro com texto e uma propaganda de sorvete, mas infelizmente o texto da matéria está ilegível na imagem, o que podemos perceber é que se trata de uma entrevista com Petter Baiestorf (CANIBAIS..., 1995).

Figura 4 - Reportagem sobre a Canibal Produções no jornal Expresso d’Oeste (1995).



Fonte: Fotografia disponibilizada por Carli Bortolanza (CANIBAIS..., 1995).

Infelizmente, a única imagem que temos acesso desta edição do jornal Expresso d’Oeste está ilegível, conforme observamos na Figura 4. No entanto, é possível elencar alguns pontos a partir de sua composição imagética. A primeira questão a ser levantada, refere-se a uma estética do horror, principalmente pelo detalhe escorrido nas letras, para representar o sangue e em conjunto criar uma atmosfera *thriller*; e num cenário hipotético, a fonte pode se tornar instigante a algum

possível leitor que estaria folheando o jornal desinteressado, quando é surpreendido pelo detalhe que o interessa a conhecer aquela história. Além disso, a seção em que a reportagem está disposta, compartilhando o espaço com piadas, propagandas, horóscopo, entre outros, ou seja, sugere ao leitor ou leitora, um caráter jocoso. Não que a *Canibal* não seja feita também de humor, mas nesse caso, a matéria abre brechas para ser lida como uma brincadeira adolescente. Em outras palavras, pode legitimar, de certa forma, a ideia de que sua expressão artística não deve ser levada a sério, a medida que não incorpora os cânones artísticos, outorgando uma certa irrelevância à arte *underground* de Palmitos; o que também pode ser um caminho que nos leve a entender a razão pela qual há poucas manchetes sobre a produtora em seu município de origem. Não obstante, a reportagem apresenta duas fotografias, com destaque para a que está localizada na parte superior direita, trata-se de uma fotografia dos bastidores da filmagem de *O Monstro Legume Do Espaço* (1995), com o diretor Baiestorf a frente e os demais atores e atrizes. O enquadramento da imagem, composta pelos sete integrantes olhando para a câmera, esboçando reações de satisfação com o momento, nos revela que se trata de uma fotografia produzida com o consentimento dos atores no *set* de filmagem, porque estão vestidos com os figurinos que aparecem no filme mencionado. Entretanto, carece de informação precisa acerca da autoria das fotografias, apesar disso, partimos da hipótese de que as fotografias foram cedidas à imprensa, a não ser que a investigação jornalística tenha sido realizada concomitantemente às filmagens, de modo que a fotografia disposta em menor tamanho, ilustra uma cena do longa enquanto estava sendo produzido, num ângulo que nos dá a sensação de observar do alto o laboratório do Dr. Marins (Marcos Braun), enquanto este conversa com o Dr. Kerkoff (Ivan Pohl). Porém, a identificação exata da cena retratada é imprecisa, por conta da baixa qualidade da resolução da fotografia, mas percebemos ainda que o sangue e excrementos cenográficos espalhados pelo chão compõe a fotografia. Burke (2016, p. 37) afirma que os jornais, historicamente, passaram a complementar as notícias com a apresentação de fotografias como uma “evidência de autenticidade”, ou seja, uma estratégia para legitimar a veracidade das histórias ali narradas. Dessa forma, ao que tange as reportagens sobre a *Canibal*, esta possibilidade assume plausibilidade. Vejamos, ao ponto que a história da existência de uma produtora de cinema independente num município interiorano que contém 16 mil habitantes, num contexto em que a *internet* não era popular e, que ainda produzia filmes carregados das mais diversas críticas, com uma estética *gore* (que também pode ser lida como transgressora), torna-se mais crível com o suporte de uma imagem, o que pode ser explicado com a ideia de que as fotografias são para além de evidências da história, são histórias (BURKE, 2016, p. 40).

As publicações acessadas do jornal Expresso d'Oeste, entre 1997 e 2000, apresentam matérias sobre os temas comuns à região, destacamos os assuntos relacionados ao meio ambiente, agricultura, agroindústria e agronegócio. É possível apontar narrativas em disputa, de modo que há publicações que visam o alcance do estimado progresso como um processo iniciado com a colonização, há críticas ao uso e regulamentação de agrotóxicos, como também encontramos reportagens técnicas com instruções sobre o uso dos agroquímicos. Em contraponto, nos deparamos com manchetes e entrevistas que visam incentivar o pequeno produtor a produzir de maneira agroecológica, mas também verificamos reportagens sobre técnicas do manejo de monocultivos de acordo com os preceitos da modernização agrícola e a tecnificação do campo.

Elencamos duas matérias de edições distintas do jornal Expresso d'Oeste, uma de 1997, na qual destacamos o texto sobre a poluição causada por dejetos suínos e, outra de 1998, sobre a tecnificação do cultivo de erva-mate (*Ilex paraguariensis*), com a finalidade de pensar sobre quais assuntos eram veiculados na mídia municipal, o que também reflete em identificar qual era o público interessado em ler esse periódico e as formas divergentes como era capaz de afetar o leitor ou leitora. Sobre o público leitor, consideramos que os exemplares eram vendidos, desse modo, já podemos ter ideia de quem eram os leitores, provavelmente os periódicos não eram lidos pela população pobre, além da questão da circulação restrita destes materiais, sendo que não eram entregues por carteiros na zona rural.

Na edição datada de 28 de fevereiro de 1997, sem cores (até 1999 apenas as capas destes jornais eram coloridas) há quatro textos com assuntos relacionados na página 12 na seção de Agricultura, como podemos verificar na figura 5, são informações sobre a compra da Intabex Worldwide S.A. (segundo a matéria, a quarta maior empresa de tabaco do mundo à época) realizada pela multinacional Dimon, empresa exportadora de tabaco com filial em Palmitos; há uma nova alternativa de renda para o produtor rural, introduzida pelo Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Itapiranga/SC, com a produção de cogumelo Shitake (*Lentinula edodes*), além da descrição de como produzi-los em troncos de eucaliptos (*Eucalyptus*); encontramos outra matéria sobre a “síndrome da vaca deitada”, refere-se a uma condição que afeta bovinos (*Bos taurus*) após um quadro de paresia puerperal hipocalcêmica, relacionado à queda de cálcio no pós parto; além do texto sobre a poluição causada por suínos (A POLUIÇÃO..., 1997).

Nosso foco, nesse momento, é o menor texto que alerta sobre a poluição causada por dejetos suínos, localizado no canto superior direito da imagem, não há autoria em nenhum dos textos e tampouco sabemos se foi a mesma pessoa quem escreveu. A matéria usa dois

argumentos de autoridade para iniciar o assunto com posicionamento crítico, o primeiro deles é abstrato ao apontar que órgãos de proteção ambiental (sem mencionar quais) consideram a suinocultura como atividade de grande potencial poluente; o segundo referencia o pesquisador da Embrapa<sup>58</sup>, Carlos Perdomo como quem sinalizou a respeito da capacidade poluente dos dejetos suínos como superior a de outras espécies. Junto ao texto, há uma fotografia em preto e branco de um suíno (*Sus scrofa domesticus*). São divulgados dados apresentados por Perdomo, o pesquisador afirma que em Santa Catarina, no ano de publicação desta edição do jornal, se produzia 30,1 mil toneladas diárias de dejetos, por um rebanho de 3,5 milhões de cabeças, 80% concentrado na região Oeste do estado. Perdomo sublinha que os dejetos estão entre as principais causas de poluição dos lençóis freáticos, além de apontar o problema da proliferação de moscas (*Musca domestica*) e borrachudos (*Simulium spp.*) como consequência do montante de esterco descartado indevidamente. Segue ponderando dados, de modo que apenas 15% dos produtores suínos possuíam alguma forma de armazenamento, utilização e tratamento dos dejetos em esterqueiras ou bioesterqueiras (A POLUIÇÃO..., 1997). O que, todavia, não pode ser visto como responsabilidade única do produtor, uma vez que está associado à alguma empresa que deveria incentivar, suprir e regular o destino dos dejetos, se houvesse alguma preocupação com sustentabilidade.

Figura 5 - Alerta sobre poluição por dejetos suínos no jornal Expresso d'Oeste (1997).

---

<sup>58</sup>Maiores informações: <https://www.embrapa.br/>. Acesso: 27 abr. 2022.



Fonte: Acervo da autora (A POLUIÇÃO..., 1997).

A segunda matéria elencada, da qual nos referimos, é datada de 01 de maio de 1998, apresenta ausência de cores na página 10 na seção Agricultura/policial, sobre tecnologias empregadas na produção de erva-mate<sup>59</sup>, como podemos ver na figura 6 há também uma fotografia de um galho do vegetal com fruto, com um tom de elogio à modernização agrícola: “Somente tecnologias podem melhorar o sistema de produção de erva-mate na região Sul, maior produtora e consumidora do país. A afirmativa é do pesquisador da Embrapa-Florestas, Moacir José Sales Medrado [...]”, a partir disso, o texto apresenta novos resultados de pesquisas realizadas pela Embrapa-Florestas<sup>60</sup>, com destaque para a influência da luminosidade no monocultivo. Instiga o leitor com uma narrativa de progresso, quando o pesquisador Moacir Medrado, afirma “Existe a possibilidade de um grande mercado futuro para a erva-mate, especialmente no exterior. Nosso agricultor tem que estar preparado para produzir mais, com qualidade, elevando a renda da propriedade e preservando o meio ambiente”. Para legitimar o

<sup>59</sup>É possível verificar pesquisas atualizadas sobre a produção da erva-mate, realizadas por pesquisadores da Embrapa. Ver mais: <https://www.embrapa.br/florestas/erva-mate>. Acesso: 27 abr. 2022.

<sup>60</sup>Maiores informações: <https://www.embrapa.br/florestas>. Acesso: 27 abr. 2022.

vislumbre do progresso, dados são citados, de modo que o setor ervateiro compreendia, em 1998, segundo a reportagem sem autoria, 482 municípios do Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul e Mato Grosso do Sul, com o envolvimento de 600 empresas (TECNOLOGIAS..., 1998).

Além disso, são veiculadas informações sobre as potenciais substâncias ativas presentes na erva-mate, apontamentos sobre seus benefícios e tratamentos de saúde, com argumento de autoridade científica. Também são citados elementos históricos, como produto unificador da região da Bacia do Prata e sua exploração baseada no binômio mate-madeira, citado por Medrado. Ressaltamos a menção no texto, do mate como uma espécie florestal que “compõe um dos sistemas agroflorestais mais antigos e característicos da região Sul, além de assumir significativa importância ambiental e sócio-econômica [sic.]” (TECNOLOGIAS..., 1998). Com isso, chama a atenção para as pesquisas em processo de realização pela Embrapa, sobre a influência da luminosidade e da qualidade do solo. A matéria apresenta os dados:

[...] as ervateiras cultivadas sob um índice de luminosidade de 74% produzem 523 gramas de matéria verde. Já as plantas sob um índice de 46% fornecem 420 gramas de matéria verde. E as que estão submetidas a uma condição de apenas 20% de luminosidade garantiram somente 137 gramas de matéria verde (TECNOLOGIAS..., 1998).

Assim, entendemos que quanto maior a incidência de luz sobre a erva-mate, maior será a sua produção. Contudo, esta técnica viabiliza as florestas de mate plantadas em sistema de monocultura, não enquanto floresta nativa. Sendo assim, como contraponto, apontamos a pesquisa do historiador brasileiro Marcos Gerhardt (2013) que afirma que o mate se adaptou a um lugar intermediário na floresta, formando um sub-bosque, de modo que tolera e necessita a sombra de árvores de porte maior.

De acordo com Gerhardt (2013), na Floresta Estacional Decidual, considerando que Palmitos é uma área com incidência da FED, são encontradas combinações da erva-mate com várias árvores maiores em termos de estrutura e altura, como a açoita-cavalo (*Luehea divaricata*), o cedro (*Cedrela fissilis*) e a canjarana (*Cabralea canjerana*). A floresta, em consórcio com outras espécies, além de proteger a erva-mate do sol, que pode causar queimaduras nas plantas jovens, cria um ambiente no qual a umidade do ar e a temperatura se mantêm em níveis mais adequados aos seus habitantes.

Na mesma página do jornal, também encontramos uma matéria sobre o desenvolvimento da agroindústria, um alerta sobre o uso indiscriminado de antibióticos em animais de corte, o que teve como consequência o aumento na proliferação de bactérias, em

relação ao risco consequente à saúde humana. Conta também com um texto informativo sobre ações policiais na região e propagandas.

Essas duas reportagens abrem brechas para uma série de interpretações, é possível pensar que por Palmitos estar localizado numa região que estava desenvolvendo a modernização agrícola na década de 1990, as atenções sociais estavam voltadas à informações e novidades sobre o setor agrícola. As mídias locais quiçá estavam mais preocupadas em veicular notícias sobre o setor que muitas pessoas pensavam ser o motor do progresso na região, mais do que informações culturais, ou seja, esta é uma possibilidade que nos auxilia a compreender as razões pelas quais não encontramos reportagens sobre a Canibal Produções no material que tivemos acesso a partir de 1997 do jornal Expresso d'Oeste. Contudo, os integrantes canibais, enquanto cidadãos palmitenses, eram afetados pelas problemáticas locais e hipoteticamente também pelos jornais, provavelmente tinham acesso a estes periódicos, de modo que encontramos diversas críticas socioambientais nos seus filmes. Os assuntos trabalhados nestas duas fontes serão retomados no terceiro capítulo, ao questioná-los como denúncias socioambientais representadas nos dois filmes selecionados como fontes a serem analisadas nesta pesquisa.

Figura 6 - Técnicas para produzir erva-mate no jornal Expresso d'Oeste (1998).

ESPRESSO D'OESTE PALMITOS, SEXTA-FEIRA, 10 DE MAIO DE 1998 10

AGRICULTURA/POLICIAL

## Tecnologias melhoram erva-mate

*Pesquisas, como a influência da luminosidade, estão sendo desenvolvidas pela Embrapa-Florestas*



Somente tecnologias podem melhorar o sistema de produção da erva-mate na região Sul, maior produtora e consumidora do país. A afirmativa é do pesquisador da Embrapa-Florestas, Moacir José Sales Medrado. O setor ervateiro compreende 482 municípios do Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul e Mato Grosso do Sul. Envolve em torno de 600 empresas. Só no RS gera 283 mil empregos em 248 municípios. O estado conta com 398 processadoras de erva-mate.

“Existe a possibilidade de um grande mercado futuro para a erva-mate, especialmente no exterior. Nosso agricultor tem que estar preparado para produzir mais, com qualidade, elevando a renda da propriedade e preservando o meio ambiente”, destaca Medrado, que coordena o projeto para melhoria do sistema de produção agroflorestal da erva-mate no Centro Nacional de Pesquisa de Florestas, em Colombo (PR).

**Potencial** - Trabalhos científicos apontam que a erva-mate possui 194 substâncias ativas potencializadas. Suas folhas não são usadas apenas para o tradicional chimarrão ou chá. Pesquisas desenvolvidas no exterior, a maioria na Europa

e no Japão, mostram que a erva-mate pode ser importante corante natural, antioxidante para margarinas e também entra na fabricação de cosméticos e medicamentos.

No Brasil, desde o início do século, o mate firma-se como importante produto usado para combater doenças como a diabetes e reumatismo. Além disso é considerada uma bebida tônica, estimulante e diurética.

A erva-mate, lembra Moacir Medrado, é antes de tudo um elemento histórico, unificador da região da Bacia do Prata. Por longos anos foi componente de um sistema de exploração e produção de riqueza materiais, baseado no binômio mate-madeira.

Entre as espécies florestais, a erva-mate compõe um dos sistemas agroflorestais mais antigos e característicos da região Sul, além de assumir significativa importância ambiental e sócio-econômica.

**LUZ** - A influência da luminosidade e do solo estão sendo observada pela Embrapa. Os pesquisadores constataram que as erva-mates cultivadas sob um índice de luminosidade de 74% produzem 523 gramas de matéria verde. Já as plantas sob um índice de 46% fornecem 420 gramas de matéria verde. E as que estão submetidas a uma condição de apenas 20% de luminosidade garantiram somente 137 gramas de matéria verde.

Outra pesquisa considerada importante é a avaliação da produtividade da planta em áreas acidentadas, impróprias para outros tipos de culturas.

Fone: RC

**Antibiótico na ração atinge o ser humano**

O uso indiscriminado de antibióticos em animais criados para corte está aumentando a proliferação de bactérias cada vez mais resistentes e pondo em risco a saúde dos seres humanos. A afirmativa é do pesquisador alemão Wolfgang Witte, em Wernigerode, Alemanha.

O pesquisador adverte que os criadores de gado, frango e porcos vêm aumentando o ganho de peso. Segundo ele, o procedimento vem causando aumento da resistência a antibióticos em várias bactérias geralmente encontradas em hospitais, como a causadora da tuberculose, pneumonia e as diversas infecções intestinais.

Em comentário publicado na revista *Scientific*, o cientista afirma que os animais que recebem antibióticos na ração têm aumento de peso de 4% a 5% maior do que os que não são alimentados dessa forma.

**LA GONDOLA**  
Restaurante e Pizzaria

Todas as sextas, sábados e domingos show ao vivo.

Em frente a padaria - Maravilha - SC Fone (49) 864-0448

Fonte: Acervo da autora (TECNOLOGIAS..., 1998).

Ainda no ano de 1995, há outro jornal que reporta a Canibal Filmes, o Correio Regional, provavelmente o periódico é sediado em Palmitos, mas não é possível ter essa clareza a partir da fotografia (Figura 7) cedida por Bortolanza, em que o nome do lugar, na data de 20 de agosto de 1995, está com a imagem borrada e gera dúvidas; entretanto, abaixo da data há o título “Administração de Palmitos”, o que sugere sua sede como uma possibilidade. A fotografia demonstra que a reportagem, na seção Geral, foi recortada da página do periódico. Há, portanto, como título “Canibal Produções” e como subtítulo “Cinema Alternativo no Oeste”, além da fotografia em preto e branco à esquerda, que apresenta duas pessoas separadas por um objeto que parece ser uma filmadora com tripé e, em segundo plano, parte de uma casa de madeira,

com muitas janelas e telhas de barro e uma floresta à direita, como podemos ver na Figura 7. A matéria, por sua vez, narra uma história da produtora que se inicia em 1993, sediada em Palmitos, porém levanta a ressalva de que “seu grande público se concentra nas grandes capitais do Brasil e nas grandes cidades do sudeste” (CANIBAL..., 1995), conta que a produtora já realizou três filmes: *Criaturas Hediondas 1 e 2* e *Açougueiros*. Destacamos algumas das informações trazidas pelo texto, dentre elas o processo de produção de *O Monstro Legume Do Espaço*, em finalização de montagem no período, com previsão para a segunda quinzena de agosto (direcionando interessados à acesso por correio por meio da Caixa Postal 67), o orçamento (R\$1.000,00) e seu enredo; elenca que a Canibal Produções “além de projetar o nome de Palmitos, a nível nacional, faz-se conhecer em alguns países da Europa, como Espanha e Portugal” (CANIBAL..., 1995). Ademais, afirma que suas produções são financiadas por recursos próprios, sem intervenção de poderes administrativos, o que possibilita efetiva liberdade de expressão. Ressaltamos a inexistência de autoria do texto na matéria, o que é curioso considerando que a narrativa soa com familiaridade às produções e que não menciona em momento algum o nome Petter Baiestorf, comumente associado à produtora.

Figura 7 - “Canibal Produções Cinema Alternativo no Oeste”, no Jornal Correio Regional (1995).



Fonte: Fotografia disponibilizada por Carli Bortolanza (CANIBAL, 1995).

Ao pesquisar o Correio Regional para acessar o acervo, não o encontramos e tivemos a informação de que o jornal que se encontra em atividade na região, com nome similar como Correio do Oeste; mas ao entrar em contato, nos foi advertido que sua primeira edição data do

ano 2000, ainda que conforme a pesquisa do CNPJ<sup>61</sup>, consta o Jornal Correio do Oeste D'lucca Notícias Ltda registrado em 2002<sup>62</sup>. Portanto, nossa principal hipótese refere-se ao jornal Correio Regional ter trocado de proprietário e também de nomenclatura e assim, tenha se tornado o Correio do Oeste<sup>63</sup>. De acordo com tais informações, Machado e Marcelino (2014, p. 554), apontam o Correio do Oeste no Catálogo de Jornais Catarinenses, como sediado em Palmitos, em 2002, porém não há menção ao Correio Regional.

Não temos informações objetivas sobre qualquer influência direta de entidades políticas em possíveis censuras ou manipulação de informações a serem veiculadas. Entretanto, conforme nos orienta Luca (2008), é necessário investigar informações sobre quem eram os políticos em vigência durante o período recortado para refletirmos acerca dos jornais. Sendo assim, partimos da hipótese de que havia algum grau de influência na seleção das informações a serem veiculadas por meio dos periódicos, a partir da informação, levantada por Schuh (2011, p. 15), de que Celso Tadeu Lucca, sócio-administrador do Correio do Oeste, foi eleito prefeito de Palmitos, pelo Partido Democrático Social (PDS)<sup>64</sup>, em 1989, com mandato até 1993, contando com Leonir Dacroce (PDS) como vice-prefeito, o que pode ser um caminho alternativo para responder os motivos acerca das poucas reportagens sobre a Canibal Produções nos jornais palmitenses, o que soa como uma expressão de desimportância; sobretudo, se compararmos à sua popularidade em nível nacional. Lucca retorna à prefeitura, como vice-prefeito pelo mesmo partido, em 2001, com Elmo Fiegembbaum na condição de prefeito, pelo Partido Movimento Democrático Brasileiro (PMDB) (SCHUH, 2011, p. 15). Coincidentemente ou estrategicamente, Lucca retorna ao ofício político no período em que o jornal Correio do Oeste é registrado em seu nome.

Considerando nosso recorte inicial neste primeiro capítulo, apresentamos os demais prefeitos, vices e seus partidos em vigência neste período, como forma de orientar nossa análise das fontes. Entre os anos de 1993 e 1997, Celso Knapp foi eleito prefeito, acompanhado de Antônio Fiorese Sobrinho, ambos pelo PMDB. No mandato de 1997 a 2001, a sociedade

---

<sup>61</sup>Disponível em: <https://cnpj.biz/04877863000100>. Acesso em: 18 jul. 2021.

<sup>62</sup>Com endereço na Rua Almirante Barroso, nº 493, Bairro Centro de Palmitos e seu quadro de sócios e administradores enquadra Judith Elviana Lucca como sócia e Celso Tadeu Lucca, como sócio-administrador. Conforme as informações disponibilizadas na consulta ao CNPJ.

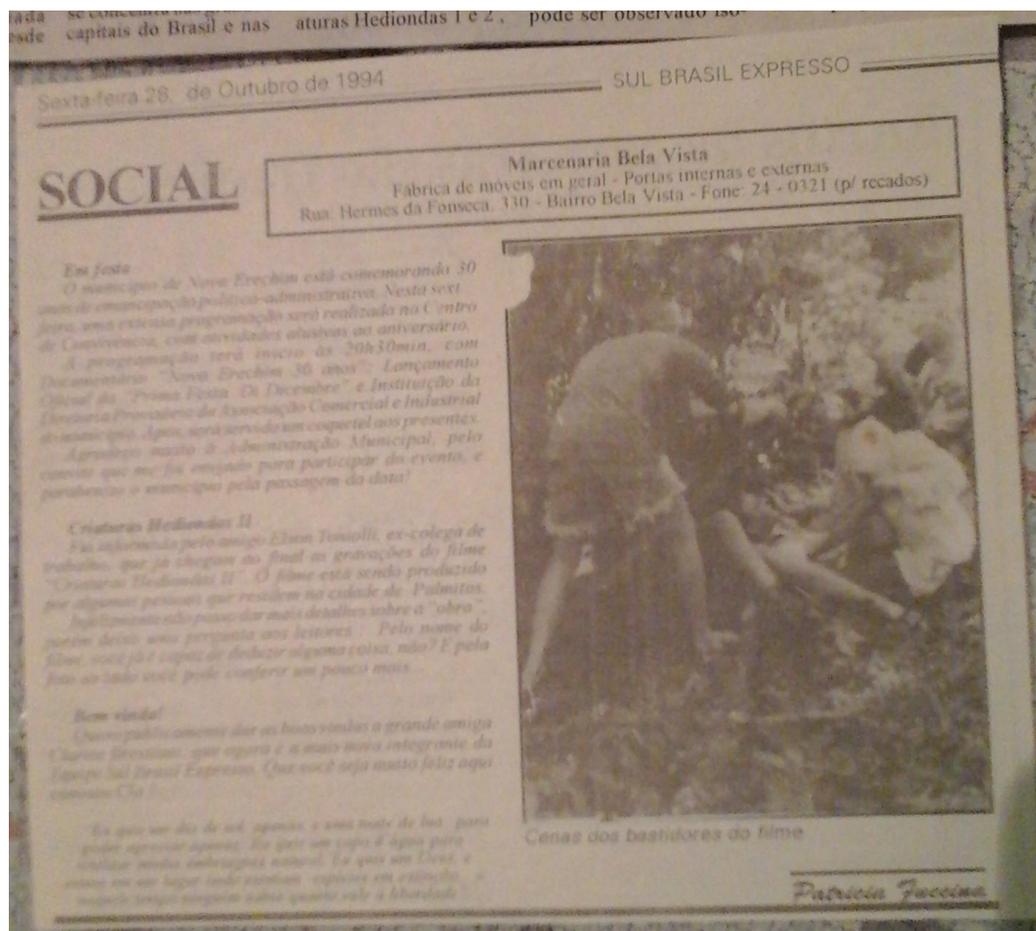
<sup>63</sup>Como segunda possibilidade de hipótese, encontramos um jornal Correio Regional cadastrado no CNPJ em 2013, sediado em Maravilha, no Oeste catarinense. Disponível em: <https://cnpj.biz/17897023000143>. Acesso em: 18 jul. 2021.

<sup>64</sup>Anteriormente, chamava-se Aliança Renovadora Nacional (ARENA), partido de extrema direita, fundado em meados da década de 1960, partido oficial da ditadura civil-militar brasileira.

palmitense elegeu Sobrinho, anterior vice, agora como prefeito e Clovis Beskow como vice, também pelo PMDB (SCHUH, 2011, p. 15).

Destacamos a fotografia recortada de uma página do jornal Sul Brasil Expresso, conforme a Figura 8, datado de 28 de outubro de 1994, na seção Social, com uma fotografia à direita sob a legenda “Cena dos bastidores do filme”, a imagem sem cores, apresenta três pessoas num cenário arbóreo. Ao lado, quatro parágrafos distintos, o primeiro trata da comemoração do aniversário do município de Nova Erechim que conta com a exibição do documentário Nova Erechim 30 anos, além de outras atividades em sua programação. O segundo parágrafo, por sua vez, intitulado “Criaturas Hediondas II”, anuncia o processo de finalização do filme, “produzido por pessoas que residem na cidade de Palmitos”. As informações da reportagem são legitimadas a partir da referência a Elson Toniolli (integrante canibal) que também era o editor chefe do jornal Sul Brasil Expresso no período, porém, não há menção alguma à forma como esses informes foram captados, se por entrevista ou outro meio. Não obstante, os dois últimos parágrafos estão ilegíveis na fotografia. Há uma assinatura no canto inferior esquerdo, provavelmente da autoria da matéria que refere-se a Patrícia Fuccina (FUCCINA, 1994).

Figura 8 - Matéria do jornal Sul Brasil Expresso sobre o filme Criaturas Hediondas 2 (1994).



Fonte: Fotografia disponibilizada por Carli Bortolanza (FUCCINA, 1994).

Partimos da hipótese de que o jornal Sul Brasil Expresso mudou de nome, tornando-se o jornal Sul Brasil, sediado em Chapecó/SC. Entretanto, o Catálogo de Jornais Catarinenses (MACHADO; MARCELINO, 2014, p. 537) apresenta o periódico Sul Brasil, sediado em Chapecó, com datação de 1999, mas nenhum registro do jornal Sul Brasil Expresso<sup>65</sup>. Contudo, observamos que o periódico não é filiado à Associação dos Jornais do Interior de Santa Catarina (ADJORI/SC)<sup>66</sup>.

No ano de 1998, há um quadro numa página do mesmo jornal (vide Figura 9) com uma reportagem sobre o curta-metragem *Notturnus* (1998), produzido em 16mm, do cineasta portoalegrense Dennison Ramalho, em que é referida como destaque a participação de Petter Baiestorf como ator e, quem escreveu a matéria o descreve como “realizador de vários filmes *cults* no *underground* nacional” (FOI FILMADO..., 1998), além de citar a participação de Carli

<sup>65</sup>Ao buscar informações com base no CNPJ, nos deparamos com a data de cadastro em 2002, com o nome Rede Sul Brasil de Comunicação Ltda, com endereço em Chapecó e consta como sócia Ivone Miotti Schneider e como sócio-administrador Dercio Roberto Rosa. Informações disponíveis em: <https://cnpj.biz/05934662000152>. Acesso em: 18 jul. 2021.

<sup>66</sup>Disponível em: <http://institucional.adjorisc.com.br/associados/relacao/60>. Acesso em: 20 ago. 2021.

Bortolanza e Cesar Souza, este último descrito como “sócio de Petter na produtora Canibal-Mabuse Produções Ltda”, nos efeitos e maquiagens *gore*. O texto afirma que *Notturnus* será exibido no Festival de Cinema de Gramado, bem como dois outros filmes exibidos no festival no ano anterior, em 1997, conforme a fotografia ao lado que exhibe Petter Baiestorf, Jorge Timm e mais uma pessoa, possivelmente Dennison Ramalho, em frente ao kikitto de ouro do Festival, mas não há legenda confirmando as identidades. A matéria é finalizada com a informação de que naquele momento Baiestorf e Bortolanza estão produzindo curtas-metragens pela Caos Filmes (FOI FILMADO..., 1998).

Figura 9 - Dennison Ramalho, Petter Baiestorf, Cesar Souza e Carli Bortolanza no jornal *Expresso d'Oeste* (1998).



Fonte: Fotografia disponibilizada por Carli Bortolanza (FOI FILMADO..., 1998).

Nesta segunda edição do jornal a tratar da produtora, conforme a Figura 9, percebemos que a reportagem não tem o mesmo destaque da edição de 1995, no entanto, sem maiores informações sobre o proprietário das edições do primeiro ano, ou mesmo o redator/a de ambas as matérias, dificulta a investigação sobre as motivações em torno das diferenças entre uma

reportagem ocupando as duas páginas do jornal e um quadrado no canto inferior esquerdo com ênfase no diretor de cinema porto alegreense. Além do pequeno número de reportagens, neste recorte temporal, sobre a Canibal Filmes, salientamos a ausência de publicidade sobre sua locadora. Tampouco encontramos propagandas dos Tijolos Baiestorf<sup>67</sup>. Por ora, fica uma incógnita: haviam poucas notícias sobre a Canibal Filmes e nenhuma publicidade às empresas relacionadas porque as próprias não exerciam influência nos meios de comunicação, ou a população palmitense pouco conhecia a produtora e por isso há poucas notícias no município?

Por outro lado, o nome Canibal Produções circulou, na década de 1990, por diversos periódicos a nível nacional, além de realizar exposições por vários territórios brasileiros e estrangeiros. Dentre as fotografias e materiais digitalizados, disponibilizados por Bortolanza, mas também por Baiestorf, elencamos algumas matérias jornalísticas para subsidiar nossa narrativa. Sendo assim, há uma fotografia (vide Figura 10), com um recorte da reportagem sobre *fanzines* brasileiros, sob o título “Os Teimosos”, datada de 1994, há a autoria no canto superior esquerdo, porém está ilegível. Esta fotografia demonstra que a matéria foi recortada do periódico e as informações referentes à edição do jornal encontram-se escritas à caneta no canto superior esquerdo, de autoria imprecisa, como podemos ver na Figura 10. Contudo, a reportagem apresenta quatro *fanzines*, bem como seus autores e contatos. Dentre eles, Petter Baiestorf, com o fanzine O Corvo, através da Canibal Produções (Palmitos/SC); Ócio do Ofício, de Ricardo Borges (São Luís/MA); Catzui, de Rogério Velasco (Ipiranga/SP) e Bifa, de Marcel Garcia (Santos/SP). Além disso, há uma imagem sem cores, na terceira coluna do texto, que forma uma montagem com as quatro capas dos fanzines (OS TEIMOSOS, 1994).

Figura 10 - Reportagem sobre *fanzines* no Jornal de Piracicaba (1994).

---

<sup>67</sup>Em funcionamento no tempo presente e localizada na Vila Sede Oldenburg, S/N (zona rural de Palmitos), olaria fundada por Helmuth Baiestorf (avô de Petter), cadastrado no CNPJ como empresa C.E. Cerâmica Ltda, apenas em 2001, consta como sócios-administradores: Cassio Baiestorf, Eduardo Daeneck e Suzana Cristina Marcon Baiestorf. Informações disponíveis em: <http://cnpj.info/C-e-Ceramica-Tijolos-Baiestorf>, Acesso em: 18 jul. 2021.

Domingo 27 de agosto de 1995  
Diário Catarinense

## Os teimosos

Os produtores de fanzines (vulgo "fanzineiros") prosseguem firmes em sua teimosia. Produzem veículos contendo quadrinhos, música e afins, divulgam-nos entre amigos e correspondentes em diversas partes do país, tendo como retorno a satisfação em realizar um trabalho sincero (às vezes malfeito, é verdade, mas sincero). Há meses, usávamos este sagrado espaço para comentar sobre o universo dos tais malucos; agora voltamos à carga, divulgando algumas das produções mais significativas, acompanhadas dos seus respectivos endereços. Vamos lá!

**O CORVO** (n.º 1, 16 págs. formato meio-ofício) — Peter Bawestari, através da sua Canibal Produções, editou uma adaptação quadrinizada do famosíssimo (e maravilhoso) poema de Edgar Allan Poe, desenhada por Luciano Irtium (o garoto dá

**ÁRIA DO OFÍCIO**

**BIFA**

conta do recado). **CONTATOS**: Caixa Postal 67 — Palmitos/SC-89.887-000.

**OFÍCIO DO OFÍCIO** (n.º 9, meio-ofício, 4 págs.) Ricardo Borges e sua trupe passeiam pelo experimentalismo, essencial a um bom artista. Alberto Monteiro, Yury Hermuche e outros auxiliam Borges no folheto-zine. Experimente... **CONTATOS-R**, das Hortas, 145-Centro-São Luís/MA-65.020-270.

**CATZUI** (n.º 2, meio-ofício, 24 págs.)—Um zine com assuntos de interesse aos fãs de HQ e música (entrevista com Duval, da revista Niquel Náusea e a banda Soddopop, conto de Neil Gaiman, escritor da revista Sandman, etc.). Visual simples e limpo, graças ao uso do computador na composição das matérias, por Rogério Velasco, o editor. **CONTATOS-R**, Riga, 319-Ipiranga/SP-04249-07-0.

**BIFA** (n.º 3, meio-ofício, 40 págs.)—Marcel Garcia elabora um trabalho competente no zine aqui descrito (a começar pela capa, em serigrafial), publicando HQs dos mais expressivos colaboradores de publicações alternativas (Calozans, Edgar S. Franco, Jaepelt, Leonardo, Lauda) e um caderno de música, quadrinhos e outros assuntos (cultura, enfim). **CONTATOS-R**, Egidio Martini, 167/33-Santos/SP-11.030-161.

Fonte: Fotografia cedida por Carli Bortolanza (OS TEIMOSOS, 1994).

Nos chama a atenção o destaque que a Canibal Produções teve na imprensa em 1995, a partir do jornal Diário Catarinense (DC), sediado em Florianópolis/SC, que em 30 de agosto daquele ano, apresenta o Monstro Legume Do Espaço na capa em cores vibrantes, conforme podemos observar na Figura 11, com todo o lado esquerdo dedicado à matéria, sob o título “Monstro Legume ataca a cidade de Palmitos”. Aparece como um subtítulo “Hollywood é aqui”, abaixo há uma fotografia colorida das filmagens, com cores em contraste, como verde, vermelho e azul, com a legenda “Estranha criatura do espaço é o personagem central no filme de Petter”, abaixo um letreiro grande em negrito traz o título e, abaixo: “Jovem cineasta filma histórias de terror no Oeste”, com a indicação para a seção Variedades. Sinalizamos, em comparação com os periódicos do Oeste do Estado, a impressão da capa colorida em meados da década de 1990, na capital catarinense. Além disso, a tonalidade na narrativa imputa certo sensacionalismo com seus títulos, percebemos a intenção em chocar o leitor ou leitora e assim, instigá-lo a ler a matéria. A capa do DC traz ainda informações que nos prende a atenção, como o anúncio acerca da construção da obra da usina hidrelétrica de Itá/SC e uma notícia com sinalização voltada ao setor da agricultura, sobre a intenção do governo de Fernando Henrique Cardoso a “beneficiar cerca de 100 mil produtores rurais em todo o país” com financiamento.

Figura 11 - Canibal Produções na capa do jornal Diário Catarinense (1995).



Fonte: Fotografia digitalizada e cedida por Petter Baiestorf.

A matéria para a qual a capa (vide Figura 11) seduz, é intitulada “Horror em produção doméstica”, redigida por Regis Mallmann, com uma página toda dedicada a narrar histórias canibais, como podemos ver na Figura 12. A ênfase parte do anúncio de que “Ingênuas histórias de terror, filmadas em Palmitos, no interior de SC, por um jovem cineasta [20 anos], vendem 1500 cópias”. O autor inicia o texto comparando Baiestorf a Ed Wood<sup>68</sup>, comumente lembrado como “o pior cineasta de todos os tempos” e a partir disso, informa que o quarto filme do cineasta catarinense, *O Monstro Legume Do Espaço* (1995), “já vendeu cerca de 200 cópias em vídeo”. Há toda uma riqueza de informações, sendo assim, salientamos algumas, como as descrições em torno do enredo, orçamento e produção d’*O Monstro Legume Do Espaço* e a caracterização como “*trash* escatológico”, de acordo com os relatos de Baiestorf para a reportagem, em relação a produção, pautada na expressão artística e política com os materiais

<sup>68</sup>Ao lado da reportagem sobre a Canibal Produções, há um *box* com uma breve biografia e alguns dos filmes do estadunidense Edward Davis Wood Jr., vulgo Ed Wood (1924-1978), que de acordo com a reportagem, produziu filmes “bizarros e de custo baratíssimo comparado aos padrões de Hollywood, os filmes não primavam pela qualidade técnica e tinham quase sempre o mesmo elenco, entre eles, Bela Lugosi [...]” (MALLMANN, 1995).

disponíveis, sem grandes preocupações com uma estética convencional ou com a qualidade técnica. A reportagem traz uma citação de Baiestorf: “a gente usa muito xarope de framboesa, tinta e outros materiais de baixo custo”. Mallmann (1995) afirma que “o monstro, com uma enorme cabeça verde - quase um repolho - é o que menos interessa”, ressaltando a forma como as demais personagens constituem a estética “trash escatológica”; em contraponto, por mais que o enredo, personagens e maquiagens se complementam na criação artística da obra, pensamos que as críticas ecopolíticas estão centradas na figura do Monstro, com seus discursos - frutos de falas improvisadas a partir dos próprios referenciais teóricos políticos de Loure Jahnke atuando como o Monstro - em consonância com a ideologia anarquista (JAHNKE, 2018).

Figura 12 - Reportagem “Horror em produção doméstica”, do jornal Diário Catarinense (1995).

**EM PAUTA**

**VÍDEO**

# Horror em produção doméstica

**Ingênuas histórias de terror filmadas em Palmitos, no interior de SC, por um jovem cineasta, vendem 1.500 cópias**

**REVIS MALLMANN**  
Palmitos

**Q**ualquer semelhança com os filmes de cinema americano Ed Wood (veja box) não é mera coincidência. Os longas em vídeo dirigidos pelo catarinense Petter Baiestorf têm tudo a ver com as películas produzidas por Wood nos anos 40 e 50 e que deram a ele o título de "pai cinema de todos os tempos". Baiestorf, de 20 anos, morador de Palmitos, no Oeste catarinense, a 660 quilômetros de Florianópolis, acaba de concluir seu quarto filme que, com o esquisito título *O Monstro Legume do Espaço*, já vendeu cerca de 500 cópias em vídeo.

Detalhado pelo próprio criador como "trash escatológico", os vídeos não têm nenhuma preocupação com instalações, metonímias e interpretações que primam pela qualidade. São produções baratas de 47 minutos. *Legume do Espaço* custou R\$ 1.500,00, dirigidas a um público especial: o dos consumidores da chamada cultura *trash* (isto em inglês, a qual o diretor paulista não se fez sequer de conta). "Trincheira". O mercado deste tipo de material também é composto por fascínio.

Já que o público é a linha mestra das produções, Baiestorf não economiza cenas que fazem por merecer a delação de "respetar". São voluptuosas nas quais o sangue e a melancia dançam a toalha. *O Monstro Legume do Espaço*, por exemplo, é uma coleção de imagens de 10 minutos, tempo suficiente para contar a história de uma estranha criatura extraterrestre que, capturada pelos humanos consegue se libertar e inicia uma verdadeira carnificina, onde, ao final, restam poucos personagens.

**FRAMBOESA** - Tudo seria barroco e dramático não fosse o ingrediente. "A gente usa muito xarope de framboesa, tinta e outros materiais de baixo custo", conta Baiestorf. Em frente à TV, de mesmo ri desobediente da realidade do trabalho. O diretor diz que ao planejar o último filme, a ideia era criar um monstro "falso" que

venha a Terra para libertar o planeta de mais destruidores do homem.

Entretanto, o monstro, com uma enorme cabeça verde - quase um repolho - é o que menos interessa. Acabam roubando o ecotológico, especificando figuras como a de um padre "maluco" que atribui tudo - tanto os acontecimentos bons como os maus - à força divina, e uma série de conseqüentes cuja participação se limita às cenas em que são mortos de forma grotesca.

Trabalha três anos de realização do primeiro trabalho, hoje Baiestorf se diverte ao assistir a falar sobre os filmes. "Ainda pouco profissionalista mas que vão melhorar e passar para o colchão, com certeza". Já houve tempos em que até mesmo conseguia atores via internet. "Certa vez tentei de um que queria fazer uma coisa tripa", lembra.

Para garantir a produção dos filmes, o diretor costea com a parceria fiel do "amigo e sócio" Leonar Wladimir, de 23 anos. Wladimir também é o responsável oficial da equipe e às vezes atua em algum papel especial. "Tápo se mataram com uma espuma, algo do tipo", revola.

**INFLUÊNCIAS** - Desde a criação da Canibal Produções, Baiestorf e Wladimir produziram quatro filmes. Em 1992 foi feita a primeira tentativa e a rodagem longa *Meatagem*. *Zero Corral do Espaço* não foi concluído por problemas técnicos e de tempo. Em 1993 foi a vez de um filme de verdade, *Crônica Heliódica*. No mesmo ano, fizeram *Apogeu* e, em quarto, o mais procurado na locadora que a família de Baiestorf mantém em Palmitos. Em 1994 rodaram *Crônica Heliódica II*.

Mas é o *Monstro Legume do Espaço* que Baiestorf define como a primeira "produção completa". Até hoje, a produtora que comercializa suas fitas atrai de reembolso postal, vendendo cerca de 1.500 cópias em vídeo nos últimos três anos. A maior fatia do mercado consumidor está em Porto Alegre, São Paulo e Belo Horizonte. "Também mantemos contatos com alguns países da Europa", afirma Wladimir.

O próximo longa da Canibal Produções deve ser rodado no ano que vem e tem o título provisório de *Mentoso Mentir*, cujo roteiro aborda a história de um grupo de humanos que começa a atacar sua constituição genética após longos anos consumindo coca-cola. Só com esta prova dá para imaginar o que vem pela frente.

**EXÓTICO**

**MED WOOD**

O norte-americano Edward Davis Wood Jr, os simplistas chamam Ed Wood, nasceu em 1924 e morreu em 1978. Dedicou sua vida às produções cinematográficas onde abordava temas estranhos, como monstros e lavagens de extraterrestres. Bizarros e de custo baratíssimo para os padrões de Hollywood, os filmes não primam pela qualidade técnica e tinham quase sempre o mesmo elenco, entre eles o lendário Bela Lugosi, que na década de 20 encarnou Drácula no cinema. Seus filmes, entre eles *Plan 9 From Outer Space*, considerado o pior de todos os tempos pela crítica especializada, não hoje despretensiosos entre colecionadores do chamado "cinema B". A trajetória de Ed Wood, que além dos tradicionais filmes, tinha que habitar usar roupas femininas quando submetido a situações de tensão, foi transformada em filme no ano passado pelo diretor americano Tim Burton, com Johnny Depp no papel título.

**CULTS 'B'**

*O Gaiheite de Dr Caligari*, de Robert Wiene - 1919  
*A Rubia*, de Irvin Yearworth - 1933  
*Bride of The Monster*, de Ed Wood - 1955  
*Vampiros de Almas*, de Don Siegel - 1966  
*O Anjo de Malher de 15 Anos*, de Nathan Hertz - 1968  
*Plan 9 From Outer Space*, de Ed Wood - 1959  
*O Estranho Mundo de Zédo Calzoda*, de José Mojica Marins - 1964  
*A Noite dos Mortos Vivos*, de George Romero - 1968  
*O Anjo das Tomates Assassinas*, de Tom De Haven - 1980  
*Fome Animal*, de Peter Jackson - 1982

**SERVIÇO**

Canibal Produções  
Calle Postal 87  
Palmitos - SC  
CEP: 89.887-400

**Na foto de vídeo da família, Petter Baiestorf já vendeu 1.500 cópias de seu filme**

**O Monstro Legume do Espaço narra a história de uma estranha criatura extraterrestre**

FOTO: BNU DAVALIA/REUTERS

Fonte: Fotografia digitalizada disponibilizada por Petter Baiestorf (MALLMANN, 1995).

Ao contar sobre as estratégias de produção da Canibal, Mallmann (1995) expõe uma situação inusitada, todavia passível de novas indagações historiográficas, Baiestorf afirma que houve períodos em que foi difícil encontrar pessoas dispostas a atuarem nos filmes, “corria um boato de que a gente fazia eles comer [sic.] tripas”. Independente da veracidade, tanto do ato

quanto do boato, surgem alguns questionamentos, como quem produziu esse boato, poderia ser um transeunte ao passar por um cenário e testemunhar a filmagem de um ataque zumbi ou mesmo um dos integrantes canibais, como um discurso transgressor aos costumes sociais. Ademais, podemos interpretar tal boato como uma evidência da agência da produtora no imaginário social e que dialoga diretamente com os hábitos rurais do abate animal para consumo próprio.

Destarte, a redação do DC aponta para a atuação de Leomar Waslawick (23 anos) como sócio e maquiador da Canibal Produções. Waslawick revela a Mallmann (1995) que faz “as máscaras com goma, espuma, algodão e tinta”. O mercado consumidor é informado pelos entrevistados com ênfase em Porto Alegre/RS, São Paulo/SP e Belo Horizonte/MG, além de alguns países europeus, sem especificação. A matéria é finalizada com uma sinopse e a previsão de lançamento do filme *Maníacos Mutantes*, para o ano seguinte.

A disponibilização, na seção Variedades, de uma página para a reportagem sobre o cinema independente do Oeste do Estado, possibilitou, aos leitores/as, a visualização de duas fotografias. Na figura 12, podemos observar, no canto inferior esquerdo, Petter Baiestorf olhando para uma prateleira repleta de vídeos cassetes, alocados na vídeo locadora, propriedade familiar, com a legenda “Na loja de vídeo da família, Petter Baiestorf já vendeu 1500 cópias de seus filmes”. Não podemos deixar de lado a reflexão acerca das oportunidades que o cineasta teve, a partir do montante e subsídio familiar que o privilegiou na realização da expressão artística. Todavia, se observarmos esta questão da classe numa análise em escala macro, salientamos que ainda que sua posição social, enquanto descendente de “colono de origem”<sup>69</sup>, seja privilegiada, não se compara aos investimentos bilionários nos *blockbusters* do cinema *hollywoodiano*, por exemplo. A segunda fotografia, centralizada, traz a legenda “O Monstro Legume do Espaço narra a história de uma estranha criatura extraterrestre”. Ocupa a maior parte da página e nos oferece a tensão de encarar os olhos do Monstro (Loures Jahnke), fixados no centro da lente que os capturou. Na margem direita, resta um espaço para uma coluna dividida em três blocos, entre uma explanação sobre a biografia de Ed Wood, uma lista com indicações de filmes “B” e abaixo o contato da Caixa Postal da Canibal Produções.

Em 23 de dezembro de 1995, o jornal Folha de São Paulo publicou uma reportagem com uma série de informações sobre a Canibal Produções, redigida por Silvia Quevedo, da Agência Folha de Florianópolis. A matéria ocupa metade de uma página e contém o título “Catarinenses criam pólo de “trash movie””, como podemos observar na Figura 13, em destaque

---

<sup>69</sup>Expressão utilizada por Renk (2000) para se referir aos descendentes de europeus.

ocupando toda a linha horizontal de um lado ao outro da página, além de um *box* à esquerda, intitulado: “Diretor já foi preso”. No centro há uma fotografia sem cores das filmagens d’O Monstro Legume Do Espaço e dentro da imagem no canto superior esquerdo há um retângulo com uma fotografia, também em preto e branco, de Baiestorf e em sua legenda está escrito “Produção de um dos filmes “trash” do diretor catarinense Petter Baiestorf (no detalhe à esq.)”, abaixo da imagem, o subtítulo convida: “Veja quais são as histórias dos filmes”, ao lado da imagem a coluna exibe elementos sobre a produção dos filmes e uma parte de sua equipe (QUEVEDO, 1995). Destacamos, a partir da Figura 13, que se trata de um exemplar do jornal que carrega as marcas do tempo, com algumas manchas em tons de marrom, marcas de dobraduras de um papel que passou longínquas horas dentro de uma gaveta.

Figura 13 - Reportagem “Catarinenses criam pólo de “trash movie””, da Folha de São Paulo (1995).

**Catarinenses criam pólo de “trash movie”**

**Diretor já foi preso**  
De Agência Folha, em Florianópolis

Repulsivos, os vídeos da Canibal são indicados para quem não se importa com qualidade. Exageram nas cenas com sangue, excrementos e vísceras. Os efeitos, que às vezes impressionam, são simples e caseiros. Inclinam-se o próximo brigadeiro.

As mortes, sempre violentas, sucedem-se com o sangue de groselha ou tinta de tecido. Tapas secos usados para fazer salama, cheias de ervas-mate com água, servem as vísceras humanas.

Nos bastidores, a equipe tem que se preocupar também com a reação dos moradores da cidade nas tomadas mais ouvidas. Com apenas 18 mil habitantes, a maioria descendentes de alemães e italianos, Palmitos assustou-se no início com a proposta nada convencional da produtora.

A simulação de atos de necrofilia (sexo com cadáveres), no cemitério da cidade, irritou a comunidade católica e Baiestorf chegou a ser preso, tendo que se explicar na delegacia de polícia.

Baiestorf diz que optou por chocar com cenas escatológicas, porque acha que o interior da produtora é fazer um filme “que não existe no Brasil”. A escatologia, para eles, algumas vezes chega a ser real.

A gravação de “Açougueiros” numa casa abandonada, em fevereiro do ano passado, exigiu muita resistência e força de vontade. Não havia água, a comida estragou e a trupe precisou dormir de luz acesa, com alarido impedindo a aproximação das aranhas que surgiam por todos os lados.

Uma pequena produtora de vídeo do interior de Santa Catarina está ganhando atenção dos adeptos nacionais da “trash movie” (literalmente, cinema lixo, em inglês). A Canibal Produções já vendeu mais de 1.500 cópias dos cinco títulos escatológicos e miseráveis que produziu desde 1993.

Os trabalhos de Petter Baiestorf, 21, dono da Canibal e diretor dos vídeos, causam espanto na pequena Palmitos (a 72km a oeste de Florianópolis), mas são acolhidos nas grandes cidades entre os apreciadores de um bom lixo cultural.

Os vídeos da Canibal são baratos e gravados com equipamento amador, resultando em fitas de baixa qualidade técnica, que são porém, bem aceitas por “trashmaníacos” de São Paulo, Belo Horizonte, Porto Alegre e, mais recentemente, do Rio.

Baiestorf coleciona os clássicos do diretor norte-americano Ed Wood, considerado “pai” do “trash movie”. (Leia texto nesta página)

“Ufanamente recorto o que aparece sobre os irmãos seccillios do Rio. Penso em filmar isso em película, jurto que quem investir vai ter retorno”, afirma o diretor.

Por enquanto, o amadorismo não fica só nos equipamentos. Técnicos e atores são recrutados entre amigos e tudo é feito na hora. O som é gravado direto e os atores atuam sem script. As gravações acontecem nos fins-de-semana porque todos têm outra ocupação.

Marcos Berra, 22, assistente de direção e ator na maioria dos vídeos, estuda tecnologia, mas se desliga a Canibal. “O curso não tem a ver comigo, mas no próximo semestre penso em dar aulas de religião para sobreviver”.

Paralelamente, a igreja é um dos abertos produtores das produções. Em “O Monstro Legume do Espaço”, longa mais bem produzido e mais caro, chegando a R\$ 1.500, um padre alemão serviu bibelico com uso de cocaína e jogo de bairão.

A equipe, que tem dez integrantes fixos, não considera seu trabalho “um lixo”. “Acho que fazemos algo simples por falta de estrutura. Lixo é a desigualdade so-

**Produção de um dos filmes “trash” do diretor catarinense Petter Baiestorf (no detalhe à esq.)**

**Veja quais são as histórias dos vídeos**

• “Açougueiros” (1994/95) - Era para ser um longa, mas deu o errado. A equipe o considera como o pior trabalho da Canibal. Foi gravado em menos de 12 horas e montado em dias. Focou com 41 intermináveis minutos. Os açougueiros moram numa casa que parece abandonada e promovem um carnificina.

• “Detritus” (1995) - É a produção mais recente da Canibal. Trata-se de um curta (nove minutos) modo realizado para participar em janeiro do 2º Mostra de Cinema Independentes do famoso Anibal Lee, de Barcelona (Espanha). O vídeo mostra como seria a volta de Cristo à atualidade.

• “Criaturas Hediondas” (1993) - É a primeira produção concluída da Canibal e tem 30 minutos. Os marcanos enviam à Terra seu “principal cientista”, o “doutor Rotenberg”, que assume forma humana e passa a matar.

• “Criaturas Hediondas 2” (1994) - O vídeo mostra em 77 minutos o dia seguinte à chus sua praticado por Rotenberg e a investigação de dois funcionários da Nasa (agência espacial norte-americana) sobre a mortandade.

**COMO COMEÇOU**  
Entra cinema com o dinheiro e montado para Canibal. Ciro Petter 41, Florianópolis, CEO, bancário e o pai e um apaixonado, ligou montando o equipamento de produção, até depois a fita produzida. Preço cerca de R\$ 20 (aluguel de lugar de praia, hotel, aluguel, como sempre, o nome, como todos os filmes de Petter Baiestorf).

cial no Brasil, as pessoas passando fome. Isso sim é um lixo, que deveria ser removido”, afirma Baiestorf.

Entretanto, para o videomaker, é da Canibal “o pior filme já feito na história da humanidade”. “Criaturas Hediondas”, que conta a chacinha promovida por um mariano na Terra, custou R\$ 50,00 e abre uma trilogia que deve se encerrar com uma terceira obra, cujas gravações estão previstas para janeiro.

Os R\$ 50,00 gastos com Criaturas Hediondas foram usados para comprar fitas de vídeo e fabricar um pouco de sangue falso.

**Equipe**  
Para fazer seus filmes, Baiestorf conta com uma equipe amadora, que o ajuda nos fins-de-semana. O maquinador, Leomar Wazlawick, 23, e pedreiro, Elson Tomazelli, 21, ator principal na maioria dos filmes, é gráfico; Suzana Mantica, 23, que atua em “O Monstro Legume do Espaço”, é costureira. O produtor Schuilke é dono de uma mercearia.

Baiestorf acredita que os vídeos são um aprendizado e quer se profissionalizar. “Gostaria de fazer um filme bem feito, de arte, ou político, por curiosidade. Mas continuaria com vídeos baratos, para que os “trashmaníacos”. Acho que está no sangue”, afirma.

Com a ajuda do amigo Walter Schuilke, que foi diretor de produção do filme “Terra em Trânsito”, de Glauber Rocha, Baiestorf viu a oportunidade de se aprimorar.

“Ele ajudou a eliminar excessos, deu aquela lateralidade que eu não sabia. Desde então, tenho filmagem até o controle de orçamento”.

Para o videomaker, o cinema brasileiro precisa de mais estrutura, de produtores competentes, sem depender do governo. Ele cita “Carta Joanaína” e “O Quatrão” como casos isolados. “Ainda estamos longe de produzir 20 ou 30 filmes de qualidade por ano e participar de festivais fora do Brasil”, desilui.

Após concluir os filmes, Baiestorf os divulga através de fanzines (publicações alternativas) de diversos Estados brasileiros.

Fonte: Fotografia cedida por Petter Baiestorf (QUEVEDO, 1995).

A notícia narra a prisão de Baiestorf a partir da recepção dos palmitenses ao exagero “nas cenas com sangue, vísceras e excrementos [sic.]”. Mas o que teria transgredido a moral da população católica, isto é, o estopim que resultou num passeio à delegacia, foram as cenas com simulação de necrofilia no cemitério municipal. Com isso, Baiestorf “teve que se explicar na delegacia” (QUEVEDO, 1995). Porém, não há um desfecho para a história, não é informado se o cineasta chegou a ficar preso e por quanto tempo, se alguém pagou fiança ou se foi

simplesmente uma visita aos policiais e após a conversa foi liberado. O que nos interessa dentre estas possibilidades, é que a figura baiestorfiana e a produtora como um todo, afetam a sociedade palmitense, principalmente o imaginário local ao chocar ou assustar com os boatos acerca da realização de rituais satânicos, necrofilia, canibalismo. A denúncia, não sabemos uma verdade, mas podemos apontar o crime à moral, atentado ao pudor, invasão de propriedade privada ou invasão e transgressão de propriedade pública como possíveis acusações.

As técnicas de produção se fazem presentes na Folha de São Paulo, os efeitos “incluem até o prosaico brigadeiro” para a representação de fezes humanas, além de “sangue de groselha ou tinta de tecido, tripas secas<sup>70</sup> usadas para fazer salame, cheias de erva-mate com água” para criar as vísceras humanas (QUEVEDO, 1995), ou seja, são utilizados elementos naturais e culturais da região, como a erva-mate e as tripas secas, típicas na prática de preparar o salame. Contudo, aprofundaremos esta esfera no segundo capítulo.

O texto apresenta as sinopses dos filmes *O Monstro Legume Do Espaço* (1995), *Açougueiros* (1994/95), *Detritos* (1995), *Criaturas Hediondas* (1993) e *Criaturas Hediondas 2* (1994) e, assim como o DC<sup>71</sup>, traz o mesmo número de cópias vendidas: “A Canibal Produções já vendeu mais de 1500 cópias dos cinco títulos escatológicos e mórbidos que produziu desde 1993.” (QUEVEDO, 1995). Segundo a repórter, os filmes produzidos por Baiestorf, referido por Quevedo (1995) como “dono da Canibal e diretor dos vídeos”, causam espanto aos habitantes do município, “mas são acolhidos nas grandes cidades entre os apreciadores de um bom lixo cultural”. Afirma que os “*trashmaníacos*”, referindo-se ao mercado consumidor, estão localizados em Porto Alegre/RS, São Paulo/SP, Belo Horizonte/ MG e Rio de Janeiro/RJ.

Baiestorf produz um discurso símile ao de outras figuras do universo cinematográfico *trash*, de acordo com a matéria o diretor elenca o *Criaturas Hediondas* (orçamento de R\$50,00), produzido pela Canibal, “como o pior filme já feito na história da humanidade” (QUEVEDO, 1995) e dessa forma, categoricamente, reclama para si o título do cineasta que produziu o “pior da história do cinema” como algo positivado. Considerando que a estética apreciada nesta categoria abraça aquilo que é considerado ruim ou estranho, ou mais especificamente

---

<sup>70</sup>As tripas utilizadas na cenografia, geralmente, são intestinos de suínos, ora usados *in natura* como os elementos *gore* que compõem os filmes da Canibal, ora são usadas as ditas “tripas secas”, nesse caso, o intestino passa por um processo de limpeza e secagem, para posteriormente ser utilizado como uma espécie de bolsa ou saco que sustentará a carne moída, usualmente carne suína, mas em alguns casos, faz-se uma mistura de carne bovina e suína moída, temperada com sal, alho, tempero verde, pimenta, entre outros. Após a tripa seca ser preenchida com a carne moída e temperada, é fechada e pendurada numa sala de defumação, depois de alguns dias está pronto o salame. Há diferenças na produção de um salame artesanal e industrial, nos referimos aqui à produção artesanal, como um costume comum nas culturas interioranas do Sul do país.

<sup>71</sup>O jornal Folha de São Paulo, não traz propriamente uma comparação entre Baiestorf e Wood, mas conta que o cineasta catarinense coleciona “os clássicos do diretor norte-americano Ed Wood” (QUEVEDO, 1995).

tecnicamente precário. Encontramos em similaridade, o posto de “pessoa mais podre do mundo”, autodeclarado por Divine, em *Pink Flamingos* (1972), de John Waters ou o título de “pior cineasta de todos os tempos” atribuído pela crítica especializada de cinema a Ed Wood, geralmente associado ao filme *Plan 9 From Outer Space* (1957); apenas para citar os exemplos mais populares no cinema *underground*. Não obstante, a repórter escreve que o *videomaker* instiga a produção de cinema brasileiro, dizendo que “precisa de mais estrutura, de produtores competentes sem depender do governo.”

Um pequeno *box* localizado na parte central inferior, com a fonte ligeiramente menor, elucida o processo de compra, junto do endereço postal, conforme observamos na Figura 13. A partir do subtítulo “Como comprar”, segue a explicação:

Enviar cartas com nome, endereço e telefone para Canibal: Caixa Postal 67, Palmitos (SC), CEP 89887-000. O produtor envia o número da conta e o valor a ser depositado. Após receber o comprovante de depósito, ele manda a fita pelo correio. Preço: cerca de R\$20,00 (depende do lugar do país). Inclui despesas com correio e uma fita com todos os filmes de Petter Baiestorf (QUEVEDO, 1995).

Observamos o didatismo na orientação da compra, composta pelo passo a passo, mas para além disso, as diferenças nas formas de acesso e a brusca diminuição do tempo na comunicação nesses mais de vinte anos que nos separam da compra de uma fita cassete, a partir da informação num jornal físico ou num *fanzine*, por meio de carta e de um DVD do *Zombio 2: Chimarrão Zombies* (2013) divulgado e comprado pela *internet*, por exemplo.

Ao elucidar alguns aspectos sobre a produção dos filmes, Quevedo afirma que “[...] o amadorismo não fica só nos equipamentos. Técnicos e atores são recrutados entre amigos e tudo é feito na hora. O som é gravado direto e os atores atuam sem *script*. As gravações acontecem nos fins-de-semana [sic.] porque todos têm outra ocupação.” Sabemos que ser artista no Brasil é uma tarefa árdua e que exige coragem e dedicação, porque é comumente desvalorizado enquanto trabalho, inclusive pela cultura popular e o desmonte no setor cultural, por parte do estado, é crescente. Estes fatores são refletidos na necessidade em manter outra ocupação, além da arte, Quevedo (1995) cita o exemplo de Marcos Braun (integrante canibal), com 22 anos, estudante de Teologia, além de trabalhar como ator e assistente de direção. Segue afirmando, que “paradoxalmente, a igreja é um dos alvos prediletos das produções.” Contudo, as relações entre as produções da Canibal e os integrantes, estudiosos e pastores da igreja Luterana é assunto a ser aprofundado noutro momento. Ainda sobre a produção, a matéria conta que a equipe dispõe de dez integrantes fixos, cita alguns de seus nomes: Leomar Waslawick (maquiador e pedreiro), Elson Toniolli (E.B. Toniolli, ator e gráfico), Suzana Manica (atriz e costureira) e Walter Schulke [Schilke] (produtor e proprietário de uma marcenaria). A reportagem destaca a participação do último canibal mencionado, Schulke trabalhou como

diretor de produção do filme *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha<sup>72</sup> e Baiestorf reconhece a contribuição do produtor, com as seguintes palavras: “Ele [Schulke] ajudou a eliminar excessos, deu aquela esmerada que eu não sabia. Desde ângulos de filmagem até o controle de orçamento.” (QUEVEDO, 1995).

Na edição do *Jornal da Tarde*, sediado em São Paulo, datada de 18 de novembro de 1995, uma página inteira foi dedicada à reportagem (vide Figura 14), redigida por Marcos Filippi, sobre a Canibal Produções, intitulado com uma provocação: “Dos estúdios da Canibal, o Ed Wood brasileiro”, seguida de um subtítulo pretensioso: “A produtora catarinense Canibal, de Petter Baiestorf - assumido candidato a pior diretor do mundo - já produziu três longas de “terror B”, de fazer inveja a Ed Wood ou Zé do Caixão<sup>73</sup>”. Quatro fotografias coloridas compõem a reportagem, alocadas no centro da página formando um quadro, a primeira, no canto superior esquerdo deste quadro, demonstra três homens às margens do rio Uruguai, na legenda: “O maquiador Waslawick, Baiestorf (com a câmera) e o ator Inácio”; a segunda, no canto superior direito, nos mostra os bastidores da cena no cemitério, como a própria legenda descreve: “Waslawick maquia Inácio para cena no cemitério de Palmitos”; a terceira, abaixo da primeira, é uma fotografia de uma das cenas em que a personagem (uma criança) está estirada no chão com as vísceras para fora do corpo, sob a legenda “O menino Yuri Waslawick com as ‘vísceras’ [sic.] de fora”, na imagem, a criança está deitada sobre a terra e o que parecem ser alguns escombros, com o rosto virado para a esquerda, os braços abertos, vestindo calças, casaco e sapatos, com muito sangue falso em sua barriga e ao redor do corpo, sob um ângulo horizontal, percebemos que se trata de uma fotografia dos bastidores porque em segundo plano, aparece um balde e atrás uma série de pares de pés calçados com chinelos; a quarta, é uma fotografia de Petter Baiestorf escorado no balcão de sua vídeo locadora, ao lado de prateleiras com filmes em fitas de videocassete, com a legenda “Petter Baiestorf: fã de Ed Wood e Zé do Caixão”, a afirmação que o jornalista faz nesse tópico é explicada na matéria, de modo que o próprio entrevistado declara: “Sempre gostei de filmes de terror B e sou fã de Ed Wood e Zé do Caixão”.

Figura 14 - Reportagem sobre Petter Baiestorf e Walter Schilke no *Jornal da Tarde* (1995).

<sup>72</sup>Glauber de Andrade Rocha (1939-1981), foi um cineasta, ator e escritor baiano que produziu filmes de baixo orçamento e se tornou liderança no movimento Cinema Novo, foi premiado em diversos festivais internacionais. Dentre sua filmografia, destacam-se *Barravento* (1962), *Deus E O Diabo Na Terra Do Sol* (1964), *Terra Em Transe* (1967), *O Dragão Da Maldade Contra O Santo Guerreiro* (1968), *A Idade Da Terra* (1980).

<sup>73</sup>José Mojica Marins (1936-2020), foi um cineasta, roteirista e ator paulista que produziu filmes de diversos gêneros, como faroeste e pornochanchada, mas seu destaque ocorreu com os filmes de terror, dentre eles *À Meia Noite Levarei Sua Alma* (1964), *O Diabo De Vila Velha* (1965), *Esta Noite Encarnarei No Teu Cadáver* (1967) e *A Encarnação Do Demônio* (1981).



*fanzine* Arghhh. As estratégias de produção independente, bem como o orçamento, são explicadas por Baiestorf, na entrevista ao jornal Folha da Tarde, que afirma:

Não temos apoio da prefeitura nem de empresários da região. [...] Vender os produtos é uma maneira de conseguir dinheiro para produzir os filmes. Mesmo com a venda dos produtos temos prejuízo e preciso economizar seis meses de salário para fazer as gravações. (BAIESTORF *apud* FILLIPI, 1995).

A narrativa evidencia o cinema independente produzido pela Canibal, Filipi (1995) conta que a primeira experiência com um longa-metragem ocorreu em 1992, com *Lixo Cerebral Vindo Do Espaço*<sup>74</sup>, que ficou inacabado porque a única câmera que havia para gravar pertencia a um menino de oito anos, que ao se mudar de endereço, inviabilizou o empréstimo, “Ele era a única pessoa que conhecíamos na cidade que tinha uma câmera de vídeo”, informa Baiestorf (FILLIPI, 1995). Passado um ano, o pastor evangélico luterano de Palmitos cedeu sua câmera e assim, possibilitou a filmagem de *Criaturas Hediondas* (1993).

Os boatos retornam nesta matéria, ou seja, são mencionados os rumores acerca de um “ritual” em que supostamente os atores e atrizes seriam “obrigados a comer tripas humanas”. A reportagem de Filipi (1995) acrescenta que parte destes boatos abrangiam a reputação de “satanistas”. De acordo com o relato de Baiestorf, “por causa disso, as garotas não queriam participar das filmagens. Só agora, neste ano, é que elas aceitaram o convite para entrar nas filmagens de *O Monstro Legume Do Espaço*” (FILLIPI, 1995). A respeito da recepção da Canibal pela própria população palmitense, ponderamos que talvez a arte canibal não seja compreendida no seio de sua terra. Além do pequeno número de reportagens no município sobre a produtora, Filipi (1995) narra que “uma simulação de necrofilia, tripas reais de porco e um rapaz comendo fezes, foram o suficiente para uma estudante da cidade ser internada em um hospital depois da exibição do filme [O Monstro Legume Do Espaço]”.

Ainda que com problemas técnicos e equipamento amador, a Canibal Produções, conforme Filippi (1995), “será a única empresa cinematográfica brasileira que irá participar do festival de curta-metragem *trash* em Barcelona, na Espanha, no começo de [19]96. O filme mudo *Detritos*, que narra a história da volta de Cristo ao mundo, foi o escolhido.” As 1500 fitas de vídeo vendidas e o procedimento de venda também são abordados por Filipi (1995). O desfecho do texto mobiliza expectativas para o próximo ano com o lançamento de *Eles Comem Sua Carne e Blerghhh*, descrito pelo jornalista como primeiro filme de *snuff* nacional (com supostas cenas de mutilações reais), além de prometer a participação de Zé do Caixão em ambas produções.

---

<sup>74</sup>Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YIUKBKpGCjQ>. Acesso em 13 maio 2022.

Em meados da década de 1990, há circulação, exibição e recepção das obras da Canibal em distintas escalas, em nível regional, nacional e internacional, de forma crescente. Estas percepções podem ser evidenciadas entre o interesse local em veicular informações sobre a arte municipal, considerando que o público consumidor da Canibal Produções era bastante específico e com circuito na comunidade *underground* que era mais restrita, as notícias em diversos jornais brasileiros, os polos consumidores e a exibição e exportação dos filmes para a Europa.

Ainda no periódico Folha da Tarde, Filippi (1995) publica um *box* sobre Walter Schilke, de acordo com a Figura 14, intitulado “O profissional da equipe: Walter Schilke trabalhou com Glauber e Nelson Pereira dos Santos”. A curiosa figura de Schilke (45 anos em 1995), descendente de alemães e russos, nascido em Palmitos e levado, pelo acaso, ao universo cinematográfico. Schilke trabalhou por 18 anos como ator, assistente e diretor de produção em mais de 50 longas-metragens brasileiros, entre eles *Pra Quem Fica*, *Tchau* (1971, Reginaldo Farias), *A Dama Do Lotação* (1978) e *Rio Babilônia* (1982, ambos de Neville de Almeida), *Tudo Bem* (1978, Arnaldo Jabor), *A Batalha Dos Guararapes* (1978, Paulo Thiago), *Robin Hood*, *O Trapalhão Da Floresta* (1974, J. B. Tanko), *A Idade Da Terra* (1980, Glauber Rocha), *Paraíba Mulher Macho* (1980) e *Gaijin - Os Caminhos Da Liberdade* (1980, ambos de Tizuka Yamasaki). Filippi (1995) conta que o palmitense mudou-se para o Rio de Janeiro convocado a servir ao exército, após o período na instituição, trabalhou numa tipografia carioca. Em entrevista, Schilke narra a Filippi (1995) que num

Certo dia, em 1968, estava na rua e o cineasta Adolf Chadler me viu e veio correndo me perguntar se eu não faria uma participação no filme *Os Carrascos Estão Chegando* [...] acabei fazendo uma ponta como um capitão em um submarino nazista que ficava gritando umas bobagens em alemão.

Surpreendentemente, segue contando que “Não gostava muito de cinema, mas como estava ‘duro’ e recebia roupa e comida de graça, acabei ficando nesta área mesmo”, afirma Schilke ao Folha da Tarde. Outras histórias intempestivas são compartilhadas por Schilke, como o declínio em sua carreira cinematográfica, a partir do ano de 1974, quando foi diretor de produção do filme *Costinha, O Rei Da Selva* (1976, Alcino Diniz), esteve metido em algumas confusões com com desfechos um tanto conflituosos.

Schilke trabalhou com uma série de nomes reconhecidos, dentre estes citamos alguns atores e atrizes globais, como Sônia Braga, José Wilker e Tarcísio Meira. No centro do *box*, Filippi (1995) apresenta uma fotografia colorida de Walter Schilke em pé, de corpo todo, na varanda de uma casa, acompanhado de um pequeno cachorro em frente aos seus pés. A legenda brinca com uma informação relatada na reportagem: “Schilke: beijinhos de Sônia Braga”, se

referindo aos bastidores d'A Dama Do Lotação (1978), em que o diretor de produção expõe sua proximidade com a atriz. Ele também exteriorizou que não foi fácil trabalhar com Glauber Rocha, “o diretor era difícil de lidar” (FILIPPI, 1995), acrescentou

Quando estávamos filmando A Idade da Terra, ele pediu que fossem servidos quatro tipos de pratos nas refeições [...] Quando colocaram na mesa, reclamou que estava gastando muito dinheiro com a comida. Em outra ocasião mandou que todo o elenco fosse de avião para Brasília, para terminar as filmagens. Ao chegarmos na Capital, disse que não iria mais filmar naquela cidade porque tinha um lago que era assombrado. Além disso, cismava que eu era um espião da KGB<sup>75</sup> no Brasil (FILIPPI, 1995).

Se essas histórias são verdadeiras, jamais saberemos e tampouco importa, dado que de ambos, restam apenas as memórias. Além do livro O Perfil de um Vencedor, escrito por sua esposa Anatórsia Arraes Schilke ao narrar as histórias de Schilke, com previsão de lançamento, segundo a publicação, para o ano de 1996 (FILIPPI, 1995).

Jubiabá (1987), de Nelson Pereira dos Santos, foi o último filme em que Walter Schilke trabalhou como diretor de produção, em 1986. “A vida no cinema foi ótima. [...] Aquela época foi ótima, mas só queria me aposentar”, afirmou. Em meados da década de 1990, Schilke retorna à sua terra natal, onde “vive numa casa confortável em Palmitos e é dono de uma marcenaria” e passou a auxiliar nas produções da Canibal (FILIPPI, 1995).

Havia intensa representatividade do movimento *punk* e da contracultura na São Paulo da década de 1990, o que, provavelmente, foi um fator determinante na entonação amistosa e com certo ar de admiração com que as reportagens, especialmente as publicadas nos jornais paulistas, narram as histórias da Canibal. As exposições de filmes e as palestras ministradas por Petter Baiestorf, denotam, sobretudo, a circulação das obras nos meios apreciados pelo seu público consumidor. Algumas histórias se cruzam, outras se complementam e tem aquelas que se repetem, sobre as primeiras edições da HORRORCON (Convenção Multimídia de Horror) nos periódicos. Portanto, elencamos três dos jornais que publicaram informações sobre a Convenção. A partir disso, realizaremos recortes, como uma espécie de decupagem, que possibilitem diálogos entre os periódicos para a nossa narrativa.

Antes de analisarmos os três jornais selecionados, ressaltamos a informação, no Correio Regional (CANIBAL..., 1995), refletido anteriormente, sobre a exibição de Criaturas Hediondas 2 na 1ª convenção multimídia de Horror na América Latina (HORRORCON), realizada em São Paulo, em abril de 1995.

---

<sup>75</sup>KGB é a sigla em russo de Komitet Gosudarstvennoi Bezopasnosti, seu significado em português é Comitê de Segurança do Estado. O KGB era a principal organização de serviços secretos da ex-União Soviética e esteve em funcionamento entre os anos de 1954 e 1991.

Na manhã de quinta-feira, aos 28 dias do mês de março de 1996, os jornais O Estado de São Paulo e Folha da Tarde, ambos de São Paulo, publicaram sobre o cinema independente de horror e a sua participação na HORRORCON. No Folha da Tarde, conforme a Figura 15 abaixo, a matéria intitulada “Festival de terror/trash promove banho de sangue na Vila Mariana”, redigida por Roberto Hirao (1996), exibe, em toda a página, duas fotografias das filmagens da Canibal e outras duas dos bastidores, ambas em cores, o subtítulo “*Gore* produz alienígenas a preço de custo” destinado à breves informações sobre as técnicas de produção das maquiagens, outro subtítulo especificamente sobre a Canibal Produções, um pequeno *box* sobre o Zé do Caixão de outra autoria, uma tabela colorida com toda a programação da Convenção e no canto inferior esquerdo, há um *box* colorido com a publicidade da “Mãe Dinah”.

Figura 15 - Participação da Canibal Filmes na HORRORCON 2 na capa do Folha da Tarde (1996).

# Show

300 Prêmios, 1000 filmes  
28 de março de 1995



**Latino lança CD**  
"Aventureiro" com mescla de gêneros musicais  
Pág. C-6

**MTV traz especial**  
acústico com cantora  
Cássia Eller  
Pág. C-3

**"Querida Mamã" faz sessão especial**  
para campanha contra a fome  
Pág. C-4

**Sai em disco trilha do filme "Cassino"**, de Martin Scorsese  
Pág. C-6

## Festival de terror/trash promove banho de sangue na Vila Mariana

Zé do Caixão, Ivan Cardoso e Thunderbird participam da 2ª Convenção Multimídia de Horror, que acontece na Gibiteca Henfil



**Zé do Caixão** volta a maquiagem para seu papel em "O Monstro".

**Gore produz alienígenas a preço de custo**  
Arrepiada a preço de banana é a produção de "Eles Comem Sua Carne", de Ivan Cardoso. O gênero "cinematográfico" está em alta com o sucesso do "Cine Falso", exibido pelo Brasilianismo, de segunda-feira.

**Zé do Caixão** é o grande nome do mês no Brasil. Além de apresentar o "Cine Falso", o diretor está produzindo quatro filmes para serem exibidos às sextas-feiras no Brasilianismo.

Mais de cinquenta mil fãs já assistiram às sessões de exibição em vídeo pela



**Roberto Hirao**  
O produtor é antes de tudo um fã. Depois de enfrentar os horrores do divórcio, como encontros, congressos e aulas, o morador da cidade pode passar o próximo fim-de-semana com um programa literariamente elaborado a segunda versão da Convenção Multimídia de Horror, a HorrorCon 2, na Gibiteca Henfil, na Vila Mariana. Cidades desoladas, empalações, torturas, banquetes de tripas humanas e sangue jorrando para todos os lados são os pratos de resistência do festival.

Os maiores nomes do horror-trash brasileiro prometem muita potência na convenção. Para a trama do trash (isto é, quanto pior, melhor). Eles costumam ficar divididos em gêneros como: Cinema fora de foco, histórias sem pé nem cabeça, edições malfeitas, vale tudo para fazer um filme.

E não adianta reclamar para o Procon, porque é tudo de graça.

A convenção é promovida pela Sociedade Brasileira de Arte Fantástica, uma entidade sem fins lucrativos que reúne profissionais das mais variadas áreas, como artistas



**Tonielli, Mônica e Baestorf** em cena de "Eles Comem Sua Carne".

**Cineasta só filma com amadores**  
Um novo Cinema Paralelo? Nada disso, seu mas pelo menos inferior, avisa Petter Baestorf, 20 anos, inquieto realizador de suspense e filmes em vídeo.

O que inspira é o local de onde saem seus filmes. Palmira, uma pequena cidade de Santa Catarina, perto da divisa com o Rio Grande do Sul. A história de Baestorf pode ser resumida em poucas linhas. Um garoto apaixonado por filmes, que consegue filmar uma produção, dirige três histórias de horror-trash em vídeo e é convidado para trabalhar em Hollywood. Só falta o convite para trabalhar em Hollywood.

De qualquer forma, ele já conseguiu bastante. Nunca Palmira foi tão fada. A cidade preferia ser conhecida por histórias edificantes, mas seu filho lixete tem outras preferências, como cambalêses, necrófilos e vampiros. Não por acaso, sua empresa, chamada Cambal Produções.

O cinema chega a São Paulo do doze, na manhã de sábado com sua trupe em que se destaca a missa Onélia Lemos, auxiliar de escritório de 21 anos. No entanto, paga a entrada de vídeo, além de hospedagem e alimentação.

Baestorf filma só sua primeira semana, porque nos dias dois, a sua equipe, toda de amadores (lavadores, auxiliares de escritório, uma costureira, um sorveteiro e até um "assistente de direção"), está trabalhando. Ele próprio precisa cuidar de

gráficos, cineasta e jornalista. Os gastos da convenção serão cobrados pelos sócios da sociedade.

Entre os participantes estão o cineasta Ivan Cardoso, o criador do terror-trash (e trilha) "Querida Mamã", o produtor de longa-metragem "Eles Comem Sua Carne" e o cineasta José Mônica. Além disso, o diretor de "Zé do Caixão", o produtor de "Eles Comem Sua Carne" e o cineasta José Mônica. Além disso, o diretor de "Zé do Caixão", o produtor de "Eles Comem Sua Carne" e o cineasta José Mônica.

Na programação de filmes, a expectativa é por "Nobreakman 2", de Jorge Hustergerren, produção ali-

**Zé do Caixão faz sucesso nos EUA**  
O horror-trash é estilo que o cineasta Ivan Cardoso e José Mônica fizeram sucesso em terras americanas, estilo clássico de "Zé do Caixão", o gênero "cinematográfico" está em alta com o sucesso do "Cine Falso", exibido pelo Brasilianismo, de segunda-feira.

**Zé do Caixão** é o grande nome do mês no Brasil. Além de apresentar o "Cine Falso", o diretor está produzindo quatro filmes para serem exibidos às sextas-feiras no Brasilianismo.

Mais de cinquenta mil fãs já assistiram às sessões de exibição em vídeo pela

**MÃE DINAH**  
Hoje, dia da Explicação  
Pensamento do dia: não abra seu coração à ambição, pois perderá a virgindade.  
Palavra de conforto: defende-se, lute.  
Previdência: dia bom para trocas ou viagens.  
Cor favorável: vermelho. Número positivo: 17.  
Horário propício: 13h. Pedra do sorte: ágata e 23h.

**HORRORCON 2 - QUANTO PIOR, MELHOR**

Filmes em vídeo	Paléstricas e Debates	Jogos de RPG
<b>Sábado 30/3</b>		
15:00 "Nobreakman" de Ivan Cardoso	19:00 "Programas do Brasilianismo de Horror no Brasil"	19:00 Exatidão
16:00 "O Monstro Legado do Espaço" de Roberto Baestorf	19:30 Panel "Cine Falso" de Stephen King	20:00 Exatidão
16:30 "Onda de Sangue" de Roberto Baestorf	19:30 Panel "Zé do Caixão" de Ivan Cardoso e Petter Baestorf	20:00 Exatidão
18:00 "O monstro" de José Carlos	19:30 Panel "O cinema de Horror no Brasil"	20:00 Exatidão
	19:30 Panel "O espetáculo de Horror no Brasil"	
<b>Domingo 31/3</b>		
15:00 "O Homem das Ombros de Fio" de Roger Corman	19:00 Panel "Nobreakman 2"	19:00 Exatidão
16:00 "Eles Comem sua Carne" de Petter Baestorf	19:30 Panel "Monstros Legados"	19:00 Exatidão
16:30 "A Cidade" de Tereza Fisher	19:30 "Insegurança para filmes de horror" com Ronaldo Seneque	19:00 Exatidão
18:00 "Nobreakman 2" de Jorge Hustergerren	19:30 Palestra de Tereza Fisher	19:00 Exatidão
	19:30 Palestra de Zé do Caixão	

Programação formada pela Sociedade Brasileira de Arte Fantástica. Qualquer alteração é de responsabilidade do organizador. Mais informações no Cinema Henfil, na Vila Mariana nº 298, telefone: (11) 574-028.

Fonte: Fotografia disponibilizada por Petter Baestorf (HIRAO, 1996).

Nosso foco, nesse momento, volta-se às informações sobre o festival, sendo assim, o texto introduz o convite a participar do evento, com a seguinte frase:

Cabeças decepadas, empalações, torturas, banquetes de tripas humanas, e sangue jorrando para todos os lados são os pratos de resistência do festival. [...] Cenas fora de foco, histórias sem pé nem cabeça, edições mal feitas, vale tudo para fazer um filme. E não adianta reclamar para o Procon, porque é tudo de graça (HIRAO, 1996).

O sensacionalismo, entre a sátira e o vislumbre, provavelmente atinge seu objetivo, captar a atenção dos leitores e leitoras, instigá-los a participarem da mostra e quiçá a produzir arte barata, mostrando que é possível. O evento ocorreu entre os dias 30 e 31 de março de 1995, com entrada franca. Organizado pela Sociedade Brasileira de Arte Fantástica (SBAF), realizado na Gibiteca Henfil, na Vila Mariana, em São Paulo/SP. Segundo Hirao (1996), a SBAF é "uma entidade sem fins lucrativos, que reúne profissionais das mais variadas áreas, como artistas,

gráficos, cineastas e jornalistas. Os gastos da convenção serão custeados pelos sócios da sociedade”. Os filmes foram exibidos numa televisão de 29 polegadas.

Hirao (1996) destaca como participantes da Convenção: Ivan Cardoso, cineasta carioca, criador do gênero *terrir* (junção de terror com comédia); o realizador catarinense Petter Baiestorf, que lançou, na Convenção, seu último filme *Eles Comem Sua Carne* (1996); o cineasta José Mojica Marins, vulgo Zé do Caixão, realizou uma performance; Toninho do Diabo, cineasta de Jundiaí/SP que também realizou uma performance e *Thunderbird*, apresentador de um programa trash na MTV. No desfecho da matéria, nos deparamos com um conselho: “Uma recomendação não oficial: é conveniente assistir ‘O Monstro Legume do Espaço’ [1995], ‘Eles Comem Sua Carne’ [1996, Petter Baiestorf] e ‘Nekromantic 2’ [1991, Jörg Buttgerit] de estômago vazio.” (HIRAO, 1996).

N’O Estado de São Paulo, trabalharemos com a reportagem “O lixo do lixo na HorrorCon II: Convenção Multimídia terá combates vampirescos em RPG e produções supertrash com monstros japoneses”, redigida por Patrícia Villalba, na seção Arte Fantástica. A publicação também ocupa a página inteira, como podemos conferir na Figura 16, com um texto e fotografias coloridas, há uma pequena imagem com uma cena de *Eles Comem Sua Carne* (1996, Petter Baiestorf) dentro de uma moldura, outra imagem com cena do filme *O Segredo Da Múmia* (1982, Ivan Cardoso) e quase todo o lado esquerdo da página é preenchido com o cartaz de *O Monstro Legume Do Espaço* (1995). Para além das informações trazidas no jornal anterior, destacamos outras, como a menção da participação de Cesar Souza, editor do *fanzine* *Suspiria* e produtor, dentre outros, do filme *Eles Comem Sua Carne* (1996), em parceria com Baiestorf, referido como “o último filme do Ed Wood de Palmitos (SC)” (VILLALBA, 1996). A publicação chama a atenção para as dificuldades enfrentadas pela SBAF, como a falta de patrocinadores e a licença para exibir as fitas seladas, para realizar eventos que divulguem as produções brasileiras de horror e ficção científica. O desfecho da matéria incentiva a produção trash e exalta a criatividade e a coragem necessária para fazê-lo, cita como exemplo, o episódio em que Baiestorf conseguiu uma câmera emprestada do pastor de Palmitos para gravar *Criaturas Hediondas* (1993). Não podemos deixar de notar a explosão de cores que acompanham a reportagem, com uma composição estética com destaque para as imagens coloridas, o cartaz d’*O Monstro Legume Do Espaço* (1995) ocupa quase toda a lateral direita, além de nos presentear visualmente com o recorte na moldura da fotografia que publiciza o filme *Eles Comem Sua Carne* (1996), título também presente na área superior da reportagem, com a utilização de letra colorida, em tons matizados do amarelo ao vermelho e o formato da fonte remete à estética *gore* ds *Canibal*. Outro detalhe que nos salta aos olhos, de acordo com a Figura

16, são as anotações à caneta na parte superior da matéria que nos contam uma história de que Baiestorf ganhou esse exemplar de presente de Marcelino Rodrigues de Pontes, exatos quatro anos após a publicação, conforme o próprio comentário.

Figura 16 - Canibal Produções na HORRORCON 2 no Estado de São Paulo (1996).



Fonte: Fotografia digitalizada cedida por Petter Baiestorf (VILLALBA, 1996).

A reportagem do Jornal da Tarde têm como título “Um encontro de horrores: na Convenção Multimídia HORRORCON 2, reunindo o fino do trash, hoje e amanhã, na Gibiteca Henfil”, a publicação, que ocupa toda a página, apresenta um texto sobre a convenção, que será nosso foco de análise, outro sobre Zé do Caixão, escritas por autores distintos, e um box com a programação da mostra, além de quatro fotografias, sem cores, de filmagens, e duas pequenas dos diretores Ivan Cardoso e Petter Baiestorf, respectivamente, como percebemos na Figura 17. O texto acompanhado do título mencionado, redigido por Marcos Filippi (1996), expõe informações básicas sobre o evento, único até então na América Latina; convida para os

“debates, palestras, painéis de discussão, performances, exibição de vídeos e curtas-metragens de horror, mesas de jogos de RPG e *Live Action* - uma espécie de jogo/teatro interativo”. A segunda edição do evento homenageou o cineasta carioca Ivan Cardoso, diretor de *O Segredo Da Múmia* (1982) e *As Sete Vampiras* (1986) e “o videomaker catarinense Petter Baiestorf (diretor de obras no estilo *splatter*)”. Além de contar com a presença de reconhecidos nomes do *trash* nacional, como Zé do Caixão (principal homenageado na primeira edição da HORRORCON), Antônio Aparecido Firmino, conhecido como Toninho do Diabo, Fabio Fernandes e outros. Mais uma vez, Baiestorf reitera: “Não recebemos apoio da prefeitura, nem de empresários. [...] Fazemos isso simplesmente por amor à cultura *trash*” (FILIPPI, 1996). Nessa edição, também podemos observar, conforme a Figura 17, as marcas do tempo agindo sobre a matéria feita de celulose do jornal, algumas manchas marrons e rígidas marcas das dobras que mantinham o exemplar guardado em alguma caixa empoeirada.

Figura 17 - Canibal Produções na HORRORCON 2 no Jornal da Tarde (1996).



Canibal Produções. Com isso, intencionamos narrar um recorte com outras histórias que integram as palmitenses.

A partir disso, sublinhamos o contraste entre a circulação de notícias sobre a Canibal Produções em Palmitos, sendo que analisamos todos os jornais regionais encontrados, e a nível nacional, sobretudo em São Paulo, com a seleção dentre os periódicos acessados. Além de pensarmos, ligeiramente, acerca das exposições no Brasil e na Europa, bem como seu mercado consumidor. Dessa forma, entendemos a Canibal como constituinte das identidades do Oeste catarinense, também como parte das culturas palmitenses, ainda que se manifeste como uma contracultura, é das relações humanas e não-humanas daquele biótopo que ela brota, com as inquietações de um grupo de pessoas curiosas, intrigadas com o modo de vida capitalista, com referências e ideais em comum e, com vontade de materializar suas ideias. Trabalharemos, para entender as suas estratégias de produção em relação ao meio natural e cultural onde vivem no próximo capítulo.

### 3 KANIBARU SINEMA SYSTEMA: DA NATUREZA SE FAZ ARTE

O cinema brasileiro, neste santo ano do ébrio senhor da Igreja Evanjegue da Santa Roubalheira Miliciana Consentida, foi implodido pelo desgoverno que se implantou no país com seus laranjais de desvios financeiros dos cofres públicos e perseguição à classe artística. Ordenamos, então, que a minoria que agora detém a tecnologia cinematográfica estatal de ponta seja combatida e que a discriminação ao vídeo amador produzido com celulares e equipamentos de quinta categoria cesse neste momento. Optamos pelo Kanibaru Sinema para, enfim, fazermos nossos gritos ecoarem pelos domínios dos cineastas pe(i)dantes individualistas. Um Kanibaru Sinema antropofágico, primitivo, selvagem, ateu e caótico, mas de uma pureza maldita capaz de assustar tanto os colonizados quanto os colonizadores.

(BAIESTORF; SOUZA, 2021)

#### 3.1 HISTÓRIAS CANIBAIS

As histórias e agentes serão explorados com certa minúcia, ao interpretarmos o livro “Canibal Filmes: Os Bastidores da Gorechanchada”, organizado por Baiestorf (2020) e o “Manifesto Canibal: como realizar cinema em tempos de crise e caos” (BAIESTORF; SOUZA, 2021) como fontes históricas. Para compor as histórias da Canibal Filmes, investigaremos algumas fontes iconográficas (BURKE, 2016; KOSSOY, 1989), isto é, utilizaremos, ao longo deste capítulo, uma fotografia dos bastidores de Eles Comem Sua Carne (1996) e outra fotografia do cartaz de divulgação de O Monstro Legume do Espaço (1995), disponíveis no *site* Canibuk e por meio de E.B. Toniolli, respectivamente. Para isso, neste capítulo, o foco da investigação será pautado no segundo nível de análise da História Ambiental, proposto por Donald Worster (1991; 2003), que consiste em pensar o modo de produção da Canibal Filmes como uma tecnologia produtiva que interage com o meio ambiente e constantemente transforma a natureza; neste caso, a atenção está voltada a compreender como a tecnologia reestruturou as relações ecológicas humanas.

As histórias canibais palmitenses serão aqui narradas com base em algumas fontes selecionadas em consonância com o aporte teórico predefinido, o que não quer dizer que o recorte seja isento de subjetividade do sujeito histórico historiador que elenca determinadas fontes para narrar uma história. Nesse momento, analisaremos o livro “Canibal Filmes: Os Bastidores da Gorechanchada”, organizado por Petter Baiestorf com a intenção de contar a história da produtora de cinema independente a partir de narrativas múltiplas, isto é, o cineasta organizou o acervo que mantém em casa desses trinta anos de Canibal Filmes, elencou fotografias, matérias de jornais e revistas, *fanzines* autorais e de outros nomes do *underground*, citações de publicações acadêmicas e reuniu entrevistas de parte dos colaboradores e

colaboradoras da produtora durante estas três décadas em que cada um narra a sua participação nesta história canibal.

O livro, por sua vez, pode ser lido como um compilado de fontes, como o resultado de um trabalho de história oral que dialoga com outras fontes, um trabalho análogo ao historiográfico. De modo que, o organizador perpassou caminhos entre os arquivos, recortes figurativos de documentos, reformulações entre narrativas e temporalidades entrelaçadas, o confronto de memórias, afetos e subjetividades para então publicar a história que lhe convém.

Para entendermos qual foi a estratégia utilizada pelo cineasta para a elaboração da obra, voltamo-nos, brevemente, à obra intitulada “Mate-me Por Favor: Uma história sem censura do movimento punk”<sup>76</sup>, organizada pelo historiador estadunidense Legs McNeil em conjunto com a poetisa canadense Gillian McGain. Os organizadores contaram com entrevistas, a partir dos depoimentos de nomes do movimento<sup>77</sup>. Mcneil e McGain objetivaram contar uma história composta por trechos de entrevistas de testemunhas oculares da cena nova-iorquina do movimento punk dos anos 1960 e 1970 até algumas aventuras londrinas da década de 1980. Não apenas pelo tema, mas também pelas semelhanças no formato da organização do livro, percebemos que este serviu como inspiração para Baiestorf construir uma história oral dos trinta anos do canibalismo palmitense<sup>78</sup>. A disposição das entrevistas com seus recortes precisos e sua posterior montagem para contar uma história linear, bem como as pequenas biografias (dos canibais afastados e de paradeiro atual desconhecido ou já falecidos) e autobiografias (aqueles que contaram suas versões desta história nas entrevistas, também enviaram uma autobiografia para a montagem do livro) na parte final da obra, estas são as maiores semelhanças entre um e outro.

“Canibal Filmes: Os Bastidores da Gorechanchada” foi publicado em 2020 e editado pela Sangue TV e Pitomba, em Pinhais/PR. O livro foi produzido com recursos oriundos de um financiamento coletivo divulgado virtualmente por meio da plataforma brasileira catarse.com que se propõe, dessa forma, a viabilizar projetos criativos, é por esta razão que nas últimas páginas da obra encontramos um agradecimento a cada um, nominalmente, que apoiou financeiramente a campanha no Catarse. Na contracapa, como de costume num livro, há

---

<sup>76</sup>O livro foi publicado em meados da década de 1990, traduzido para o português e publicado por editoras brasileiras na primeira década dos anos 2000. 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.

<sup>77</sup>Como Lou Reed, Andy Warhol, Nico, Iggy Pop, Wayne Kramer, Patti Smith, Dee Dee, Joey Ramone, Debbie Harry, Malcolm McLaren, apenas para citar alguns nomes.

<sup>78</sup>O uso do termo “canibalismo palmitense” refere-se a um trocadilho em relação ao nome da produtora e o local de surgimento e atuação. Como bem sabemos, o canibalismo que aqui nos referimos é cultural, figurado e antropofágico, ou seja, não estamos afirmando a existência de moradores de Palmitos que se alimentam de carne humana.

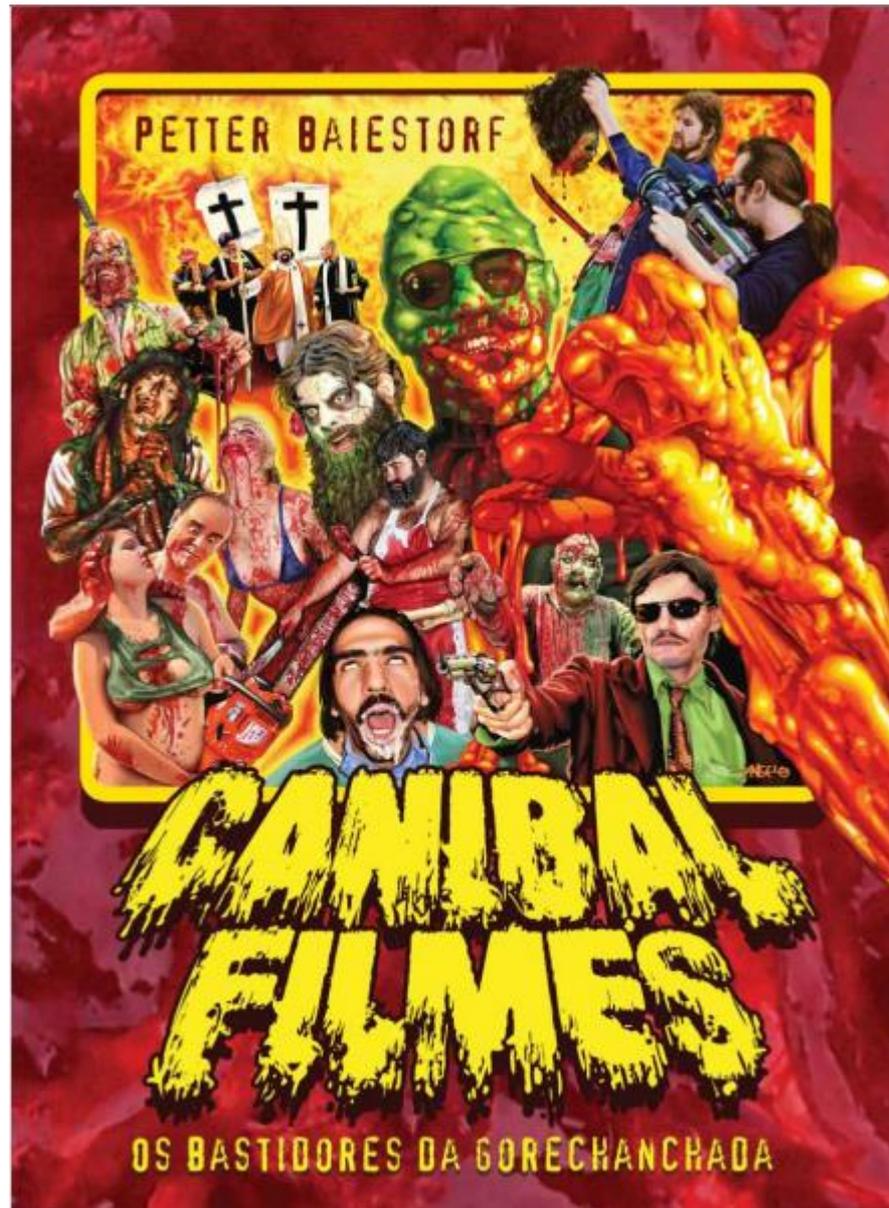
informações sobre sua produção, mas destacamos a opção, de acordo com a ideologia da Canibal, acerca da reprodução do conteúdo do livro e a ressalva sobre as opiniões contidas por terceiros nas entrevistas, respectivamente: “todo o conteúdo deste livro pode ser copiado e/ou utilizado, desde que não gere lucro e que se cite a fonte”, assim como já havia sido publicado na primeira edição do Manifesto Canibal (BAIESTORF; SOUZA, 2004), o que demonstra que a intenção com a publicação foi de efetivamente fazer esta história circular.

A capa, conforme podemos observar na Figura 18, foi ilustrada por Angelo Arede, artista que também é vocalista da banda carioca Gangrena Gasosa<sup>79</sup>. A arte digital foi criada a partir de um compilado de elementos de diversos filmes da Canibal, entre eles: O Monstro Legume Do Espaço (1995), Zombio 1 e 2 (1999, 2013), Arrombada: Vou Mijar Na Porra Do Seu Túmulo (2007) e Vadias Do Sexo Sangrento (2008); os personagens que aparecem na capa são interpretados por Leomar Waslawick (Caquinha), Cesar Souza (Esquisito), Ljana Carrion (Arromabada), Lane ABC (Mirza), Gurcius Gewdner (Médico), Airtton Bratz (Chibamar Bronx), Jorge Timm (Açougueiro), Loures Jahnke (Monstro Legume), Petter Baiestorf (cinegráfiista), Carli Bortolanza (assassino de zumbis), Flamingo (zumbi raivoso), Felipe M. Guerra (bispo), entre outros figurantes zumbis. Ao visualizar a Figura 18 percebemos que os fragmentos dos filmes mencionados constroem um mosaico com cores vibrantes, de modo que a partir de cada personagem e sua respectiva cena, o artista criou uma nova obra com certa harmonia entre os fragmentos, se prestarmos atenção vemos que apesar de recortes de cenas, os personagens interagem como se estivessem todos no mesmo filme.

Figura 18 - Capa do livro “Canibal Filmes: Os Bastidores da Gorechanchada”.

---

<sup>79</sup>A banda ficou conhecida por criar o estilo musical autodenominado “saravá metal”, que mescla elementos da brasilidade com o som pesado do *heavy metal*, como elementos da umbanda e outros sons com origem em religiões de matriz africana.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Ao final da obra, ainda encontramos uma lista com o título “Canibais” em que aparecem autobiografias ou biografias, ao todo são 114 nomes envolvidos com a produtora de alguma forma, inclusive os progenitores de Petter: Claudio Baiestorf e Iara Dreher. Os nomes foram dispostos em ordem deliberada pelo autor, não seguem ordem alfabética. Dentre estes 114, apenas 34 são mulheres. Há uma subdivisão, as 28 pessoas citadas inicialmente participaram de forma mais ativa ao longo dos 30 anos de Canibal Filmes, dentre estas, sete são mulheres. Esta subdivisão é implícita, de modo que é marcada por uma frase: “Vários integrantes da Canibal Filmes já são falecidos. Inúmeros outros não mantêm contato com a produtora e não foram localizados para a série de entrevistas realizadas para a confecção deste livro.” (BAIESTORF, 2020, p. 498), a partir disso seguem mais 86 pessoas que foram descritas com breves biografias escritas por Baiestorf, dentre essas 86, são citadas 27 mulheres. Contudo, esta

história é narrada com seu teor de ficção para divertir o público e dessa forma, não podemos ter certeza da veracidade das afirmações (não que esta seja uma grande preocupação, considerando que a história também se faz de ficção). Como por exemplo, dentre os 86 canibais secundários, por assim dizer, consta Uzi Uschi, descrito como “Técnico em inúmeros filmes e diretor de fotografia em outros tantos. Não se deixa fotografar. É figura misteriosa. Reside na Zona Autônoma de Kanibaru.” (BAIESTORF, 2020, p. 500), claramente há um tom de brincadeira, até porque Uzi Uschi é um dos pseudônimos usados por Baiestorf e a Zona Autônoma Kanibaru refere-se à casa de Claudio Baiestorf, às margens do rio Uruguai em Palmitos, casa esta que foi, por diversas vezes, cenário de filmagens e refúgio dos bastidores.

Em seguida, há uma seção que reúne a filmografia da Canibal Filmes junto de outras produções de integrantes do grupo, antes de iniciar a lista com suas devidas informações, o autor explica como se deu a organização desta parte:

Levantamento feito por ano, com as produções realizadas pelo grupo via as produtoras Canibal Produções, Canibal-Mabuse Produções, Canibal Filmes, Caos Filmes, Baiestorf Apresenta, Caverón Cine, Cine Tetas e Pinga, Daddy Inc., Kenga Produções, Freak Vídeo, N.A.V.E., Canibais Etílicos, Urtigueiros, Bulhorgia Produções, Moho Produções, Core Filmes, Vermes Pró Ações, entre alguns outros nomes criados para produções únicas (BAIESTORF, 2020, p. 507).

Ao todo constam 184 produções cinematográficas, nesta seção há duas subdivisões, a primeira com 18 documentários realizados sobre a Canibal Filmes ou em parceria com a produtora e a segunda com o subtítulo “Outras Produções com Participações de Canibais” em que aparecem mais 38 títulos. Apesar da descrição de tantos títulos que, além de uma forma de catalogação de arquivos, ficam para os leitores como sugestões a serem apreciadas, Baiestorf ainda nos presenteia com uma lista de indicações, ao que ele chama de “Guia de SOVs essenciais” (BAIESTORF, 2020, p. 532), elaborada com a preocupação acerca da acessibilidade virtual para que o guia servisse efetivamente como um incentivo para o público conhecer um pouco mais do vasto território que abrange o cinema independente e, inclusive, para incentivar a criação artística. A lista conta com 35 títulos, dentre estes 18 são brasileiros e conforme o conhecido ego de um diretor de cinema, cinco são filmes feitos pela Canibal e dirigidos pelo próprio: *Criaturas Hediondas* (1993), *O Monstro Legume do Espaço* (1995), *Eles Comem Sua Carne* (1996), *Zombio* (1999) e *Zombio 2 - Chimarrão Zombies* (2013). No subtítulo seguinte, nos deparamos com a bibliografia, aqui também há uma explicação prévia:

O material deste livro foi extraído, principalmente, de entrevistas escritas, ou de áudio, inéditas e exclusivas, realizadas pelo autor com equipe e elenco das produções da Canibal Filmes. Outros materiais citados, fatos e dados históricos foram selecionados a partir de várias publicações impressas, livros e fontes online (BAIESTORF, 2020, p. 536).

A descrição bibliográfica é detalhada, assim como requer um trabalho de fôlego como este, aqui também há subdivisões, entre livros, catálogos de festivais, *fanzines*, páginas na *internet*, jornais e revistas. Além de nominar cada um dos participantes que foram entrevistados, desta vez em ordem alfabética:

Entrevistas: Adriano de Freitas Trindade, Airton Bratz, Alexandre Brunoro, André Carvalho, André Luiz, Andye Iore, Carli Bortolanza, Cesar Souza, Daniel Villaverde, E. B. Toniolli, Elio Copini, Felipe M. Guerra, Gurcius Gewdner, Lane ABC, Leandro Dal Cero, Leomar Wazlawick, Leyla Buk, Ljana Carrion, Loures Jahnke, Marcelo Severo, Marcos Braun, Miyuki Tachibana, Onesia Liotto, Paulo Blob, PC, Raphael Araújo, Rose de Andrade, Uzi Uschi e Vinnie Bressan (BAIESTORF, 2020, p. 536).

Com mais de quinhentas páginas, esta obra não pode ser encerrada na discussão proposta para este trabalho. Dessa forma, evidenciamos que serão analisados trechos dessa história. A partir deste momento, resumiremos a trajetória da Canibal Filmes narrando-a em fases, com a finalidade de traçar paralelos com os objetivos da pesquisa.

A Canibal Filmes teve seus primeiros suspiros ainda no final da década de 1980. No ano de 1988 Petter Baiestorf começa a criar seus próprios *fanzines*<sup>80</sup>, contos, roteiros de HQs e cinematográficos, além de poesias. Em 1991, vem à tona ao “*trash*”<sup>81</sup> cinematográfico, a Canibal Produções, fundada por Baiestorf em parceria com E.B. Toniolli. A categorização “*trash*” (do inglês, lixo) é usual para descrever o formato destas produções com o intuito de diferenciá-las ao extremo da produção *mainstream*, porém é um adjetivo genérico e um tanto vago, quiçá ultrapassado. No entanto, utilizamos para iniciar esta discussão, porque é um conceito usual e popular nas produções de baixo orçamento. Inclusive, Baiestorf recorta uma citação da Revista *HorrorShow* (1996) em que Cesar Souza define ao mesmo tempo em que critica o uso do conceito de filme *trash*:

---

<sup>80</sup>*Fanzines* são produzidos, escritos e divulgados, geralmente, por um pequeno grupo independente que participa de todo o processo, o próprio termo que o nomeia é uma junção de palavras: *fan* (fã) com *maganize* (revista). O autor cita como exemplos de *fanzines* brasileiros: Arghhh! e Necrofilia (ambos de 1992), editados por Petter Baiestorf. Ver mais: 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.

<sup>81</sup>“Lixo cultural, artístico, técnico e intelectual” (SAIDEL, 2010, p. 22). Compreende fundamentalmente, uma qualidade técnica precária, ultrapassada e conseqüentemente barata. Produtos audiovisuais desqualificados pela cultura oficial, estética e economicamente à margem da indústria cinematográfica. Compreendemos a ausência de consenso em torno do termo que se estabelece de forma genérica em relação à Canibal Filmes, por essa razão o conceito encontra-se entre aspas, apenas como explicação introdutória e não como categoria de classificação. Ver mais: CÂNEPA, Laura. 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; 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; 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.

Cesar Souza: Trash é mais uma expressão que foi desvirtuada. Tanto está se chamando qualquer filme de terror de trash, como pseudocríticos traduzem o gênero como “filme ruim” ou “tranqueira”. O trash é o filme sem nenhum orçamento, mas com o máximo de diversão. É o filme equivocados, que deveria assustar e acaba matando de rir. É a produção classe “Z”, que se esforçou para ser melhor, mas não teve outro remédio senão improvisar. Filme ruim é filme chato e sem graça. O trash diverte sempre. Filme ruim nunca vira cult. O trash é adorado. Tranqueira é produção milionária que aborrece. Trash são Ed Wood, Godzilla (antigo), Jesus Franco, Petter Baiestorf, terror mexicano, cinema turco das décadas de 1970 e 1980, pornô nacional da Boca do Lixo, etc... (Revista HorrorShow #1, 1996 *apud* BAIESTORF, 2020, p. 69).

Todavia, ao introduzir esta pesquisa optamos, em consonância com os canibais, por tratar a Canibal Filmes enquanto uma produtora de *Shot On Videos* (SOVs), um formato de filme em vídeo que se difundiu a partir da década de 1980 com a popularização dos vídeos caseiros e o acesso às câmeras VHS. Com isso, Baiestorf (2020, p. 46-47) reclama o anúncio de uma verdade, afirma veemente que a produção SOV no Brasil

sempre foi, erroneamente, chamada de Trash, Cinema de Bordas ou algum outro nome que tentava etiquetar essa produção independente. Mas, em verdade, são Shot On Video [...] à margem do circuito exibidor normal formado por salas de cinema, mostras, festivais ou cineclubes. Claro que, com intuito de plantar ainda mais a desinformação, chamei muitas vezes de Kanibaru Sinema – que foi o nome que usamos no livro *Manifesto Canibal* –, Filme Livre, Cinema de Garagem, Cinema de Invenção, Cinema Transgressor, Filme B, Udigrudi, Gorechanchada, Anticinema ou qualquer outro nome que achei que pudesse garantir algumas exibições das nossas produções. Pro cara [sic.] continuar circulando, há uma necessidade de ser orgânico, de se reinventar o tempo todo – mantendo um estilo autoral, lógico.

O estilo experimental das produções oportunizam uma licença poética, diga-se de passagem, para a liberdade criativa, e foi assim que o cineasta gozou de um combo a partir de suas referências, experiências e criatividade para criar incógnitas nos espectadores com uma variedade ampla de nomenclaturas, denominações ou conceitos, o que é parte integrante da performance do artista. Ademais, também pode ser interpretado como uma estratégia oportunista para “garantir algumas exibições” como o próprio mencionou e com isso, manter um público curioso e fiel, como geralmente são os admiradores do meio *underground*.

O entrevistado Felipe M. Guerra contextualizou o cotidiano de quem viveu entre as décadas de 1980 e 1990 (período em que o Governo Collor extinguiu a Embrafilme, o que afetou arduamente a indústria cinematográfica brasileira), numa região interiorana, em meio aos entraves de uma vida capitalista que embala o desenvolvimento da reprodutibilidade técnica e legitima o cânone artístico, em detrimento do jovem que sonha em fazer cinema, Guerra (*apud* BAIESTORF, 2020, p. 40-41) afirma:

Felipe M. Guerra: Para a geração que cresceu nas décadas de 1980 e 1990, fazer cinema era um sonho praticamente impossível. Primeiro, porque era caro – lembrem que as câmeras de cinema filmavam em película 35mm –, e depois, porque exigia muita técnica, e as faculdades de cinema no Brasil eram poucas e estavam todas nos grandes centros – bem, isso não mudou muito até hoje. As velhas camerazinhas Super-8, que usavam um tipo de película menor e mais acessível, funcionaram como

alternativa durante algum tempo, mas, lá pelo final da década de 1980, as empresas que produziam filme para estas câmeras encerraram o processo de revelação no país, praticamente decretando a morte da produção independente em Super-8. Então, fazer cinema independente no Brasil da época era algo ao alcance de poucos, a não ser que o papai pudesse pagar a sua faculdade. Até que surgiu o vídeo e tudo mudou. As câmeras VHS eram simples de manejar, infinitamente mais baratas que uma câmera de película e o processo de gravação era muito mais prático: enquanto com película precisava ser revelada, a gravação em vídeo podia ser vista logo depois da imagem capturada, e você ainda podia reaproveitar a mesma fita gravando por cima, enquanto a película, depois de exposta, já era.

No início da década seguinte, iniciam as produções e gravações de curtas, médias e longas-metragens da Canibal Filmes. Baiestorf (2020, p. 48) afirma que fundou a Canibal Produções em setembro de 1991. A primeira experiência de filmagem, realizada por Baiestorf, Toniolli e Neurivan Sangalli (quem emprestou a filmadora VHS), resultou num *sketch* não editado. Em 1992, o grupo inicia as filmagens do que seria a pretensão do primeiro longa-metragem: *Lixo Cerebral Vindo De Outro Espaço*, a gravação durou apenas dois dias de um final de semana; a maquiagem dos “zumbis alienígenas”, devido a falta de experiência, foi feita de forma simples tendo como base o pó de talco, inspirada nos zumbis de *The Night of the Living Dead* (*A Noite dos Mortos-Vivos*, 1968, George Romero), por Baiestorf e Toniolli; a trilha sonora foi captada concomitantemente à filmagem, tocada simultaneamente num rádio portátil acoplado atrás da câmera. Como não havia condições para editar o filme e nem conhecimento o suficiente sobre a montagem, Airton Bratz desenhou cartelas com o nome do filme e os créditos iniciais que foram alocados no chão como se fossem “pistas” a serem seguidas e assim, foram filmadas em plano sequência no cemitério falso que haviam construído com cruzeiros de madeira. Claudio Baiestorf levou o grupo até o local onde seriam realizadas as filmagens que contaram com três crianças no elenco, inclusive Ricardo Baiestorf (irmão de Petter que hoje vive do agronegócio no Mato Grosso). O filme ficou incompleto porque Neurivan Sangalli, que havia disponibilizado a filmadora, perdeu o interesse em dar sequência ao projeto e levou a câmera embora. Nas palavras de Baiestorf (2020, p. 44): “O motivo para as filmagens terem sido interrompidas foi bem simples: Neurivan, o garoto dono da filmadora, perdeu interesse no projeto e desistiu de ajudar. Em 1992 era mais fácil você encontrar um alien em Palmitos do que uma filmadora.”. Apesar do infortúnio, ainda é possível acessar o documento, mesmo inacabado e com quase dez minutos, disponibilizado na plataforma YouTube<sup>82</sup>, no Canal Petter Baiestorf, postado *online* pelo diretor.

Em 1992, Baiestorf passa a, efetivamente, editar de forma independente seus *fanzines*. Alguns de seus títulos, presentes no Manifesto Canibal (BAIESTORF; SOUZA, 2004), são:

---

<sup>82</sup>Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YIUKBKpGCjQ>. Acesso em 13 abr. 2022.

Arghhh (1992), Necrofilia (1992), Clássicos Canibal (1994), Pus Diet (1994), Brazilian Trash Cinema (2000), O Viajante Cósmico (2003) e Bebuns Bêbados que Escrevem<sup>83</sup> (2003). A estes materiais caberia uma análise num trabalho à parte; contudo, destacamos o *fanzine* Arghhh, que durou 32 edições, entre 1992 e 2003 (BAIESTORF, 2020, p. 36). O artista percebeu que era possível fazer e manter materiais de expressão cultural também no município de Palmitos e através dos correios, que era o meio de comunicação mais acessível na década de 1990 e, conseqüentemente o meio de circulação do material *underground* produzido no Brasil, enviava *fanzines* e filmes e, em troca recebia estes materiais, além de HQs, revistas e outros, dessa forma, trocava figurinhas com pessoas de todo o país, conheceu outros nomes do circuito independente, o que proporcionou frutos em produções futuras com parcerias e intermeios. Conhecemos alguns destes produtores culturais e a circulação *underground* na década de 1990, pelas palavras de Baiestorf (2020, p. 58-59):

Petter Baiestorf: Assim como as bandas faziam a distribuição de suas músicas via correio, em fitas K7, passei a copiar o filme em fitas VHS virgens para enviar aos fanzineiros que eu mantinha contato. Para o resto do pessoal, os trabalhos já haviam sido concluídos; para mim, na qualidade de “representante” do grupo, estava apenas começando. Sem medir custos, comecei a copiar o filme [Criaturas Hediondas] pra todo mundo que eu conhecia que possuía publicações independentes. Por conta do meu *fanzine*, Arghhh, eu conhecia muita gente que produzia, de bandas independentes até editores profissionais. Assim, fiz com que cópias do filme chegassem até pessoas como Lúcio Reis (B-Zine), Cesar R.T. Silva (Hiperespaço zine), Renato Rossatti (Juvenatrix zine), Jorge Rocha (Mão Única? Zine), Adilson e Anderson Engel (Refugo zine), Daisy Fiuza (Ekletic zine), Márcio Sno (Haaaa zine), entre muitos outros personagens da comunidade fanzineira. Nessa época, eu continuava comprando todos os meses a revista Rock Brigade, que mantinha uma sessão de divulgação de bandas e *fanzines*. Essa sessão era muito importante, era um dos únicos locais onde tínhamos acesso aos endereços das bandas e editores de *fanzines* para poder escrever a eles e, com isso, fazer nosso trabalho circular pelo Brasil inteiro. Desde o primeiro filme que realizamos, nunca me contentei em deixar o trabalho circulando apenas em Palmitos e a região Oeste de Santa Catarina; minha formação cultural estava muito além da pobreza cultural dessas cidadezinhas de colonização alemã/italiana.

O cineasta não mede esforços para evidenciar sua posição crítica sobre a cultura divulgada, incentivada e entendida como especial por grande parte dos habitantes da região Oeste catarinense (um exemplo disso são os grupos de dança típica alemã, italiana e gaúcha que se mantêm no tempo presente com apresentações em festas típicas) e sua memória romantizada ítalo-germânica, apesar de ser descendente de imigrantes europeus e gozar de tais privilégios, assim como os demais integrantes, conforme podemos perceber ao decorrer desta pesquisa. Os canibais apesar de emergirem em meio às culturas colonizadoras, desde o início constroem críticas ao imaginário local, além de enfrentarem obstáculos típicos dos estereótipos alimentados em cidades pequenas.

---

<sup>83</sup>Lançado no 25º Festival de Cinema de Gramado (BAIESTORF; SOUZA, 2004).

Possivelmente tenha sido a ausência de incentivo público e de outras manifestações artísticas independentes no local, somado a distância dos centros do circuito *underground* que agiram como uma mola propulsora da criação e circulação da Canibal Produções (à época) atravessando as fronteiras palmitenses, catarinenses e até mesmo brasileiras.

O que não podemos negar é que a Canibal provou ser possível fazer arte sem investimento público, com pouco dinheiro, com circulação de material físico por meio dos correios, anterior à era digital e numa pequena cidade no interior do Oeste catarinense, distante geograficamente dos polos culturais e industriais do Sudeste do país.

A linha é tênue ao narrar esta história, de modo que, por um lado entendemos o esforço para materializar a existência da Canibal Produções nesta determinada realidade em específico. Contudo, não podemos deixar de lançar um olhar crítico às nuances interseccionais que se impõe nesta história, bem como já iniciamos esta discussão acerca dos privilégios envolvidos à questões de classe, raça e gênero. No entanto, este não é o foco da nossa abordagem, o que, por outro lado, não torna esta discussão menos necessária.

Ao contar sobre as primeiras experiências com filmagens, Petter narra o encontro que revolucionou o segmento de seu trabalho:

Petter Baiestorf: [...] Lixo Cerebral a gente estava filmando e já montando diretamente na câmera, porque na época não conhecíamos ninguém que poderia editar o filme. Eu não queria repetir isso no filme novo, era penoso demais filmar assim. O Jorge Timm, que é meu primo, ficou bastante interessado em nosso filme e, algumas semanas depois, me apresentou ao Frederico Zingler, que era um senhor bem mais velho do que qualquer um de minha turma e que possuía uma ilha de edição de vídeo. A edição do filme foi num equipamento que não fazia os cortes no frame exato que eu tinha previsto. Minha falta de experiência com a edição me fez perceber que muito do material que havíamos filmado não tinha como montar do jeito que tinha planejado em minha cabeça. Optei por editar o filme da maneira mais fácil, e em apenas três dias de trabalhos, o filme já estava finalizado. Não era um filmaço, mas tinha servido como um primeiro período na escola da vida. Ver as músicas dando vida e ritmo às cenas era mágico e me fazia perceber o poder da edição num filme (BAIESTORF, 2020, p. 57, grifos nossos).

Destacamos o trecho em que o cineasta fala sobre a intermediação promovida por seu primo Jorge Timm, este se tornou um integrante ativo na Canibal e o levou a Frederico Zingler, que poderia lhe proporcionar a oportunidade de editar seus vídeos na sua ilha de edição, onde os privilégios coloniais se interpõem, inclusive, nas relações sociais. Ainda no tempo presente de 2022, Zingler mantém sua loja e produtora audiovisual no centro de Palmitos, a RTZ Som Produções, na Avenida Brasil.

Para dar sequência às filmagens e à materialização de novos filmes precisava-se de uma câmera. Leandro Dal Cero, portanto, conseguiu uma filmadora VHS emprestada com seu tio e assim, os canibais puderam dar continuidade à sua arte. Foi então que gravaram o Criaturas

Hediondas, o primeiro longa da Canibal Filmes que foi efetivamente finalizado, editado e lançado ao público em 1993.

Nesse período, Toniolli havia conseguido um estágio num jornal em Chapecó/SC e mudou-se para este município, com o novo trabalho soube da existência de Walter Schilke em Palmitos, que havia trabalhado com cinema profissional no Rio de Janeiro algumas décadas antes. O canibal descreve a experiência do contato com o artista:

E. B. Toniolli: [...] Schilke era um portal para outro mundo, muito distante de Palmitos, onde um universo de possibilidades se descortinava. Schilke tinha um baú cheio de fotos de bastidores de produções e nos contava com riqueza de detalhes as dificuldades que ele enfrentava para compor os cenários e muitas outras histórias engraçadas envolvendo Sônia Braga, Glauber Rocha ou Os Trapalhões [...] (BAIESTORF, 2020, p. 51).

Baiestorf coloca Schilke na narrativa como um personagem fundamental para a evolução das filmagens, não só por partilhar seus conhecimentos a partir de suas experiências cinematográficas no Rio de Janeiro, mas também por disponibilizar a sua propriedade em Palmitos, onde havia uma marcenaria e uma floresta com árvores nativas, para as filmagens de *Criaturas Hediondas*<sup>84</sup>:

Petter Baiestorf: Walter Schilke foi outro adulto extremamente importante para o pontapé inicial das produções da Canibal Filmes. Schilke realmente tinha trabalhado com cinema nos anos de 1970 e 1980, no Rio de Janeiro. Apesar de nunca ter dirigido ou roteirizado um filme, tinha sido diretor de produção em vários grandes sucessos de bilheteria, como *O Judoka* (1973, Marcelo Ramos Motta); *Robin Hood – O Trapalhão da Floresta* (1974, J.B. Tanko); *Elke Maravilha contra o Homem Atômico* (1978, Gilvan Pereira); *A Idade da Terra* (1980, Glauber Rocha); e, também, em dois clássicos de Neville de Almeida, *A Dama do Lotação* (1978) e *Rio Babilônia* (1982). Toniolli queria entrevistar Schilke, mas como nunca manjou nada de cinema [...], me ligou fazendo o convite para que o acompanhasse na entrevista, eu seria uma espécie de consultor cinéfilo para as perguntas. Chegamos lá e, várias cervejas depois, já com intimidade no bate-papo com Schilke, falei sobre *Criaturas Hediondas*, que estávamos tentando filmar, mas não tínhamos o cenário disponível – na verdade não tínhamos nada ainda. Schilke, após falar que não nos ajudaria como técnico, disponibilizou todo o sítio dele, que incluía uma marcenaria e um mato de árvores nativas, para que usássemos como fosse necessário para fazer o nosso filme sair do papel (BAIESTORF, 2020, p. 51-52).

Com o incentivo a partir da disponibilização de Schilke, os canibais se motivaram a escrever uma carta para a prefeitura de Palmitos, solicitando um auxílio financeiro para a realização do filme, mas essa motivação foi rapidamente sanada. Essa carta faz parte da “história do quase”, ou seja, nunca foi enviada, mas o saldo positivo disso é que a Canibal se manteve integral e organicamente independente. Baiestorf conta como se deu esse incidente:

Petter Baiestorf: No dia 15 de abril de 1993, Toniolli e eu esboçamos uma carta para a prefeitura de Palmitos onde pedíamos transporte até o set e uma colaboração financeira de Cr\$ 10.000.000,00 (dez milhões de cruzeiros, que atualizados para reais, em 2020, dá em torno de R\$ 1.882,50), mas nunca chegamos a remeter este pedido de ajuda à prefeitura. Provavelmente desisti depois de participar de uma reunião com o

<sup>84</sup>Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e2bdY7V1R5o&t=1s>. Acesso em 11 maio 2022.

então prefeito da cidade, Antônio Fiorese, que ficou me olhando com cara de abobado enquanto eu falava sobre a importância de se fazer um filme na cidade de Palmitos. Naquela época, eu já era suficientemente inteligente para compreender que era necessário esconder a história do roteiro. Imagine só o quanto teria sido bizarro eu falando pro prefeito e seus assessores, acostumados a escutar sobre problemas envolvendo bois, lavouras e estradas, sobre cinema de horror, sobre alienígenas que estavam chegando ao planeta Terra para escravizar a humanidade com uma fórmula de ressurreição dos mortos e outros absurdos nonsenses [...]. Lembro que foi uma reunião meio tensa, porque me irritei com aqueles caras não entendendo a importância de investir num filme que, mesmo sendo sci-fi de horror escrachado, traria visibilidade ao município (BAIESTORF, 2020, p. 53-54, grifos nossos).

Nos chama a atenção a percepção de Baiestorf acerca do descaso da instituição política palmitense para arte a dos canibais locais, quando explicita que sabia que não ajudaria em nada mencionar o enredo do filme para o qual eles precisavam captar verbas, já pela forma como foram recebidos numa reunião com o prefeito Antônio Fiorese<sup>85</sup>. Mas, para além do descaso, pontuamos o desconhecimento das autoridades locais que não viam sentido algum em incentivar a produção de um filme *sci-fi* de horror no município, visto que as problemáticas regionais, eram em maior parte voltadas ao setor agropecuário, o que era sabido por Petter, vide grifos na citação acima. Contudo, corroboramos com Baiestorf, sobre sua indignação acerca da ignorância das autoridades locais em não perceberem que, apesar o quão estranho aquilo poderia parecer-lhes, investir num filme produzido na região traria visibilidade para Palmitos. O que a prefeitura poderia ter aproveitado enquanto uma oportunidade turística e econômica, e provavelmente, favoreceria o tão esperado “progresso”, de modo que as instituições públicas palmitenses poderiam mediar os holofotes à Canibal. Entretanto, felizmente esse mérito não foi concedido às instituições públicas de Palmitos, devido a uma teimosia arraigada em estereótipos de que aqueles jovens não passavam de “vagabundos arruaceiros”. A prefeitura perdeu essa oportunidade, mas esses preconceitos não foram páreos para a vontade de criar arte dos jovens canibais, que se mantiveram de forma independente e foram assistidos, ouvidos e lidos por pessoas muito além do perímetro palmitense.

Contudo, após a realização do *Criaturas Hediondas*, o problema em ter acesso a uma câmera se manteve, Baiestorf (2020, p. 62, grifos nossos) narra que o descuido na produção do filme *gore*, que teve como consequência mais uma vez se ver sem o equipamento fundamental para produzir um filme, o objeto que capta as imagens em movimento:

Petter Baiestorf: Acho que devolvemos a filmadora do tio de Leandro toda melecada de groselha e outras gosmas diversas. O fato é que ele não quis mais emprestá-la e tivemos que nos virar atrás de outra. Meu pai estava começando a se envolver com nosso grupo nessa época, acho que ele ficou impressionado com a seriedade com que encarávamos as produções e resolveu ajudar. Ele, que já havia até sido candidato a vice-prefeito de Palmitos, era extremamente sociável e conhecia todo mundo no

---

<sup>85</sup>Prefeito eleito pelo Partido Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), com Clóvis Beskow enquanto vice-prefeito, ambos cumpriram mandato entre 1997 e 2001 (SCHUH, 2011, p. 15).

município. Isso nos facilitou conseguir uma nova filmadora emprestada com um colega dele de Rotary Club, o Ademir Piffer.

Mais uma vez, é evidente que o *status* social de Petter o favoreceu, isso não invalida a Canibal com seus feitos de produzir cinema no Oeste catarinense na década de 1990. Mas salta aos olhos que apesar das dificuldades enfrentadas, seus pais não apenas o apoiavam (inclusive financeiramente), como o seu pai, na qualidade de candidato a vice-prefeito, era popular no município, o que mediou o acesso à filmadora do colega do Rotary Club, um clube elitista subdividido em seções por diversos países, fundado no início do século XX, nos EUA.

Noutras vezes, os canibais utilizaram a propriedade de Claudio Baiestorf como cenário ou a comunidade da Sede Oldenburg como um todo, inclusive o rio Uruguai que por ali corre com suas águas. Todavia, para a filmagem de *Açougueiros* (1994)<sup>86</sup>, Baiestorf pediu autorização para o tabelião de Palmitos, Walter Trennepohl, para usar uma de suas propriedades em que havia uma casa abandonada e um cemitério e teve uma resposta positiva.

Petter Baiestorf: A casa abandonada que conseguimos para as filmagens ficava no meio do nada. Não tinha água potável, não havia vizinhos, nem bodega por perto. Essa casa pertencia a um senhor já de idade, chamado Walter Trennepohl, tabelião de Palmitos, com quem fiz amizade e pedi autorização para usar sua propriedade. Trennepohl ficou muito empolgado com a ideia de que sua casa abandonada seria usada num filme e nos deixou usar tudo, incluindo um cemitério que ficava dentro de suas terras. Pela primeira vez poderíamos filmar num cemitério real com autorização, estávamos radiantes como debutantes em suas festas de quinze anos.

Leandro Dal Cero: [...] Em *Açougueiros*, meio que cada um de nós estava tentando fazer alguma coisa mais específica na produção. Baiestorf na direção e atuando, Wazlawick na parte de maquiagens, Ivan Pohl, Loures Jahnke e Marcos Braun atuando, e eu na câmera e atuando. Nessa produção ainda não tínhamos iluminação alguma, só utilizávamos a luz solar (BAIESTORF, 2020, p. 63, grifos nossos).

Antes de mais nada, chamamos a atenção para o grifo, que evidencia uma de suas estratégias de produção, a utilização de iluminação natural com a luz solar. Em *Açougueiros*, Claudio Baiestorf e Loures Jahnke começaram a participar de forma mais ativa. Como perceberemos ao longo da narrativa desta pesquisa, entre estes 30 anos de Canibal Filmes, suas histórias são constituídas por contradições; neste momento, ressaltamos a dualidade entre as duras críticas à instituição cristã na maior parte dos filmes e a participação de membros da Igreja Luterana<sup>87</sup>. Após o episódio da devolução da câmera do tio do Leandro Dal Cero, Loures, por intermédio de suas relações com os presbíteros da instituição e a participação no Curso de Teologia Popular promovido pela PPL em Palmitos, conseguiu uma filmadora emprestada do pastor da Igreja Luterana de Maravilha/SC:

<sup>86</sup>Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=6\\_Bg51k43uA](https://www.youtube.com/watch?v=6_Bg51k43uA). Acesso em 10 fev. 2022.

<sup>87</sup>Como por exemplo, Marcos Braun, que chegou a iniciar o curso de Teologia e Loures Jahnke que trabalhava com a Pastoral Popular Luterana (PPL) e foi aprovado no vestibular para cursar Teologia na Faculdade EST (Educação Superior de Teologia - São Leopoldo/RS), vinculada a Igreja Evangélica de Confissão Luterana do Brasil (IECLB), mas não chegou a iniciar o curso.

Loures Jahnke: A filmadora era emprestada de um projeto da igreja; acho que foi um pastor de Maravilha, SC, quem nos cedeu o equipamento. A gente foi num curso desse cara, fez amizade com ele, até conseguir a filmadora. Quer dizer, eu fiz amizade; Baiestorf e Marcos estavam bêbados por lá o tempo inteiro, mais incomodando no curso do que qualquer outra coisa (BAIESTORF, 2020, p. 73-74).

De todo modo, os canibais tinham fome de arte e por isso se aventuraram por uma série de manifestações culturais distintas, além das já citadas, viveram experiências com a música. Toniolli e Baiestorf tinham - e possivelmente ainda tenham - hábitos auditivos similares, a partir disso, criaram uma banda de estilo *noisepornogoregrind*, segundo sua própria definição (BAIESTORF, 2020, p. 50), chamada Cadaverous Cloacous Regurgitous. Para a gravação da *demo tape* “Arrancando Fetos com os Dentes”, a dupla ousou na experimentação, Baiestorf usou o pseudônimo Monstro Mucosa Anal e Toniolli, Dr. Rottemberg, referência ao protagonista do *Criaturas Hediondas*, utilizando

[...] uma motosserra como guitarra, folhas de zinco como bateria e alguns sons pré-gravados que tínhamos preparado antes. Basicamente tocávamos tudo ao mesmo tempo e gritávamos tentando dar um ritmo a tudo aquilo, com um toca-fitas tocando os sons pré-gravados e outro toca-fitas gravando tudo [...] Tínhamos em mente apenas uma coisa: deveria ser a *demo* mais podre do planeta. Partindo desse princípio, juntamos um monte de equipamentos não musicais que faziam barulho, acompanhados da bateria que eu tocava, feita de zinco, e da guitarra do Toniolli. Os porcos sendo castrados que usamos de vocal, Toniolli havia gravado antes, só precisaríamos samplear. Ele ainda fazia o vocal gutural e eu um vocal estilo bruxa velha gritando. (BAIESTORF, 2020, p. 50, grifos nossos).

Além da utilização de equipamentos alternativos, como a motosserra e folhas de zinco, destacamos o uso de animais para a confecção do som, conforme o grifo na citação acima, a *demo tape* contou com os sons agudos de expressão de dor de porcos passando por um processo cirúrgico realizados pela ação humana. Esse é apenas um exemplo sobre como na década de 1990 era lícito, para a Canibal Filmes, a exploração animal “em nome da arte”.

No contexto da década de 1990, quando os debates acerca do politicamente correto eram outros, compreendemos as estratégias de produção da Canibal como, além de baratas, estéticas, no sentido de que a experimentação e a transgressão, com a produção de imagens realistas, atuavam como uma espécie de marca da Canibal, como se houvesse o intuito de que a produtora fosse lembrada como “a mais podre”. Em cada uma das formas artísticas materializadas pelos canibais, o exagero, o absurdo e o grotesco se impõe, quase como se se colocasse como um interlúdio entre curiosos e apreciadores. Até mesmo o nome Canibal e a respectiva denominação de seus integrantes como “canibais”, causa certo alvoroço, ainda mais com todos os boatos que percorreram as línguas sensacionalistas de Palmitos sobre as histórias horripilantes vividas pelos canibais, entre estes exemplos estão a prática real de necrofilia, rituais satânicos ou até mesmo a ação do canibalismo em sua forma literal. Há muito em comum

nos filmes *Açougueiros* e *Eles Comem Sua Carne*, poderiam até mesmo ser uma sequência porquê de certa forma, são complementares, em ambas histórias a centralidade está no canibalismo, que também discutimos neste trabalho, assim como foi pensado no TCC (JAHNKE, 2018), a simbologia do canibalismo como antropofagia cultural. Nas palavras de Baiestorf (2020, p. 67):

Petter Baiestorf: *Açougueiros*, de certo modo, foi nosso ensaio para a produção de *Eles Comem Sua Carne*. Vejamos: o cenário é o mesmo, as personagens em ambas as histórias são canibais cínicos que se isolam da sociedade para viver às margens das regras pré-estabelecidas, e há várias cenas do *Açougueiros* que repetimos, com maior realismo técnico, no *Eles Comem Sua Carne*, como a cena de desmembramento no banheiro ou as torturas sanguinolentas no porão. E, por fim, ambos os roteiros falam de nossa vontade, como um grupo deslocado, de fugir da pequena cidadezinha de Palmitos e viver entre iguais. Não que tivéssemos ímpetos assassinos; em ambos os roteiros, o canibalismo é uma simbologia com o nome da produtora, Canibal Produções. Éramos os canibais deslocados de Palmitos à procura de seus iguais numa terra de fantasias sem limites morais e, com isso em mente, organizamos uma exibição de *Açougueiros* num boteco.

A turma experimentava sabores étlicos por vários bares da cidade, dentre eles estava o frequentado Bar do Lóris, onde organizaram a primeira sessão de exibição da Canibal Produções em 1994, com o filme *Açougueiros*. Chamou a atenção da população palmitense e o bar lotou. Waslawick conta que os estudantes foram proibidos de sair da escola naquela noite, mas ocorreram tantas fugas que os diretores das escolas liberaram todas as turmas noturnas e o bar contou com 286 pessoas (BAIESTORF, 2020, p. 67).

As entrevistas trazem distintas narrativas sobre as memórias dos canibais a respeito de como a exibição de *Açougueiros* (1994) foi recebida pelo público palmitense:

Leomar Waslawick: [...] senti nosso trabalho valorizado; acredite, não cobramos entrada e não ganhamos nada com a exibição, mas aquela noite eu me senti pago com aplausos no final. Acho que quem estava lá sentiu também o que eu senti.

Leandro Dal Cero: Eu estudava à noite e saí do colégio para ir ao bar; pensei que não ia dar nem 10 pessoas. Quando cheguei, o bar estava lotado de gente. A maioria gostou do filme, acredito eu, mas muita gente estranhou aquilo que viu.

Elio Copini: [...] Lembro que cada palmitense que entrava em cena no filme, o pessoal olhava para a mesa em que o artista estava. A meu ver, os espectadores curtiram o filme, mas também acredito que por ser algo feito aqui, aquele negócio de estar próximo, ou conhecer os seres da tela, foi a principal motivação de ver o filme.

Airton Bratz: Eu trabalhava realizando pinturas, com o Lóris, e ele também tinha o bar que exibiu *Açougueiros*. [...] o bar encheu de pessoas querendo ver o filme de terror feito na cidade. Os comentários foram divididos, muita gente gostou do filme e tinha os que não gostaram nem um pouco. Gerou muitos comentários pela cidade por meses, por ter chamado muita atenção. E ali foi, então, o lançamento da primeira sessão dos filmes da Canibal.

Loures Jahnke: O bar do Lóris estava lotado naquela noite. As pessoas riram, fizeram cara de nojo. Teve algumas meninas de colégio que vez ou outra escondiam o rosto. Muita gente comentou na cidade, elogiaram a iniciativa e tudo o mais, [...] (BAIESTORF, 2020, p. 67-68).

Há certo teor bairrista em realizar a primeira exibição no município, sobretudo porque a maior parte dos habitantes não compreendia a Canibal como uma produtora de arte. Destacamos a percepção de Copini, de que o interesse em ver o filme fora movido pela curiosidade em se tratar dos atores serem conhecidos palmitenses. Outro fator a ser refletido refere-se à contradição percebida em relacionarmos o desprezo dos canibais pela cultura colonial local, em contraponto com o desejo de serem reconhecidos na qualidade de artistas pela terra que lhes pariu, bem como podemos verificar na afirmação de Loures Jahnke:

Loures Jahnke: [...] Mas no fim das contas, éramos somente insanos antissociais sonhando com migalhas de reconhecimento local. Fazíamos todo tipo de merda, avacalhávamos mesmo algumas vezes e, ainda assim, pensávamos que deveriam nos dar algum espaço nas discussões culturais do município (BAIESTORF, 2020, p. 72).

Como é sabido, Baiestorf tinha uma videolocadora na Avenida Brasil, em Palmitos, local onde os canibais se encontravam no final do dia com o objetivo comum de fechar os bares da cidade, segundo sua própria descrição (BAIESTORF, 2020, p. 72). E foi numa dessas reuniões cotidianas informais que os canibais esquematizaram o roteiro de *Criaturas Hediondas 2*<sup>88</sup>, foi nesse momento em que utilizaram a câmera emprestada do pastor luterano.

Toniolli, que também é jornalista, com seu trabalho pelos jornais de Chapecó assumiu o lugar de assessor de imprensa dos canibais e como também era um deles, trabalhou em favor da divulgação da Canibal pelo Oeste catarinense; escreveu matérias sobre a produtora para o jornal onde que trabalhava e levou emissoras de TVs interessadas em fazer reportagens sobre o que os canibais estavam aprontando. Destacamos a primeira reportagem de TV realizada com os canibais, Waslawick lembra que a primeira entrevista foi para a RBS TV de Chapecó, durante as filmagens de *Criaturas Hediondas 2*, na propriedade de Schilke onde fora o cenário (BAIESTORF, 2020, p. 74).

Um momento de grande valia para a Canibal foi quando com a qualidade técnica de *Criaturas Hediondas 2* um pouco melhor do que nos filmes anteriores, Baiestorf conseguiu programá-lo com a Sociedade Brasileira de Artes Fantásticas para exibição na I HorrorCon em São Paulo em 1995 (BAIESTORF, 2020, p. 79), conforme abordado no primeiro capítulo desta pesquisa. O evento foi derradeiro para os acontecimentos futuros, a partir dali a Canibal Produções tomaria novos rumos, sobretudo em relação a qualidade técnica e a circulação. Inclusive, após a exibição desta obra, a revista *Isto É* procurou Baiestorf para entrevistá-lo, o que rendeu vários comentários curiosos pelas ruas de Palmitos, abriu portas para uma percepção

---

<sup>88</sup>Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=XmaiR\\_AJkK8](https://www.youtube.com/watch?v=XmaiR_AJkK8). Acesso em 13 fev. 2022.

com maior seriedade de que aquilo também era trabalho e lançou o nome da produtora ao público *mainstream* nacional.

Petter Baiestorf: [...] A curiosidade em torno de *Criaturas Hediondas 2* foi enorme, tanto que a revista *Isto É* me entrevistou e acabou publicando um box sobre nossas produções na matéria deles que cobria o evento. Essa matéria da *Isto É* deu um grande nó na cabeça dos palmitenses e nos colocou no mapa nacional. E a exibição do filme, recebido com grande alegria pelo animado público de fãs das artes fantásticas, foi um sucesso. O filme mostrava que nas artes independentes tudo era possível, era só fazer (BAIESTORF, 2020, p. 81).

A troca de correspondências e a divulgação na imprensa foram fundamentais para a manutenção da produtora, a circulação das produções da *Canibal* ocorreram por meio dessas duas vias e, além de certo reconhecimento, a imprensa desmistificou alguns estereótipos que rondavam os canibais, o que proporcionou certa abertura nos espaços e também na expansão do grupo. Baiestorf informa que foi a partir, principalmente da matéria publicada na *Isto É*, que apareceram mulheres interessadas em participar das produções da *Canibal*:

Petter Baiestorf: [...] aquela matéria na revista *Isto É* havia servido de algo: desde então, os pais das meninas palmitenses não puderam mais desconfiar daquele bando de canibais pervertidos, afinal, uma respeitada publicação nacional estava avalizando o trabalho daquela cambada “sem Deus no coração”. Foi assim que Onesia Liotto, Su, Tânia Enea e Juscilei de Moura acabaram filmando conosco e perceberam que a gente só queria fazer filmes mesmo (BAIESTORF, 2020, p. 94).

Sobrepõe-se certo teor de ironia em sua colocação, mas sublinhamos a autorização mencionada, em que a partir de notório reconhecimento do trabalho dos canibais pela imprensa a nível nacional, os pais permitiram que suas filhas se misturassem com os canibais, o que claramente é mais um episódio cotidiano da ação do patriarcado, mas esse é um assunto que renderia um outro trabalho que investigue através de uma perspectiva de gênero. Baiestorf comenta sobre a participação de Suzana Manica, atuava e sabia costurar, então era responsável por confeccionar os figurinos e Onesia Liotto, que além de atuar, trabalhava com uma máquina de xerox numa empresa, então contribuía fazendo as cópias dos roteiros, sem custo (BAIESTORF, 2020, p. 95).

Outrossim, Souza narra em entrevista que quando foi para a *HorrorCon* estava curioso por conhecer o tal do “videomaker alemão”, devido à origem europeia do sobrenome Baiestorf, que estaria presente com seus SOVs:

Cesar Souza: [...] descobri que o videomaker “alemão” era meio-gaúcho, meio-catarina, de uma cidadezinha chamada Palmitos, que eu nunca tinha ouvido falar. E gostava de cerveja e de vários filmes que eu também curti. Assisti a *Criaturas Hediondas 2* e achei muito engraçado, e admirei o esforço daqueles malucos para realizar tudo aquilo sem dinheiro e recursos (BAIESTORF, 2020, p. 81).

O videomaker palmitense também destaca esse e outros encontros:

Petter Baiestorf: [...] Acabei conhecendo muita gente que eu mantinha apenas contato via carta postal, como Lúcio Reis (*B-Zine*) e Renato Rossatti (*Juvenatrix Zine*).

Também conheci o José Mojica Marins (Zé do Caixão), e um cinéfilo gordinho chamado Cesar Souza, que acabou virando um grande amigo e, depois, meu sócio na produtora [...] (BAIESTORF, 2020, p. 81).

Salientamos o momento do encontro de Baiestorf com Souza, porque se não fosse a existência da HorrorCon com a participação dos canibais, a história da produtora daqui pra frente seria completamente diferente. Um tempo depois, os dois trocavam correspondências, segundo Souza duas ou três vezes por semana via correios, ele enviou o primeiro número do *fanzine* Suspiria, de sua autoria, para Baiestorf, e em contrapartida, foi convidado para fazer a cobertura jornalística da produção do próximo filme, O Monstro Legume Do Espaço<sup>89</sup>, para uma próxima publicação no seu *fanzine*, além de ser convidado a participar atuando como um dos necrófilos da trama. Souza aceitou o convite e viajou de Porto Alegre/RS a Palmitos, acompanhado de Marcelo Severo (BAIESTORF, 2020, p. 93).

Nesse momento, Claudio Baiestorf já participava mais ativamente na Canibal e participou da produção d'O Monstro Legume. A vantagem, desta vez, foi que o problema da falta de câmera foi resolvido. Conta Petter que seu pai tinha um dinheiro para receber de alguém que possuía uma filmadora e sugeriu uma troca que foi facilmente aceita. Assim sendo, os canibais puderam filmar e a nova obra levou apenas seis dias para ser realizada, no inverno de junho de 1995 (BAIESTORF, 2020, p. 95-96).

Desta vez, o cenário foi toda a Ilha Redonda, situada na Sede Oldenburg, há mais de 20 quilômetros do centro do município de Palmitos, onde há um balneário com águas termais para visitação, conforme abordamos no primeiro capítulo. Petter narra que com a participação de seu pai e seu primo, Claudio e Timm, conseguiram acesso à vila Ilha Redonda, inclusive um hotel inteiro disponível para as filmagens, como cenário e para acomodação da equipe/elenco, além de contar com a disposição da comunidade da vila.

Em 1995, em Palmitos, não existia máquina que fizesse xerox colorido, apenas em preto e branco, como Baiestorf imprimia seus *fanzines*. Nesse caso, para efetivar a materialização e divulgação de cartazes e capas precisaria ser feito numa gráfica, mas não havia orçamento para isso. Como Souza morava em Porto Alegre, pode resolver esse problema.

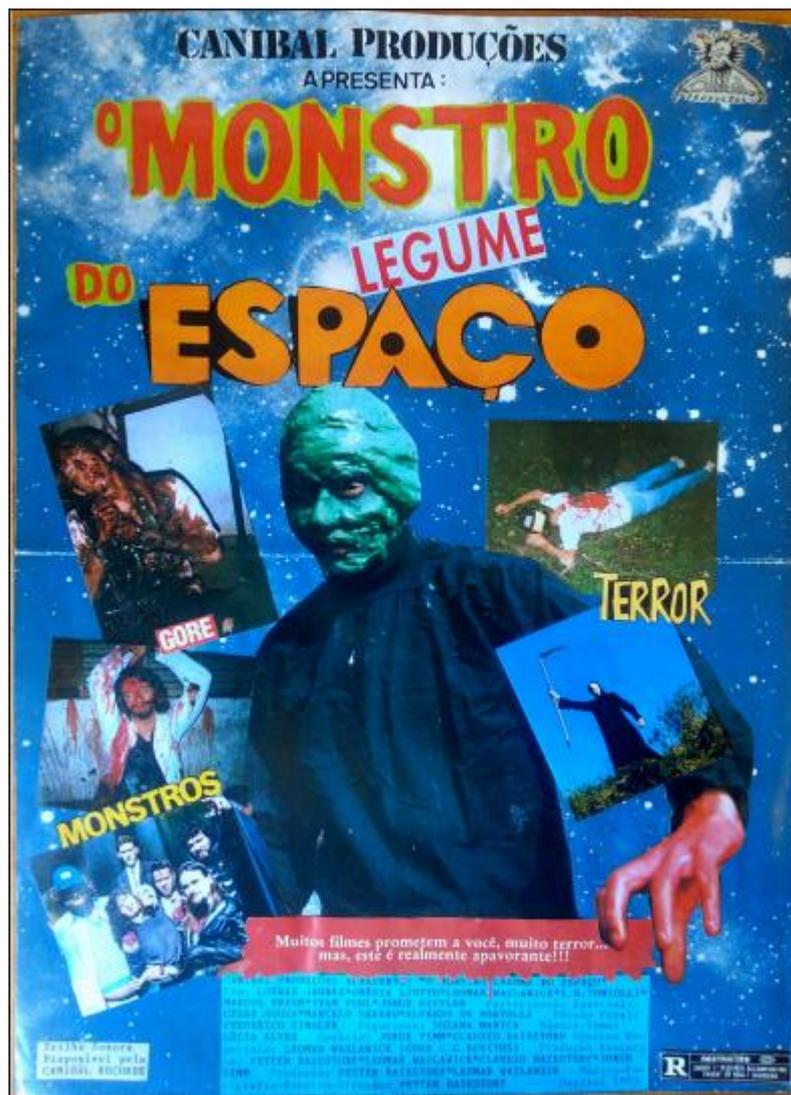
Cesar Souza: Eu vi que, no começo, o Baiestorf lançava os filmes sem capa nenhuma. Quando ajudei a fazer O Monstro Legume, eu pensei: “Vou criar uma capa pra esse filme pro lançamento em VHS!”. Aí eu fiz a primeira capa do Monstro Legume, que virou o cartaz. Foi uma colagem de fotos que tínhamos tirado durante a produção do filme, recortadas à tesoura, com letras que tirei de revistas com um fundo também retirado de algum lugar. Então fiz uma capa improvisada e passei a fazer as capas e cartazes dos filmes seguintes também. Pro [sic.] Eles Comem eu fiz três cartazes diferentes pro filme utilizando essas mesmas técnicas acrescentadas de letras set, e fazia xerox colorido em qualidade boa em Porto Alegre, porque isso não tinha no

<sup>89</sup>Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=r\\_PTbZENg\\_s&t=1267s](https://www.youtube.com/watch?v=r_PTbZENg_s&t=1267s). Acesso em 13 jun. 2021.

interior, e mandava pro Baiestorf escolher qual ele queria trabalhar na divulgação do filme. Anos depois, essas capas foram digitalizadas e aprimoradas, foram tirados alguns defeitos de recortes e evidências de que eram xerox. Essas capas deram um “up” nos lançamentos. Não existia ainda a ideia de lançamento semiprofissional em VHS e a gente conseguia lançar o filme. Na mesma época, o Baiestorf fez, em Palmitos mesmo, um adesivo que era colado na fita com o símbolo da Canibal-Mabuse Produções. Então tinha o Canibal-Mabuse Produções, impresso em gráfica, na fita VHS, e as capas feitas em xerox colorido; isso dava um ar profissional pra fita de um filme extremamente amador [...] (BAIESTORF, 2020, p. 105).

Nesse momento, Souza e Baiestorf articulam uma nova sociedade, assim surge a Canibal-Mabuse Produções. A partir da chegada do novo integrante, os filmes vivem uma guinada em suas produções, com a experiência de Souza, seus conhecimentos sobre técnicas de produção e o acesso às máquinas de xerox colorido, favoreceu a circulação da arte canibal por todo o país. Souza, além de trabalhar como produtor, ator, roteirista, entre outras ocupações, confeccionava manualmente os cartazes de divulgação dos filmes e enviava a Baiestorf por correio, agora coloridos e prontos para chamar a atenção de cinéfilos e cinéfilas do país e do exterior, como pode ser observado na Figura 19.

Figura 19 - Fotografia do cartaz de divulgação de O Monstro Legume Do Espaço (1995).



Fonte: Acervo da autora.

A Figura 19 nos possibilita enxergar a forma artesanal como os cartazes de divulgação dos filmes eram feitos até meados da primeira década dos anos 2000, a materialidade do cartaz requer o uso da celulose enquanto matéria-prima. As letras são recortes de revistas e coladas sobre o cartaz que tem tamanho A3, algumas das letras estão com as laterais descolando passados 25 anos do momento em que foram coladas no papel, nestas é possível confirmar, pelo verso do papel, que são realmente recortadas de outras páginas. As fotografias ao redor da figura central do Monstro (o Monstro da fotografia central foi personificado por Ivan Pohl), são cenas do filme, com exceção da última fotografia no canto inferior esquerdo, que apresenta o elenco com o Baiestorf. Os quadros nas duas laterais abaixo, são adesivos, um deles com a propaganda da RTZ Produções e o outro com informações sobre a trilha sonora e, no canto superior direito há um adesivo com a logo da Canibal Produções, inclusive bem acima no cartaz, o letreiro com o nome da produtora foi feito manualmente com cada letra pintada através de formas vazadas. Centralizado na parte inferior, há um quadro com a ficha técnica redigida em máquina de

escrever. As cores chamam bastante atenção e formam contrastes, o fundo estrelado representa o espaço sideral, tal qual a menção no próprio título da obra. As fotografias foram impressas em Porto Alegre e o cartaz foi criado e confeccionado manualmente por Cesar (Coffin) Souza.

Depois do *Monstro Legume*, foram gravadas uma série de curtas, produzidos principalmente pela Caos Filmes, de Baiestorf e Carli Bortolanza, e outros longas. Dentre eles, destacamos o *Eles Comem Sua Carne* (1996)<sup>90</sup>, inspirado na história dos crimes cometidos pelos irmãos necrófilos Ibrahim e Henrique, no Rio de Janeiro<sup>91</sup>, exibido junto com *O Monstro Legume do Espaço na HorrorCon 2*, *Caquinha Superstar a Go-Go* (1996), *Blerghhh* (1996), censurado na HorrorCon 3, e *Super Chacrinha e seu Amigo Ultra-Shit em Crise Vs. Deus e o Diabo na Terra de Glauber Rocha* (1997). A *Canibal* também teve a sua participação no Festival de Cinema de Gramado, em 1997. A partir de 1998, os canibais se aventuraram por uma fase mais transgressora, ousando na experimentação, nas críticas e nas imagens repletas de sangue, sexo e violência. Nesse período, conhecido como “Fase 98”, a *Canibal-Mabuse Produções* flertou até mesmo com produções pornográficas, dentre a transgressão houve a filmagem de *Boi Bom* (1998), o curta de 12 minutos apresenta a “carneação” de um boi, isto é, as cenas de corte, sangria e açougue são reais, bem como o costume do abate do animal criado para consumo humano. *Gore Gore Gays* (1998) foi outro filme polêmico que contém escatologia, coprofagia, necrofilia, mutilações, violência generalizada, masturbação, sadomasoquismo e sexo explícito<sup>92</sup>. *Sacanagens Bestiais Dos Arcanjos Fállicos* (1998) foi uma experiência ainda mais transgressora, a intenção, aparentemente, era chocar o espectador, pois há cenas de sexo explícito e algumas representações críticas transgressoras (BAIESTORF, 2020, p. 224).

A partir desse panorama de histórias que constituíram o contexto de surgimento da *Canibal Produções*, cabe ainda adentrarmos ao afeto do clima, com destaque a algumas manifestações climáticas que, por vezes, tiveram influência direta nas produções canibais, com maior incidência para a chuva. Como vimos, uma das estratégias de produção da *Canibal* refere-se ao uso de ambientes externos, arbóreos, etc. como cenário somado à iluminação natural, que se resumem em técnicas de barateamento da produção, além de valorizar os cenários naturais da região; por outro lado, as filmagens ficam condicionadas ao tempo climático, o que interfere no próprio tempo cronológico da produção do filme, ou mesmo, em alguns casos, implica numa

---

<sup>90</sup>Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=eF18Fn\\_VLiM](https://www.youtube.com/watch?v=eF18Fn_VLiM). Acesso em: 21 maio 2022.

<sup>91</sup>Podemos ler maiores informações sobre o caso que ocorreu em 1995, em Nova Friburgo/RJ, através de uma reportagem do jornal BBC News Brasil, disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-57619787>. Acesso em: 22 maio 2022.

<sup>92</sup>Os filmes *O Monstro Legume do Espaço* (1995) e *Gore Gore Gays* (1998) foram objetos de análise no Trabalho de Conclusão de Curso (ver JAHNKE, 2018).

reelaboração do roteiro, o que pode acarretar em transformações de cenas inteiras. Noutras palavras, o clima da região afeta diretamente a *Canibal*, como veremos em alguns exemplos a seguir.

Souza conta que quando começou a auxiliar nas produções da *Canibal*, em meados de 1990, foi, pela primeira vez, a *Palmitos*. Lembra a frustração causada por um dia de sol intenso quando estavam filmando *O Monstro Legume Do Espaço* e Baiestorf havia idealizado uma fotografia com cores frias:

Cesar Souza: [...] o Petter Baiestorf queria o tempo nublado por questões de ambientação mais soturna, mas tinha um sol do caralho. O tempo todo muito sol. Uma coisa engraçadíssima: tinha uma hora que o Baiestorf queria uma neblina, pra tentar dar um clima e ao mesmo tempo tirar aquela coisa de sol. Aí foi feita uma fogueira com folhas secas e aquilo tinha um cheiro terrível, aquele mato queimando pra fazer neblina. Mais adiante compramos uma máquina de fazer fumaça, mas naqueles dias, uma neblina era feita assim. [...] (BAIESTORF, 2020, p. 98).

Evidencia-se a necessidade criativa para reelaborar a produção, a agência do clima sobre o filme foge ao controle de seus idealizadores, o que é possível então, é remanejar as estratégias. Em vista disso, o grupo elaborou uma fogueira para queimar folhas secas e criar, com a fumaça, uma ambientação de neblina, sem as vívidas cores impulsionadas pelo reflexo dos raios solares. Mais uma vez, observamos a efetivação, a partir dos materiais disponíveis sem custo, de técnicas, que apenas embebidas em criatividade, tornam possíveis a realização do cinema caseiro.

As filmagens de *Blerghhh*, no ano seguinte, também foram afetadas pelo clima; neste caso, foram as chuvas da primavera de outubro de 1996. Baiestorf (2020, p. 158) expressa: “[...] Tudo parecia perfeito, não fosse por um detalhe para o qual absolutamente ninguém da equipe atentou: o clima da região Oeste de Santa Catarina. Outubro é, tradicionalmente, um mês que chove muito, e naquele outubro de 1996 as chuvas vieram com força total”. Seguindo as memórias de Petter (BAIESTORF, 2020, p. 163), conta que devido a falta de estiagem, o grupo passou dois dias sem poder filmar nenhuma cena externa, já haviam otimizado o tempo filmando todas as cenas internas, então nesses dois dias de ócio criativo, ele e o Souza elaboraram o curta-metragem *Ácido*<sup>93</sup>, que foi filmado em uma tarde, editado algum tempo depois de uma forma bastante abstrata, com alto teor de experimentação na composição das imagens numa explosão de cores.

*Duelando Pelo Amor de Teresa*, um curta-metragem de 2004, também passou por uma transformação completa por conta do tempo climático, no roteiro seria protagonizado por Souza, porém ele se recusou a gravar no sol. Ao que parece, neste dia havia um sol escaldante

<sup>93</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DJasQRv48fw>. Acesso em 27 maio 2022.

de verão. A solução encontrada por Petter foi substituir Souza por Bortolanza no papel principal, o que invariavelmente transforma toda a construção estética do filme, considerando que são dois atores bastante diferentes fisicamente, com distinções evidentes na idade e na aparência (BAIESTORF, 2020, p. 291).

Já nas filmagens de Ninguém Deve Morrer, num salto lá para 2009, outra vez foi a chuva a grande vilã do filme. O projeto inicial era um longa-metragem, porém com o montante disponível para o orçamento foi possível realizar um média em cinco dias, filmado com R\$8.000,00 (BAIESTORF, 2020, p. 356). Petter propôs o experimento de produzir um musical, com influência da Boca do Lixo paulista e dos filmes de faroeste, mas com um toque de brasilidade, o que o levou a chamar de “feijoada *western*” (BAIESTORF, 2020, p. 357). O média está disponível no canal do YouTube Gurcius, dividido em três partes de vídeo<sup>94</sup>. Passados os cinco dias de filmagens, no quinto estava previsto a gravação do último número musical do roteiro, que envolvia todo o elenco, foi exatamente quando a chuva mudou os rumos de mais um filme da Canibal. Conforme a narrativa de Petter:

Petter Baiestorf: A gravação começou em ritmo intenso [...]. Foi quando Elio me cutucou nas costelas e disse: “Já olhou pro horizonte?”. Então parei de falar e olhei para o céu. Nuvens negras se aproximavam em grande velocidade em nossa direção. Conhecendo o clima da região Oeste como conheço, já sabia que a chuva ia despencar forte e com ventania. Estávamos filmando num local sem abrigos para nos proteger. Sem pensar, dispensei uma parte do pessoal para recolher os equipamentos, pedi para Claudio trazer o carro dele para perto d’onde estávamos gravando e fiz os closes que faltavam de Souza, Verardi, Timm e Elio, tudo de “one take”, filmados simultaneamente com cada câmera disponível que tínhamos apontando pro rosto de um dos atores. Nem bem finalizamos e a ventania começou com a chuva torrencial despencando com tudo. Trovões e relâmpagos. “Corre todo mundo pro carro!”, gritou Claudio. E todos nos esprememos no Fiat Uno. A chuva durou muito tempo, com ventania bastante forte. Destelhou várias cidades do Oeste de Santa Catarina. Incrivelmente, ali, onde estávamos, a tempestade havia sido moderada. Mas, mesmo moderada, destelhou casas e interrompeu nossas filmagens. Não fiquei muito preocupado porque, durante a tempestade, espremido dentro do carro com meus companheiros videastas, tive a ideia de terminar nosso filme de sopetão, como se a força da natureza houvesse interrompido aquelas vidas cantantes do mundo criado para o Ninguém Deve Morrer. Foi fantástico ter esse final em aberto no filme, o público delirou quando teve contato com aquele deboche infinito (BAIESTORF, 2020, p. 364-365).

Como podemos observar nesta citação, o resultado final do filme teve interferência das condições naturais do clima naquele momento, o que foi consequência de algo que estava fora do controle dos canibais, a interrupção causada pelo temporal foi incrementada ao roteiro como se o filme acabasse de forma ríspida propositalmente. Com essas mudanças de planos sendo

<sup>94</sup>Disponível no YouTube no Canal Gurcius: <https://www.youtube.com/watch?v=kC8vwt1DyPo> (parte 1); <https://www.youtube.com/watch?v=XBuUXLvK9Ok> (parte 2); <https://www.youtube.com/watch?v=0d5LPvarJJU> (parte 3). Acesso em 05 jun. 2022.

incorporadas à obra, percebemos o teor de criatividade necessário para haver certa coerência na proposta da forma de fazer cinema dos canibais com os entraves, inclusive climáticos.

Destacamos o experimentalismo baistorfiano com sua produção metalinguística, de acordo Lúcio Reis (*apud* BAIESTORF, 2020, p. 367), isto é, insere fotografias do tornado que interrompeu as filmagens em meio às cenas na edição do filme. Selecionamos algumas matérias virtuais de jornais<sup>95</sup> do período para entendermos melhor a incidência desse fenômeno climático e sua implicação na Canibal Filmes. O tornado atingiu, em diferentes intensidade, os demais estados da região Sul e a Argentina, ocorreu em 2009, principalmente no extremo Oeste catarinense, afetou principalmente o município de Guaraciaba, onde levou quatro pessoas a óbito, relatos afirmam que animais humanos e não-humanos foram arremessados nas lavouras, aviários, chiqueiros industriais e muitas casas foram completamente destruídas.

Destaque para a reportagem do NSC Total<sup>96</sup>, que traz informações mais detalhadas a partir da Central de Meteorologia da RBS, que classifica o tornado como F1, de acordo com a Escala Fujita, isto é, com ventos entre 120 e 180 quilômetros por hora, além das mortes, acarretou em 89 pessoas feridas. Ao todo, 53 mil pessoas foram afetadas em Santa Catarina, a NSC cita também os municípios de Vargem Bonita, Vargeão, São Domingos, Santa Terezinha do Progresso, Schroeder, Ipuçu, Dionísio Cerqueira e Monte Castelo. Dados que nos sugerem que Palmitos foi menos afetado que os demais municípios citados nas reportagens. Em notícia do G1<sup>97</sup>, foi informado que, segundo o meteorologista Leandro Puchalski, o Sul do Brasil é a segunda região mais favorável para a formação de tornados no globo terrestre, a primeira é nos Estados Unidos. Ademais, em pesquisa realizada pelo Centro Universitário de Estudos e Pesquisas Sobre Desastres (CEPED/UFSC), da Universidade Federal de Santa Catarina e divulgada em reportagem do GZH<sup>98</sup>, em 2015, foram levantados dados acerca de 77 tornados que ocorreram entre 1976 e 2009 no estado. De acordo com a notícia, Santa Catarina é uma região favorável à formação de nuvens *cumulunimbus* que podem gerar grandes tempestades e até levar ao desenvolvimento de tornados.

Na véspera do feriado de páscoa, Felipe M. Guerra conta que o Itaú Cultural convidou ele e Baiestorf para participar de uma sessão comentada conjunta com os dois curtas que

<sup>95</sup>Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2009/09/09/eu-rodei-e-o-assoalho-sumiu-diz-moradora-de-area-atingida-por-tornado-em-sc.htm>. Acesso em 23 maio 2022.

<sup>96</sup>Disponível em: <https://www.nsctotal.com.br/noticias/tornado-teve-vento-de-120-a-180-kmh-em-guaraciaba-no-extremo-oeste-de-santa-catarina>. Acesso em 23 maio 2022.

<sup>97</sup>Disponível em: <https://g1.globo.com/sc/santa-catarina/noticia/2014/09/registro-de-tornado-que-devastou-cidade-em-sc-completa-cinco-anos.html>. Acesso em 23 maio 2022.

<sup>98</sup>Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/geral/noticia/2015/04/tornado-em-sc-relembre-oito-vezes-em-que-o-fenomeno-foi-registrado-no-estado-4745205.html>. Acesso em 23 maio 2022.

estavam lançando: *Extrema União* (2010)<sup>99</sup>, de Guerra e *O Doce Avanço Da Faca* (2010)<sup>100</sup>, de Baiestorf, que na realidade é um média-metragem, mas nessa ocasião teve algumas cenas censuradas (BAIESTORF, 2020, p. 385).

Concomitante a esse evento, no mesmo final de semana, Baiestorf e Guerra haviam planejado trabalharem com o desafio de realizar quatro produções neste período. Para esse projeto, intitulado *Páscoa Sarnenta*, Baiestorf havia escrito quatro roteiros: *O Monstro Espacial*, inspirado na estética do Cinema Marginal, misturado aos filmes *sci-fi* da década de 1950 com o “*gore festivo*” dos anos 1980; *Filme Político*<sup>101</sup>, um experimentalismo radical; *Pampa’Migo* como “*feijoadada western*” e o mencionado documentário *Como Não Filmar Um Filme Independente Sem Orçamento* (BAIESTORF, 2020, p. 386). A primeira destas experiências a ser realizada foi o *Filme Político*, lançado em 2013, a ideia do documentário logo foi deixada de lado e para *Pampa’Migo* foram realizadas algumas cenas, mas não foi finalizado, mais tarde uma cena foi usada para representar um sonho em *Zombio 2: Chimarrão Zombies* (2013) e *Monstro Espacial* ficou apenas na idealização, o roteiro nem saiu do papel, este por causa, mais uma vez, do tempo climático. Percebemos a intempérie climática na descrição visual de Souza, da paisagem a partir da varanda da casa no Rancho Baiestorf:

Cesar Souza: Acordamos cedo para começar a rodar *O Monstro Espacial*; enquanto bebericava uma xícara de café preto revigorante, me dirigi até a sacada da casa, onde uma vista privilegiada me deixava admirar a Ilha Redonda, o Rio Uruguai, o Rio Grande do Sul do outro lado, colinas verdejantes e uma puta tempestade se aproximando muito, mas muito rápido. Chamei Baiestorf que, ao observar as nuvens negras-lúgubres-violentas, proferiu um “Xi! Fudeu!!!” (Blog Canibuk, 02 de maio de 2011 *apud* BAIESTORF, 2020, p. 392).

De acordo com o relato de Felipe M. Guerra, a chuva permaneceu por todo o tempo restante do final de semana, após a produção do *Filme Político*, que foi filmado todo dentro da casa, a chuva foi se intensificando e a consequência disso é que não foi possível filmar *O Monstro Espacial*, que previa majoritariamente cenas externas.

Na produção do longa *Zombio 2: Chimarrão Zombies*, o clima também teve participação especial, colaborando com a chuva e o sol quente como personagens não-humanos um tanto impertinentes, segundo os relatos. Petter conta que enquanto filmavam, o céu escureceu e a chuva forte não tardou. A equipe se abrigou na kombi que foi utilizada no filme

<sup>99</sup>Disponível na plataforma YouTube no Canal do Felipe M. Guerra, dividido em duas partes: <https://www.youtube.com/watch?v=2id068XFmsY> e <https://www.youtube.com/watch?v=UGiFLt6Y2f0>. Acesso em 05 jun. 2022.

<sup>100</sup>Disponível na plataforma Vimeo do Canal Brazuca Trash: <https://vimeo.com/69591954>. Acesso em 05 jun. 2022.

<sup>101</sup>Disponível no YouTube no Canal Petter Baiestorf: <https://www.youtube.com/watch?v=ipyyNfIrDi4>. Acesso em 05 jun. 2022.

como veículo da empresa Cronenberg. Sem perspectivas de estiagem, a turma retornou ao *set* principal e deu por encerradas as filmagens naquele dia. Alexandre Brunoro que atuou como zumbi, narra que durante a chuva intensa o grupo permaneceu dentro da casa conversando sobre possíveis mudanças no roteiro e ideias para efeitos especiais: “Quando pintava um solzinho, a gente corria pro *set* pra [sic.] tentar filmar alguma cena” (BAIESTORF, 2020, p. 438). Contudo, alguns dias depois, Toniolli reclama sobre as consequências de ter passado sete horas filmando debaixo de pleno sol quente, num dia em que a temperatura marcava 35°C (BAIESTORF, 2020, p. 440).

A partir desse panorama de histórias que constituíram o contexto de surgimento da Canibal Produções, seu estabelecimento na região Oeste de Santa Catarina e sua manutenção ao longo destes 30 anos, bem como o destaque às implicações climáticas, investigaremos a elaboração de suas técnicas de produção em relação ao biótopo e costumes específicos da região.

### 3.2 DA “CARNEAÇÃO” DE ANIMAIS AO SANGUE DE GROSELHA NO CINEMA

Nesse subtítulo partiremos da indagação: de que forma as técnicas de produção são influenciadas pelo meio ambiente? Para isso, realizaremos uma análise sobre a influência dos costumes colonos e suas variáveis ambientais sobre as técnicas de produção artesanais da Canibal Filmes, a partir das literaturas sobre a produtora de cinema (BAIESTORF; SOUZA, 2004; BAIESTORF; SOUZA, 2021; BAIESTORF, 2020) e de algumas fontes jornalísticas. Trataremos da transição na técnica, do uso de sangue de animal morto ao sangue sintético. Até a primeira década dos anos 2000, o sangue não era mera representação, era sangue real de animais mortos e suas vísceras, a partir de 2008 a produtora passa a repelir o mau trato aos animais, a representação sanguinolenta passa a ser construída com materiais caseiros e, em sua maioria, comestíveis (BAIESTORF, SOUZA, 2021, p. 65). Buscaremos compreender como as técnicas de produção, chamadas pelos canibais de Kanibaru Sinema Systema (BAIESTORF; SOUZA, 2004), são desenvolvidas de forma artesanal e potenciais técnicas ecológicas e sustentáveis, de acordo com as estratégias de reaproveitamento e reciclagem, assim dialogaremos com as noções de sustentabilidade, trabalhadas por Veiga (1996; 2008a; 2008b; 2010; 2013) e Leff (2008). No mesmo sentido, compreendemos que a nomenclatura Kanibaru Sinema Systema (KSS) foi criada pelos próprios canibais, o erro ortográfico em escrever “sinema” com “s”, age como uma crítica à indústria cinematográfica, sugere uma outra forma de fazer cinema.

Partimos da compreensão de que no início da década de 1990 a tecnologia da *internet* estava em desenvolvimento em termos globais, passou por diversos processos de aprimoramento nas mãos de pesquisadores norte-americanos e europeus. No Brasil, segundo Vieira (2003), o primeiro contato com a *internet* ocorreu em 1988, mediado pela Fundação de Amparo À Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), ligada à Secretaria Estadual de Ciência e Tecnologia, que realizou a primeira conexão à rede por meio de parceria com o centro de pesquisa estadunidense Fermi National Accelerator Laboratory (Fermilab), projeto desenvolvido por professores da Universidade de São Paulo (USP) e, oficializaram a conexão no ano seguinte. Com as novas demandas na área da comunicação, em 1992, o Governo Federal propôs a criação da Rede Nacional de Pesquisa (RNP) pelo Ministério de Ciência e Tecnologia (MCT). A RNP desenvolveu uma grande infra-estrutura de cabos para suportar a rede mundial de computadores conectados, espalhou pontos de conexão por algumas capitais do país e assim, iniciou o processo de distribuição de acesso à rede para universidades, fundações de pesquisa e órgãos governamentais brasileiros. Nos anos seguintes, houve certa disputa pelo direito de acesso à rede no Brasil, a partir de 1994 o Governo Federal manifestou interesse em promover o desenvolvimento da *internet* no país, em ação conjunta com os ministérios da Ciência e Tecnologia e das Comunicações e com a Embratel (no período, a empresa do sistema Telebrás responsável pelos serviços interurbanos e internacionais). Dessa forma, com a eleição de Fernando Henrique Cardoso, em 1995, os planos monopolizadores da Embratel foram freados, ao passo que o novo presidente planejava um amplo programa de privatizações, incluindo a desestatização do setor de telecomunicações, o que implica no serviço de acesso à *internet* ao usuário final, neste caso, intermediada pela iniciativa privada. De acordo com Vieira (2003, p. 11), 1995 é considerado o ano de estabelecimento da Web brasileira, isto é, o surgimento da *internet* comercial no Brasil.

Entendemos, dessa forma, que o acesso à *internet* no Brasil começou a se popularizar em meados da primeira década dos anos 2000, isto é, não bastava, como hoje, poucos minutos para digitar uma palavra-chave na busca do *Google* e acessar uma infinidade de informações, com mais uma imensidão de gráficos e cores. Sendo assim, no início da década de 1990, alguns conhecimentos eram acessados por via postal, assim como é o caso das produções cinematográficas, sobretudo aquelas produzidas com baixo orçamento e independentes.

Ao considerarmos o fator tecnológico-temporal, neste espaço-tempo referimo-nos a transição do analógico ao digital, bem como do postal ao virtual para entender a implicação das transformações deste período, encontramos menção a esse fator nas narrativas dos canibais:

Loures Jahnke: A Canibal ainda engatinhava com O Monstro Legume, mas havia reconhecimento a nível nacional, na cena underground. Ainda não pela filmografia, mas pelo insistente trabalho de publicação e divulgação postal. Parece-me que os zines ainda eram o carro-chefe, e o modo mais eficiente de divulgar qualquer coisa era pelo correio. O que quero dizer é que a projeção que os filmes tiveram se deveu a uma extensa lista de contatos postais mantida por Baiestorf (BAIESTORF, 2020, p. 94).

O relato de Loures Jahnke é confirmado quando por Baiestorf (2020, p. 105) afirma que mantinha contato com bandas e fanzineiros de todo o Brasil, e que com isso recebia mais de duas mil correspondências mensais, o que para uma produção independente e com endereço postal em Palmitos, era um número considerável de trocas postais.

A partir destas considerações, compreendemos que os conhecimentos dos canibais sobre maquiagens, efeitos e técnicas de produção partiam da curiosidade ao assistir determinados filmes e eram acessados através de reportagens de revistas de cinema de terror e livros importados, acontece que estes livros, escritos em inglês, eram caros e o grupo não tinha condições para comprá-los. A solução, segundo E.B. Toniolli (BAIESTORF, 2020, p. 77), era customizar os materiais disponíveis, reaproveitar e inventar. Ele também admite que nas primeiras produções as maquiagens eram precárias, ou seja, não eram perfeitas em termos de técnica, em decorrência da falta de experiência. Toniolli cita um exemplo ao contar que no começo das produções, utilizavam tripas com serragem seca e, após vários testes, começaram “a usar erva-mate – abundante na região – molhada e com corante, o que aumentou o realismo.” (BAIESTORF, 2020, p. 77, grifos nossos).

As memórias de Marcos Braun também revelam o que o canibal chama de “defeitos técnicos”, por entender que a falta de experiências e equipamentos resultava em efeitos com baixa qualidade. Ele detalha alguns dos materiais utilizados:

[...] tripa seca usada para fazer salames, com serragem dentro; a maldita groselha, litros e litros daquela merda doce e pegajosa, sem diluir, pra ser mais grossa, viscosa, mas mesmo assim ficava rosa ao entrar em contato com a pele ou roupas. E aquilo atraía formigas, abelhas e moscas, era um inferno (BAIESTORF, 2020, p. 55, grifos nossos).

Assim como já foi mencionado ao decorrer do trabalho, o salame é um produto típico colonial, produzido inicialmente de forma artesanal, atualmente há produção industrial. A receita, por vezes, se trata de pura carne suína, mas também é comum fazer uma mistura com carne de gado, temperada e finalmente ensacada nas tripas secas citadas por Braun; estas tratam-se das tripas do porco ou do boi lavadas, salgadas e desidratadas, após o preenchimento de tamanho variável, amarra-se um barbante de algodão cru para fechá-la e então é pendurada na fumaça sobre lenhas em brasa por alguns dias, para defumar o salame, depois desse processo está pronto para ser consumido. Ademais, destacamos as inter-relações vivenciadas entre os integrantes canibais e as personagens não-humanas como co-produtoras do cinema canibal,

como é o caso das formigas (*Formicidae*), abelhas (*Anthophila*) e moscas (*Musca domestica*), mencionadas por Braun, que eram atraídas pela glicose da groselha (*Ribes rubrum*), usada inicialmente para fazer o sangue falso.

Através da narrativa de Marcos Braun, acessamos o local onde o grupo se reunia para ver filmes, pensar em roteiros, fazer festa, o lugar muitas vezes servia como cenário, que era justamente a casa de seu irmão Rui Braun (localizada próximo à videolocadora de Petter), que trabalhava na Pastoral Popular Luterana e por isso viajava para a Europa com frequência, nesses momentos os canibais aproveitavam a casa sem cerimônia. O canibal Braun conta como foi confeccionada, nesse espaço, a planta carnívora que contracenava em *Criaturas Hediondas 2*:

Marcos Braun: [...] E foi lá que pegamos um monte de papelão, papel de jornal e “construímos” a planta carnívora que aparece em *Criaturas 2*. Alguém do grupo achou na rua uma calota e aí virou o disco voador do filme, que controlávamos via uma linha de pesca que aparecia nas filmagens. Na cena que entrou no filme, essa linha não aparecia tanto assim (BAIESTORF, 2020, p. 75, grifos nossos).

Evidencia-se na descrição de Braun as estratégias de reciclagem e reaproveitamento de materiais, que aparentemente tinham como intenção primeira o barateamento de custos da produção para torná-la possível. Mas também pode ser observado como uma ação ecológica, a afirmação acerca da intencionalidade desta ação é variável, de modo que se buscamos um sentido de defesa para ações e consciências ecológicas encontramos algumas nuances nesta narrativa, porque há diversos filmes da produtora que apresentam na sua temática e enredo críticas socioambientais, o que nos dá a entender que também fazem parte das estratégias relacionadas à ideologia canibal. De qualquer forma, se a motivação é financeira, reflete como ação ecológica como consequência ao reduzir ou reaproveitar aquilo que por outros olhos era visto como lixo, logo esse material restitui seu valor, quando a criatividade permite ver a potência criadora em materiais que foram descartados por outros humanos, evita o desperdício da matéria e de dinheiro ao encontrar alternativas à compra destes materiais e, quiçá, contribuir um pouco menos com a indústria que torna a matéria orgânica em objetos que levam centenas de anos para se decompor e em muitos casos, necessitam da queima de combustíveis fósseis, entre outros fatores prejudiciais à natureza.

Com isso, entendemos que as especificidades da natureza não-humana de cada biótopo influenciam, ou até mesmo condicionam, historicamente a organização social num determinado ambiente, o que implica em aspectos econômicos, culturais e políticos. Sendo assim, as histórias, embebidas nas subjetividades, de cada agente envolvido nessa produção, são intermediadas pelas suas inter-relações com esse biótopo. Isto é, ao criar expressões artísticas no interior do Oeste de Santa Catarina, essas criações perpassam os seus sistemas naturais. A

questão é que se essas pessoas, os integrantes canibais, criaram e criam seus filmes usando das matérias orgânicas disponíveis, toda a constituição da Canibal Filmes, ao longo do tempo, perpassa a sua existência na Floresta Estacional Decidual onde se localiza o município, ou seja, provavelmente, não só suas histórias, mas suas estratégias de produção seriam distintas caso seu surgimento e manutenção ocorresse noutro meio ambiente, com outro bioma, por exemplo. Portanto, os contextos, sobretudo histórico e socioambiental, onde os integrantes da Canibal Filmes desenvolveram a sua arte, influenciam direta e continuamente, ainda no tempo presente, na sua forma de produzir.

Com o objetivo de analisarmos o desenvolvimento das estratégias de produção dos canibais, mergulhamos na segunda edição do livro “Manifesto Canibal: Como realizar cinema em tempos de crise e caos”, de autoria dos cineastas Petter Baiestorf e Coffin Souza, publicado em 2021 pela editora carioca Boneco de Pano, editada por Fabiano Soares e realizada, também, através de financiamento coletivo virtual, proporcionado pela plataforma catarse.com; trata-se de uma versão ampliada e atualizada a partir da primeira edição, com título “Manifesto Canibal: Uma declaração de guerra dos que nada têm e tudo fazem contra os que tudo têm e nada fazem”<sup>102</sup>, datada de 2004, publicada pela editora Achiamé, também carioca.

Na contracapa do livro, de forma documental estão redigidas as diversas edições com distintos formatos pelos quais já foram publicados o “Manifesto Canibal”, de modo que a obra foi originalmente publicada como *fanzine*, editada por Petter Baiestorf em junho de 2002; com uma segunda edição similar, editada por Rodrigo Romanin, em outubro do mesmo ano; a terceira edição saiu em formato digital no *site* da Canibal Filmes, em dezembro de 2002, editada por E.B. Toniolli; a quarta edição foi anexada ao *zine* “Criaturas Psicotrônicas de Outro Espaço”, em janeiro de 2003, editada por Jack Zombie e Roger Psycho; o que seria, conforme a ordem, a quinta edição, se tornou a primeira edição da publicação em formato de livro de bolso, desta vez editado por Robson Achiamé, em maio de 2004, conforme mencionado no parágrafo anterior. Ainda na contracapa, há uma menção similar a que discutimos sobre a obra “Canibal Filmes” (BAIESTORF; SOUZA, 2020) acerca do incentivo à circulação, “[...] desde que não gere lucro e que se cite a fonte”. O que aparece de forma similar, mas não idêntica, é: “Os autores não se responsabilizam por opiniões, ideias ou ações que a leitura dessa obra possa inspirar em terceiros (toda ação e consequência devem ser assumidas por quem as pratica.”. Afinal, estamos tratando de um manifesto, ou seja, ainda que seja um chamamento à juventude

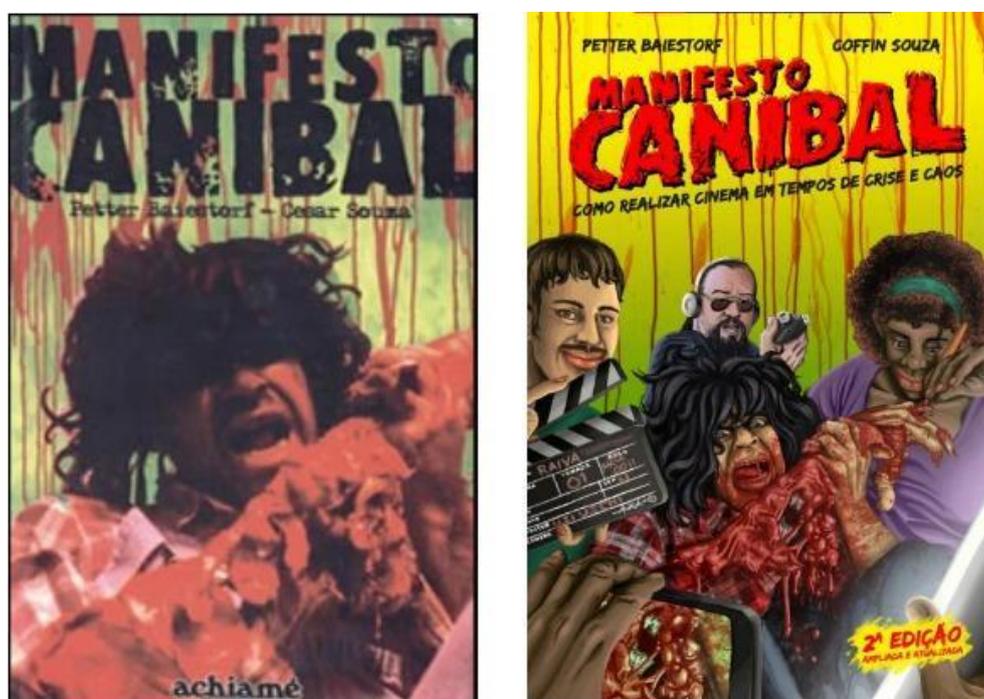
---

<sup>102</sup> A primeira edição do “Manifesto Canibal” foi analisada como fonte histórica no Trabalho de Conclusão de Curso (ver JAHNKE, 2018).

brasileira para que expresse a sua arte, mesmo que com poucos recursos econômicos, um manifesto é, invariavelmente, político.

O “Manifesto Canibal” de 2021, é uma edição bastante imagética, mas não colorida em seu interior, assim como o livro analisado anteriormente, as imagens internas são impressas em preto e branco. Há páginas inteiras destinadas a ilustrações, fotografias da produção dos filmes, dos bastidores, de cartazes de divulgação, roteiros e recortes de fotogramas, *storyboards*, colagens com as capas de diversos filmes SOV de outras produtoras, em formato de mosaico. As fotografias, conforme as informações situadas na contracapa, são de Andye Iore, Daniel Yencken e dos Arquivos da Canibal Filmes. O trabalho de diagramação foi realizado por E.B. Toniolli, as ilustrações são de Leyla Buk, Airton Bratz, Riot Sistah, Kell Candido, Cláudia “Pomba” Borba e Rogério Baldino. O tratamento de imagens foi feito por Gurcius Gewdner e a capa também foi ilustrada por Angelo Arede.

Figura 20 - Comparação entre as capas da primeira e segunda edição do livro “Manifesto Canibal”, respectivamente.



Fonte: Acervo digitalizado da autora.

Curiosamente - e possivelmente de forma intencional -, a capa da segunda edição do Manifesto contrasta as mesmas cores primárias do livro organizado por Baiestorf (2020), entre vermelho e amarelo, de modo que na obra de 2020 o fundo é vermelho com as letras do título em amarelo e, no Manifesto (2021), de forma contrária, o fundo da capa é amarelo com as letras do título em vermelho. Há perceptível diferença nas artes das capas das duas edições do Manifesto, como podemos observar na figura 20, sobretudo ao que se refere a qualidade gráfica

da imagem digital, na primeira edição as cores se resumem a preto, vermelho e tons pastéis de verde e amarelo, com um recorte de um fotograma do filme *Raiva* (2000) no centro da capa, com personagem interpretado por Cesar (Coffin) Souza. Já na capa da segunda edição, do lado esquerdo na figura 20, observamos uma explosão de cores de uma arte produzida de forma digital, destacamos a manutenção da imagem central do personagem de Souza e dos escorridos em vermelho que representam o sangue, além da figura de Baiestorf atrás de Souza (o que inclui uma representação dos dois autores na capa), há a inclusão da tecnologia de celulares na produção dos filmes.

Justamente, a diferença em evidência entre a primeira e a segunda edição, refere-se ao uso de aparelhos celulares para filmar, como um elogio à realização da sua obra artística, a respeito da materialização em tornar sua ideia num filme, independente da qualidade técnica que estas imagens em movimento terão, porque no tempo presente a acessibilidade aos aparelhos celulares torna popular a produção do cinema, assim como o uso da *internet* como uma ferramenta positiva como veículo de circulação e distribuição do cinema independente. O incentivo ao uso de telefones celulares aparece em diversos momentos na obra, uma relação direta entre estes aparelhos e as filmadoras VHS é estabelecido:

Celular é o novo VHS. Se antes as filmadoras VHS eram a única opção de câmera barata – e ainda assim não era tão barata –, hoje temos uma gama de câmeras de celular e tablets que possuem qualidade de imagem de vídeo muito superior ao antigo VHS. E com a vantagem de que hoje qualquer suporte digital é aceito – algo que não acontecia com o VHS, seus detratores o odiavam e simplesmente não o incluíam nas programações de mostras [...] (BAIESTORF; SOUZA, 2021, p. 36).

No subtítulo escrito por Baiestorf, o cineasta aborda uma série de dicas sobre a produção do cinema caseiro, estas dicas, que também podem ser entendidas como ensinamentos, referem-se a outros setores como a trilha sonora, distribuição, técnicas, mas com ênfase na liberdade criativa, o incentivo se resume em criar para além do que nos instrui as cartilhas pedagógicas da academia cinematográfica. No trecho citado acima, evidencia-se uma relação direta entre o custo do equipamento e a qualidade técnica, além da aceitabilidade, no tempo presente, de diversos suportes digitais em festivais de cinema. Podemos citar como um exemplo o *Filmaê - Festival de Cinema Móvel de Brasília*<sup>103</sup>, que teve sua primeira edição em 2018 e levou para a final o curta *A Noiva do Turvo*, dirigido por Loures Jahnke, produzido pela Canibal Filmes, este é um exemplo de filmagem realizada inteiramente com a câmera de um celular.

---

<sup>103</sup>Maiores informações no Jornal Taguatinga, Distrito Federal. Disponível em: <https://www.jornaltaguatingadf.com.br/2018/10/filmae-1-festival-de-cinema-movel-de.html?view=flipcard>. Acesso 16 jun. 2022.

A segunda edição do “Manifesto Canibal” apresenta um prefácio escrito pelo cineasta Felipe M. Guerra, em que descreve historicamente a respeito dos percalços vivenciados na história do cinema brasileiro na década de 1990, sob governo de Fernando Collor, que teve como uma de suas medidas a extinção da Embrafilme, em que foram os cineastas independentes, com o movimento do Cinema de Retomada, que conseguiram continuar produzindo cinema, num contexto em que não havia apoio estatal para a produção e distribuição de um cinema “oficial” no país. Os demais subtítulos revisitam a obra com algumas alterações, como a inserção na narrativa de sátiras pertinentes a criticar a conjuntura política atual e críticas aos hábitos alimentares carnívoros como uma das causas da pandemia do vírus de Covid-19. Na parte final do livro, há 41 páginas de indicações de filmes com intuito didático a aprender sobre técnicas de produção ao assistir e estudar estas obras, que além dos títulos contam com informações de produção e sinopse; a biografia dos autores e uma lista com o nome de cada pessoa que apoiou o projeto no Catarce, além das imagens que acompanham estas páginas.

Agora que apresentamos a obra, para refletir sobre as formas como o biótopo palmitense pode interferir na expressão artística da Canibal, elencamos três subdivisões para investigarmos as estratégias canibais de produção: a) Inter-relações socioambientais; b) Reaproveitamento de equipamentos; e c) Lixo e reciclagem.

O primeiro tópico baseia-se em explorar através de quais matérias orgânicas ocorrem as inter-relações socioambientais, essa investigação apesar de ser também percebida na composição cênica dos filmes, foi postulada aqui a partir das informações dispostas no “Manifesto Canibal”. Como já mencionamos, há recorrência do uso de materiais endêmicos da região, da qual o melhor exemplo é a erva-mate, que será aprofundada no próximo capítulo.

A existência do rio Uruguai próximo ao Rancho Baiestorf, território referido como Zona Autônoma Kanibaru<sup>104</sup> no “Manifesto Canibal”, proporciona uma influência na idealização dos roteiros por meio da inter-relação subjetiva com a paisagem, além da contribuição acerca da disposição do rio enquanto cenário, o que muitas vezes torna-o um personagem não-humano, protagonista transversal ao enredo ou mesmo coprodutor das obras, já que constitui o filme e,

---

<sup>104</sup>Referência ao ideal anarquista de Zona Autônoma Temporária, do historiador teórico anarquista Peter Lamborn Wilson, conhecido pelo pseudônimo Hakim Bey, que se refere, basicamente, a criação de espaços autônomos, que são temporários, com redes independentes de convívio, auto organizados de forma não-hierárquica, são espaços ocultos ao estado, por isso desconectados das estruturas formais de controle dos corpos e ideias e por terem caráter efêmero podem ser constituídos em qualquer localidade, ou seja, é possível territorializar uma TAZ (da expressão original em inglês: *Temporary Autonomous Zone*) e também desterritorializar, desde que atendam aos ideais da auto organização anarquista. Ver mais: BEY, Hakim. **TAZ: zona autônoma temporária**. 2. ed. São Paulo: Conrad, 2004.

torna-se parte fundamental do enredo, por vezes inclusive na temática, com ênfase ao *Zombio* (1999) e *Zombio 2* (2013), que serão analisados como fontes no próximo capítulo.

No mesmo sentido de compreender a paisagem como co-produtora da Canibal Filmes retornamos ao debate introdutório a esta pesquisa, sobre as relações entre cultura e natureza. Simon Schama (1996), em seu livro “Paisagem e Memória”, ressalta a dimensão cultural da paisagem ao analisar a formação de algumas paisagens europeias. Segundo o autor, “vemos o quadro como exterior a nós, embora seja apenas uma representação do que experimentamos em nosso interior” (SCHAMA, 1996, p. 22); a partir disso, evidenciamos a inter-relação subjetiva na idealização da arte canibal com a paisagem. Noutras palavras, Schama defende que a paisagem é uma representação, logo um elemento da cultura porque perpassa o imaginário e a memória para seu constructo enquanto imagem de natureza.

Dessa maneira, entendemos que as memórias, os imaginários, os sistemas naturais e as histórias que compõem o Oeste de Santa Catarina constituem a formação de suas paisagens, bem como a alteração destas ao longo do tempo, com uma série de fatores que transformam estas paisagens e tornaram-nas diferentes em cada período histórico assim como acontece em qualquer lugar do globo terrestre, o que difere são suas inter-relações específicas ao decorrer dos processos históricos. Schama (1996, p. 70) elucida:

Paisagem é cultura antes de ser natureza; um constructo da imaginação projetado sobre mata, água, rocha. [...] No entanto, cabe também reconhecer que, quando uma determinada idéia de paisagem, um mito, uma visão, se forma num lugar concreto, ela mistura categorias, torna as metáforas mais reais que seus referentes, torna-se de fato parte do cenário.

Portanto, a paisagem às margens do rio Uruguai, que foi cenário de diversos filmes da Canibal, é um elemento fundamental na constituição das ficções produzidas pelos canibais e torna-se efetivamente cenário enquanto elemento cinematográfico, isto é, o sentido da narrativa seria outro caso a paisagem tivesse passado por processos históricos distintos ou se seu biótopo fosse composto por outro ecossistema. O cinema, desse modo, não pode ser analisado como se fosse produzido a par da natureza não-humana.

O costume camponês da prática do abate animal para consumo, popularmente conhecido na região como “carneação”, foi historicamente praticado por humanos em busca de alimentos em caçadas, posteriormente criados em cativeiro com a intenção de abater para consumir, um costume tanto caboclo e indígena, quanto colonial, mas praticado de formas distintas entre estas organizações<sup>105</sup>, além do desenvolvimento, a partir de meados do século XX, de frigoríficos,

---

<sup>105</sup>Ver mais: CRUZ, Leandro Gomes Moreira; JAHNKE, Morgana Elisha. “Aqui era uma inverno sem porteira, a terra era do povo”: notas para uma história cabocla na Mata Atlântica Subtropical. In: MYSKIW, Antonio Marcos; HASS, Monica. **Ruralidades na fronteira Sul do Brasil**: itinerários de pesquisa. Passo Fundo:

matadouros e criação em larga escala de animais em confinamento para fomentar a demanda das agroindústrias no Oeste catarinense<sup>106</sup>.

Na Canibal Produções e no início de sua era como Canibal Filmes, isto é, de sua fundação em 1991 até 2008, uma das estratégias era o uso de animais, geralmente mortos, como por exemplo porcos eviscerados para criar o realismo num *close* para representar um corpo humano sendo aberto à lâmina afiada numa típica cena *gore* baiestorfiana, como ocorreu em Blerghhh!!! (1996) e Eles Comem Sua Carne (1996). Assim como em outras produções similares, ou mesmo o filme que documentou o momento em que um boi foi esfaqueado e sangrou até a morte em frente a filmadora VHS da Canibal, no curta-metragem Boi Bom (1998). Após 2008, com a acessibilidade ao látex e outras estratégias, os canibais decidem por fazer uso de materiais sintéticos e comestíveis livres de sofrimento animal, como amido de milho (*Zea mays*), groselha (*Ribes rubrum*), fécula de mandioca (*Manihot esculenta*), melado de cana-de-açúcar (*Saccharum officinarum*). Nos relatos de produção de O Monstro Legume do Espaço (1995), o maquiador Leomar Waslawick (*apud* Baiestorf, 2020, p. 99) comenta sobre a cena do morcego sendo cortado e eviscerado e, afirma que o animal era real, conta que o encontrou morto e colocou no álcool para conservar, ao longo das filmagens decidiram usá-lo em cena.

Da mesma forma, para o almejado realismo ao produzir o filme que objetivava ser “o mais sangrento do Brasil” (BAIESTORF, 2020, p. 117), foi usado um porco morto para as cenas do esquartejamento da personagem interpretada por Suzana Manica nas filmagens de Eles Comem Sua Carne (1996), o animal foi comprado morto inteiro no açougue, ou seja, com todas as suas vísceras, apenas limpo e com os pelos raspados de seu couro. Souza conta com maiores detalhes sobre os passos desenvolvidos na produção desse filme, explica como foi realizada a cena do esquartejamento e também sobre os elementos da natureza como coprodutores não-humanos com as inter-relações produzidas por meio da matéria orgânica que constitui as técnicas de produção. A equipe, portanto, precisou

[Cesar Souza: ...] comprar um porco inteiro, já morto e sem os pelos, o que deixava a pele do porco branquinha, aí a gente maquiou o porco morto com base de pele, e o porco foi realmente aberto em frente às câmeras, e teve as vísceras arrancadas de dentro como se fosse do ventre da Su. Foi colocada em volta a roupa que ela estava vestindo e feitos os closes da carne sendo cortada. E ficou muito realista. Claro, era um cheiro horrível, foi uma das coisas que não tenho boas recordações, tanto do Monstro Legume quanto do Eles Comem, que era o uso de vísceras reais. Nesses

---

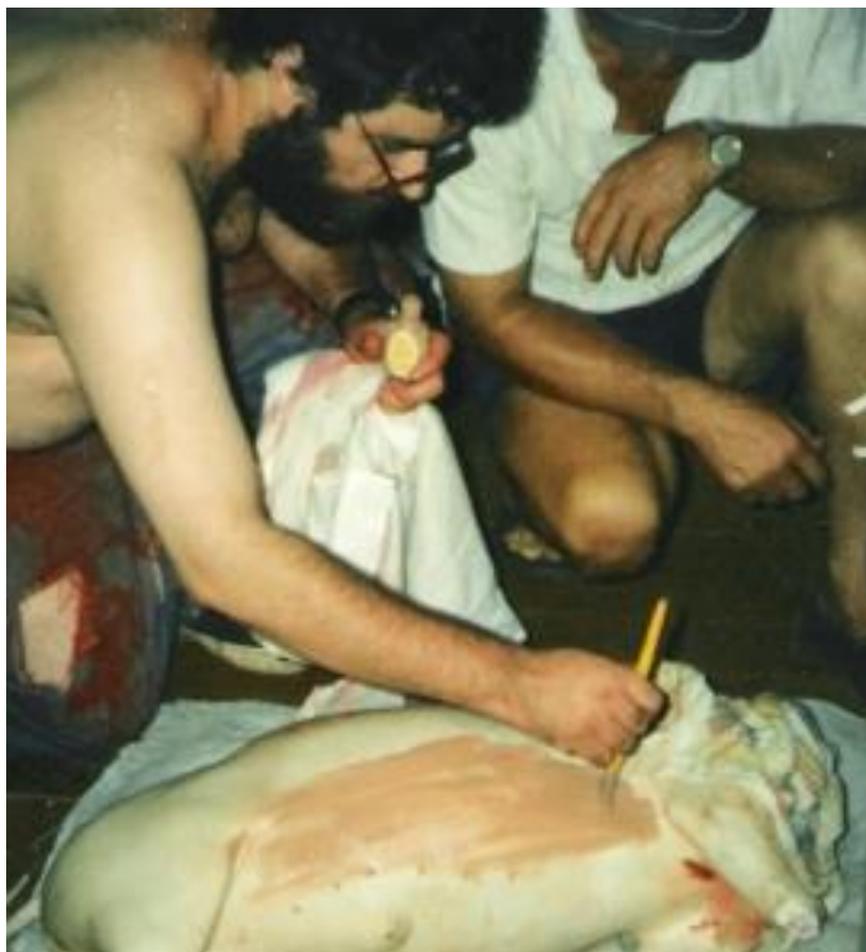
Acervus, 2022. Cap. 1. p. 17-56. Disponível em: <https://www.acervuseditora.com.br/ruralidades-fronteira-sul-do-brasil>. Acesso em: 22 jun. 2022.

<sup>106</sup>Ver mais: BRANDT, Marlon; MORETTO, Samira Peruchi. Das pequenas produções à agroindústria: suinocultura e transformações na paisagem rural em Chapecó, SC. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 11, n. 26, p. 229 - 254, jan./abr. 2019. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180311262019229>. Acesso em: 22 jun. 2022.

filmes ainda se usava tripas de verdade combinadas com groselha e muita erva-mate dentro das tripas falsas (BAIESTORF, 2020, p. 120, grifos nossos).

Podemos observar na figura 21 o processo de preparação do porco com a maquiagem momentos antes das gravações. Cesar Souza está maquiando o cadáver suíno com o uso de um pincel e base para pele humana com o objetivo de simular o corte no abdome da personagem vivida por Su Manica, ao seu lado está Claudio Baiestorf auxiliando na produção (BAIESTORF, 2020, p. 119).

Figura 21 - Fotografia da equipe de produção de Eles Comem Sua Carne (1996).



Fonte: Acervo Canibal Filmes. Disponível no *site* Canibuk: <https://canibuk.wordpress.com/tag/eles-comem-sua-carne/>. Acesso: 03 ago. 2022.

A fotografia, conforme refletiu Boris Kossoy (1989, p. 76-77), “é indiscutivelmente um meio de conhecimento do passado, mas não reúne em seu conteúdo o conhecimento definitivo dele, [...] apenas traz informações visuais de um fragmento do real, selecionado e ‘organizado’ estética e ideologicamente”. Com isso entendemos que a fotografia ao ser analisada como documento histórico precisa ser conectada com outros documentos e interpretada em um contexto. Dessa forma, ao observarmos a figura 21 em que a cabeça do animal está coberta por um tecido e abaixo da perna do porco, percebemos o corte, ainda ensanguentado, que golpeou

o coração do animal e o levou à morte, vemos que a fotografia da figura 21 nos informa sobre a realização da prática dos efeitos especiais da *Canibal*. Todavia, conforme Kossoy (1989), não apresenta um conhecimento definitivo sobre a história por trás desta imagem, ou seja, sobre as práticas de produção e subsistência a respeito do abate animal praticadas no Oeste catarinense, vemos um fragmento do real a partir do ângulo capturado na lente da câmera que operou a fotografia para nos mostrar uma determinada realidade que foi organizada esteticamente a partir de um olhar ideológico. Se focarmos o olhar para as pernas de Souza, veremos que sua calça está toda escorrida com um líquido vermelho parecido com sangue, o que provavelmente seja resultado do uso de xadrez que é um corante de cimento usado em construção civil, somado ao corpo do porco, para simular sangue humano na cena do esquartejamento. Há relatos sobre o uso deste corante em diversas cenas, com a percepção sobre o risco do produto à saúde humana apenas após a realização dos filmes, conforme foram aparecendo as consequências no elenco que teve alergias na pele (BAIESTORF, 2020, p. 121-122).

No “Manifesto Canibal” (2021) na seção onde Baiestorf narra exemplos práticos de “kanibaru sinema systema”<sup>107</sup>, cita o “porco eviscerado” de *Eles Comem Sua Carne*:

Queríamos realizar o filme mais sangrento já produzido no Brasil, então, na impossibilidade de termos efeitos com látex e animatrônicos, resolvemos seguir alguns ensinamentos do cinema italiano selvagem e das produções da *Boca do Lixo*. Fomos a um açougue e compramos um porco inteiro – pedimos que não tirassem as vísceras. Então, pintamos a pele do porco no tom da pele da atriz que seria eviscerada, vestimos o figurino no porco e, com câmera em close na barriga do porco dublê, abrimo-lo sem cortes de edição de vídeo, conseguindo um resultado ultrarrealista para um filme de orçamento mínimo. Este mesmo porco serviu de alimentação à equipe após as filmagens. E as cenas captadas viraram um segundo filme, um curta gore experimental chamado “2000 Anos Para Isso?” (1996) (BAIESTORF; SOUZA, 2021, p. 65).

Nas duas obras literárias da *Canibal*, há relatos sobre a carne suína ter sido aproveitada para consumo após as filmagens, com a preparação da alimentação dos integrantes. Além do reaproveitamento das cenas com o dublê não-humano para editar outro curta-metragem: *2000 Anos Para Isso?* (1996)<sup>108</sup>. Os canibais afirmam, ao decorrer das narrativas, que têm consciência do desenvolvimento das técnicas de produção conforme foram adquirindo experiências e aprendendo ao estudar as táticas de outros cineastas, mas para além disso, Souza demonstra ter entendimento de que o meio ambiente onde se produz modifica o resultado final, assim como

<sup>107</sup>Desde a primeira edição de “Manifesto Canibal”, o termo “kanibaru sinema systema” é a denominação criada pelos canibais para se referir às suas estratégias de produção.

<sup>108</sup>Disponível para download no site Canibuk: <https://canibuk.wordpress.com/tag/eles-comem-sua-carne/>. Acesso 03 ago. 2022. Disponível para acesso online, através da plataforma Vimeo: [https://vimeo.com/40623474?embedded=true&source=video\\_title&owner=9081965](https://vimeo.com/40623474?embedded=true&source=video_title&owner=9081965). Acesso 07 ago. 2022.

elencas algumas diferenças experienciadas entre um território no interior ou numa capital, como estava acostumado com sua moradia em Porto Alegre/RS.

Cesar Souza: A gente ainda estava engatinhando nos efeitos especiais. As gravações eram no interior de Santa Catarina, então se utilizava, isso é importante, coisas que eram acessíveis no local: muita erva-mate, carne, tripas de animais. Se fosse na capital, não teria a equipe, a disposição toda que tinham lá. Não se poderia, por exemplo, dar tiros, correr pelado, entre outras coisas, numa capital (BAIESTORF; SOUZA, 2021, p. 121, grifos nossos).

Grifamos o trecho em que Souza referencia diretamente a acessibilidade aos materiais endêmicos da região que facilitam e incrementam a produção. Como podemos ver, a menção a estes materiais ocorre com frequência nas narrativas. Os autores do Manifesto até mesmo confeccionaram um caderno de receitas dentro da última edição deste, em que consta além das típicas receitas de pizza e caipirinha para alimentar a equipe, também uma série de receitas para maquiagens e efeitos especiais com materiais comestíveis, sintéticos, endêmicos e baratos, como melado, milho, mandioca, groselha, etc., com o título “Livro de Receitas Kanibaru”, subdividida em “Receita da Vovó Gore: Barriga Humana para Eviscerar”, onde há a sugestão de um colchão, sangue falso e tripas falsas, etc.; “Receitas do Dr. Kanibaru: Sangue Falso”, consiste em misturar ingredientes como melado de cana-de-açúcar com corante alimentício, calda de chocolate, xarope de milho, maisena (milho), cacau em pó (*Theobroma cacao*), farinha de trigo (*Triticum*); “Receita do Canibal Tropical: Peles & Tripas”, com o uso de farinha de trigo, cola branca não-tóxica, plástico filme, a “Receita do Mendigo Produtor: Vidro falso”, com a mistura de açúcar, água, xarope de milho e óleo de soja e por fim há o título “Outras Receitas/Dicas do Dr. Kanibaru” com uma série de sugestões semelhantes (BAIESTORF; SOUZA, 2021, p. 45-50). A aplicação destas receitas é exemplificada com a descrição minuciosa da confecção da maquiagem e figurino dos personagens zumbis:

— Zumbis feitos de farinha e água: Ao elaborarmos “Zombio” (1999), queríamos fazer um filme de zumbi grotesco, na linha dos filmes italianos da década de 1980. Estudando algumas produções, percebemos que os melhores resultados visuais eram em filmes onde as maquiagens eram simples, mas nojentas – tipo zumbis maquiados com barro e outras sujeiras. Então, nossa equipe de maquiagens testou massa de farinha com água na cara de alguns amigos disponíveis, acrescentando, após a secagem da massa, farelo de pão velho e calda de sorvete – sabores variados para riqueza de cores que remetiam às tonalidades da podridão –, conseguindo uma maquiagem extremamente barata e altamente funcional (BAIESTORF; SOUZA, 2021, p. 66-67, grifos nossos).

Percebemos a funcionalidade das técnicas com a aplicação da teoria na prática com a realização dos filmes e seu aprimoramento ao longo dos anos, conforme os canibais foram adquirindo experiência. Feitos com farinha de trigo, água e calda de sorvete, os zumbis subtropicais da Canibal Produções, chamados assim devido a região onde foram criados,

tiveram um custo baixo ao orçamento e foram inspirados nos zumbis podres do cineasta italiano Lucio Fulci.

Outros fatores encontrados no “Manifesto Canibal” que se encaixam na primeira subdivisão elencada como as inter-relações socioambientais de produção, referem-se ao uso da iluminação natural proporcionada pelo sol nas filmagens diurnas, o que também está relacionado com o fator das intempéries naturais afetadas pelas condições climáticas que, por vezes, afetam o desenrolar das produções, como é o caso, já mencionado, do média-metragem *Ninguém Deve Morrer* (2009) que teve interferência do tornado que afetou a região Oeste catarinense em 2009. Outrossim, as lendas folclóricas regionais, sugeridas como possibilidades de roteiros abordam diversas lendas que pairam a região Oeste de Santa Catarina e o noroeste do Rio Grande do Sul, cada uma dessas lendas dialogam com a criação do seu imaginário em relação a um determinado meio ambiente.

O segundo ponto elencado na subdivisão, se trata do reaproveitamento dos equipamentos, isso envolve a utilização de qualquer formato de câmera para realizar as filmagens, bem como já refletimos acerca do uso de telefones celulares como suporte de gravação e o consequente barateamento de seus custos. Outro fator chave nesse quesito está relacionado ao ato de coletar o material que foi descartado como lixo em outras produções e reaproveitá-lo em novas filmagens, de acordo com os exemplos já mencionados (BAIESTORF; SOUZA, 2021, p. 28).

O terceiro quesito da nossa subdivisão, está relacionado ao uso de lixo e a prática da reciclagem. Em diversas produções, os canibais criam e defendem a criação de objetos cênicos a partir do lixo, no “Manifesto Canibal”, encontramos alguns exemplos, destacamos no subtítulo “Kanibaru Sinema (ou métodos para fazer filmes sem dinheiro)” duas citações que ilustram tais sugestões para técnicas de composição do figurino e do cenário: “FIGURINOS: Olhe seu guarda-roupa e livre-se de seus cacarecos filmando. Peça roupas velhas aos parentes e amigos. Faça seus figurinos exclusivos utilizando-se de lixo: plásticos, latas, restos de tecido, cascas de árvores, papelão e o inventivo etc.” (BAIESTORF; SOUZA, 2021, p. 25, grifos nossos). Criar figurinos a partir de materiais orgânicos ou sintéticos, descartados ou considerados lixos, consiste numa prática de reciclagem, ainda que esta seja uma solução barata e possivelmente pensada por esta razão de necessidade básica para a elaboração da arte. Outro exemplo claro está nas sugestões para criar cenários e objetos de cena que tenham baixo custo, como a filmagem em locais públicos e mais uma vez, a solução está na criação da arte a partir daquilo que é visto por alguns como lixo:

CENÁRIOS/LOCAÇÕES/OBJETOS DE CENA: Ache coisas velhas no lixo/ferros-velhos e crie artefatos futuristas. Utilize a casa dos amigos. [...] Filme em locais públicos: ruas, calçadas, matas, praias, praças, reservas florestais, casas destruídas/abandonadas, desertos, prédios públicos, parque de diversão, shoppings, puteiros, desfiles patrióticos, cemitérios, etc. (BAIESTORF; SOUZA, 2021, p. 26, grifos nossos).

Com destaque aos grifos acima, essa sugestão também já foi testada na prática, ao passo que foi usado uma calota de automóvel com a intenção de representar um disco voador no *Zombio* (1999); contudo, esta cena aparece não montada como parte do enredo, mas como construção da composição cênica nos bastidores, de modo que é exibida nos pós-créditos do filme, porém aprofundaremos a análise deste filme no próximo capítulo. A prática da reciclagem como parte constituinte das estratégias de produção da Canibal, ao longo destes mais de trinta anos de histórias, é também percebida pelo jornalista Rubens Herbst, do *Jornal A Notícia*, de Joinville/SC, a respeito da produção de *Zombio*:

Desta vez Baiestorf levou o amadorismo a níveis extremos ao reutilizar maquiagens, figurinos e materiais de arquivo de outros filmes em seu novo trabalho. [...] Por incrível que pareça, *Zombio* é o filme de Petter que tem o maior número de efeitos e trabalho de maquiagens. Porém, a reciclagem de material possibilitou diminuir em quase 50% o orçamento da fita, que marca o fim da parceria entre a Canibal Produções (produtora de Baiestorf) e a Mabuse Produções (produtora de Cesar Souza) (HERBST, 1999, grifos nossos).

Com estas considerações, ponderamos algumas questões acerca da noção de sustentabilidade. Afinal, a produção da arte canibal com lixo e as estratégias apresentadas até aqui, tornam a Canibal Filmes uma produtora de cinema sustentável? Para entender uma produtora de cinema enquanto sustentável precisaríamos considerar uma gama de fatores que sejam coerentes, entre eles as estratégias e técnicas da produção, as críticas e a temática envoltas em questões que reflitam no desenvolvimento de consciências ecológicas ao público que recebe a obra; para isso funcionar, a ideologia da produtora, bem como de sua equipe, precisa estar de acordo com preceitos ecológicos que percebam a natureza não-humana como integrante de mesmo valor na ecosfera e não submissos à exploração humana. São diversos fatores a serem considerados e dessa forma, podemos elencar análises divergentes sobre cada período específico da Canibal, com as transformações em suas técnicas, que são marcadas, entre elas, pela acessibilidade a determinados materiais indisponíveis no interior do município de Palmitos, como o exemplo da inexistência de máquinas de xerox colorido na década de 1990, assim como também pelo momento, a partir de 2008, em que os canibais optam por não mais utilizar animais não-humanos em suas produções, o que implica mais diretamente nas postulações acerca de um cinema sustentável.

Outra questão pertinente a estas ponderações, é pensada a partir da relação entre os coeficientes que constituem um cinema sustentável com os caminhos trilhados para essas motivações através da premissa da produção de um cinema de baixo orçamento. Isto é, a disposição das matérias orgânicas, as paisagens naturais, o reaproveitamento e a reciclagem proporcionam uma produção ecológica (com a ressalva do período após o uso de animais)? Ou, é a necessidade da produção de baixo orçamento que encontra a natureza não-humana como estratégia e tem como consequência uma produção ecológica?

José Eli da Veiga e Lia Zatz, escrevem uma obra com caráter juvenil para refletir de forma didática a respeito do que se entende por “desenvolvimento sustentável” e suas contradições. Os autores afirmam que a expressão “desenvolvimento sustentável” foi usada publicamente pela primeira vez em 1979, num simpósio das Nações Unidas sobre meio ambiente e desenvolvimento, se tornou popularmente conhecida quando foi atrelada ao Relatório Brundtland, documento que foi apresentado em 1987 à Assembleia Geral das Nações Unidas pela Comissão Mundial sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento, a partir desse momento, o termo foi se concretizando como o grande desafio para o século XXI, durante a Conferência Rio-92 (VEIGA; ZATZ, 2008, p. 38). Os autores passeiam por diversos processos históricos e os seus afetos ao mundo natural, discutem as possibilidades e incoerências em pensarmos um planeta desenvolvido economicamente, mas não exaurido em sua biodiversidade. Dialogam com teorias econômicas, compreendem a impossibilidade de um desenvolvimento econômico sem afetar os sistemas naturais, que não são ilimitados. Com isso, afirmam que o maior desafio para a efetivação do ideal de sustentabilidade se encontra em projetos socioeconômicos que imaginem qual mundo natural queremos deixar para as gerações futuras, de modo que os sistemas naturais no futuro ainda possam atender as necessidades humanas (VEIGA; ZATZ, 2008).

Ignacy Sachs (2002), economista polonês, ao postular ideias sustentáveis cita os mesmos eventos que passaram a pensar estratégias preocupadas com frear as consequências do almejado desenvolvimento econômico, a partir da década de 1970. O autor reflete acerca das transformações éticas e epistemológicas em relação ao pensamento sobre o desenvolvimento e, em consonância com as ideias sobre sustentabilidade ambiental de Veiga e Zatz (2008), afirma que “A ética imperativa da solidariedade sincrônica com a geração atual somou-se a uma solidariedade diacrônica com as gerações futuras e, para alguns, o postulado ético de responsabilidade para com o futuro de todas as espécies vivas na Terra” (SACHS, 2002, p. 49). De forma similar, ao pensar o âmago da sustentabilidade, Veiga (2014, p. 19) conceitua:

[...] sustentabilidade é uma noção incompatível com a ideia de que o desastre só estaria sendo adiado, ou com qualquer tipo de dúvida sobre a real possibilidade do progresso da humanidade. Em seu âmago está uma visão de mundo dinâmica, na qual transformação e adaptação são inevitáveis, mas dependem de elevada consciência, sóbria precaução e muita responsabilidade diante dos riscos e, principalmente, das incertezas.

Veiga (2010), noutra obra, reflete a ideia de sustentabilidade atrelada a um ideal do que conformaria uma produção econômica passível de desenvolvimento sustentável. Acontece que Veiga não corrobora com a visão clássica e, segundo ele um tanto ultrapassada, da possibilidade de haver efetivamente um desenvolvimento econômico que seja sustentável, de modo que a manutenção do capitalismo demanda exploração dos chamados recursos naturais que não são inesgotáveis. A produção das indústrias no capitalismo global, para atender as demandas de consumo, requer o uso intensivo dos elementos naturais, o cinema, por sua vez, não está ileso nesta cadeia de produção que implica em queima de combustíveis fósseis, mineração, uso de materiais plásticos, entre outros fatores. Assim sendo, Veiga (2010, p. 171) elenca um tripé para refletir os objetivos de sustentabilidade nas dimensões ecológicas e ambientais:

No que se refere às dimensões ecológicas e ambientais, os objetivos de sustentabilidade formam um verdadeiro tripé: 1) preservação do potencial de natureza para a produção de recursos renováveis; 2) limitação do uso de recursos não renováveis; 3) respeito e realce para a capacidade de autodepuração dos ecossistemas naturais.

A partir dessas possibilidades, ao relacionarmos cada um destes objetivos com as estratégias de produção da Canibal Filmes, percebemos que o uso das águas do rio Uruguai e de sua paisagem como cenário, assim como a existência, a inserção e o uso da Floresta Estacional Decidual, com toda a sua biodiversidade que inclui animais e plantas endêmicos, a própria iluminação natural com a luz solar, são exemplos que podem ser inseridos no primeiro tópico apontado por Veiga (2010). A limitação do uso de “recursos não renováveis” pode ser apontada com a queima de combustíveis fósseis para o transporte da equipe (ainda que Baiestorf não seja proprietário de um automóvel, em razão de seus ideais ecológicos) e a necessidade em usar aparelhos eletrônicos requer exploração de minérios, do petróleo para produzir plástico, etc. O terceiro tópico implica no baixo impacto causado aos sistemas naturais do biótopo palmitense em decorrência das filmagens, além da relação possível a partir da exibição e circulação dos filmes, a medida que fomenta o debate sobre as discussões socioambientais, com suas críticas, sátiras e denúncias no cinema de ficção, é passível de construir consciências ecológicas e assim, levar essas preocupações a diversas esferas, à cena cultural alternativa, ou à âmbitos educacionais.

Quando Veiga (2014, p. 19) afirma que a sustentabilidade precisa ser pensada de forma dinâmica para ser efetivada, entendendo a inevitabilidade da ocorrência de transformações e

adaptações, compreendemos que podem haver múltiplos caminhos que levam a respostas variáveis à questão: a Canibal Filmes produz cinema sustentável? Assim sendo, antes de arriscarmos apostar alguma resposta dualista que se propõe certa, o que podemos é perceber as transformações nas técnicas e nas estratégias de produção como adaptações às sensibilidades ambientais<sup>109</sup>, que perpassam rumos éticos e estéticos nas obras cinematográficas, em relação aos animais e ao mundo natural. No mesmo sentido, Worster provoca reflexões em torno da causalidade história e os riscos de cairmos em determinismo ambiental:

Correm as linhas da causalidade histórica desde o primeiro nível, o da natureza, através da tecnologia, até a ideologia, como insistiria um rigoroso determinista ambiental? Ou as linhas correm precisamente na direção contrária, de modo que a própria natureza finalmente nada mais seja do que o produto do desejo ou da invenção humana? [...] É o suficiente observar que a maioria dos historiadores ambientais têm se fixado filosoficamente numa posição que é ao mesmo tempo materialista e idealista; eles normalmente sustentam que o historiador não pode rigidamente aderir *a priori* a qualquer teoria única de causalidade, mas deve estar aberto ao contexto e ao tempo (WORSTER, 2003, p. 27).

Com isso, surgem mais perguntas do que respostas e talvez esse seja o sentido de uma pesquisa historiográfica, buscar respostas no plural e isso reflete na produção de novas perguntas que não se encerram numa resposta objetiva. Assim como, evidentemente, esta pesquisa não encerrará as perguntas sobre a Canibal Filmes. Como pontua Worster, talvez a natureza não-humana para o pensamento humano, em alguma medida, se mantenha no campo das disputas narrativas conforme sejam criados significados, sentidos e subjetividades. A forma como a equipe da Canibal Filmes é afetada pelas sensibilidades ambientais e encontra estratégias de produção do cinema no biótopo de Palmitos, precisam ser pensadas considerando o contexto e o tempo (cronológico e climático) e suas transformações ao longo destes trinta anos de histórias da produtora. Sendo assim, o terceiro nível de análise de Worster, a refletir o âmbito intelectual e estético relacionado à natureza, será investigado no próximo capítulo sobre o cinema ambiental da Canibal Filmes, a partir de análise comparativa entre as obras *Zombio* (1999) e *Zombio 2: Chimarrão Zombies* (2013).

---

<sup>109</sup>Sobre a ideia de sensibilidades ambientais, consultar a obra de Keith Thomas. Ver: THOMAS, Keith. **O homem e o mundo natural**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

## 4 O CINEMA AMBIENTAL DA CANIBAL FILMES

Por ordem de nosso Santo Presidente Mito, O Escolhido de Deus Pai, O Senhor Magnânimo do Mercado e Líder Supremo das Redes Sociais, estamos aqui para fazer cumprir a lei. Você foi denunciado por seus vizinhos, foi acusado de não compactuar com o Esplendoroso Agronegócio, tendo se recusado a plantar sementes transgênicas, alimentando assim seu negócio anarco orgânico, ainda se recusando também a explorar os animais que foram colocados no Planeta Terra para servir aos homens, você produz sua própria comida livre de 187 agrotóxicos liberados, você produz sua própria cerveja vegana e assim se recusa a colaborar com o sistema! Você é um comunista, um anarquista sujo! Você foi considerado culpado pelos seus crimes contra o Agronegócio!

(Brasil 2020)<sup>110</sup>

### 4.1 DIÁLOGOS ENTRE HISTÓRIA, CINEMA E MEIO AMBIENTE

Passeamos por alguns conceitos, em torno da categoria do cinema independente<sup>111</sup>, que vão nos auxiliar a desvendar o universo diegético que constitui as imagens em movimento. A Canibal Filmes produz cinema do gênero *gore*<sup>112</sup>, basicamente, segundo Nogueira (2015), configura-se como uma forma de representação de violência gráfica, constitui uma estética do excesso que pretende uma representação realista, através do uso de sangue e vísceras, reais<sup>113</sup> ou sintéticos. Também entendemos a produtora como integrante do que se convencionou chamar de cinema de *exploitation*; são os filmes, como o próprio nome indica, de exploração/experimentação, que tem como tripé de sustentação o uso do sexo, violência e horror, segundo Piedade (2010). Os três elementos exploram a transgressão à sociedade, impactam ideais conservadores e preconceitos sociais. Evidentemente, a estética e a narrativa que compõem o cinema de *exploitation* fogem dos padrões cinematográficos do *mainstream*.

<sup>110</sup>Trecho transcrito de diálogo entre os 03”19 e 04”12 do filme de curta-metragem dirigido por Petter Baiestorf e produzido pela Canibal Filmes, em 2019. Ver mais: **BRASIL 2020**. Direção de Petter Baiestorf. Produção de Petter Baiestorf, Carli Bortolanza e Loures Jahnke. Palmitos: Canibal Filmes, 2019. online (07 min.), son, color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wA-XWP618Zs&t=37s>. Acesso: 28 set. 2022.

<sup>111</sup>Caracterizado como não vinculado a instituições e sem investimento com dinheiro público.

<sup>112</sup>De acordo com Piedade (2002), a categoria sangue-e-tripas 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 fazendo uso de efeitos especiais sem acrescentar sangue digital, por exemplo.

<sup>113</sup>É possível postular que a Canibal Filmes flerte com o polêmico gênero cinematográfico *snuff*, que se refere à filmes que supostamente documentam atos reais de assassinatos e torturas, com o objetivo de excitar sexualmente o espectador, alguns autores o entendem como um subgênero da pornografia. No entanto, a Canibal Filmes não se apresenta como produtora de *snuff*, mas em sua recepção, especialmente em Palmitos, corriam boatos na década de 1990, de que eram filmagens reais de rituais macabros, tortura, necrofilia, etc. se conjecturava acerca da realidade das representações sanguinolentas. Ademais, até a primeira década dos anos 2000, a Canibal fazia uso de sangue e vísceras de animais mortos para aprimorar sua estética *gore*. Sobre o conceito de *snuff*, ver: JACKSON, Neil; KIMBER, Shaun; WALKER, Johnny; WATSON, Thomas Joseph. **Snuff: real death and screen media**. London: Bloomsbury Academic, 2016.

A definição *Shot On Video* (SOV) foi reclamada à Canibal pelo próprio Baiestorf (2020). É formada, conforme Walker (2019), como um fenômeno fílmico estadunidense que surgiu na década de 1980, com a exploração da tecnologia de vídeo para a produção de filmes caseiros, independentes, de baixo orçamento e sem acesso a materiais profissionais. O primeiro filme considerado um horror SOV foi *Boardinghouse* (1982), de John Wintergate. A manutenção da distribuição de filmes em VHS na era digital atua como uma espécie de nostalgia aos cinéfilos/as, o que perdura a popularidade dos filmes de horror de baixo orçamento, fazendo com que se desenvolvessem mais filmes SOV por produtores e distribuidores independentes nos demais continentes, preservando essa esfera cultural. Dessa forma, no final dos anos 1980 e início da década seguinte, testemunhou alguma longevidade comercial dos “*trashy SOV horror films*” à audiência *cult* (WALKER, 2019). Entretanto, segundo Baiestorf (2020, p. 27),

Não existe uma produção SOV inaugural. A produção mundial é enorme. A produção em um país como a Nigéria, conhecida como Nollywood – considerada a terceira maior indústria cinematográfica em volume de produção, atrás apenas de Hollywood e Bollywood –, é formada quase que exclusivamente de produções SOVs.

O SOV enquanto categoria cinematográfica teve influência direta na produção da Canibal Filmes, de acordo com o afirmado pelo próprio idealizador (BAIESTORF, 2020), que também arrisca uma definição para o conceito:

[...] as produções SOV são essencialmente de fundo de quintal, feitas por entusiastas se autointitulando cineastas, que conseguem meter seus amigos e familiares no sonho de fazer cinema. Geralmente são produções amadoras desleixadas, desfocadas, com efeitos especiais improvisados, atores canastrões, figurinos inexistentes e roteiros absurdos. Mas é essa combinação que faz com que os filmes funcionem e tenham legiões de fãs ao redor do mundo. Outra particularidade do cinema SOV: são produções locais que ultrapassam fronteiras, ou seja, um filme vagabundo produzido entre amigos num sítio em Palmitos, SC, Brasil, é perfeitamente capaz de dialogar com um entusiasta do SOV que morou a vida inteira num pequeno apartamento em Tóquio, Japão, por exemplo (BAIESTORF, 2020, p. 27).

Entretanto, há um conceito brasileiro, chamado “cinema de bordas”, cunhado por Bernadette Lyra (2006, 2009, 2018), que é aplicável ao cinema baiestorfiano ou cinema canibal. O cinema de bordas constitui uma prática cinematográfica que resiste ao universo audiovisual brasileiro, tem uma produção e circulação específicas, se desenvolve às margens da indústria cinematográfica, por isso de sua nomenclatura. Dialoga com a cultura popular e o regionalismo, criando produções cinematográficas comunitárias, amadoras e em espaços considerados periféricos. Dentre os três estratos<sup>114</sup> que a autora outorga para essa categoria cinematográfica, o que define em termos a Canibal é apresentado como aqueles filmes produzidos por “sujeitos

---

<sup>114</sup>Os outros dois estratos referem-se aos filmes *mainstream*, ou seja, comerciais e os filmes com intuito de parecerem subculturais (manifestação cultural não autorizada institucionalmente). Dessa forma, o “cinema de bordas” constitui-se de modo heterogêneo, ou seja, estes estratos não são excludentes um do outro e até mesmo se comunicam.

autodidatas e moradores de cidades pequenas”, que realizam suas obras de forma artesanal e independente, com o uso de materiais de técnica precária e/ou caseira, atores não profissionais, com cenários naturais, etc. (LYRA, 2009, p. 35). Além destes detalhes, a autora afirma que a maior parte desses realizadores são interioranos, sem nenhuma formação acadêmica ou inserção midiática institucionalizada (LYRA, 2018, p. 137).

Segundo Lyra (2018, p. 139), as representações fílmicas são transpassadas pelas referências particulares dos realizadores e suas experiências comunitárias, em suas realidades e ambientes em que vivem. Dessa forma, aparecem aspectos regionais nos filmes, o que é também uma característica do cinema de bordas. Os cineastas, de acordo com a autora, são atravessados por referências internacionais, por meio de mitologias de distintas culturas, o que causa certo imbricamento com as lendas e mitos nacionais e regionais, a partir deste diálogo e com uso de técnicas de produção caseiras e improvisadas, resulta na comicidade, na *gorechanchada*, ao fazer rir com um enredo de horror. Essas reflexões convergem com as relações aqui propostas, sobre as atuações que o ambiente, onde os canibais vivem e produzem arte, tem sobre suas obras.

Nosso foco, todavia, encontra-se na investigação da Canibal Filmes enquanto produtora de cinema ambiental. Portanto, postulamos algumas considerações preliminares a este conceito. A partir da década de 1970, as preocupações em torno do meio ambiente e a utilização dos seus elementos como recursos passaram a fervilhar debates para se postular estratégias em prol do desenvolvimento sustentável. Contudo, como vimos no capítulo anterior, a manutenção do modo de produção capitalista não resulta noutra coisa senão em um desenvolvimento insustentável, porque a máxima da geração de lucro requer extração de matéria prima da natureza não-humana de maneira serial, com a bonificação da otimização do tempo para a efetivação do acúmulo de capital, o que requer a tecnificação da produção, gerando uma cadeia produtiva de exploração da ecosfera em benefício da espécie humana. Veiga (2010), portanto, afirma que os economistas clássicos (como se refere àqueles que defendem argumentos tradicionais verticalizados) são iludidos com a tecnologia, porque creem que o desenvolvimento da técnica suprirá as demandas naturais e possibilitará algum grau de equilíbrio entre as necessidades, os desejos e a manutenção da vida humana e suas relações com as demais espécies sobre a Terra; o que é uma inverdade considerando que aqueles que apostam nesta cadeia produtiva, aparentemente, esquecem que a biodiversidade não é uma entidade espiritual eterna, onipresente e inesgotável, à medida que é incessantemente explorada.

O cinema ambiental, por sua vez, é fruto desta série de debates ligados à emergência da temática socioambiental, acerca do ideal de desenvolvimento sustentável e em torno das

preocupações com as espécies ameaçadas de extinção, ao longo do tempo também foi chamado de cinema ambientalista, filme ecologista, ecocinema, cinema ecológico, entre outros<sup>115</sup>. De acordo com Cristina Bruzzo e Lúcia Guido (2011, p. 58), o cinema ambiental se desenvolveu no Brasil a partir da década de 1980, com a criação de espaços específicos como acervos de filmes e espaços legitimados para sua circulação, como festivais de cinema com temáticas voltadas especificamente ao meio ambiente. As autoras citam o Simpósio Internacional de Cinema na Defesa do Meio Ambiente que ocorreu na Bahia, em 1989, organizado por Guido Araújo, professor de cinema e contando com a participação de diversas organizações não-governamentais brasileiras e internacionais.

Uma das primeiras bibliografias que versam sobre o cinema ambiental, foi a pesquisa do jornalista, diretor e teórico do cinema Beto Leão, no início do século XXI, encomendada pelos organizadores do Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (FICA) em sua terceira edição, realizada em 2001. O FICA é realizado no estado de Goiás desde 1999. Beto Leão, portanto, realizou entrevistas com cineastas e historiadores de cinema e fez um levantamento de filmes, que segundo o próprio, seriam considerados como filmes ambientais. Leão (2001, p. 07) afirma que sua pesquisa foi embasada no Regulamento do III FICA, que conceitua o cinema ambiental em termos amplos: “não se restringindo aos filmes ecologicamente engajados, mas também todos aqueles que tratam de temas que permitem uma leitura ambiental, seja na forma de ficção, reportagens e séries para TV”.

Não há consenso sobre o conceito de cinema ambiental, há pesquisadores, como Beto Leão (2001) que conceituam filmes de caráter ambiental, principalmente aqueles de cunho documental em que o intuito mora em capturar imagens das paisagens, ou seja, no registro da natureza como plano de fundo; nesse caso, a temática e/ou um cenário natural são suficientes para considerar um filme como ambiental. Noutras palavras, para o autor, a constituição da categoria cinema ambiental é caracterizada pela inclusão de filmes que apresentam um ambiente como natural e muitas vezes é destacada a dicotomia entre o rural e o urbano. Além disso, autor postula considerações mais amplas ao escrever que

o cinema e o vídeo são instrumentos fundamentais para a conscientização dos povos, seja mostrando as belezas naturais do Brasil, seja através de denúncias sobre a destruição das florestas, a poluição dos rios e do ar, as dificuldades dos índios, dos seringueiros, dos nordestinos e de todos os habitantes do campo e da cidade nas suas lutas particulares pela sobrevivência em seu habitat (LEÃO, 2001, p. 10).

---

<sup>115</sup>Alguns destes termos são entendidos como sinônimos, outros contam com certas variações como veremos ao longo desta narrativa. Utilizaremos, portanto, os termos cinema ambiental, ecocinema e cinema ecológico para nos dirigirmos aos filmes com temática ambiental com algum “engajamento ecológico”. Em bibliografias produzidas em língua portuguesa é mais recorrente a designação cinema ambiental, em contrapartida, na literatura inglesa é mais comum o termo ecocinema (WELLE, 2015).

Leão (2001) considera o cinema ambiental no Brasil datado do final do século XIX, contemporâneo ao cinematógrafo, com isso, estabelece o filme *Entrada do Porto do Rio de Janeiro com Vistas da Baía de Guanabara* (1898), do diretor italiano Afonso Segreto, como o primeiro filme rodado e filmado no Brasil com temática ambiental, por apresentar a paisagem do lugar homônimo ao filme e assim conceber um valor histórico do registro da natureza não-humana. O levantamento de Leão (2001) é extenso, são listados, como vimos, filmes datados dos últimos anos do século XIX, a organização deste catálogo incorporou filmes que valorizam as paisagens naturais, como rios, cachoeiras, florestas nativas, cavernas, entre outros. A questão, para Leão (2001), era sobre a possibilidade de visualizar estas imagens enquanto referências do que se entendia por meio ambiente no início do século XX, a demonstração das interações e transformações da natureza pela ação humana.

Todavia, o teórico do cinema Jean-Claude Bernardet, belga naturalizado brasileiro (*apud* Leão, 2001, p. 12), define o cinema ambiental como “filmes com caráter de denúncia e filmes que despertem a consciência do público para o problema ecológico”. Sendo assim, em contraponto a Leão, Bernardet (*apud* LEÃO, 2001) considera como primeiro filme ambiental brasileiro, o documentário de curta-metragem *Apelo* (1961), de Trigueirinho Neto, por apresentar preocupações de cunho ecológico, com sua narrativa política, a fim de conscientizar o espectador acerca do tema da vegetação no Brasil.

O inventário de Leão (2001) inclui filmagens do início do século XX, produzidas por cineastas viajantes que acompanhavam as expedições pelo interior do Brasil, principalmente pelos estados de Goiás, Mato Grosso e Amazonas, registrando as paisagens e as culturas indígenas. Além de incorporar os romances de José de Alencar adaptados para filmes, sendo o primeiro deles *Alma Sertaneja* (1919), de Luiz de Barros; nesse mesmo período são produzidos uma série de filmes de caráter nacionalista-ufanista<sup>116</sup> que se propõem a exaltar a natureza não-humana como um lugar puro, intocado. Podemos apontar que a pesquisa realizada por Leão parte de uma premissa linear e factual da história. Conforme suas próprias palavras: “Em cada uma das regiões que abrigam esses biomas ou vivem os problemas do desequilíbrio ambiental, procuramos, na medida do possível, historicizar a produção ambiental de 1897 a 2001” (LEÃO, 2001, p. 08). O autor associa o cinema ambiental às filmagens das paisagens brasileiras, seja em contexto de produção documental, seja como cenário de filme de ficção, como uma forma de acesso direto ao real. Contudo, discordamos de sua posição por entender que a produção artística ou historiográfica é perpassada pela subjetividade de quem a produz.

---

<sup>116</sup>Categoria criada pelo historiador e teórico do cinema Paulo Emílio Salles Gomes, citada pelo teórico do cinema Jean-Claude Bernardet, em entrevista concedida à Leão (2001).

Seguindo a sua narrativa linear, Leão (2001) afirma que entre as décadas de 1960 e 1970 o cinema ambiental mudou de foco, dos registros das paisagens exotificadas da Amazônia e do Centro-Oeste para o outro lado do mapa, na região da Caatinga do Nordeste e das favelas dos grandes centros urbanos do Sudeste, concomitante ao processo migratório em território brasileiro.

Na obra de Leão (2001), os capítulos são organizados a partir das paisagens brasileiras que o autor divide entre Mata Atlântica, Amazônia, Caatinga, Cerrado e Pantanal Matogrossense. A partir desta divisão preliminar, Leão organiza a sua história do cinema ambiental brasileiro em três períodos: a) do final do século XIX até começo da década de 1930 do século seguinte, em que articula uma abordagem centrada nos registros das “belezas naturais” e das florestas nativas; b) de 1930 até a década de 1950, centra sua catalogação nos supostos exotismos das regiões e na exaltação do progresso urbano; c) a partir da década de 1960, com a produção de um “cinema ecologicamente engajado”, em que aborda filmes que apresentam denúncias socioambientais através das temáticas de seus enredos. Alocados no terceiro tópico, conforme Leão (2001), os documentários cinemanovistas que acentuam o marco do cinema ambiental no Brasil são o *Arraial do Cabo* (1959)<sup>117</sup>, de Paulo César Saraceni e Mário Carneiro e *Aruanda* (1960)<sup>118</sup>, de Linduarte Noronha.

Ressaltamos a menção que Leão (2001) faz aos cineastas brasileiros Jorge Bodanzky e Humberto Mauro como realizadores de cinema ambiental. O primeiro se destacou a partir da produção do filme *Iracema*, uma transa amazônica (1975), em que numa narrativa ficcional denuncia a exploração madeireira e os interesses políticos e econômicos nesta região, num filme produzido e lançado em plena ditadura civil-militar no Brasil. Os filmes de Mauro entram no catálogo pela sua experiência com a zona rural, ao apresentar os costumes das espécies que vivem no interior do Brasil, com destaque para o filme *João de Barro* (1956), que registra o processo de construção de um ninho do pássaro (*Furnarius rufus*) homônimo a filme.

Bruzzo e Guido (2011, p. 65) ao tratar da revisão bibliográfica questionam os fatores que caracterizam um cinema como ambiental, afinal seria “o tema? o cenário? ou a denúncia?”. As definições de Beto Leão, que privilegiam a paisagem, são suficientes?

Para esboçar algumas respostas possíveis a estas questões, encontramos o pensamento do professor e teórico do cinema Ismail Xavier (2002), em entrevista à Pedro Plaza, ele afirma

---

<sup>117</sup>Média-metragem documental, filmado em 35mm, que narra os problemas socioambientais vivenciados com a industrialização, entre a comunidade dos pescadores de Arraial do Cabo/RJ a partir da instalação da empresa de sal marinho no local.

<sup>118</sup>Média-metragem documental, filmado em 35mm, que narra a história de um quilombo formado no sertão da Paraíba, no século XIX, por ex-escravizados.

que o cinema ambiental não é uma categoria estética<sup>119</sup>, é exclusivamente temática e, ao mesmo tempo, problemática do ponto de vista temático. Nas palavras do autor, o cinema ambiental

[...] não é uma categoria formal, portanto, não é uma categoria estética. É uma categoria exclusivamente temática, que gera problemas porque, do ponto de vista temático, [...] pode-se ter um filme que estará trabalhando um outro problema, mas que terá uma dimensão forte ligada à questão ambiental (XAVIER, 2006, p. 11).

Xavier afirma que devemos compreender um filme como cinema ambiental ao ponto que ele é capaz de gerar uma reflexão ecológica, com todas as complexidades que este leque pode abranger. O autor, portanto, não reclama uma separação entre a estética e o assunto temático, mas destaca que independente de toda a falta de consenso encontrada sobre esta categoria, o que é mais importante ao questionarmos um filme enquanto cinema ambiental está na capacidade de incitar o pensamento crítico e, assim, fazer com que o espectador reflita acerca das urgências ambientais que nos rodeiam enquanto sociedade. Xavier (2006, p. 12-13) afirma: “[...] não estou querendo obviamente trabalhar com a ideia de que existe essa dicotomia, de um lado a estética e de outro o assunto temático. Eu acho que o que interessa é a capacidade que o filme tem de gerar uma reflexão.”

De modo geral, Xavier (2006) explicita que um filme para ser considerado ambiental precisa apresentar uma (ou mais) denúncia(s) e é a partir desta denúncia, sobre os mais variados temas possíveis dentro do leque da complexidade socioambiental, que o filme será apto a gerar reflexões críticas e, conseqüentemente, consciências ecológicas. E, com isso, fazer com que o público questione suas ações individuais a respeito do mundo natural e nossos modos de produção enquanto sociedade industrial. A partir das considerações de Xavier (2002, 2006), é lícito afirmar que, em contraponto às ideias de Leão (2001), a apresentação de paisagens naturais não é suficiente para estabelecer um filme enquanto ambiental. Até então, não estabelecemos uma categoria estética que configure o cinema ambiental, por isso concordamos com Xavier ao afirmar que devemos partir da temática do filme para realizar as devidas análises neste campo de estudos. O autor pondera sobre as nuances que embalam esta categoria em disputa:

---

<sup>119</sup>Etimologicamente, a palavra estética tem origem do grego *aisthesis*, entendida como experiência sensível, conhecimento sensorial a partir da apreciação, sensibilidade. A relação socialmente estabelecida entre a estética e a arte, provém do entendimento de que o objeto artístico é passível de interpretação que perpassa o sentimento e a percepção. Nesse sentido, a qualidade estética está ligada às percepções artísticas. No cinema, a estética está relacionada com a maneira de utilizar os elementos da linguagem cinematográfica, isto é, a subjetividade presente nos movimentos de câmera, enquadramentos, montagem, edição, na escolha da trilha sonora, na direção artística, na construção da fotografia para a obra, etc. cada um destes elementos influi na experiência sensível da subjetividade de cada espectador. Além disso, é a partir da identificação de determinados elementos da linguagem cinematográfica que se convencionou atribuir a estética do filme a determinado gênero cinematográfico. Sobre o conceito de estética, ver: ARANHA, Maria Lúcia de Arruda, MARTINS, Maria Helena Pires. **Filosofando**: introdução à filosofia. São Paulo: Moderna, 2003.

[...] penso que esse tipo de recorte temático tende a privilegiar um discurso que, de imediato, produza efeitos. Sendo que, às vezes, é mais interessante você prestar atenção a filmes que, embora de imediato sejam mais sutis ou mais mediados na forma de estar colocando em pauta um tema, mas que ao longo do tempo se enriquecem, eles vão entrando na sua experiência mais e mais (XAVIER, 2006, p. 13).

O teórico do cinema também situa o desenvolvimento do que se convencionou chamar de cinema ambiental a partir dos festivais de cinema que passaram a priorizar esta temática e pondera:

Se você vai a um festival [...], você vai obviamente encontrar esse conflito entre aqueles que vão privilegiar o assunto, o que está abordado, qual é o tema, ou certas coisas que são ditas, [...] e vai ter pessoas que vão estar preocupadas com a efetiva consistência do projeto enquanto um projeto estético que, embora tendo que tratar de um determinado assunto, é capaz de se afirmar como um projeto de reflexão que enriquece o repertório de alternativas formais do cinema e, portanto, também debate sobre o assunto (XAVIER, 2006, p. 12).

Na entrevista, o autor cita o FICA e reflete acerca desta aparente dualidade entre a estética, a temática e a dialética que produz afetos às expectativas do público. Como complemento a estas preocupações, Xavier (2006) elenca duas maneiras de perceber o cinema ambiental enquanto denúncia: o filme pode assumir o caráter por meio de documentário ao argumentar acerca de algum recorte temático específico, apresentar dados, críticas ou estudos, etc. ou apresentar os problemas, críticas e/ou indagações de cunho socioambiental como pano de fundo ou mesmo como característica primordial na temática do enredo ficcional.

A filósofa brasileira Thais Arruda Ferreira (2013) ao trabalhar com o conceito de cinema ambiental com uma abordagem multidisciplinar em sua dissertação de Mestrado em Tecnologia, aborda, além das definições variadas em torno do conceito e possibilidades de realizar aproximações entre o cinema ambiental de caráter documental e a Educação Ambiental, os usos desta categoria cinematográfica:

“cinema ambiental” é utilizado tanto para designar filmes e vídeos selecionados e premiados em festivais de cinema ambiental quanto para designar filmes utilizados por educadores em atividades de EA [Educação Ambiental] e vídeos utilizados como veículo de divulgação de projetos ambientais institucionais e ações ambientalistas (FERREIRA, 2013, p. 59).

Entre críticos e teóricos, passou-se a ter uma maior preocupação em esboçar teorias que definissem o cinema ambiental, principalmente a partir da década de 1990, em decorrência do desenvolvimento dos festivais de cinema que passaram a criar sessões específicas para exibir, criticar, catalogar e premiar os filmes que apresentassem alguma menção ao meio ambiente, explícita ou implicitamente de forma ampla, tal qual as diversas nuances ponderadas pelos autores que se dedicaram ao tema. A autora cita uma série de festivais de cinema ambiental brasileiros além do FICA.

A partir de revisão bibliográfica sobre Educação Ambiental, Ferreira (2013, p. 31) expõe três concepções de meio ambiente em disputa: “concepção naturalista, concepção antropocêntrica e concepção abrangente, sendo que as concepções naturalista e antropocêntrica são hegemônicas”. De forma breve, a autora descreve a concepção naturalista como resultante do entendimento da conservação da biodiversidade, com evidência aos aspectos naturais; a concepção antropocêntrica “evidencia a utilidade dos recursos naturais para a sobrevivência do ser humano” na Terra; e a última, como sinônimo de uma inter-relação recíproca entre a sociedade e a natureza não-humana (REIGOTA, 2009, 2010 *apud* FERREIRA, 2013). A partir destas considerações, Ferreira afirma que o cinema ambiental é comumente entendido com a ótica da concepção antropocêntrica, ainda que seja “ecologicamente engajado”, por se preocupar com a manutenção da espécie humana como dominante das demais espécies e explorar o que lhe convém da ecosfera. Ferreira (2013, p. 63) considera, em diálogo com outros autores, que filmes “ecologicamente engajados [...] são todos os filmes que têm um caráter de denúncia, contudo, essa denúncia pode ser realizada tanto dialogando com a concepção antropocêntrica quanto com a concepção mais abrangente e complexa de meio ambiente.”

Ao encontro das classificações refletidas por Ferreira, sublinhamos a oposição hierárquica que há entre os chamados ecofilmes e os filmes ambientalistas, trabalhada pela professora de artes midiáticas nova-iorquina Paula Willoquet-Maricondi (2010). A autora entende os ecofilmes como produções engajadas que enfocam a construção de uma narrativa ecocêntrica, viabilizando imagens que narram as possibilidades em torno da interconexão das espécies através de práticas condizentes do ativismo socioambiental; os ecofilmes, portanto, são aqueles que contêm potencial fomentador de consciências ecológicas. Já os filmes ambientalistas, para Willoquet-Maricondi (2010), são aqueles que apresentam temáticas ambientais em seus enredos, mas não rompem com a ótica antropocêntrica. A autora enfatiza que a maior distinção entre um e outro está no papel de conscientização e ativismo, pautado na responsabilidade de fazer refletir sobre nossas práticas contemporâneas, enquanto sociedade com suas distinções contextuais, que afetam a saúde das espécies em esfera planetária. O ecocinema, por sua vez, tem como premissa a intenção de inspirar ações políticas aos espectadores, em nível pessoal e coletivo, conforme são afetados pelas obras cinematográficas, com o objetivo de instigar transformações socioambientais que ocorrem a partir das escolhas diárias que configuram as organizações humanas, mas que também afetam a ecosfera de modo gradual, a longo prazo, local e globalmente. Os ecofilmes agem no público como experiências, sobretudo, cognitivas e por isso, tem o potencial de promover uma “sensibilidade ecocêntrica”

capaz de modificar a percepção e a consciência de cada espectador (WILLOQUET-MARICONDI, 2010).

A eloquente pesquisa de dissertação realizada pela antropóloga e cientista social Janaína Welle (2015) trata de questões pertinentes à nossa pesquisa por aprofundar as reflexões sobre o entendimento de natureza, política, ecologia e suas inter-relações através do cinema ambiental, a autora direciona o foco de suas análises a documentários com temática ambiental, por meio da proposta de realizar uma “leitura ecológizante”. Assim sendo, Welle (2015) explicita que o meio ambiente está, invariavelmente, presente no cinema, se não em sua temática, está em sua produção desde a matéria-prima extraída para fabricar os devidos equipamentos cinematográficos. O filme, portanto, tem uma função na formação de representações sobre ambientes, sejam naturais ou construídos, e ecossistemas, isto significa que tem potencial para influenciar as ações humanas.

Nesse sentido e a partir das distintas posições bibliográficas acerca do cinema ambiental, Welle (2015) ressalta o compromisso desta categoria com o ato de sensibilizar o espectador às causas socioambientais. A autora entende que

um filme pode ser usado como instrumento de manutenção ou transformação da sociedade e que o papel fundamental do cinema ambiental seria a sensibilização da causa ambiental. Ou seja, o ecocinema teria uma proposta diferenciada: a de despertar sentimentos altruístas e de incorporá-los ao conhecimento assim como de ser um veículo de denúncia e de apelo da causa político-ambiental globalizada (WELLE, 2015, p. 12).

Assim como outros autores que pensam sobre o tema, Welle (2015) considera o cinema como veículo de informação sobre a condição humana, isto é, a nossa condição enquanto animais humanos conta com uma interdependência com o biótopo onde habita e é justamente por causa e efeito destas relações que a autora destaca a potência crítica, reflexiva e criadora do cinema como um mecanismo de denúncia que projeta novos debates para incitar outras ações transformadoras dos âmbitos políticos e ambientais, tanto regional quanto globalmente.

Para Welle (2015, p. 20), a falta de consenso observada sobre as delimitações do cinema ambiental ou ecocinema, o afirmam como uma categoria dinâmica, sem “fronteiras rígidas”. A autora considera filme ambiental as obras que narram, direta ou indiretamente, as relações entre o meio ambiente e as espécies que nele habitam, entre vegetais, animais humanos e não-humanos. Assim como Xavier (2006), Welle pontua que esta é uma categoria temática e não estética, por não apresentar uma “marca estética” que englobe os filmes como ambientais, além de destacar a predominância de filmes documentais. Nas palavras da autora:

Entendemos aqui como “cinema ambiental” filmes que tragam em sua narrativa, de maneira direta ou tangencial, a relação do homem com o meio, e entre as espécies e o meio. Não há uma marca estética que desponte nos filmes de caráter ambiental; a única

tendência encontrada é a preponderância de filmes do “gênero” documentário (WELLE, 2015, p. 16).

Welle (2015) também destaca a realização de denúncias no ecocinema, que podem ser apresentadas com evidência na narrativa, ou mesmo de forma não intencional. Independente da denúncia orbitar ou não nas intenções prévias do realizador ou realizadora de cinema, em consonância com as ideias da autora, entendemos que a imagem fílmica e o espaço narrativo representado estão imbricados com o biótopo “por serem ambos os elementos que carregam em si a percepção, a concepção e a experiência de mundo do realizador e que participam também da construção, da percepção e da concepção de mundo do espectador” (WELLE, 2015, p. 09).

A autora também organiza uma instrução de leitura do filme por um viés ecologista, que pode ser catalogado em diferentes instâncias para a investigação de um filme ambiental, mas que requer uma análise conjunta. São três pontos elencados:

- 1) no próprio texto fílmico em figuras estilísticas, em sua narrativa, em sua temática;
- 2) em seu paratexto, ou seja, nos textos produzidos à margem do filme, como a sinopse, matérias nos meios de comunicação, comentários em meios especializados, cartazes e;
- 3) em seu contexto, na instrução de modo de leitura indicado por instituições como um Festival de cinema ambiental, a instituição produtora do filme, no âmbito de um evento sobre meio ambiente, entre outras instituições de contexto que possam demandar um modo de leitura do filme (WELLE, 2015, p. 16).

Nesse sentido, Welle (2015) dialoga com autores sobre o conceito de ecologia, os aspectos que versam sobre a política em relação ao território e a organização dos corpos humanos e não-humanos num determinado espaço para introduzir a ideia de ecologizar as relações e experiências sensoriais. A partir disso, a autora propõe a sua “leitura ecologizante”<sup>120</sup> como metodologia de análise fílmica, a sua ideia consiste em analisar filmes, tanto de ficção quanto aqueles que não se pretendem ser uma narrativa ficcional, como é o caso dos documentários, através de uma ótica ecológica, além das reflexões políticas postuladas pela autora sobre a ideia de “ecologizar” e rever nossa compreensão humana sobre a natureza, a sua proposta é ancorada pelos estudos da ecocrítica fílmica, uma ramificação das análises ecocríticas literárias. Portanto, parte da premissa de investigar as obras com o objetivo primeiro de demonstrar as ligações de interdependência entre a subjetividade humana e o meio ambiente e considera que qualquer filme é passível de uma leitura ecocrítica.

---

<sup>120</sup>Parte da concepção de “leitura documentarizante” do teórico do cinema Roger Odin, isto significa que o autor compreende uma obra cinematográfica, seja de ficção ou documental, enquanto um objeto de valor histórico e propõe uma análise fílmica indissociável desta premissa (ODIN, 2012 apud WELLE, 2015). Ver mais: ODIN, Roger. Filme documentário, leitura documentarizante, In: **Revista Significação**, 2012, ano 39, nº 37, p. 10-30.

A autora, como já vimos, encara o cinema como fruto da dialética entre os sistemas naturais da ecossfera e as subjetividades humanas que o criam e que o apreciam. Sendo assim, Welle (2015, p. 62) explica que

A perspectiva ecocrítica encara o ambiente como a somatória de todos os elementos que nos circundam, os rios, montanhas, cidades, culturas, sociedades etc. O cinema é produzido dentro deste ambiente, ele consome o mundo, já que seu modo de produção necessita de recursos físicos, artísticos e mentais e, ao mesmo tempo, ele também é consumido pelos espectadores (WELLE, 2015, p. 62).

Com isso, entendemos que dentre os objetivos de uma análise ecocrítica encontra-se a busca pela rearticulação do que entendemos por natureza e cultura, sendo que ambos conceitos são construídos socialmente pela incansável perseguição humana de uma verdade validada pelas ciências. O processo histórico responsável por rearticular âmbitos que não precisavam ter estimado significados distintos e muitas vezes opostos, prevê desenvolver relações respeitadas e consciências ecológicas, a fim de valorizar e preservar a biodiversidade, com a noção de que o ser humano é também natureza.

Sendo assim, a ecocrítica nos desafia a ler, ver e interpretar as obras artísticas por meio de um viés ecológico. Quando Welle (2015, p. 16) afirma que “o meio ambiente sempre esteve presente no cinema” significa que para o cinematógrafo ser inventado, os irmãos Lumière precisaram, provavelmente, desenvolver pesquisas que abrangesse as ciências naturais, como a biologia, a química, a geologia etc. e realizar extrações no mundo natural. A utilização da matéria-prima para a confecção do cinema é descrita pelo teórico do cinema estadunidense Scott MacDonald (2013, p. 18 *apud* Welle, 2015), ao afirmar que o cinema

[...] encapsula a maneira que a vida moderna e o mundo natural estão imbricados: os sais de prata foto-sensíveis que criam uma imagem visível quando expostos à luz são suspensos em uma fina camada de gelatina, um de seus principais ingredientes é o colágeno. O colágeno é produzido pela fervura dos ossos e tecidos animais. O celuloide, a base sobre a qual a emulsão é disposta em camadas, é feita de celulose. Isto é, a “vida” que nós vemos em movimento na tela é uma espécie de re-animação da vida vegetal e animal no interior do aparato mecânico/químico do cinema tradicional.<sup>121</sup>

O autor também trabalha com filmes experimentais que reconhece como ecocinema. MacDonald (2013) afirma que os filmes experimentais e independentes são opostos à produção massiva da mídia comercial e da publicidade convencional do *mainstream*, sua função é contrária às narrativas antropocêntricas *hollywoodianas* pró meio ambiente e, no mesmo caminho, distintas das narrativas documentais. Afirma que essa formatação da produção fílmica oferece à audiência, representações do mundo natural passíveis da formação de consciências

---

<sup>121</sup>Texto traduzido por Janaína Welle (2015).

comprometidas de forma contínua com o ambiente natural, a partir da experiência sensorial cinematográfica, perpassada pela apreciação estética na narrativa ficcional.

Ismail Xavier (2008, p. 17), em consonância com a ideia de fomentar a criação de consciências ecológicas por meio da experiência cinematográfica, ao refletir sobre o potencial educador do cinema, afirma que

[...] o que vale – estética, cultural e politicamente – é a relação com a imagem (e a narrativa) que não compõe de imediato a certeza sobre este “do que se trata” e lança o desafio para explorar terrenos não-codificados da experiência. Tanto melhor se o próprio filme se estrutura para impedir o conforto de reconhecimento do mesmo, de confirmação do que se supõe saber.

As provocações de Xavier nos servem para questionar o cinema produzido pela Canibal Filmes alocada no campo do cinema independente e experimental, produtora de narrativas ficcionais com altas doses de posicionamento político. Afinal a relação humana com o biótopo é mediada pela organização social e cultural, logo perpassa ideais políticos, de forma individual e coletiva. Dentre outros pontos, sobretudo nas manifestações de denúncias socioambientais que se destacam em alguns filmes específicos, mas ressaltamos também que o cinema canibal pode ser lido como cinema ambiental a medida que, de acordo com Xavier (2006), insere temáticas socioambientais em suas ficções e assim produz diálogos entre a estética canibal e sua expressão política que abarca variados temas sociais. Noutras palavras, o cinema produzido pelos canibais palmitenses é capaz de gerar uma série de reflexões socioambientais. A seguir, investigaremos a criação dos zumbis subtropicais e os analisaremos ecocriticamente.

## 4.2 A CRIAÇÃO DOS ZUMBIS SUBTROPICAIS

Apresentaremos a metodologia fílmica com Barros e Nóvoa (2012) e Napolitano (2008) para aplicarmos uma análise cinematográfica pluridiversificada através dos filmes a serem analisados como fontes históricas: *Zombio* (1999) e *Zombio 2: Chimarrão Zombies* (2013). As análises, portanto, serão realizadas junto de uma leitura ecologizante do filme *Zombio* (1999)<sup>122</sup>, um média-metragem de 45 minutos que apresenta um casal de turistas que passeia às margens do rio Uruguai e são atacados por zumbis, possível consequência de uma mutação em humanos contaminados pela poluição do rio. No *Zombio*, a análise será pautada na investigação da poluição do rio Uruguai, devido a sugestão no filme da contaminação zumbi ser oriunda da poluição do rio. A partir disso, produziremos também uma análise do filme *Zombio 2*:

<sup>122</sup>**ZOMBIO**. Direção de Petter Baiestorf. Produção de Claudio Baiestorf. Palmitos: Canibal Mabuse, 1999. 1 fita de vídeo (45 min.), VHS, son., color. É possível acessar o filme por meio da plataforma YouTube, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HtiY3ZUcjSE>. Acesso em: 01 jun. 2021.

Chimarrão Zombies (2013)<sup>123</sup>, um longa-metragem de 83 minutos que conta com uma história narrada no interior de Palmitos, em que os “colonos” são surpreendidos com a contaminação através dos agrotóxicos usados no monocultivo da erva-mate (*Ilex paraguariensis*), tornando-os zumbis que devoram os humanos. Além das inter-relações que buscamos estabelecer entre as vidas humanas e não-humanas, ao analisar esse filme, nosso foco será o uso e a disseminação dos agrotóxicos (CARVALHO; NODARI, NODARI, 2009; CARVALHO; NODARI; NODARI, 2017; DENARDIN; MARQUES; REIS, 2018; LIMA; OLIVEIRA, 2020) e a produção da erva-mate (GERHARDT, 2013; RENK, 1997; MORAES, 2010).

O recorte da análise cinematográfica ficará restrita a dois filmes e dessa forma será possível focar no desenvolvimento do “cinema de zumbi” da Canibal Filmes, pensar uma leitura ecológizante, problematizar suas denúncias socioambientais, investigar as técnicas de produção específicas em ambas películas e as transformações ocorridas ao longo destes catorze anos que as separam. Uma análise comparativa dos dois filmes proporcionará um elo entre os objetivos desta pesquisa.

Para tanto, lançamos um olhar “paracinemático” aos filmes selecionados, isto é, uma leitura política. “Paracinema”, conforme Sconce (1995), não se refere a uma categoria cinematográfica em si, mas a uma análise crítica dos filmes à margem da indústria cinematográfica. Nas palavras do autor,

Paracinema é menos um grupo distinto de filmes do que um protocolo específico de leitura, uma contra-estética de sensibilidade subcultural dedicada a todos os tipos de detritos culturais. Em suma, o manifesto explícito de uma cultura paracinéfila deseja valorizar todas as formas de lixo cinematográfico – filmes que têm sido expressamente rejeitados, ou simplesmente ignorados, pela cultura cinematográfica legítima (SCONCE, 1995, p. 372, tradução e grifos nossos).

Sendo assim, arriscamos afirmar que a Canibal Filmes tem um público paracinéfilo, que aprecia objetos culturais considerados nocivos e incultos pela cultura dominante. O paracinema, portanto, afronta o gosto estético da cultura oficial como uma forma de estratégia de embate. Segundo Sconce (1995, p. 376, tradução nossa), “não muito diferente do famigerado mictório de Duchamp em uma galeria de arte”, deslocamos tal ideia à zona rural do Oeste catarinense no Sul global, ou seja, não muito diferente da filmagem da prática cultural da “carneação” de um boi ou ainda o uso do sangue e vísceras do animal para compor a estética canibal.

As ficções que abraçam os zumbis como personagens perpassam um subgênero cinematográfico, o chamado “cinema de zumbi” que surgiu na década de 1930 e passou por

---

<sup>123</sup>**ZOMBIO 2:** Chimarrão Zombies. Direção de Petter Baiestorf. Produção de Petter Baiestorf. Palmitos: Canibal Filmes, 2013. 1 DVD (83 min.), son, color. É possível acessar o filme a partir de *download*, disponível em: <https://canibuk.wordpress.com/>. Acesso em: 01 jun. 2021.

uma série de transformações ao longo destes noventa anos que separam a primeira obra a abordar o tema, datada de 1932, até o tempo presente de 2022. Dentre estas mudanças, destacamos a ruptura na representação zumbi a partir da década de 1960 com as obras de George Romero, que passam a compor seus personagens zumbis como representação crítica e política, não mais sob o espectro religioso e até mesmo racista que fundamentou o mito dos mortos-vivos.

O mito do zumbi, segundo Reis Filho e Suppia (2011), foi desenvolvido no folclore afro-caribenho, especificamente no Haiti. A etimologia da palavra zumbi tem origem quimbunda. Se desenvolve na religiosidade afro-caribenha com as práticas do vodu. O zumbi vodu se trata de uma representação do “morto que volta à vida” no folclore afro-caribenho. Historicamente, os líderes africanos comercializaram grande número de membros de suas tribos no processo da escravidão. Devido a essa relação mercantil, os navios negreiros desembarcaram sacerdotes nas Índias Ocidentais, onde fundaram uma religião cujo ritual dependia de sua cooperação com os espíritos. Sendo assim, Saracino (2009 *apud* Reis Filho e Suppia, 2011) elucida o zumbi vodu como um cadáver animado por espíritos de escravizados e que também pode se manifestar em transe hipnótico pela ação de poções e unguentos de origem animal ou vegetal (REIS FILHO; SUPPIA, 2011). De acordo com os autores, os primeiros filmes de zumbi surgem na década de 1930, o filme *White Zombie* (1932), de Victor Halperin, é considerado o primeiro a abordar a temática.

Todavia, acontece uma ruptura no cinema de zumbi na década de 1960, com o lançamento de *Night Of The Living Dead* (1968), obra consolidada do cineasta estadunidense George Romero, em que apresenta o zumbi como uma representação política, como forma de resistência cultural. O protagonista do filme, retratado como “herói” é um homem negro, enquanto os zumbis são brancos, alguns inclusive engravatados como executivos, ou seja, os “homens de negócios” são os vilões. Até o lançamento de Romero, os zumbis eram representados no cinema através das relações religiosas e de formas racistas. Reis Filho e Suppia (2011) afirmam a ocorrência de certa laicização do cinema de zumbi em que se torna cada vez menos frequente a religiosidade nessa categoria.

Contudo, no *Zombio de Baigestorf*, esses elementos estão imbricados, de modo que existe uma representação política nos monstros que pode ser lida como crítica ecológica, quando os zumbis por influência religiosa atacam os “estrangeiros da ilha”, defendem a “sua” natureza por meio do encantamento do vodu. No final do filme, aparece uma homenagem escrita a Lucio Fulci. Destarte, observamos a construção antropofágica na mitologia zumbi baigestorfiana, em que há elementos anteriores à laicização sugerida por Reis Filho e Suppia

(2011), com a sacerdotisa vodú, mesclados à forma de movimentação, figurino, ação cênica, a necessidade em decepar ou acertar a cabeça para a efetivação da morte e a representação política dos zumbis do modelo romeriano e ainda a maquiagem “gosmenta” que configura uma estética podre, influenciada por Fulci, mas que conforme Baiestorf (2020, p. 238) conferiu “um visual verdadeiramente autêntico a um preço irrisório”. Soma-se a isso, o toque subtropical empregado por Baiestorf, com a utilização de elementos regionais, desde o cenário, passando pela linguagem e o sotaque típico do Oeste catarinense ao uso de materiais disponíveis no biótopo, bem como a incorporação de suas práticas culturais.

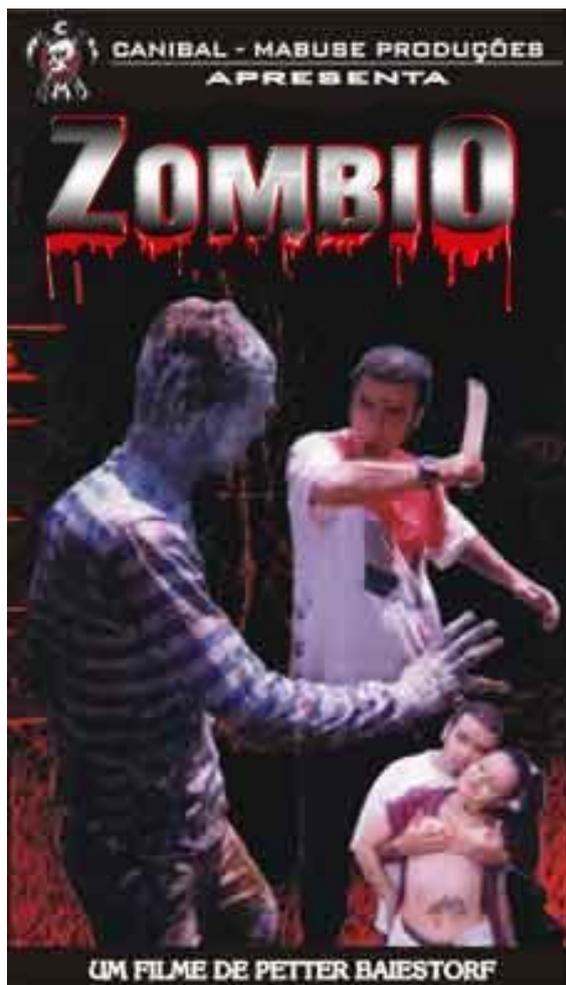
Ademais, com base na leitura das fontes fílmicas proposta por Janaína Welle (2015), com o suporte de uma “leitura ecologizante”, analisaremos o filme *Zombio* (1999) a partir de uma “análise pluridiversificada”. Para isso, faz-se necessário compreender os elementos que compõem a linguagem cinematográfica, composta pelo discurso falado, escrito e imagético. Dessa forma, a “análise pluridiversificada”, de acordo com José D’Assunção Barros e Jorge Nóvoa (2012, p. 80), consiste em abranger ao máximo os olhares sobre o objeto fílmico, sugere além de analisar os elementos textuais, as críticas expressas oralmente e as trilhas sonoras, buscar uma análise com ênfase na composição das imagens, o enquadramento, a ação cênica, ângulos, cenários, cultura material, cores, textura, iluminação, etc. Napolitano (2008) foca nas técnicas de composição e estética da imagem formada por cada fotograma da película para um entendimento dessa linguagem. Propõe uma sistematização para trabalhar com os filmes como fontes históricas, por meio de um tripé de análise sustentado pela composição dos conteúdos, linguagens e tecnologias. A historiadora ou 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).

*Zombio*, inspirado nos clássicos do cineasta italiano Lucio Fulci com destaque para a obra *Zombi 2 (A Volta dos Mortos Vivos, 1979)*, foi realizado pela Canibal-Mabuse Produções, dirigido por Petter Baiestorf, no ano de 1998. Filmado em VHS com uma câmera Panasonic M3000, na zona rural do município de Palmitos, Santa Catarina. Assim, teve como cenário natural o rio Uruguai e suas margens numa vila conhecida como Ilha Redonda, oficialmente chamada Sede Oldenburg. Efetivamente existe uma ilha no rio Uruguai, com cerca de um quilômetro de extensão, que inspirou o nome da vila. Basicamente as cenas diurnas foram filmadas na ilha e arredores e as cenas noturnas na propriedade do pai de Petter, Claudio Baiestorf, na mesma localidade (BAIESTORF, 2020).

A produção foi realizada em menos de uma semana, no primeiro dia de filmagem foram gravadas todas as cenas com zumbis, como uma questão de logística, para que a partir do segundo dia não fosse necessário transportar uma série de figurantes até a ilha. Devido a falta de iluminação e os transtornos causados com as curtas viagens de canoa até a ilha, como o acidente que derrubou três pessoas junto com o equipamento na água, as cenas noturnas foram gravadas no quintal da casa onde foi cenário de diversos outros filmes da produtora. A propriedade Baiestorf possuía árvores nativas, semelhantes às das barrancas do Rio, energia elétrica, água potável e não precisava atravessar o Rio com pessoas e parafernalias, ou seja, facilitava a produção (BAIESTORF, 2020).

Como de costume, a Canibal tem um orçamento irrisório na confecção de Zombio, cerca de R\$300,00 foram investidos, esse valor atualizado ao ano de 2020, segundo Baiestorf (2020), equivale a aproximadamente R\$1.100,00. E.B. Toniolli no final da década de 1990, morava em Chapecó, onde trabalhava numa TV a cabo. Desse modo, conseguiu com que o diretor da emissora, Leonardo Imazaki, realizasse o trabalho de edição do filme e, assim, a Canibal-Mabuse Produções teve uma guinada em suas produções, com uma edição profissional (BAIESTORF, 2020). O cartaz de divulgação do filme convida o público a apreciar o SOV brasileiro, a estética que compõe a confecção do cartaz dá o tom das cenas *gore* que o espectador irá encontrar, como podemos perceber na figura 22. Além de se tornar perceptível as diferenças técnicas, principalmente no quesito qualidade de imagem, em relação ao cartaz do segundo filme.

Figura 22 - Cartaz de divulgação de Zombio (1999).



Fonte: Fotografia digitalizada disponível no acervo *online* no site Canibuk.

O lançamento do filme ocorreu na noite de 13 de março de 1999, em Curitiba/PR, durante o evento Supertrash 2, no bar 92 Degraus, estas informações também podem ser verificadas na figura 23. Segundo Baiestorf (2020, p. 241) o bar lotou e o evento foi um sucesso, em suas palavras, “as exhibições de Zombio começavam com o pé direito”.

Figura 23 - *Flyer* de divulgação do lançamento de Zombio.



Fonte: Fotografia digitalizada pela autora do material físico de E.B. Tonioli.

Em 1999 as bandas Catalépticos, Limbonautas e Stanley Dix esquentaram a noite de sábado em que Zombio tornou-se parte do SOV nacional. De acordo com as informações narradas por Baiestorf (2020), o grupo musical também foi trilha sonora do média-metragem, junto de outros nomes da cena dos anos 1990, que performaram o gênero *goregrind*, *psychobilly* e *metal*, são eles: Vômito e Hansened, Joe Coyote, New York Against Belzebu, Scream Noise, Clint Eastwood, Hanagorik, Euthanasia, Monster, Sacratio, The Shags, entre outras. A partir dessas explicações, concebemos a composição estética por parte da trilha sonora, igualmente independente e experimental, nas cenas turbulentas de Zombio, principalmente na perseguição

dos zumbis aos humanos, dado que esses estilos musicais versam a representação da violência, a partir de graves e guturais.

Tendo à disposição a propriedade privada e o rio Uruguai como cenários, figurinos improvisados, maquiagens preparadas com materiais orgânicos e caseiros, os atores e atrizes mais a equipe de produção recebe um cachê simbólico, alimentação e álcool para as bebidas, conforme Baiestorf e Souza (2004). A iluminação, oriunda da luz natural do dia ou de tochas de fogo à noite, experimentadas na produção do *Zombio*, o que resultou numa fotografia única, “com seu tremelico quente granulado” (BAIESTORF, 2020, p. 236), consideramos aqui a disponibilização da lenha como matéria-prima para a confecção das tochas. De acordo com os relatos de E.B. Tonioli, em entrevista à Baiestorf (2020, p. 236), o ator foi o responsável pela função de “fumaceiro”, ateando fogo em folhas pelo chão e construindo assim, pequenas fogueiras abafadas com o uso de folhas de bananeiras (*Musa spp.*), direcionando a fumaça às cenas, para criar uma atmosfera semelhante àquelas proporcionadas com o uso de gelo seco.

O jornalista britânico e doutor em literatura inglesa Jamie Russel produziu um trabalho em 2005 (traduzido para a língua portuguesa em 2010, pela editora Barba Negra) sobre a história do mito folclórico do zumbi, suas construções culturais e expressões artísticas veiculadas no cinema desde a década de 1930, passando pelas produções hollywoodianas até as produções SOV do início dos anos 2000. Russel (2010) cita o filme *Zombio*, de 1999 como precursor do cinema que apresenta zumbis como protagonistas no Brasil, mas no primeiro momento em que o faz, não referênciava a autoria da obra cinematográfica:

Em outros países, zumbis SOV provaram-se igualmente populares. A Argentina produziu *Plaga Zombie* (1997, Pablo Parés e Hernán Sáez), o Brasil entrou na brincadeira com *Zombio* (1999) e até a França exibiu uma cópia barata de *Re-Animator* chamada *Trepanator* (1991, N. G. Mount) [...] (RUSSEL, 2010, p. 198).

Contudo, no capítulo final da obra, Russel (2010) nos presenteia com uma filmografia zumbi onde constam 78 páginas com referências fílmicas com temática zumbi. Nesta seção, há uma ficha técnica com as devidas informações sobre o *Zombio*, referenciando a direção a Petter Baiestorf, a produção a Cesar Souza, o roteiro a Baiestorf e no elenco são citados os protagonistas: Cesar Souza (que aparece sob codinome Coffin Souza), Denise V., Rose de Andrade e Claudia de Sordi, o ano de lançamento e o país de origem. Próximo a ficha consta uma sinopse do filme:

Uma bruxa revive um grupo de zumbis e manda-os atrás de alguns bobões desafortunados nesta produção zumbi brasileira SOV. Apesar do gostinho sul-americano, é praticamente igual a milhares de produções norte-americanas. Algumas maquiagens e alguns figurinos quase parecem convincentes - mas isso é sem dúvidas um parco elogio (RUSSEL, 2010, p. 297).

Mais tarde, Reis Filho e Suppia (2013) reafirmam o filme de Baiestorf como pioneiro do subgênero no país. No entanto, o teórico do cinema Rodrigo Carreiro (2014) afirma que o primeiro filme nacional com zumbis foi produzido em 1978, pelo artista plástico mineiro João Rosendo que fazia filmes independentes e com distribuição restrita, tanto é que durante as décadas seguintes não há registro de pesquisas que investiguem suas produções. O autor afirma que “Cada longa-metragem que ele fez teve apenas uma exibição pública e circulou apenas entre os amigos do diretor, na pequena cidade de Manhumim, em Minas Gerais” (CARREIRO, 2014, p. 95). As três obras de Rosendo, que também é comunicador, cineasta, escultor, pintor de arte, jornalista e escritor<sup>124</sup>, foram filmadas em película Super-8 e Super-VHS: *O Embrião Satânico* (1978), *Reencarnação Diabólica* (1985) e *Terror no Colégio* (1992) (CARREIRO, 2014).

Já o *Zombio 2: Chimarrão Zombies* foi a maior produção já realizada pela Canibal Filmes, em termos econômicos e em número de pessoal envolvido na equipe. A partir de financiamento coletivo veiculado em plataforma digital, por meio do *catarse.com*, mais as doações de empresas de amigos, foi possível juntar um montante de R\$51.000,00 (equivalente a R\$73.883,91, em valores atualizados para 2020). O pontapé orçamentário inicial partiu da poupança que Baiestorf guardava para a produção de um longa:

Petter Baiestorf: Eu tinha uns R\$ 25.000,00 [...] que poderia usar no filme. Era pouquíssimo dinheiro para um longa, mas muito dinheiro para mim. Só que iríamos gastar muito mais dinheiro, era óbvio, dado o tamanho do projeto. Pela primeira vez em minha carreira, fiz uma chamada pública por dinheiro nas redes sociais e prontamente fui atendido. Para isso funcionar, filmamos o curta *O Triunfal Retorno de Lázaro* e divulgamos as fotos da produção [...] (BAIESTORF, 2020, p. 403).

O curta *O Triunfal Retorno de Lázaro* foi feito com a finalidade de testar maquiagens e buscar patrocinadores, as fotos desta produção foram divulgadas na campanha virtual de arrecadação de fundos, mas o filme nunca foi lançado ao público.

Nos créditos iniciais de *Zombio 2* constam as empresas apoiadoras: Globalvilla Language Center, Shunna, Visual Serigrafia, Hotel Brasil (propriedade de Rodrigo Timm, irmão de Jorge Timm, integrante canibal), Fábulas Negras e Mostra do Filme Livre 2012. Na descrição literária, são acrescentados alguns nomes, além dos já citados, como apoio financeiro: Sílvia “Shunna” Prado, Iara Magalhães (proprietária da Globalvilla), Necrófilos Produções Artísticas, Projeto Zumbilly, Gosma, Mauro Mackedanz, Awildgarden e Daysi Fiuza, Diógenes Carvalho, Rubens Mello, Família Ferrari, Diogo Cunha, Art Tattoo, André Bozetto Jr.,

<sup>124</sup>Informações obtidas em autobiografia escrita no *blog* que o cineasta mantém com textos, fotografias, cartazes, etc. um acervo sobre suas produções com a última postagem datada de 2013. Ver mais: <http://joaorosendoartistaplastico.blogspot.com/2009/09/biografia-do-artista-plastico-joao.html>. Acesso em 15 out. 2022.

Aristides Rudnik Jr., Laura Cánepa, Thiago Macedo de Abreu Hortêncio, Ricardo Ghiorzi e Diogo Hayashi (BAIESTORF, 2020, p. 398). Em seguida, são listadas as produtoras parceiras para a materialização do filme: El Reno Fitas, Camarão Filmes & Ideias Caóticas, Bulhorgia Filmes e Sui Generis Filmes.

Baiestorf (2020, p. 399-400) conta como surgiu a ideia de produzir uma sequência para *Zombio*. Após participar como ator no longa *Mar Negro*, de Rodrigo Aragão e também motivado porque a Titan Video, distribuidora norte-americana, estava preparando o lançamento de *Zombio* em DVD nos EUA, o cineasta então se sentiu inspirado a criar um segundo filme sobre os zumbis da Ilha Redonda. O impulso criativo surgiu após um desafio criado pelo próprio cineasta, em novembro de 2012 Baiestorf escreveu para João Pedro Fleck, um dos organizadores do Festival FANTASPOA (Festival Internacional de Cinema Fantástico de Porto Alegre) perguntando se poderia fazer o lançamento de *Zombio 2* na próxima edição do festival, a ocorrer no ano seguinte, em maio de 2013. A resposta foi deveras positiva, ao ponto de que Fleck prontamente reservou para a Canibal Filmes uma sessão no primeiro sábado do evento. A ousadia do cineasta fez com que a partir daquele momento, a equipe tivesse seis meses para realizar toda a produção, filmagens e edição do filme. A data de lançamento estava marcada antes mesmo da ideia do filme ser materializada em roteiro.

Entre o final de 2012 e o início do ano seguinte, o filme foi produzido nas localidades da Ilha Redonda, próximo ao rio Uruguai, em Palmitos/SC, mesmo local em que foi filmado o primeiro *Zombio*, da Canibal. Tanto no filme, quanto no livro o lugar das filmagens é creditado como Zona Autônoma de Canibal City, referência que, em outras obras, aparece como Zona Autônoma Kanibaru. *Zombio 2* foi realizado num sistema de associativismo, isto é, foi coproduzido em parceria com artistas oriundos de oito estados brasileiros, além de Santa Catarina, Minas Gerais, Rio de Janeiro, Pernambuco, São Paulo, Rio Grande do Sul, Paraná e Espírito Santo. Como a logística da produção era interpelada pela distância física entre a equipe, o mecanismo usado para a comunicação e os acertos de pormenores se dava por trocas de *e-mails* e em redes sociais (BAIESTORF, 2020). Baiestorf detalha a organização inicial da equipe:

Os primeiros com quem conversei foram Leo Pyrata e Flávio Von Sperling, da El Reno Fitas, que prontamente compraram a ideia. Rapidamente eles incluíram Sanzio Machado, da Sui Generis Filmes, no rolo. Assim, garantimos todos os equipamentos para a fotografia de *Zombio 2*. O próximo a embarcar no projeto foi o maquiador Alexandre Brunoro e sua produtora Camarões Filmes & Ideias Caóticas. Pela primeira vez, Brunoro seria o responsável por todos os efeitos de um longa-metragem, da concepção até a execução. A última pequena produtora a se envolver diretamente na produção foi a Bulhorgia Produções, de Gurcius Gewdner, que entraria com a edição e finalização do filme. Outras quatro produtoras nos ajudaram a fazer *Zombio 2*. Fábulas Negras, de Rodrigo Aragão e Hermann Pidner, cedeu inúmeras máscaras de zumbis que haviam sobrado da produção de Mar Negro. Necrófilos Produções, de Felipe M. Guerra, cedeu objetos de cenas e o próprio Felipe aceitou interpretar uma

das personagens. Zumbilly Produções, de Andye Iore, que fez todo o trabalho de *still* e *making of* da produção. E a Gosma, de Douglas Domingues, que pagava cigarros pro [sic.] set inteiro e interpretou a personagem Petter Baiestorf. Cristian Verardi ajudou assumindo a personagem Carli Bortolanza. E Ricardo Ghiorzi, maquiador de Porto Alegre, nos enviou três máscaras fantásticas de zumbis, criadas especialmente para nossa produção (BAIESTORF, 2020, p. 402, grifos nossos).

Sublinhamos o trecho em que são elencadas as práticas de reutilização de equipamentos de outros filmes, ações como esta, comum às produções canibais, foram questionadas enquanto produtoras de cinema sustentável no capítulo anterior, destacamos portanto, que se trata também de uma estratégia de barateamento do custo de produção.

Baiestorf conta que acordou com Leyla Buk que ela ficaria responsável pelo *design* de execução dos chamados “zumbis raivosos” e Alexandre Brunoro se responsabilizaria pela criação dos “zumbis podres”. Leyla Buk (*apud* Baiestorf, 2020, p. 408) como foi o processo de elaboração da concepção das criaturas zumbis. Em reuniões de pré-produção realizadas na casa de Souza, junto com Copini, foram definidas as diferenças entre os dois tipos de zumbis que aparecem na trama. Dessa forma, os “zumbis raivosos” teriam “veias destacadas no rosto pálido e olhos marcados”. Baiestorf segue explanando que a divisão dos papéis dos artistas na criação de cada tipo de zumbi ocorreu, principalmente, porque os zumbis são oriundos de diferentes tipos de contágio, logo a ideia era de que fossem criados por duas cabeças para gerar resultados distintos e complementares. Baiestorf (2020, p. 409) segue descrevendo o processo criativo:

[...] Ainda sobre os zumbis, são, também, uma brincadeira com os zumbis lentos do passado e os zumbis elétricos do cinema moderno. Como sou fã radical dos zumbis podres lentos do cinema dos anos de 1970, em *Zombio 2* eles brigam e eliminam completamente com os zumbis rápidos do cinemão atual em cena. Foi a forma que encontrei para homenagear os zumbis do cinema do passado.

Esta preocupação trazida por Baiestorf, evoca os processos de ruptura do “cinema de zumbi” e a laicização nesta categoria, como vimos. À medida que o cineasta utiliza de uma narrativa satírica para destacar os “zumbis podres”, que remete às criaturas de Romero e Fulci como representação política, em detrimento dos “zumbis raivosos”, como alegoria aos zumbis modernos cooptados pelo cinema *mainstream*.

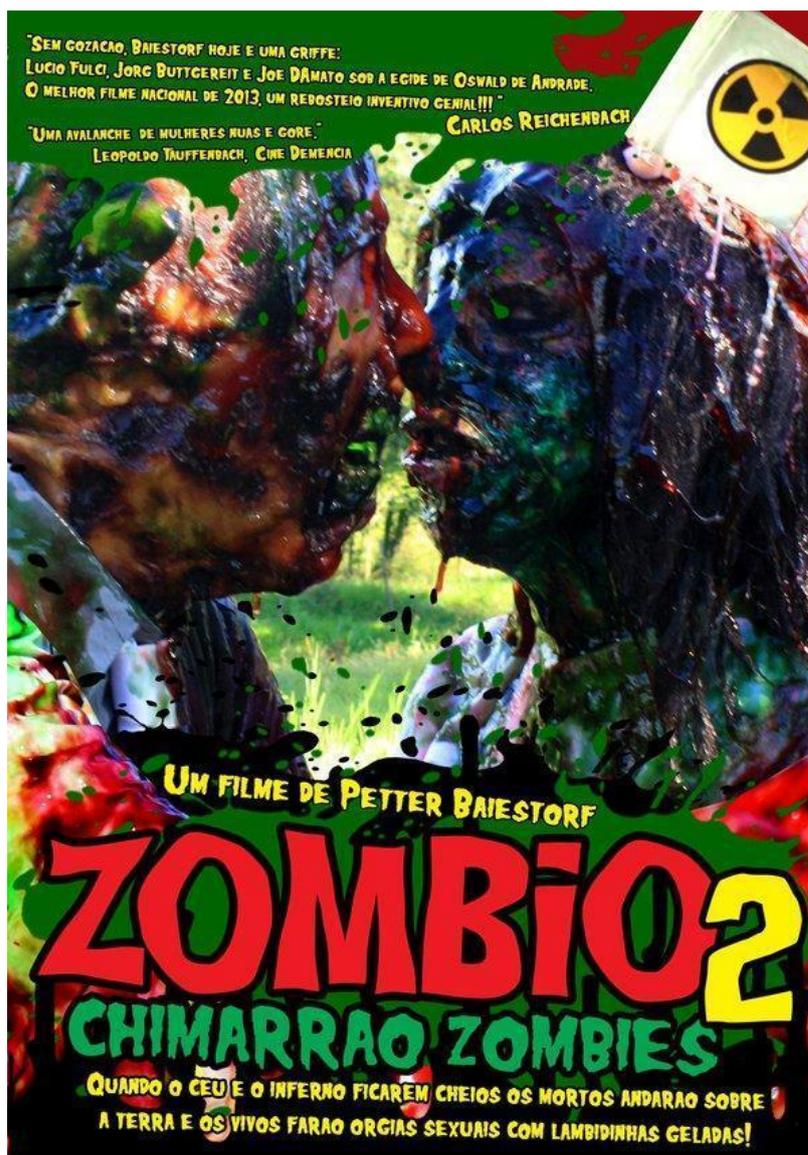
Geralmente, ao longo das histórias de produções cinematográficas da Canibal Filmes, é incomum seguir o roteiro que age como uma base de organização, alguns filmes nem roteiro tem. *Zombio 2*, todavia, contou com mais de 90 páginas roteirizadas e segundo Toniolli (*apud* BAIESTORF, 2020, p. 405), “Uma das características do Petter era o improvisado, mas nesse caso eu estava enganado, porque o roteiro foi seguido quase à risca”. Com o prazo apertado e os ponteiros do relógio correndo sem dar trégua, Baiestorf combinou com a equipe que a parte das filmagens seriam realizadas em 90 sequências do roteiro em 13 dias, depois do carnaval de 2013. Apesar do tamanho do desafio, era a melhor organização conforme o orçamento

disponível, segundo o cineasta. Baiestorf (2020, p. 407) começou a pré-produção do *set* com o auxílio de Leyla Buk, PC, Airton Bratz, Raimundo Lago, Marisa Lago, Elio Copini, Loures Jahnke e Cesar Sousa. A equipe preparou a casa do Rancho Baiestorf, que possui três ambientes distintos, para otimizar os espaços e abrigar até 45 pessoas. Em complemento, o Hotel Brasil, que é também restaurante, forneceu marmitas duas vezes ao dia, a preço de custo, durante 25 dias para alimentar a equipe, em troca Baiestorf (2020, p. 404) fez propaganda do Hotel nos créditos iniciais do filme.

A produção da obra que compunha o que Baiestorf (2020, p. 401) chamou de “holocausto zumbi” foi filmada em qualidade HD, duas câmeras foram usadas para todas as filmagens, cada uma custava em média R13.000,00 no período (BAIESTORF, 2020, p. 420). O filme contém 83 minutos de cores vibrantes com destaque ao vermelho do sangue jorrando. A direção, produção e roteiro é autoria de Petter Baiestorf e a edição ficou por conta de Gurcius Gewdner. Baiestorf (2020, p. 435) salienta que não há retoques digitais em nenhum efeito especial, todos os efeitos *gore* foram produzidos de forma real e prática, com estratégias artesanais e esse detalhe da produção fez com que alguns filmes circulassem pelo Canadá, EUA e alguns países da Europa, somando um número considerável de admiradores.

O lançamento da obra foi, efetivamente, realizado no IX FANTASPOA, com exibição aos 04 dias do mês de maio de 2013. A meta foi cumprida, o filme foi entregue no prazo e lançado ao público (BAIESTORF, 2020, p. 401). Observamos na figura 24, o cartaz de divulgação da obra apresenta uma fotografia do casal zumbi centralizada para não restar dúvidas de que se trata de um filme *gore* com zumbis pútridos e gosmentos. Há respingos de tintas editados na imagem de forma digital, com destaque para as cores verde, vermelho e amarelo, possivelmente a paleta de cores carregam significados, apesar da maquiagem dos zumbis conter cores em excesso, o destaque está no verde devido a causa da contaminação zumbi por meio da erva-mate, o vermelho remete ao sangue em evidência tal qual ocorre num filme *gore* e o amarelo faz menção indireta ao símbolo radioativo que é usado para representar as embalagens de produtos agrotóxicos, na parte superior direita do cartaz observamos um balde de agrotóxicos ser despejado sobre os zumbis como alusão à trama e à temática do filme.

Figura 24 - Cartaz de divulgação de Zombio 2: Chimarrão Zombies.



Fonte: Arte digital disponibilizada por Petter Baiestorf.

Ao investigarmos as relações, influências e afetos causados pela natureza não-humana na produção de *Zombio 2* destacamos alguns elementos, como quando faltou água potável no *set* de filmagens, Baiestorf (2020, p. 414) conta que assumiu o papel de produtor do filme, com a intenção de solucionar o problema de forma burocrática, a partir da realização de chamadas telefônicas aos políticos locais até que foi até a central de abastecimento e testou a liberação de ar dos canos, então o abastecimento de água retornou à normalidade.

Outro momento em que as condições climáticas afetaram o *set* de filmagens, resultou no cancelamento da morte da personagem do bispo (Felipe M. Guerra), devido à previsão de chuva:

Felipe M. Guerra: [...] O Baiestorf teve a ideia de fazer com que ele fosse esquartejado pelos zumbis [...]. Para fazer a cena, eu seria enterrado num buraco no chão, ficando apenas com a cabeça para fora, enquanto os zumbis arrancavam braços e pernas de

um boneco representando o meu corpo. Infelizmente, no dia em que seria filmada a cena da morte do bispo, havia ameaça de chuva, e o Baiestorf não queria perder muito tempo com a preparação da cena – buraco e corpo falso – temendo que chovesse no meio e tivesse que cancelar tudo. Assim, cortou a morte do bispo, eliminando minha morte numa produção da Canibal Filmes pela segunda vez (BAIESTORF, 2020, p. 428-429, grifos nossos).

Ou mesmo conforme foi produzida a morte da personagem Yoko (Miyuki Tachibana), ao ser devorada por diversos “zumbis podres” interpretados por Leo Pyrata, Gabriel Zumbi, Elio Copini e Andy Iore, que além da produção do sangue falso contou com altas doses de uma gosma confeccionada por Brunoro com polvilho de mandioca (*Manihot esculenta*) (BAIESTORF, 2020, p. 432). Assim como a produção da cena em que Nilda Furacão (Gisele Ferran) realizaria sexo oral na personagem de Klaus (Cesar Souza); para este plano, Brunoro preparou brigadeiro (leite condensado cozido com cacau (*Theobroma cacao*)) para representar as fezes falsas esfregadas nas nádegas de Klaus, mais uma cena gore realizada com closes nas “nádegas cagadas” que facilmente causa repulsa ao público (BAIESTORF, 2020, p. 439).

Dentre os dias em que seriam realizadas as filmagens, Baiestorf e o restante do pessoal foi surpreendido algumas vezes, na maioria delas por eventos naturais, considerados potenciais problemas no seguimento da produção. Foi o caso de uma intempérie com um dos locais escolhidos como cenários, próximo da localidade do Rancho Baiestorf, no momento em que, conforme o cronograma, seria filmado naquele lugar, o grupo foi surpreendido ao encontrar um trator fazendo terraplanagem (BAIESTORF, 2020, p. 436). O que, na região, não é um inconveniente surpreendente ou mesmo incomum. O que parecia ser um dia de azar, se revelou na próxima cena a ser filmada, de modo que nesse momento foi a meteorologia a vilã da produção canibal, porque o céu ficou coberto por nuvens brancas, o que afetou diretamente na qualidade das imagens a serem capturadas, uma vez que o céu se tornou um “imenso rebatedor de luz suspenso sobre o mundo”. Assim, qualquer tomada em que aparecesse o céu, ficaria com a luz estourada. A solução encontrada foi realizar os planos em que os ângulos não atingissem o céu. No dia seguinte, em 2 de abril de 2013, seriam gravados os planos que faltavam, o céu finalmente estava azul, o que proporcionou a filmagem da cena do Chibamar Bronx (Airton Bratz) rolando colina abaixo ao fugir do “zumbi cangaceiro”. Todavia, enquanto as filmagens aconteciam, o céu foi escurecendo e a chuva forte não tardou a cair, a equipe recolheu os equipamentos às pressas e abrigou-se na Kombi (também usada como objeto cênico). Após uma hora de chuva, Baiestorf aceitou que não haveria trégua e dispensou a equipe para o restante do dia de folga (BAIESTORF, 2020, p. 437).

A trilha sonora, conforme nos ensinam os teóricos do cinema (BARROS; NOVOA, 2012; NAPOLITANO, 2008; KORNIS, 1992), deve ser incorporada à análise do filme porque

compõe a linguagem cinematográfica. Portanto, ao investigar a trilha sonora que compõem a montagem do filme, encontramos diversas relações culturais, dentre elas as estratégias que são também pensadas e produzidas de forma independente. Brunoro (*apud* BAIESTORF, 2020, p. 443) afirma que todas as gravações da trilha sonora foram realizadas em sua casa com o uso de um gravador Zoom H4n, mesmo equipamento usado para fazer o áudio do filme. Segue contando que utilizou instrumentos típicos do forró, como a zambumba e o triângulo, com a intenção de criar um som experimental. Brunoro convidou amigos para gravar a trilha, Alex e Guido, todos integrantes da banda de *grindcore*, chamada Erro, mais dois sanfoneiros, Carlitos e Felipe PO, ambos músicos profissionais. Alex também foi o responsável pelo trabalho de masterização. Baiestorf lembra que passou alguns dias com Pyrata e Brunoro cantarolando algumas notas em ritmo de *funk*, pensando na criação da música tema de Chibamar Bronx (Airton Bratz), com mais alguns dias de maturação da música, foi finalizada, gravada com a banda Erro. Além dessa gravação, “Brunoro e a Erro criaram [...] a música temática em ritmo de baião que usei para as cenas envolvendo o zumbi cangaceiro, deu o toque de gore tropical que eu buscava pro filme.” (BAIESTORF, 2020, p. 439).

Baiestorf (2020, p. 397) abre o capítulo 13 da obra “Canibal Filmes” com o título “A volta dos zumbis tropicais”, a primeira história é justamente sobre o Zombio 2. O título em questão, abre precedentes para interpretações, isto é, ao se referir aos “seus zumbis” como “zumbis tropicais”, Baiestorf reivindica um lugar na brasilidade, como se estivesse se colocando como produtor de um “típico SOV brasileiro”. Esta premissa pode ser verificada no desenrolar da trama do filme em que apresenta um zumbi cangaceiro, no momento em que surge uma trilha sonora com ritmo de baião, que criou uma atmosfera tipicamente nordestina e que pode ser identificada como tal ao assistir o filme, pelo menos por parte do público brasileiro.

Contudo, nos referimos aqui a estas criaturas como zumbis subtropicais, primeiramente pela localização, clima e vegetação onde os referidos zumbis foram criados, mas também por esmiuçar essa brasilidade que pode ser identificada na obra, mas além disso, tocar na regionalidade, que é somada na obra a partir do costume de beber o chimarrão, nas vestimentas gaúchas, na forma de usar a língua portuguesa que quiçá poderia ser lida como um dialeto do Oeste catarinense, devido às expressões e ao sotaque, etc. Aqui evidencia-se a estética da brasilidade almejada por Baiestorf, especialmente em Zombio 2, o que discutiremos com maior cautela no próximo subtítulo, ao analisar alguns fotogramas como imagem de brasilidade.

Além da produção do filme, podemos pensar sobre a circulação nacional e internacional da Canibal Filmes e especificamente a divulgação de Zombio 2, que participou de uma série de festivais de cinema e contou também algumas premiações. O filme foi lançado e muito bem

recebido pelo público no IX Fantaspoa e a partir disso, Baiestorf passou a inscrever o longa em inúmeros festivais de cinema fantástico, o que rendeu bons frutos, isso se evidencia a partir do convite recebido para a programação oficial de mostras como Cinema de Bordas (São Paulo/SP); Recife Exploitation (Recife/PE), parte da programação do Janela Internacional de Cinema; Indie (Belo Horizonte/MG); Trash – Cinema Independente de Goiânia (GO); Festival Autorock (Campinas/SP); Catavídeo (Florianópolis/SC); Virada Cultural de Curitiba (PR); A Vingança dos Filmes B<sup>125</sup> (Porto Alegre/RS); Floripa Noise (SC); e, também, foi o filme de abertura do RioFan (Rio de Janeiro/RJ). A Canibal Filmes foi premiada, com *Zombio 2*, pelo Guarú Fantástico (Guarulhos/SP), na categoria Melhor Maquiagem. Além disso, o filme foi convidado a integrar o catálogo do FantasNor<sup>126</sup> (Aracaju/SE); participou do Festival de Cinema Maranhão na Tela (São Luís/MA); Festival de Cinema de Extrema (MG); Festival Aos Berros de Cinema e Música Indie (Juiz de Fora/MG); Gore Than Before Fest (Várzea Paulista/SP); Libertina – Mostra de Cinema Faça Você Mesmo (Delmiro Gouveia/AL); Mostra do Filme Livre (Rio de Janeiro/RJ); CineFan (Rio de Janeiro/RJ); PopPorn (São Paulo/SP); Mostra Mondo Estronho (Curitiba/PR); Seda (Porto Velho/RO); Cine Under Recife (PE), onde foi exibido em uma tela gigante na parede de um prédio no centro da cidade; e Mostra Monstro (Jacareí/SP). Baiestorf (2020, p. 449) segue narrando como *Zombio 2* foi se consolidando no meio underground, a partir de participações internacionais:

[...] Com as fotos de still que Andye Iore havia feito, preparei um pack de divulgação que enviava aos festivais junto do ato da inscrição, assim, *Zombio 2* entrou na programação oficial de uma série de festivais internacionais: Rojo Sangre (Argentina); Montevideo Fantástico (Uruguai), onde levou Menção Honrosa pelas maquiagens de Alexandre Brunoro e Leyla Buk; Zinema Zombie Fest (Colômbia), Brussels International Festival of Fantastic Film (Bélgica), But Film Festival (Holanda); Zinema para Idos (Bolívia), e ainda foi aceito no Ventana Sur (Argentina), festival para o mercado cinematográfico. E entrou na seleção de Sitges, um dos mais importantes festivais de cinema fantástico do mundo – em 2013 estive programado em Sitges com três filmes; além de *Zombio 2*, também estava no elenco de *Mar Negro* e dava depoimentos no documentário *Sangue Marginal*, ambos também selecionados.

Quiçá podemos afirmar que a Canibal Filmes é mais conhecida fora do Brasil, do que na região Oeste catarinense, onde surgiu e se mantém. *Zombio 2* foi lançado em DVD no Canadá pela D.I.Y. Productions de Yan Kaos, que já havia lançado alguns curtas baiestorfianos em antologias internacionais de curtas-metragens. Baiestorf com o objetivo de se manter como artista independente, assim como a Canibal Filmes, se responsabilizou inclusive pela distribuição internacional, de forma similar a como a realiza aqui no Brasil. Outras obras também circularam, mas o destaque é de *Zombio 2*, provavelmente o filme da Canibal que mais

<sup>125</sup>Mostra organizada por Cristian Verardi, um dos atores de *Zombio 2*.

<sup>126</sup>Primeiro festival de cinema fantástico realizado no Nordeste.

repercutiu no Brasil e nos demais países do globo terrestre; teve bons resultados de vendas, segundo Baiestorf (2020, p. 450), nos EUA, Inglaterra, Alemanha, França, Holanda e Suécia. Baiestorf (2020, p. 451) explica como funciona a distribuição internacional das produções da Canibal Filmes:

[...] Minha distribuição internacional funciona de uma maneira bem simples, direta e dinâmica: envio cópias de cortesia para editores de blogs, donos de revistas, produtores independentes e youtubers especializados em cinema SOV ou de baixo orçamento, e eles resenham o filme com meu endereço de e-mail. Público interessado me escreve, paga via PayPal e recebe o DVD pelo correio. Dá bastante trabalho, mas, no meu caso, ainda é uma forma de distribuição que funciona e traz um pouco de dinheiro ao caixa da produtora. Em paralelo, deixo o filme online para ser visto de graça, muitas das vendas internacionais já aconteceram porque entusiastas do SOV internacional – que não tem fronteiras – assistem ao filme e aí, como gostam, resolvem incorporá-lo às suas coleções pessoais. Sim, ainda existe mercado de mídia física [...]

No mesmo sentido, Baiestorf explana como organiza a distribuição das obras da Canibal Filmes em território nacional brasileiro, em parceria com a Bulhorgia Produções, de Gurcius Gewdner:

Petter Baiestorf: Aqui no Brasil mantenho uma distribuição underground em parceria com a Bulhorgia Produções, de Gurcius Gewdner, que não é o método ideal, mas tem funcionado. A 1ª tiragem de DVDs como O Monstro Legume do Espaço 1 e 2, Eles Comem Sua Carne/ Zombio, Arrombada – Vou Mijar na Porra do seu Túmulo!!! e Vadias do Sexo Sangrento, de 500 cópias cada, já esgotaram em anos; estamos na 2ª tiragem de todos esses títulos. Mas, quanto à distribuição dos filmes, não acho que há uma fórmula, então fico atento a todas as mudanças de mercado e plataformas online, aos suportes novos – como Video On Demand –, TVs ou qualquer coisa que seja criada e possa ser usada para fazer um filme tosco chegar ao seu público. Você precisa se reinventar a cada reinvenção do mercado, senão você morre. (BAIESTORF, 2020, p. 451).

Dessa maneira, é possível mensurar a proporção da circulação de Zombio 2 no cenário *underground*. O filme foi eleito um dos 100 melhores filmes do cinema fantástico brasileiro em votação da Abraccine - Associação Brasileira dos Críticos de Cinema, que é integrada por 127 críticos de cinema de 16 estados brasileiros (BAIESTORF; SOUZA, 2021, p. 37). Baiestorf segue descrevendo suas participações em festivais, mostras, cineclubes e as propostas de negociações recebidas pela Uwe Boll, One Eyed Films, Unearthed Films e pela Troma Entertainment, sobre a distribuição de Zombio 2, como podemos verificar a seguir:

[...] Também fomos selecionados para o programa Encontros com Cinema Brasileiro, da Ancine. E em vários outros festivais menores. Também nunca neguei exibições em cineclubes e shows de bandas de grindcore. Foi um ano bem movimentado para mim no que diz respeito a festivais e mostras de cinema com exibição de Zombio 2. Com a exposição que o filme teve pelos festivais, tivemos vários distribuidores interessados, até Uwe Boll – conhecido cineasta de bombas cinematográficas de Hollywood – me escreveu levantando possibilidades. Michael Kraetzer, produtor e distribuidor, queria colocar o filme no mercado de vídeo alemão, inglês, neozelandês e australiano. A One Eyed Films, através de Betina Goldman, também me fez uma proposta. A Unearthed Films, de Stephen Biro, também. A proposta de distribuição que quase me fez aceitar um acordo de fome foi a da Troma Entertainment, de Lloyd Kaufman. Mas a proposta deles é horrível, você praticamente entrega seu filme (e

direitos de remake e sequências) sem receber nada em troca. O contrato prevê a venda dos direitos por 20 anos e você só receberá pagamento após a Troma ter recuperado seu investimento inicial na distribuição. Sem contar que no contrato deles – de 25 páginas –, eles reservam os direitos do filme para o universo inteiro – em caso de nosso planeta começar a negociar com alguma raça alienígena. Quase aceitei só para ter um filme de produção minha no catálogo da Troma, mas após fazer inúmeras contas e projeções, não aceitei a proposta. Era melhor só continuar um fã da Troma. [...] Mesmo tendo perdido a oportunidade de ser distribuído pela Troma, gostei da experiência de distribuição independente internacional, que gerou uma renda interessante – mas que não recuperou o dinheiro investido na produção (BAIESTORF, 2020, p. 450).

Quando o cineasta afirma que nunca negou exibições em cineclubes, podemos confirmar a respeito da figura Petter Baiestorf ser acessível, de modo que em março de 2018, ele aceitou participar de uma exibição, seguida por debate comigo e com Carli Bortolanza, na Universidade Federal da Fronteira Sul, *Campus* Chapecó, foi uma atividade organizada pelo Centro Acadêmico de História (CAHIS). Outrossim, em maio de 2019, a nova gestão do CAHIS realizou uma oficina de confecção de maquiagem *gore* na VII Semana Acadêmica de História - Arte e Política, com a participação de Carli Bortolanza, quem ensinou a turma de História a fazer maquiagens com materiais orgânicos e sintéticos, em maioria comestíveis, como por exemplo, corante alimentício, cobertura de sorvete, groselha, polvilho, chocolate, entre outros, após a exibição do filme *Zombio 2* no prédio da reitoria da UFFS.

A partir da compreensão sobre como foram criados e produzidos os zumbis subtropicais, nos concentraremos a seguir a investigar, identificar e analisar as críticas ambientais apresentadas pela Canibal Filmes, a partir da “leitura ecológizante” proposta por Welle (2015), buscamos evidenciar as denúncias socioambientais representadas em *Zombio* e *Zombio 2*. Entendemos que há uma série de fatores passíveis de interpretações diversas nestes filmes, assim como distintas críticas além das ambientais. Contudo, nosso foco nesta pesquisa, conforme os preceitos da História Ambiental, é voltado a indagar acerca da poluição do rio Uruguai, enquanto co-produtor da Canibal Filmes e, do uso de agrotóxicos nas monoculturas, com ênfase às florestas plantadas de erva-mate.

#### 4.3 AS DENÚNCIAS SOCIOAMBIENTAIS NA CANIBAL FILMES: POLUIÇÃO DO RIO URUGUAI E AGROTÓXICOS NA MONOCULTURA DE ERVA-MATE

No enredo de *Zombio* (1999), um casal de turistas, Tânia (Denise V.) e Euclides (Cesar Souza), fazem um passeio à ilha, logo preocupam-se com o uso de protetor solar e Euclides não demora em alertar sua companheira sobre “os bichos que tem no mato” (cena 00”58’), ou seja, o casal procura uma paisagem idílica para aproveitarem um a companhia do outro, porém como estrangeiros daquele lugar, percebem a natureza não-humana como hostil. Podemos associar a

experiência dos personagens visitantes como legitimadora ou questionadora da dicotomia entre natureza e sociedade. Essa divisão binária é codificada por humanos, historicamente homens brancos, detentores do topo da hierarquia social que prevê a manutenção entre tempos do colonialismo, patriarcado e racismo. Tal bipartição incorporou a violência imperialista e a expropriação de terras de indígenas e camponeses e, gradualmente, colocou em xeque as divisões sociais acerca de raça e gênero (MOORE, 2020).

Em contrapartida, Murray Bookchin delineia uma forma harmônica de nos relacionarmos com a natureza, como parte e não dominadora dela. Bookchin (1999) afirma, de acordo com sua trajetória militante, que precisamos elaborar consciências ecológicas e criar bases construtivas para lidar com os problemas gerados pela exploração consequente da separação entre a natureza e as sociedades. O autor trabalha com o conceito de “ecologia social”, como alternativa aos impactos causados pela exploração humana à natureza como um recurso para manter a sua existência enquanto espécie predominante. A “ecologia social”, por sua vez, baseia-se na crítica da ordem capitalista, compreende para além das mazelas geradas devido a separação entre humanidade e mundo natural, a necessidade em reconciliá-las socialmente. Entendemos, portanto, as inter-relações naturais também como humanas e complementares entre si (BOOKCHIN, 1999). Ademais, o autor critica as noções convencionais de hierarquia, argumenta que os ecossistemas não podem ser descritos de modo hierárquico, porque assim, legitimam as hierarquias humanas ao justificar o domínio e a subordinação de mulheres e homens como se fosse uma característica da ordem natural (BOOKCHIN, 1999).

A personagem da sacerdotisa ou bruxa (Rose de Andrade), que segundo Baiestorf (2020, p. 234), é uma sacerdotisa “com um toque tropical de vodu” é construída como uma personagem antropofágica porque o vodu tem origem na religiosidade africana e tem relação com a origem da mitologia zumbi afro-caribenha, porém elaborada a partir dos elementos regionais brasileiros. Sem contar a sexualização na criação da personagem, legitimando em sua representação o padrão de beleza da mulher branca, magra e alta, vestindo um figurino sexualizado. A sacerdotisa passa por uma metamorfose, apresenta-se ao final da trama como um monstro alienígena (Boni Coveiro). Além da hierarquia representada entre a entidade religiosa e seus súditos, os zumbis que seguem as suas ordens são alimentados com um sangue branco ou leite que corre nas veias da sacerdotisa, como uma relação materna sacralizada.

Transversal ao enredo aparece um psicopata (Cesar Souza) vestido com roupas socialmente consideradas femininas que sequestra uma personagem (Claudia de Sordi), retratada como uma “mulher indefesa”. O psicopata a mantém em cativeiro numa estrebaria,

mas num momento de descuido do pervertido, a personagem referida como Loira consegue fugir, quando a fuga da refém é percebida, o psicopata afirma indignado: “mulher tem que apanhar mesmo!” (cena 23”50’), possivelmente para manifestar a representação da cultura regional que se mantém patriarcal. Todavia, se faz necessária uma análise de gênero sobre as obras da *Canibal*, porém é assunto para um outro trabalho.

Os zumbis destacam-se como personagens com suas características de monstros podres e lentos, a causa de sua contaminação não fica clara no enredo, apesar da sugestão ser a poluição do Rio, mas trataremos disso mais adiante. Os zumbis são interpretados por Boni Coveiro, Elio Copini, Ivan Pohl, Airton Bratz, Lacy Richter, Nelson Reinheimer, Rogério Breunig, Jorge H., Marcírio Albuquerque e Edson Marins.

Figura 25 - Zumbis subtropicais de Zombio.



Fonte: Fotograma recortado aos 21”50’ do filme *Zombio* (1999), de Petter Baierstorf.

Evidencia-se a paisagem natural como cenário no fotograma, conforme a figura 25. A imagem, num ângulo de baixo para cima, oferece uma percepção de que os três zumbis enquadrados sejam grandes e assustadores, a imagem também privilegia o cenário natural, onde o que avistamos ao fundo parece ser uma área de “reflorestamento” com monocultura de espécie exótica: eucalipto (*Eucalyptus*).

A historiadora ambiental brasileira Samira Peruchi Moretto (2010) ao trabalhar com o plantio de espécies exóticas como uma estratégia de “reflorestamento”, afirma que o ato de “reflorestar” uma área com monocultura não é benéfico ao ecossistema, porque afeta diretamente a fauna e a flora da região, principalmente com o plantio de florestas homogêneas com espécie exótica. O maior problema, depois do desmatamento da cobertura vegetal nativa,

é que as plantações florestais abrigam uma única espécie, o que limita a proliferação da biodiversidade como uma mata tropical, entretanto são preferíveis pelo seu rápido crescimento. O “reflorestar” com monocultura é uma prática comum, desde meados do século XX, voltada ao desenvolvimento econômico, o comércio de madeira e a indústria de celulose. O melhoramento genético das espécies de eucaliptos e *Pinus spp.*, conforme Moretto (2010), tem provocado uma densa redução do sub-bosque destas florestas exóticas, reduzindo a biodiversidade com o desaparecimento de espécies silvestres. De acordo com a reflexão da autora,

[...] o termo reflorestamento tem ambigüidade conotativa, pois deveria significar “recompôr a floresta”, e dessa maneira, reflorestar agrega outro sentido além do replantio de florestas homogêneas. Reflorestar é, na verdade, trazer de volta a floresta original, nativa, com biodiversidade, perenidade e complexidade (MORETTO, 2010, p. 164).

Moretto (2010) evidencia a ambigüidade em relação à terminologia como um equívoco, porque a confusão entre as terminologias ganhou espaço socialmente para amenizar a percepção negativa destas florestas homogêneas exóticas. Sendo assim, a monocultura arbórea não pode ser entendida como floresta por não caracterizar um nicho biológico.

Podemos interpretar a relação dos zumbis mais a sacerdotisa, com o biótopo que habitam de formas distintas do casal alóctone ao meio natural. Há certa representação política socioambiental metafórica, a medida que a sacerdotisa invoca seus súditos melequentos para “defender” o território entendido como ocupado pelos seres não-humanos (aqui inclui-se além de animais, vegetais e fungos, os zumbis), o casal turista é recebido com estranhamento e desconfiança, como potenciais inimigos. Os monstros apresentados como criaturas desprovidas de racionalidade, pressupõem a presença humana como ameaça, o que também dialoga com a dicotomia discutida entre natureza e sociedades.

Curiosa é a consequência da mordida dos zumbis, aquele que não conseguir escapar será entorpecido pela infecção da ferida. Em meados do filme (cena 23”08’), vemos Euclides com um largo sorriso de satisfação segurando a cabeça decepada de um zumbi. Entretanto, essa euforia não é meramente resultado da caça bem-sucedida, mas da substância narcótica encontrada na mordida, em diversos momentos o personagem faz menção à sensação de estar drogado após ser atacado: “parece que cheirei coca!” (cena 34”46’) se referindo a droga ilícita cocaína (*Erythroxylum coca* - C<sub>17</sub>H<sub>21</sub>NO<sub>4</sub>). Euclides viciado, deixa-se morder outras vezes com a intenção de perdurar a sensação. Diferente do que comumente é apresentado em enredos com zumbis, onde geralmente após os ataques, as vítimas têm convulsões e hemorragias.

Não obstante, salta-nos aos olhos a construção da estética caótica (JAHNKE, 2018) da Canibal Filmes com o uso de sangue, vísceras e ossadas nas cenas, provenientes da já mencionada prática cultural da carneação<sup>127</sup> de animais, como podemos verificar na figura 26.

Figura 26 - Cena com *close* em restos recentes de uma carneação.



Fonte: fotograma recortado aos 23''18' de Zombio.

Seja com a intenção de chocar o espectador ou representar a cultura regional, há a inserção de *closes* nos ossos de gado ou suínos (não é possível ter clareza) com resquícios de carne, em diversos momentos da narrativa. Essas cenas apontam para o frescor do ato, com direito a personagens não-humanos, como as moscas varejeiras (*Dermatobia hominis*) que rondam a carniça ou as espécies não identificadas de plantas que emolduram a cena e se interpõem como um tempero irônico e nos convida a um banquete antropofágico, constituído pelas inter-relações culturais, ecológicas e regionais.

Figura 27 - *Close* no zumbi.

<sup>127</sup>Sobre o abate animal na região Oeste de Santa Catarina, especificamente em Chapecó, ver: ROSA, Evania Muller da. **A representação do abate no meio rural em Chapecó - SC, (décadas de 1960 e 1970) e a construção de novas sensibilidades em relação aos animais.** 2019. 110 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em História, Universidade Federal da Fronteira Sul, Chapecó, 2019. Disponível em: <https://rd.uffs.edu.br/handle/prefix/3413>. Acesso em: 23 out. 2022.



Fonte: Fotograma de Zombio recortado aos 10"52'.

Nessa cena (figura 27), podemos demorar a observação aos detalhes do monstro, a textura granulada que sugere um zumbi pútrido, se desmanchando em “vida”, é resultado da maquiagem, uma massa feita de “farinha de trigo, farelo de pão e tinta guache” (BAIESTORF, 2020, p. 238), confeccionada por Carli Bortolanza e Cesar Souza, numa estrebaria desativada, mas fedorenta por conta dos restos de vísceras (cenário onde o psicopata prende a Loira), o ingrediente chave no visual orgânico da maquiagem e que conferiu o efeito granulado foi o “pão seco ralado”. O *close* centrado no rosto do zumbi, mantém um ângulo centralizado, criando assim, uma atmosfera de seriedade, afinal o zumbi é uma ameaça aos humanos, estabelece-se uma narrativa de horror em variados elementos, com destaque, nessa cena, para as cores frias, em sobretons de verde, cinza, azul, entremeados no marrom claro, branco e preto; o calor das cores restringe-se ao sangue entre os dentes. O olhar mordaz do zumbi, centralizado no enquadramento, olha direto nos olhos do espectador e abre um leque de interpretações possíveis, desde uma representação política com a potência de criar um desconforto que é construtivo no pensamento crítico a um olhar antropocêntrico por parte do idealizador do filme, porque ao filmar o enquadramento e manter o ângulo na edição, cria uma narrativa que coloca o zumbi alocado como inimigo do ser humano, tanto dos personagens perseguidos, quanto do espectador, mais uma vez legitimando a dicotomia entre sociedades e natureza.

A teoria do agenciamento, de acordo com as reflexões de Jane Bennett (2004), explana uma forma de compressão das relações entre humanos e não-humanos, destaca a percepção dos elementos não-humanos como coprodutores da realidade material. Assim, os corpos não-humanos também têm potencial de agência sobre o meio em que habitam, têm a capacidade de criar, material e subjetivamente, efeitos sobre os humanos ou sobre outros corpos não-humanos

com os quais vivenciam uma inter-relação. Em vista disso, essas interligações entre os elementos orgânicos, inorgânicos e seus signos, têm significados variáveis a partir de suas linguagens e se afetam mutuamente. Se o filme fosse pensado e filmado noutra lugar, as condições naturais seriam outras, bem como seus signos que resultariam significados e representações distintas. Em outras palavras, elencamos como exemplo, além da erva-mate, a própria existência do rio nesta específica localidade, ou mesmo se Baiestorf e os demais canibais habitassem outro biótopo, toda a construção do filme seria outra e conseqüentemente resultaria noutra narrativa, como vimos no capítulo anterior.

Figura 28 - Pós créditos de Zombio.



Fonte: Fotograma de Zombio (1999), recortado aos 44'08'.

As cenas que surgem ao final do filme, como se fossem os pós créditos, são apresentadas como os bastidores do filme (cenas de *making off*), porém ainda fazem parte do enredo, ou seja, a ficção se entremeia ao exibir zumbis se aproximando dos personagens e da equipe no momento em que Carli Bortolanza estava finalizando a maquiagem *gore* pré gravação, quando supostamente os zumbis surpreendem a equipe de produção, perseguindo e atacando os integrantes. Na figura 28, observamos a equipe, um tripé de gravação, Bortolanza segurando uma calota de pneu e um cenário arbóreo. Baiestorf aparece em cena, à esquerda no fotograma, indignado com a qualidade alcançada no efeito que desejava produzir da aparição de uma espaçonave, porque a calota não está pendurada onde deveria, como um erro de produção, então afirma em cena: “Esse efeito tá ficando muito ruim, cara! Esse filme tá ficando muito ruim, cara! Tá, esquece! Esquece essa cena! [...] Vem cá, esquece esse disco voador por enquanto, eu

vou roubar essa cena de um outro filme, pelo menos vai ficar bom!” (Cena 44”10’-44”30’ de Zombio (1999), de Petter Baiestorf).

Nesse sentido, nesta cena evidenciamos a reciclagem de materiais, a partir da criatividade com o uso da calota do pneu de carro para representar um disco voador. Não obstante, conforme já vimos no Manifesto Canibal, o diretor recomenda utilizar lixo e ferro velho para criar artefatos futuristas (BAIESTORF; SOUZA, 2021).

Outro elemento que atua como personagem ou mesmo como coprodutor dos filmes da Canibal é o rio Uruguai. Este tem origem na confluência dos rios Pelotas e Canoas, na divisa entre os estados de Santa Catarina e Rio Grande do Sul, sua bacia hidrográfica é extensa e percorre os territórios do Brasil e da Argentina. Ao Sul do país, o rio atravessa as fronteiras geopolíticas e divide a Argentina e o Uruguai, encerra sua jornada meridional no Rio de la Plata que deságua no Oceano Atlântico. A bacia do rio Uruguai, conforme Querol, Pessano, Machado e Oliveira (2018), comporta a indústria agropecuária, responsável por uma parcela da exportação brasileira, com produção de grãos, aves, suínos, ovinos, bovinos e, em menor escala, de equinos. Os autores (2018) introduzem a obra, que objetiva reunir estudos que abordem o rio Uruguai para compilar contribuições científicas interdisciplinares, com um panorama histórico do rio que nos é convidativo a imaginar uma história de longa duração deste curso hídrico, além de realizar uma denúncia sutil à legislação que ainda é frágil no que se refere à prevenção e punição acerca dos responsáveis pela poluição dos corpos d’água.

A bacia do rio Uruguai é uma das doze regiões hidrográficas do território brasileiro e possui aproximadamente 371.000 km<sup>2</sup>, considerado como fronteira natural entre os estados de Santa Catarina e o Rio Grande do Sul. Contudo, sua contaminação hídrica pode ser verificada na análise realizada pela Rede Nacional de Monitoramento da Qualidade de Água (RNQA) atrelada a Agência Nacional das Águas (ANA, 2021), que constatou que o rio Uruguai apresenta níveis altos de poluição, em relação às recomendações da resolução 357 do Conselho Nacional do Meio Ambiente (CONAMA, 2005).

Figura 29 - Zumbi saindo do rio para atacar os humanos.



Fonte: Fotograma recortado de Zombio (1999) aos 10'48'.

Nesta cena (figura 29), vemos um zumbi saindo do rio para atacar os humanos, o que abre várias possibilidades de análises ecocríticas. Esse é o instante em que Euclides (Cesar Souza), após o primeiro ataque, exclama assustado: “Esse cara tá podre!?! Deve ser a poluição do rio!” (Cena 10'47'-10'49' de Zombio). Euclides, portanto, pressupõe uma causa socioambiental para a contaminação zumbi, apesar do fator textual inserido na narrativa como uma denúncia socioambiental, testemunhamos a ausência de elementos visuais que contemplem essa hipótese de poluição, ou seja, não há lixos que possam ser vistos no ambiente. Nos deparamos, portanto, com a ausência de representação da poluição na construção imagética. De acordo com o observado na figura 29, o filme continua a exibir uma natureza prístina, com enquadramentos que corroboram com a apresentação de uma natureza sem ingerência humana. Entretanto, consideramos que após milhares de anos de interação entre grupos humanos indígenas com demais humanos e não-humanos em seus ambientes, não cabe concebermos a ideia de “florestas intocadas”.

Contudo, nem todos os elementos poluentes são visíveis a olho nu, muitas vezes a existência de coliformes fecais, metais pesados, agrotóxicos, etc. não são visíveis no ambiente, mas podem ser detectados em estudos das ciências naturais. Em vista disso, consultamos estudos de pesquisadores desta área, dentre eles Benites, Doncato, Minho e Perazzo (2014) realizaram um estudo para investigar o potencial mutagênico do cobre enquanto poluente no rio Uruguai, conforme as análises realizadas na água do referido rio constataram a incidência de compostos como o cobre acima dos limites previstos na legislação brasileira.

Os autores (2018) destacam ainda a potencialidade econômica desta bacia hidrográfica, além das atividades agroindustriais, a geração de energia elétrica com as hidrelétricas, a

exemplo da UHE Foz do Chapecó, construída no rio Uruguai, no Oeste do estado, em 2012, e geração de renda aos pescadores da região com a comercialização de peixes. No entanto, estas atividades causam impactos socioambientais de diferentes formas e muitas vezes, são passíveis de contaminação das águas. Dentre estes impactos destacamos o despejo inadequado de esgotos domésticos e a utilização de agrotóxicos nas lavouras agrícolas, principalmente na rizicultura (ARINS, 2010 *apud* BENITES; DONCATO; MINHO; PERAZZO, 2014).

O cobre, por sua vez, é catalogado como pertencente à classe dos metais pesados, poluentes do solo e da água, devido a sua frequente utilização em lavouras, porque este elemento está presente em diversos produtos, inclusive nos agrotóxicos. Sem contar que estes compostos podem ser absorvidos e armazenados no organismo de animais e quando estes são consumidos pelo ser humano, também o intoxicam. A partir destas considerações, situamos os estudos ecotoxicológicos realizados a partir da exposição de “exemplares” de Zebrafish<sup>128</sup> (*Danio rerio*, espécie de peixe referida como “bioindicadora”) ao metal em sistemas de “bioensaio”, que buscam analisar os efeitos dos poluentes exógenos no ambiente (BENITES; DONCATO; MINHO; PERAZZO, 2014).

O estudo em questão, se justifica devido à alta toxicidade dos metais presentes nas águas do rio Uruguai e tem a intenção de avaliar os danos genéticos da exposição da espécie bioindicadora a diferentes concentrações de cobre. Para isso, os autores separaram os peixes em três grupos, conforme suas explicações:

Decorrido esse período de aclimação [120h], os espécimes foram separados em três grupos experimentais, sendo (a) grupo controle (sem adição de contaminante), (b) tratamento 1 (T1), onde foi feita a exposição dos exemplares à concentração 0,08mg/L de cobre (encontrada no rio Uruguai), e (c) tratamento 2 (T2), onde foi utilizada a concentração de 0,009mg/L (limite recomendado pelo CONAMA); sendo feitas três repetições por tratamento. O contaminante esteve sob a forma de sulfato de cobre (CuSO<sub>2</sub>.5H<sub>2</sub>O), sendo este um composto comumente encontrado na composição de muitos agrotóxicos utilizados nas lavouras (BENITES; DONCATO; MINHO; PERAZZO, 2014, p. 110).

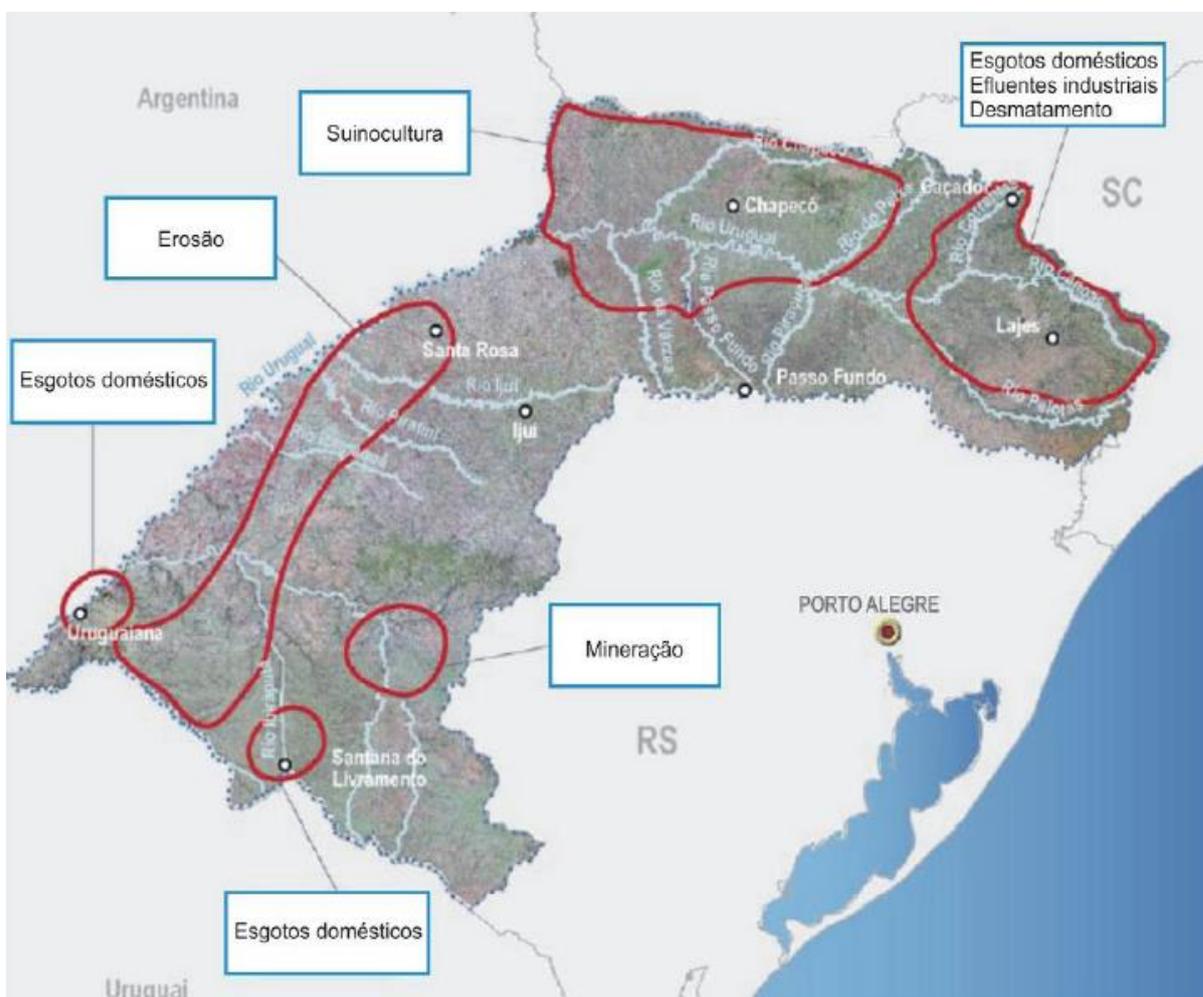
Nas conclusões desta pesquisa, é verificado o impacto socioambiental gerado pela toxicidade da concentração de cobre observada no rio. Desta forma, estes resultados servem como base a respeito da interferência da poluição sobre os aspectos biológicos neste curso hídrico, considerando que os organismos aquáticos que habitam o rio estão sujeitos ao contaminante por períodos maiores de exposição do que o tempo empregado na pesquisa. Ademais, a poluição verificada afeta também a saúde humana, neste caso ao consumir espécies da ictiofauna (BENITES; DONCATO; MINHO; PERAZZO, 2014).

---

<sup>128</sup>A espécie foi selecionada porque é considerada como padrão de referência internacional, devido a captação do sequenciamento completo do seu genoma, que se assemelha aos dos demais vertebrados, inclusive dos humanos (BENITES; DONCATO; MINHO; PERAZZO, 2014).

Não obstante, especificamente na região Oeste catarinense, onde se localiza a Canibal Filmes e onde foram realizadas as filmagens nas águas do rio Uruguai, o maior fator poluente está no descarte de dejetos suínos, em escala industrial da suinocultura, conforme podemos observar na figura 30.

Figura 30 - Áreas críticas de contaminação da bacia do rio Uruguai, em território brasileiro.



Fonte: (BENITES; DONCATO; MINHO; PERAZZO, 2014).

Observamos este fenômeno da poluição dos cursos hídricos como consequência dos dejetos suínos, a partir de um estudo de caso no município de Quilombo, no Oeste catarinense, há cerca de 100 km de Palmitos. As geógrafas Assis e Muratori (2007) estudaram os distintos componentes do meio físico e antrópico e suas interações, analisaram o nível de poluição hídrica na água e constataram alterações químicas e biológicas, embora os maiores níveis de alteração tenham sido detectados à jusante da área urbana, onde o Rio Quilombo recebe mais elementos poluentes.

Os resultados desta pesquisa nos interessam, principalmente, porque a região estudada corresponde à área rural da bacia hidrográfica do Rio Quilombo, afluente do Rio Chapecó e

pertencente à bacia do rio Uruguai. Dentre estes resultados, destacamos a incidência de coliformes: “Nos coliformes encontrou-se o ponto mais crítico da pesquisa. Para os coliformes totais, enquanto as legislações federal e estadual limitam o número mais provável (NMP) em 5.000 a cada 100 ml, verificaram-se nos resultados, valores de até 68.670” (ASSIS; MURATORI, 2007, p. 53). Outro fator a ser ressaltado, refere-se à saúde das pessoas que trabalham com produção de suínos em confinamento: “Dos 25 produtores pesquisados, 28% informaram a existência de determinados problemas de saúde entre as pessoas residentes nas propriedades. Dentre os problemas pulmonares apontados, dois produtores informaram apresentar intoxicação por agrotóxicos.” (ASSIS; MURATORI, 2007, p. 54).

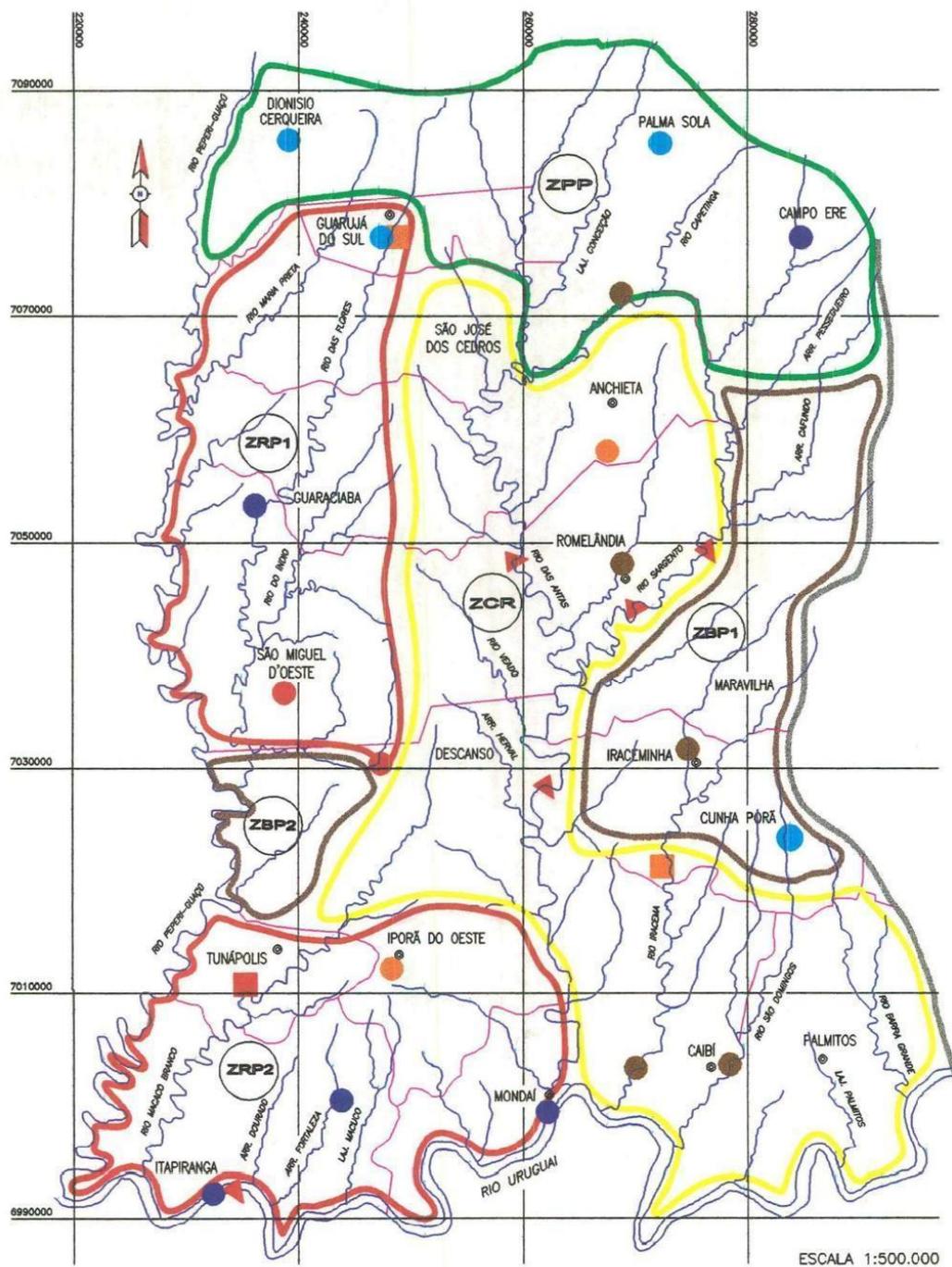
Em complemento, encontramos a pesquisa de dissertação do geógrafo Aldo Guido Votto (1999), datada do mesmo ano de lançamento de Zombio, em que investiga a qualidade das águas superficiais correspondentes à sub-bacia do Rio das Antas, que nasce próximo à divisa com o estado do Paraná e ao setor brasileiro da sub-bacia do Rio Peperi-Guaçu, tributário do trecho da bacia do rio Uruguai, localizado na fronteira com a Argentina, em relação à poluição por dejetos suínos no extremo Oeste catarinense. Com isso, o autor propõe o zoneamento (estabelecimento de zonas com indicadores do grau de dependência econômica local em relação à atividade poluidora) como ferramenta de análise para refletir planejamentos que visem a conservação dos recursos hídricos da região situada. O estudo discute o processo histórico de criação de suínos no Oeste catarinense e seu desenvolvimento econômico da suinocultura, alinhada ao modelo integrador da produção em confinamento, em que o autor realiza análises ambientais acerca dos impactos gerados pela modernização agrícola, subsidiada pelo estado e, o conseqüente e gradual processo excludente dos demais produtores de suínos que não se integrassem à tecnificação.

Figura 31 - Zoneamento da poluição hídrica causada por dejetos suínos no extremo Oeste catarinense.

FIGURA XIX – ZONEAMENTO DA POLUIÇÃO HÍDRICA CAUSADA POR DEJETOS SUÍNOS NO EXTREMO OESTE CATARINENSE

LEGENDA

- |                 |  |             |                                  |
|-----------------|--|-------------|----------------------------------|
| ● (Azul escuro) | MANANCIAL NÃO MONITORADO                 | ZPP         | ZONA DE PROTEÇÃO PRIORITÁRIA     |
| ● (Azul claro)  | MANANCIAL POUCO POLUÍDO                  | ZCR         | ZONA CRÍTICA DE RECUPERAÇÃO      |
| ● (Cinza)       | MANANCIAL POLUÍDO                        | ZBP1 e ZBP2 | ZONAS DE BAIXA PRODUÇÃO          |
| ● (Laranja)     | MANANCIAL MUITO POLUÍDO                  | ZRP1 e ZRP2 | ZONAS DE RECUPERAÇÃO PRIORITÁRIA |
| ● (Vermelho)    | MANANCIAL EXTREMAMENTE POLUÍDO           |             |                                  |
| ■ (Laranja)     | IDHE PREOCUPANTE                         |             |                                  |
| ■ (Vermelho)    | IDHE CRÍTICO                             |             |                                  |
| ▲ (Vermelho)    | APROVEITAMENTO HIDRELÉTRICO INVENTARIADO |             |                                  |



Fonte: Mapa elaborado por Votto (1999).

Dito isso, o estudo diagnostica alguns fatores da degradação ambiental decorrente da suinocultura em sistemas intensivos de confinamento no extremo Oeste de Santa Catarina. O autor propôs a classificação de subespaços da área em zonas relativamente homogêneas quanto ao diagnóstico das causas da degradação ambiental, o que resultou na proposição das denominações: “Zonas de Recuperação Prioritária (ZRP); Zonas Críticas de Recuperação (ZCR); Zonas de Baixa Produção (ZBP) e Zonas de Proteção Prioritária (ZPP)” (VOTTO, 1999, p. 175), conforme podemos ver no mapa elaborado pelo autor, na figura 31. Dentre estas classificações, destacamos a ZCR associada ao médio e baixo curso do Rio das Antas, isto é, inclui em seus limites os perímetros do município de Palmitos:

Médio e baixo curso do Rio das Antas: margem direita do rio Sargento, sub-bacias do arroio 1º de Janeiro, Lajeado Biguá, Lajeado Cambocica, Lajeado Erval, arroio do Veado; baixo curso do rio Iracema, sub-bacia do rio São Domingos, sub-bacia do Lajeado Palmitos - na sub-bacia do Rio das Antas. Alto curso do rio Macaco Braco, na sub-bacia do Peperi-Guaçu. Os limites desta zona coincidem aproximadamente com aqueles dos municípios de Palmitos, Caibi, Riqueza, Mondaí, Descanso, Flor do Sertão, Barra Bonita, Romelândia, Anchieta e porções leste dos municípios de São Miguel d'Oeste, Guaraciaba e São José do Cedro (VOTTO, 1999, p. 177, grifos nossos).

Grifamos os rios localizados no município de Palmitos para situar a Zona Crítica de Recuperação ao território do nosso estudo. Sendo assim, o autor define a ZCR em relação às sub-bacias e nascentes dos rios usados para abastecimento de significativa produção agropecuária no extremo Oeste catarinense que precisam ser conservados e recuperados por se encontrarem em estágios críticos de poluição. Conforme percebemos na figura 31, Palmitos está alocado em Zona Crítica de Recuperação e o Rio São Domingos está classificado como “poluído”, além de observarmos que a ZCR que incorpora outros municípios próximos, apresenta um manancial “muito poluído” e outros “poluídos”, trechos com “aproveitamento hidrelétrico inventariado” e área com “IDHE preocupante”, isto é, Índice de Disponibilidade Hídrica em Estiagem, conforme as classificações de Votto (1999). A partir disso, o autor sugere uma série de medidas para a efetivação desta recuperação, associadas às políticas públicas, à ética empresarial da agroindústria e ao aprimoramento e fiscalização da legislação ambiental (VOTTO, 1999).

Com isto, nossa intenção não é afirmar que os canibais tinham, necessariamente, conhecimento sobre os dados de poluição por dejetos suínos apresentados por Votto (1999) no contexto de produção e lançamento de Zombio, mas podemos sugerir que se na década de 1990, segundo Votto, era encontrada na região Sul uma parcela equivalente a 40% da suinocultura nacional e os abates inspecionados marcavam 87% do total do país, possivelmente os canibais tinham noção da proporção destes debates no cenário local. Sendo assim, podemos considerar

que os canibais, provavelmente, estavam familiarizados com o desenvolvimento econômico desta atividade na região de forma crescente no período e quiçá, o acompanhamento da transformação das paisagens interioranas, decorrentes do estabelecimento de grandes chiqueiros para criação em confinamento e os odores de seus dejetos, geralmente concentrados em esterqueiras a céu aberto para serem usados como adubo nas lavouras, mas o montante excede o aproveitamento na agricultura e gradativamente são despejados nos córregos próximos das propriedades, tenham influenciado na construção de suas denúncias socioambientais como críticas à modernização agrícola. Podemos entender as reportagens analisadas no primeiro capítulo, tanto sobre a poluição causada por dejetos suínos (A POLUIÇÃO..., 1997), quanto sobre a tecnificação na produção de erva-mate (TECNOLOGIAS..., 1998), como possíveis evidências de que os canibais estavam cientes destes assuntos como problemáticas regionais desde a década de 1990 e isso tenha influenciado na construção de suas críticas ambientais que se tornaram denúncias socioambientais através da representação política de suas obras artísticas.

Em *Zombio 2: Chimarrão Zombies* (2013), a primeira cena que abre o filme é composta por um zumbi podre que, aparentemente, vem do mato, já que o plano de fundo é uma floresta nativa, conforme podemos observar na figura 30, a aparição repentina de um zumbi podre descentralizado traz consigo a construção de uma fotografia mórbida pelos tons escuros que compõe a imagem a partir da pouca iluminação, o que se destaca acaba sendo o tórax do zumbi que veste uma camisa branca toda suja com gosmas vermelhas e verdes. A cena de abertura nos permite ligar o zumbi a uma continuação do filme anterior, feito há 13 anos, em que os zumbis podres ocupam o território da ilha, sob coação da sacerdotisa, como se esta cena que abre o segundo filme revelasse que os zumbis dominaram a ilha, atravessaram o rio à caça de humanos que habitam o outro lado do rio, o que pode ser lido como uma metáfora a um apocalipse zumbi a nível global, como se os mortos-vivos fossem dominar todo o continente e espalhar horror como uma pandemia.

Afinal, os zumbis atacam os humanos ou destroem a natureza não-humana? Se considerarmos que as causas da contaminação que transformou os animais humanos em zumbis são consequências das ações humanas sobre o planeta Terra, desde o sistema de agricultura em monoculturas, o consumismo sustentado pelo capitalismo, a modernização agrícola até as tecnologias recentes voltadas à colonização de outros planetas, podemos interpretar que os zumbis estão agindo em favor da natureza não-humana ao atacar os humanos, os seres que exploraram o meio ambiente até o seu colapso com um apocalipse ambiental. Evidentemente essas ideias são oriundas da narrativa ficcional que pode ser entendida como uma forma de

salientar críticas ao modo de vida capitalista que é incompatível com a conservação do meio ambiente com respeito a toda a biodiversidade de cada ecossistema. Há estudos ecocríticos, tanto no campo do cinema quanto da literatura, que trabalham com o conceito de “ecohorror”<sup>129</sup>, definido de modo geral, como a narrativa intencional ou não em situações ficcionais em que a natureza não-humana ataca os seres humanos como punição pela perturbação ambiental causada pela sua forma de viver, como uma estratégia de “vingança da natureza” (RUST; SOLES, 2014).

Uma análise pautada na ideia de “ecohorror”, no mesmo sentido, considera as narrativas nas quais os humanos agem de forma horripilante (exploração e poluição, por exemplo) sobre o mundo natural nas quais as manifestações ecocríticas, isto é, as representações críticas pautadas em denúncias socioambientais intencionais ou implícitas, exercem papéis para promover consciências ecológicas. O termo “ecohorror” tem sido usado desde meados da década de 1990 para pensar as obras cinematográficas e literárias nas quais os humanos são atacados por forças naturais (geralmente plantas e animais) que foram, de alguma maneira, alterados ou perturbados pela ação humana (RUST; SOLES, 2014).

Figura 32 - Zumbi podre na abertura de Zombio 2.



Fonte: Fotograma de Zombio 2, recortado aos 01”24’ iniciais do filme.

<sup>129</sup>Para um maior aprofundamento sobre o tema, consultar: MURPHY, Bernice M.. **The Rural Gothic in American Popular Culture: backwoods horror and terror in the wilderness**. London: Palgrave Macmillan, 2013.

A respeito da discussão sobre a criação dos zumbis subtropicais e a concepção de brasilidade, iniciada no subtítulo anterior, é possível apontar esses elementos, para além da trilha sonora, mas também na composição imagética que forma a linguagem cinematográfica, como podemos ver em alguns detalhes de cenas, como na figura 32. A composição cênica torna possível a identificação de elementos de um lugar de clima subtropical, como a gosma verde na figura 32 que representa o vômito de um zumbi que havia bebido chimarrão quando ainda era humano.

Figura 33 - *Close* como imagem de brasilidade.



Fonte: Fotograma de *Zombio 2*, recortado aos 20'07'.

Ao final da primeira parte do filme há um *close* do pé de Nilda Furacão (Gisele Ferran) todo melecado com vômito de zumbi, como podemos ver na figura 33, mas o que nos salta aos olhos é o cacho de bananas (*Musa spp.*) alocado como objeto cênico proposital ao lado de um pé facilmente identificado socialmente como um pé feminino, por usar uma sandália prateada e esmalte vermelho nas unhas, para o espectador identificar esta atmosfera de brasilidade, que tem como referência a artista Carmen Miranda, símbolo da brasilidade tropical brasileira entre as décadas de 1930 e 1950. Adequamos o apelido dos mortos-vivos para localizar a obra e entendê-la como resultado da interação entre biótopo, espécies não-humanas e a subjetividade humana, como uma leitura ecocrítica.

Antes de adentrarmos ao enredo, convém entender as diferentes concepções de zumbis criados para o longa. Como já vimos, os zumbis podres são o conceito de ligação deste com o

primeiro filme da série, a partir da inspiração nos filmes de Lucio Fulci foram criados seres gosmentos similares. No *Zombio 2*, os zumbis podres foram criados por Alexandre Brunoro com muita erva-mate, polvilho, corante, trigo, etc. podemos observar na figura 34 os zumbis podres saindo de dentro do rio Uruguai no início do filme, o que é mais um indicativo de uma leitura destes zumbis como subtropicais. Ademais, estas cenas sensibilizam o espectador a uma experiência ecocrítica ao ver as inter-relações socioambientais traduzidas em imagens convidarem para as denúncias que surgirão ao longo do enredo.

Figura 34 - Zumbis podres no rio Uruguai.



Fonte: Fotogramas de *Zombio 2*, recortados respectivamente aos 02''40' e 03''14'.

A novidade que surge neste longa são os zumbis raivosos, criados por Leyla Buk com uma maquiagem diferente dos demais zumbis, não são gosmentos e pútridos, mas tem a pele bastante pálida, com veias destacadas e olheiras profundas. Outra diferença é que estes mortos-

vivos são ágeis, correm com certa velocidade atrás de suas presas humanas. Existem diferenças entre as duas concepções destas criaturas porque a causa de sua contaminação também não é a mesma, os primeiros são herança do Zombio de 1999, onde há a breve sugestão de que a contaminação seja causada pela poluição do rio. Já os zumbis raivosos são oriundos da infecção causada na comunidade, especialmente aos bebedores de chimarrão, como podemos perceber logo nas primeiras cenas do longa, conforme o compilado de fotogramas da figura 35. Além disso, a representação estereotipada do colono (Alexandre Brunoro) com a espingarda sobre o ombro compõe a narrativa satírica. De qualquer forma, em ambos pontuamos as denúncias socioambientais, o primeiro chama a atenção para a poluição do rio Uruguai e o segundo para os perigos, com destaque à saúde humana, do uso de agrotóxicos no modelo de produção de monocultura em contexto desenvolvimentista de modernização e tecnificação do campo e as consequências do avanço da fronteira agrícola.

Figura 35 - Colonos tomando chimarrão às margens do rio Uruguai e a consequente contaminação zumbi.



Fonte: Compilado de fotogramas de Zombio 2, respectivamente, da esquerda para a direita, aos 01"52', 02"04', 03"11' e 05"00'.

Com o desenrolar dos argumentos do roteiro, a narrativa explicita que a causa da infestação viral que torna humanos em mortos-vivos é o consumo da erva-mate, cultivada em sistema de monocultura pelas Empresas Cronenberg com o uso de "lixo tóxico como

fertilizante”, isso é abordado diretamente em cena com diálogo entre as personagens do delegado Chibamar Bronx (Airton Bratz) e do colono Américo Giallo (Elio Copini):

Chibamar Bronx: - Olha, eu não tenho certeza do que vou te dizer agora, mas eu acho que as pessoas aqui da comunidade foram infectadas por erva-mate radioativa. Tenho quase certeza disso, pois quase todos os moradores daqui que eu vi, antes de serem infectados estavam aí bebendo o tal do chimarrão. E agora olhe, estão aí mortos e reanimados com alguma coisa além da nossa compreensão.

Américo Giallo: - E isso faz sentido, porque eu não tomei chimarrão nos últimos dias, o Suicide eu sei que nem se quer bebe chimarrão, e esse pessoal que tá aqui, não tem perfil de bebedores... de chimarrão, é claro!

Chibamar Bronx: É verdade! E antes eu encontrei uma plantação de erva-mate que tinha um adubo muito estranho, os recipientes que estavam espalhados nessa plantação, tinham símbolo nuclear e também o logotipo das empresas Cronenberg. Eu comecei a ligar os pontos, tu tá me entendendo?

Américo Giallo: Isso também faz sentido, as empresas Cronenberg plantam erva-mate na comunidade. Ah, e nessa semana nos presentearam com pacotes de erva-mate produzida por eles. Entendeu? (Diálogos entre as cenas 31”15’ e 32”30’ de Zombio 2).

Outro momento em que podemos acompanhar o processo de transmutação do ser humano em zumbi, ocorre após o momento em que as personagens de Nilda Furacão (Gisele Ferran) e o Cafetão (Flamingo) estão discutindo sobre suas condições materiais, enquanto o Cafetão bebe chimarrão, como podemos ver no primeiro fotograma à esquerda na figura 36, onde também podemos visualizar o cenário da casa que pertencia a Wilson Hoehne, tio de Carli Bortolanza, localizada próxima ao rio Uruguai e cedida para as filmagens. Após cena icônica e satírica de enfrentamento discursivo entre ambos, inicia o processo de transmutação, primeiramente Cafetão vomita, tosse, engasga, desmaia e depois acorda reanimado pelas toxinas presentes na erva-mate, como podemos acompanhar pela figura 36, esta cena foi rodada em *one take*. O *close* no rosto da personagem quando retorna ao mundo dos vivos nos permite ver em detalhe o trabalho de maquiagem, feito por Leyla Buk com auxílio de Cesar Souza (BAIESTORF, 2020, p. 434).

Figura 36 - Processo de transformação de humano em zumbi raivoso.



Fonte: Compilado de fotogramas de Zombio 2, respectivamente aos 16"31', 19"13' e 21"42'.

É possível considerar ambos os filmes, *Zombio 1 e 2*, como *gorechanchada*, devido à explosão de sangue característica do cinema *gore* e às peripécias cômicas que atravessam o enredo. Já o segundo filme pode ser entendido também como uma *pornochanchada*, a medida que usa de elementos eróticos que flertam com o pornô, com cenas de nudez e sexo implícito, em meio a um roteiro que provoca risos e também é passível de criar o sentimento de revolta, a partir de suas críticas e representações políticas. Como *Zombio 2* é um longa com muitas possibilidades de análise, enfatizamos aqui a denúncia socioambiental acerca do uso de agrotóxicos na produção de erva-mate em monocultura, apresentada de forma explícita no filme em diversas cenas e traz ainda o fator socioambiental como temática ao engendrar-se no enredo.

Com isso, nosso objetivo, neste ponto, é investigar a linguagem cinematográfica utilizada nessa película, com foco na leitura da obra enquanto um cinema ambiental, assim como fizemos com o primeiro *Zombio*. Para tanto, abordaremos alguns aspectos a respeito da erva-mate (*Ilex paraguariensis*) silvestre e do uso de agrotóxicos em seu monocultivo para conectar o cinema ambiental com a História Ambiental.

Marcos Gerhardt (2013), escreveu uma história ambiental da erva-mate em sua tese de doutorado, abordou aspectos naturais e suas interações, os domínios socioeconômicos da produção, extração e comercialização da planta e culturais ao trabalhar com propagandas da espécie enquanto produto, num recorte geográfico que envolve as áreas endêmicas, que são trechos de territórios correspondentes ao Brasil, Paraguai e Argentina, entre o final do século XIX e início do século seguinte. A partir de suas considerações, entendemos que a erva-mate se configura como uma árvore de folhas perenes e tem entre quatro e oito metros de altura em sua idade adulta, integra a família *Aquifoliaceae* e o gênero *Ilex*, floresce em outubro e frutifica entre janeiro e abril. É compreendida como uma espécie endêmica das florestas da América Meridional (Figura 37), onde interagiu com o ecossistema (com maior intensidade no passado, até meados do século XX, quando mantinha maior cobertura vegetal nativa) e suas outras espécies, entre animais, microorganismos, plantas, humanos e o ambiente natural, inclusive a composição do solo, das águas e fungos<sup>130</sup>.

A erva-mate silvestre (endêmica) cresce em meio à floresta, em consórcio com árvores maiores, com copas altas e se aproveitam de suas sombras, como é o caso dos ervais nativos às sombras das araucárias. Os ervais nativos são endêmicos de uma região florestal do Sul da América, concentrada numa parte do território onde hoje encontramos os estados brasileiros de Santa Catarina, Rio Grande do Sul, Paraná e Mato Grosso do Sul, na região das Misiones na Argentina e no Leste do Paraguai, sua ocorrência nestas áreas coincide com as bacias hidrográficas dos rios Uruguai, Paraná, Paraguai e Iguazu, além de abranger algumas sub-bacias, como as dos rios Negro, na divisa entre Santa Catarina e Paraná e Ijuí e Turvo, no Rio Grande do Sul. Além de informações acerca de sua ocorrência silvestre também nos estados brasileiros de Minas Gerais e São Paulo (MARTINS, 1926 *apud* GERHARDT, 2013) e no Uruguai, Equador, Peru, Bolívia e Colômbia (REITZ; KLEIN; REIS, 1988 *apud* GERHARDT, 2013).

Figura 37 - Área de ocorrência de erva-mate nativa na América Meridional.

---

<sup>130</sup>De acordo com Gerhardt (2013), cerca de 100 espécies de animais não-humanos interagem com a erva-mate, destes, 85 se alimentam dela.



Fonte: (GERHARDT, 2011).

A geógrafa Cristina de Moraes (2010) escreveu sua dissertação de mestrado sobre a organização socioespacial da produção de erva-mate em Palmitos, para isso, traça um panorama histórico da formação do município após a colonização, o hábito de extrair o mate dos ervais nativos, a divisão social do trabalho neste meio, passando pela modernização na produção agropecuária com o sistema integrador proposto (ou imposto) pelo estado e as mudanças em expressividade de produção do mate, com foco na década de 1990 até a primeira década do século seguinte.

A autora aponta que há baixa expressividade em números de extração da erva-mate em Palmitos na década de 1960, que se restringia a apenas um estabelecimento, conforme o Censo Agropecuário do mesmo ano. No ano de 1975, encontra, também no Censo Agropecuário, a

existência de produção artesanal em um estabelecimento. A autora destaca que entre 1970 e 1996, houve um aumento da área destinada para produção da erva-mate nos cultivos de lavoura permanente e um aumento ainda mais significativo entre 1985 e 1996 (MORAES, 2010). Moraes aponta a Cooperativa A1<sup>131</sup> como mediadora, entre os produtores e empresas, na comercialização deste e de outros produtos que passaram a caracterizar a economia do município, como os grãos, a suinocultura, citricultura, vitivinicultura, apicultura e fomicultura, além da erva-mate. A Cooperativa A1, portanto, era e ainda é responsável pelo transporte dos produtos para Chapecó e também para outros centros urbanos maiores.

A indústria atuava ainda como processadora da matéria-prima e ao estabelecer padrões de cultivo, encaixou o produto no mercado. As normas de padronização foram divulgadas por técnicos de instituições governamentais, como a Epagri (Empresa de Pesquisa Agropecuária e Extensão Rural de Santa Catarina, fundada em 1991), dentre elas destacamos, além do desenvolvimento tecnológico<sup>132</sup>, o incentivo em plantar ervais em formato de monocultura para suprir a demanda. Não tardou para que a próxima proposição fosse a racionalização dos ervais nativos e a flexibilização, junto aos órgãos legisladores, acerca da colheita, alterando o costume de colher a cada dois anos, para extração anual, visando a maximização de lucros. Através de um olhar tecnicista, o objetivo era evitar a dependência da produção natural da planta com o emprego de um sistema homogeneizante de produção. O estado passou a incentivar o plantio de ervais em todo território catarinense a partir da década de 1970. A partir desse momento, a matéria-prima passa a dois tipos de ervais: nativos com extração vegetal e ervais plantados em formato de lavoura permanente (MORAES, 2010).

Com isso, as relações sociais sofrem consequências, ao considerarmos que historicamente há uma ruptura na relação cultural e econômica que se tinha com o mate, dado que a partir da privatização das terras com a colonização, são os colonos os proprietários das terras, bem como dos ervais, enquanto o trabalho de extração é relegado às famílias caboclas (RENK, 2009). Tomadas as medidas de modernização ansiadas pelo estado como sinônimo de progresso a qualquer custo, dentre elas passou-se a verificar a necessidade de regularização dos empregados trabalhadores do mate pelas agroindústrias. Em contraponto, quando as atividades de beneficiamento ocorriam sazonalmente, as contratações eram temporárias. A ironia que podemos verificar nestes processos que viabilizam o lucro em detrimento dos sistemas naturais,

---

<sup>131</sup>Inicialmente com nome de Cooperativa Arco Íris, tendo sido alterado em 1990 para Cooperativa A1 e assim se mantém no tempo presente.

<sup>132</sup>Sobre os processos pelos quais passavam a produção da erva-mate até sua comercialização, bem como os usos e desenvolvimento de seus aparatos técnicos, consultar Moraes (2010) e Gerhardt (2013).

encontra-se no fato de que durante o período de colonização, grande parte dos ervais nativos foram desmatados para limpar as terras aos novos proprietários, para fazer lavouras em monocultura e pastagens para criação de gado. Entretanto, quando a agroindústria ervateira assimilou a potência econômica da matéria-prima, incentivou, junto com instituições governamentais, a elevação da produção e para isso, era necessário maior cobertura territorial com a devida espécie, portanto a solução visualizada se referia ao plantio. Não é raro observarmos, em distintos períodos históricos, a agência humana em desmatar para posteriormente “reflorestar” (geralmente com espécies exóticas e em sistema de monocultivo), como lhe convém para adequar as paisagens e reorganizar os espaços conforme as necessidades humanas alinhadas à manutenção do capital, como vimos na pesquisa de Moretto (2010).

Moraes (2010) levanta dados a partir de seu trabalho de campo, sobre o período de plantio dos ervais constata que 46% dos produtores rurais efetuaram o plantio durante os anos de 1985 e 1996, 25% destes agricultores plantou entre 1996 a 2000 e apenas 3% na primeira década dos anos 2000, influenciados pelo preço do produto, como alternativa de renda. Contudo, aponta drástica diminuição da manutenção ou plantio destes ervais, a partir de meados da década de 1990, devido a um contexto mercadológico desfavorável ao produtor rural, além dos impostos, recebiam valores baixo pela matéria-prima. Moraes cita a existência de 284 estabelecimentos produtores declarados em 1996 e após dez anos, em 2006, apenas 43 declararam a erva-mate em sua unidade de produção.

Junto do pacote modernizador do campo, vieram os agrotóxicos como “soluções mágicas” ao agilizar e maximizar os números da produção. Os historiadores ambientais Carvalho, Nodari e Nodari (2017) objetivaram reunir dados e construir, com fontes primárias, uma história a respeito do uso de agrotóxicos em Santa Catarina, e dessa forma, iniciam suas reflexões pontuando que o Brasil é o maior consumidor de agrotóxicos<sup>133</sup> do mundo. Seguem com dados alarmantes:

O consumo nacional de ingredientes ativos de agrotóxicos e afins por área plantada mais que dobrou entre 2000 e 2012, segundo a sexta edição dos Indicadores de Desenvolvimento Sustentável Brasil (IDS) do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Em 2002, a comercialização do produto era de 2,7kg/ha. Em 2012, esse número chegou a 6,9kg/ha (IBGE, 2015). A indústria, bem como parte da comunidade científica, minimiza os riscos e insiste na necessidade do uso correto, além de argumentar que não haveria como alimentar a população mundial e garantir alimentos baratos num sistema orgânico/agroecológico de produção (CARVALHO; NODARI; NODARI, 2017, p. 76).

---

<sup>133</sup>Sobre a história dos agrotóxicos e os alertas acerca dos seus riscos, sugerimos a leitura: CARSON, Rachel. **Primavera silenciosa**. São Paulo: Melhoramentos. 1964.

A figura 38 é emblemática à medida que apresenta uma cena em que o detetive Chibamar Bronx (Airton Bratz) investiga a causa da contaminação zumbi e encontra recipientes com resíduos de agrotóxicos em meio à lavoura de erva-mate. Conforme nos é apresentado o contexto do filme, a paisagem pretende representar uma plantação de erva-mate em sistema de monocultura; no entanto, a floresta que vemos compõe a FED, existe próximo ao Rancho Baiestorf e não é uma plantação de erva-mate, mas foi utilizada como cenário para, a partir da composição arbórea e do ângulo escolhido para filmar, criar uma atmosfera convincente de que esta poderia ser efetivamente uma lavoura de mate. Ao fundo podemos ver um açude que compõem a paisagem, contudo, enfatizamos o objeto cênico em primeiro plano, uma embalagem de plástico com um símbolo radioativo e uma meleca verde, supostamente a substância agrotóxica. Neste momento, sublinhamos a composição imagética da cena como uma denúncia socioambiental, de modo que ao somarmos o contexto, a temática e este fotograma, fica evidente que a opção por usar o símbolo radioativo para representar o agrotóxico age como uma crítica ambiental ao alertar o quão nocivo para a saúde humana esta substância pode ser.

Figura 38 - Chibamar encontra recipientes com resíduos de agrotóxicos em lavoura de erva-mate.



Fonte: Fotograma recortado aos 19'39" de Zombio 2: Chimarrão Zombies (2013).

Os agrotóxicos integravam o pacote tecnológico da modernização agrícola, chamada também como revolução verde, a partir disso a percepção em torno de seus usos e o próprio incentivo pairavam uma percepção conectada a uma série de tecnologias agrícolas, “como fertilizantes sintéticos, calcário, tratores, sementes certificadas e demais implementos

agrícolas” (CARVALHO; NODARI; NODARI, 2017, p. 78). A estratégia estatal para convencer os agricultores a usar as ditas revolucionárias tecnologias, a partir da década de 1950, foi a utilização dos métodos de extensão rural importados dos EUA. Em 1957, em Santa Catarina, foi criada a Associação de Crédito e Assistência Rural do Estado de Santa Catarina (ACARESC). Assim, a disseminação dessas tecnologias ocorreu por meio da implantação de um sistema de crédito rural, pós ditadura civil-militar de 1964 (CARVALHO; NODARI; NODARI, 2017).

Dentre os exemplos de substâncias agrotóxicas citadas pelos autores, destacamos o BHC (hexaclorobenzeno) que é da classe dos organoclorados, este é um agrotóxico que foi proibido no Brasil<sup>134</sup>, em defesa da biodiversidade, pela portaria do Ministério da Agricultura n.329, de 1985. O BHC foi o primeiro agrotóxico orgânico sintético utilizado no país, ainda em 1946, em Caçador/SC, com a finalidade de exterminar gafanhotos (ZANIN, 1992 *apud* CARVALHO; NODARI; NODARI, 2017).

Além de um histórico acerca do uso e das nomenclaturas que os relatórios e demais documentos técnicos usavam para se referir aos agrotóxicos até a década de 1980, comumente como “defensivos”, os autores sublinham os riscos do seu manuseio à saúde humana e como esse fator teve drásticas consequências porque seus perigos eram desconhecidos ou desprezados na década de 1970. Os autores (2017) apresentam fontes que demonstram que até mesmo alguns técnicos responsáveis pela disseminação do pacote tecnológico ignoravam os riscos do uso desses produtos químicos, o que torna ponderável um contexto ainda mais abrupto em relação aos agricultores, muitos analfabetos ou com baixa escolaridade, manuseando produtos extremamente perigosos à saúde, muitas vezes sem usar nenhuma medida de proteção por confiarem nos cientistas que lhe traziam possibilidades de avanços técnicos. Conforme o levantamento de dados feito pelos autores:

[...] a Acaresc em 1990 realizou estudo com 7.597 agricultores sobre o uso de agrotóxicos. Do total, 26,5% dos entrevistados utilizavam agrotóxicos com receituário agrônômico, 56% aplicavam o produto sem roupa especial, e 38,4% abandonavam a embalagem na lavoura após o seu uso [...] (CARVALHO; NODARI; NODARI, 2017, p. 83).

Atentam ainda para o contexto de que anterior à 1984, ano em que foi criado o Centro de Informações Toxicológicas de Santa Catarina, junto do Hospital Universitário da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), em Florianópolis, não havia controle dos casos

---

<sup>134</sup>Outro exemplo a ser listado de um agrotóxico polêmico que foi proibido no Brasil é o DDT (Dicloro Difênil Tricloroetano). Para maiores informações, consultar: SOLIVO, Letícia. O uso de agrotóxicos: o veneno chegou ao oeste catarinense (1970-1980). 2019. 58 f. TCC (Graduação) - Curso de História, Universidade Federal da Fronteira Sul - UFFS, Chapecó, 2019.

de intoxicação e mortes associados aos agrotóxicos no estado. A partir desse período começam a ser documentados os casos de intoxicação entre agudos (exposição imediata a altas doses) e crônicos (exposição a longo prazo) (CARVALHO; NODARI; NODARI, 2017).

Denardin, Marques e Reis (2018) realizaram um estudo de caso em 66 ervais no Planalto Norte-Catarinense, entre nativos e plantados, a fim de traçar relações entre a erva-mate e a araucária, sua convivência florestal, bem como conflitos de interesses e possibilidades de conservação da biodiversidade. Segundo os autores,

Entre os 66 ervais estudados (florestais e não florestais) constatou-se a utilização de agrotóxicos (inseticidas e/ou herbicidas) em 91,6% dos ervais plantados em áreas abertas, normalmente na forma de monocultura. Por outro lado, o uso de agrotóxicos foi verificado em apenas 9,7% dos ervais florestais (DENARDIN; MARQUES; REIS, 2018, p. 254).

Os autores atentam sobre as mazelas da produção de mate plantado, de modo que o aumento da área de plantio e a condução de ervais nativos como se fossem monoculturas, que é o caso da racionalização desses ervais, resultou no aparecimento de diversos insetos que atuam como pragas na erva-mate, o que demonstra que os ervais florestais geram menor impacto ao biótopo e a conservação de sua biodiversidade age em favor do rendimento da matéria-prima, já que nestes há menor incidência de organismos indesejados pelos humanos, logo menor taxa de uso de agrotóxicos. Não obstante, o manejo dos solos nos ervais florestais também tem menor impacto, já que em nenhum destes ervais estudados os autores constataram qualquer tipo de adubação externa ou calagem e nenhum sinal de erosão, o que sinaliza que a cobertura florestal é eficiente para a reciclagem de nutrientes e para a proteção do solo. Sendo assim, a atividade ervateira com nativos contribui para a conservação das florestas, das espécies arbóreas ameaçadas de extinção e dos solos e das águas (DENARDIN; MARQUES; REIS, 2018).

Estes fatores podem ser associados à denúncia socioambiental apresentada em *Zombio 2*, com destaque para a parte final do filme em que os técnicos das Empresas Cronenberg estão conversando ao constatar que, efetivamente, a contaminação foi causada pelo uso de “lixo tóxico como fertilizante”, fazendo alusão ao uso de agrotóxicos como potencialmente perigosos à saúde humana. Além disso, ressaltamos a ocasião em que um dos técnicos sugere culpar os agricultores como sendo sua responsabilidade a má administração da monocultura de erva-mate; em defesa da empresa do agronegócio, o que podemos interpretar como uma crítica à inserção do pacote tecnológico à agricultura na região, ao referi-los como “colonada burra”, utiliza um termo que remete aos colonos como descendentes dos colonizadores e que se mantém economicamente na região a partir da agricultura. Segue a descrição textual do referido diálogo:

Técnico das Empresas Cronenberg 1 [E.B. Toniolli]: Mas que merda! Vamo ser despedido cara [sic.], falei que não era pra jogar lixo tóxico na plantação de erva-mate!

Técnico das Empresas Cronenberg 2 [Marcel Marsc]: Não, não é tão grave assim! A gente só não pode deixar esse incidente ser relacionado com as empresas do Sr. Cronenberg, a gente pode botar a culpa nessa colonada burra aí [sic.].

Técnico das Empresas Cronenberg 1: Alô, Sr. Cronenberg? Sim, sim, a gente verificou aqui, a infecção foi mesmo causada pela gente. Aham, lixo tóxico não serve como fertilizante, não tem jeito não. É, eu acho melhor a gente parar agora com a produção de erva-mate e vamo começar com a produção de Viper [sic]. É, aquela bebida que apresentei na última reunião. Isso, inclusive eu tenho a fórmula aqui comigo na kombi e tenho algumas garrafas também. Beleza, beleza, pode deixar com a gente Sr. Cronenberg. (Diálogo entre as cenas 01''07'41-01''09'10, grifos nossos).

No momento em que esse diálogo ocorre, as imagens capturadas nos apresentam os técnicos usando macacões brancos e máscaras de gás, capazes de filtrar e bloquear toxinas, o que indica que as personagens sabiam dos riscos à saúde provenientes dos chamados “lixos tóxicos” usados no monocultivo, como podemos ver na figura 39. Destarte, se focarmos o olhar à porta da Kombi, vemos a logomarca das empresas Cronenberg e nos chama a atenção a captura da câmera em ângulo que privilegie a percepção desta, junto dos técnicos devidamente equipados, ao passo que desavisadamente são surpreendidos pelos zumbis que se aproximam para se alimentar de suas carnes, considerando que os zumbis baiestorfianos devoram integralmente o corpo humano, sem discriminar nenhuma parte, na verdade o foco da caçada são as vísceras intestinais e não o cérebro, como é comum no “cinema de zumbi”. De acordo com Baiestorf (2020, p. 441) para produzir o efeito da morte do Técnico 1 a equipe acoplou mangueiras para respingar o sangue falso no peito de Toniolli e abaixo dele havia uma bacia cheia de vísceras humanas confeccionadas com látex, a simulação ficou com a qualidade esperada devido ao ângulo das câmeras. Assim, quatro *takes* depois, Toniolli estava deitado todo ensanguentado ao lado da Kombi e a cena estava finalizada. Além disso, a paisagem arbórea em segundo plano, assim como a casa (Rancho Baiestorf) nos remetem ao local de gravação, próximo ao rio Uruguai, assim como *Zombio* de 1999.

Figura 39 - Técnicos das empresas Cronenberg prestes a serem atacados pelos zumbis.



Fonte: Fotograma recortado de Zombio 2, aos 01'08'59.

É possível perceber que o ângulo desta cena (Figura 39) inclui parte de uma carcaça de carro abandonado porque é montado como se fosse a visão da personagem Chibamar Bronx (Airtton Bratz), que se esconde entre os escombros e ouve a conversa dos técnicos. Entretanto, um policial corrupto tal qual a personagem, não se preocupou em tomar medidas cabíveis, realizar denúncias, chamar reforços ou qualquer coisa similar, após o ataque dos zumbis aos técnicos, Chibamar terminou de assassinar um dos técnicos (E.B. Toniolli) que estava agonizando com as tripas penduradas para fora do corpo e roubou um exemplar de Viper, o novo produto das empresas Cronenberg, sobre o qual o técnico falava ao telefone com seu chefe. Podemos visualizar um vidro exemplar da bebida Viper na figura 40, num *close* em que nos salta aos olhos um elemento em segundo plano, ou seja, mais uma vez aparece o símbolo radioativo na composição cênica junto da Viper, o que indica sua ligação com as toxinas presentes nos agrotóxicos.

Figura 40 - Viper, a nova bebida das empresas Cronenberg.



Fonte: Fotograma de Zombio 2, aos 01"13'37.

Nas últimas cenas do longa, Chibamar apresenta este produto a algum tipo de investidor ou patrocinador, não fica claro no enredo, mas o que nos interessa aqui é que o interessado experimenta a bebida, sem grandes preocupações sobre sua procedência e em poucos minutos seu rosto começa a desmanchar e pingar no chão, como resultado imediato no corpo humano das misteriosas toxinas presentes no composto, conforme vemos na figura 41. A gosma que compõe a cenografia foi produzida com fécula de mandioca, cola branca à base de água, farinha de trigo e corantes alimentícios (BAIESTORF, 2020).

Figura 41 - Efeitos a curto prazo de Viper, uma bebida Cronenberg.



Fonte: Fotograma de Zombio 2, aos 01'17'31.

Esta denúncia socioambiental, representada pela figura 41, também age como crítica aos efeitos dos agrotóxicos à saúde humana, ao escancarar o quão mal estes compostos podem fazer à saúde. A cena, tal qual uma cena *gore*, exagera na representação dos efeitos a curto prazo, como uma sátira, poucos minutos após a ingestão a personagem apodrece em vida e o seu desfecho não surpreende: a morte causada por intoxicação. Denuncia o descaso, o despreparo e a despreocupação por parte das empresas em geral, mas enfatizamos a agroindústria, a respeito do que estão vendendo para o público consumir e esse público muitas vezes desconhece os malefícios do produto. Na cena em questão, o desfecho de que é o próprio interessado em comprar o produto como um negócio em potencial é quem experiencia os efeitos nocivos, pode ser lido como uma representação política de revolta aos rumos do capitalismo.

Até a década de 1980, os agrotóxicos eram regulamentados, de forma geral, pelo decreto-lei n. 24.114, datado de 1934, quando ainda não tinham sido inventados os produtos organossintéticos. Após, em 1989, foi regulamentada a lei n. 7.802, assim como a proibição dos organoclorados em 1985, considerando que vários países do globo já o haviam proibido na década de 1970. Com o florescimento de debates, na década de 1980, sobre os impactos dos agrotóxicos, assim como em outros 14 estados, Santa Catarina promulgou a Lei Estadual de Agrotóxicos (lei n. 6.452, de 1984). No entanto, a Lei Federal vigorou apenas em 1989, com a promulgação da lei n. 7.802 e o decreto n. 98.816, de 1990. Nesse momento, são os interesses políticos e econômicos que vigoram, dado que empresas químicas adaptaram apenas 6% dos

agrotóxicos nas classes toxicológicas I e II (mais perigosas) e 94% nas classes III e IV (menos perigosas), acontece que anterior à lei, 85% dos agrotóxicos pertenciam às classes I e II. Com isso, os autores concluem que as políticas públicas facilitam a manutenção do uso dos agrotóxicos (CARVALHO; NODARI; NODARI, 2017).

A partir disso, lançamos um breve olhar à conjuntura política brasileira atual, lê-se desde a última eleição, considerando que o recorte cronológico da presente pesquisa se estende até o ano de 2020, para compreender como as denúncias socioambientais presentes, especialmente em *Zombio 2* (2013), se fazem políticas e contemporâneas, principalmente ao considerarmos que o filme foi lançado durante o governo de Dilma Rousseff (Partido dos Trabalhadores - PT), no mesmo ano em que a população brasileira protestava pelas ruas reivindicando um Brasil mais digno para se viver. Antes mesmo da consolidação do golpe à presidenta Dilma em 2016, que ficou conhecido como “agrogolpe” (LIMA; OLIVEIRA, 2020), quando Michel Temer (Movimento Democrático Brasileiro - MDB) tomou a presidência, evento que contou, decisivamente, com a atuação e apoio da Frente Parlamentar Agropecuária, vulgo Bancada Ruralista. Ali a porteira foi aberta em prol do agronegócio. Foi um período de certa revolta popular com os rumos da conjuntura política brasileira, mas talvez não acreditássemos que o cenário de horror se legitimaria quando em 2018 o povo brasileiro elegeu Jair Bolsonaro (à época filiado ao Partido Social Liberal - PSL) e todos os retrocessos, desmontes, corrupções, etc. que ocorreram dali até aqui, demandaria outra pesquisa. Nos ateremos, portanto, a refletir a alarmante e crescente liberação de agrotóxicos neste último governo.

Lima e Oliveira (2020) investigaram a liberação de agrotóxicos após o golpe de 2016, com ênfase aos anos de 2019 e 2020, período concomitante aos dois primeiros anos do governo de Jair Bolsonaro (atualmente filiado ao Partido Liberal - PL), com suporte de informações emitidas pelo poder público e encontradas em diferentes mídias, principalmente no perfil do Twitter @Robotox, um mecanismo que funciona através de Inteligência Artificial, criado pela Agência Pública e Repórter Brasil, com a finalidade de informar a cada dia se algum novo agrotóxico foi liberado pelo governo.

Os autores reafirmam que o Brasil é protagonista no uso de agrotóxicos e ultrapassou, em 2008, os EUA, ocupando o lugar de maior mercado consumidor destes venenos e o segundo maior produtor de transgênicos, com mais de 42 milhões de hectares plantados com soja, milho e algodão geneticamente modificado (LIMA; OLIVEIRA, 2020).

Não obstante, Lima e Oliveira (2020, p. 77) citam o Dossiê Abrasco (Associação Brasileira de Saúde Coletiva) que traz dados inquietantes de que desde

2015, o cidadão brasileiro consome em média 7,5 litros de veneno por ano em consequência da utilização de agrotóxicos. Algumas regiões apresentam níveis de consumo ainda mais elevados, como o Rio Grande do Sul, que chega a 8,3 litros e a região noroeste do país que supera os 16 litros por ano.

Além disso, em 2015, o Centro Internacional de Pesquisa sobre o Câncer, agência vinculada à Organização Mundial da Saúde (OMS), que desde 1965 é responsável por identificar os fatores de risco cancerígeno expostos às populações humanas, publicou o 112º relatório em que “classifica o glifosato, o diazinon e o malathion como “cancerígenos prováveis” para o homem e o tetrachlorvinphos e o parathion como “cancerígenos possíveis”” (LIMA; OLIVEIRA, 2020, p. 78).

A respeito dos riscos do uso de agrotóxicos à saúde humana, Lima e Oliveira (2020) também afirmam que as intoxicações são o fator gerador de um número crescente de tentativas de suicídio no campo, isto porque os agrotóxicos são passíveis de conter compostos que afetam o sistema nervoso central. Os envenenamentos variam entre agudos ou crônicos, conforme os autores

sendo os envenenamentos agudos por agrotóxicos caracterizados por efeitos como irritação da pele e olhos, coceira, cólicas, vômitos, diarreias, espasmos, dificuldades respiratórias, convulsões e morte. Dentre os efeitos associados à exposição crônica a ingredientes ativos de agrotóxicos podem ser citados infertilidade, impotência, abortos, malformações, neurotoxicidade, desregulação hormonal, efeitos sobre o sistema imunológico e câncer. (LIMA; OLIVEIRA, 2020, p. 80).

Segundo dados levantados na pesquisa de Lima e Oliveira (2020), dos 166 pesticidas com registros aprovados até maio de 2019, apenas 5% eram produzidos em solo brasileiro, isto é, além do protagonismo no consumo de agrotóxicos, o Brasil está importando cada vez mais. Em janeiro de 2021, de acordo com os autores (2020), o perfil @Robotox contabilizava 2976 produtos agrotóxicos comercializados no Brasil, com a aprovação de 998 novos produtos. Em relação à pandemia de Covid-19, o perfil alertou sobre as liberações exponenciais de agrotóxicos, em maio de 2019, durante a alta curva de contágios, com a liberação de 118 agrotóxicos em menos de três meses de pandemia.

Com o exposto até aqui, compreendemos que a arte é, invariavelmente, política e que ela se faz da e na natureza não-humana, ou seja, para entender as denúncias socioambientais e com isto, criar consciências ecológicas coletivas, com as possibilidades inclusive de divulgação científica, se faz necessário olhar para as inter-relações socioambientais que se constroem continuamente em cada biótopo com suas especificidades. Há outras películas da Canibal Filmes que carecem uma análise ecocrítica conectada com a História Ambiental, dentre elas

salientamos os curtas-metragens 290 Venenos (2019)<sup>135</sup> e Brasil 2020 (2019)<sup>136</sup>. Ambos abordam o uso de agrotóxicos em sua temática e criticam o agronegócio e o governo Bolsonaro. Assim sendo, intentamos investigar as conexões entre as denúncias nos filmes selecionados com os processos históricos contextualizados entre 1990 e 2020 para propor uma História Ambiental do Oeste catarinense através da Canibal Filmes.

---

<sup>135</sup>O título da obra se refere ao início do governo Bolsonaro, em 2019, quando liberou 51 agrotóxicos, passou a um montante de 290 venenos em seu mercado interno. 290 Venenos é um filme de oficina da V Mostra CineCaos, isto é, o elenco não é o que costumamos ver nas demais obras da Canibal, mas foi dirigido por Petter Baiestorf e realizado em Cuiabá/MT. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wxQokVB9PaY>. Acesso: 10 out. 2022.

<sup>136</sup>Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wA-XWP618Zs&t=37s>. Acesso: 10 out. 2022.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde o projeto, esta pesquisa encontrou diversos caminhos e se transformou substancialmente, tal qual um trabalho construído em diálogo com pensamentos dissonantes. No início objetivamos, de forma geral, construir uma História Ambiental das obras cinematográficas da Canibal Filmes; no entanto, ao decorrer da pesquisa construímos uma história do Oeste catarinense, entre os anos 1990 e 2020, através das produções artísticas da Canibal Filmes, ao investigar as inter-relações socioambientais de uma arte manifesta como contracultura em Palmitos, sob as lentes da História Ambiental.

Tal como aprendemos com os estudos da História Ambiental, nossa pesquisa perpassa outras áreas do conhecimento e é construída em perspectiva interdisciplinar. Em consonância com a proposição de Donald Worster, nossa intenção foi narrar as histórias de uma manifestação contracultural do Oeste catarinense - a Canibal Filmes - baseada nos três níveis de análise do historiador ambiental, que segundo o próprio, devem dialogar e se complementar para efetivarmos uma História Ambiental. Dessa forma, no primeiro capítulo “Nem tão ilustres, mas ainda filhos de Palmitos” nos debruçamos acerca do “entendimento da natureza” e suas sociabilidades ao contextualizar as histórias da formação do Oeste de Santa Catarina, com ênfase aos sistemas naturais do biótopo e então inserimos a Canibal Produções à cena contracultural do município na década de 1990. No segundo: “Kanibaru Sinema Systema: da natureza se faz arte” refletimos os “domínios socioeconômicos” com a investigação acerca das estratégias e técnicas de produção do cinema da Canibal Filmes e com isso, a questionamos enquanto produtora de cinema sustentável. O último capítulo “O cinema ambiental da Canibal Filmes” refletiu o nível “intelectual” ao trabalhar com as representações éticas e estéticas da produtora a partir dos filmes *Zombio* (1999) e *Zombio 2: Chimarrão Filmes* (2013), assim como evidenciamos suas denúncias socioambientais em relação aos processos históricos vivenciados na região entre as décadas de 1990 e 2020.

Percebemos, no primeiro capítulo, que a Canibal Produções ficou mais conhecida no Sudeste brasileiro e em outros países, do que em sua própria região de origem. Além de retomarmos alguns pontos trabalhados e alcançados ao longo desta pesquisa, refletimos ainda os percalços que se interpuseram no caminho, mas que também compõem nossa narrativa. Sendo assim, o acesso às fontes analisadas no primeiro capítulo ocorreu por intermédio dos próprios integrantes canibais, de modo que parte deste material foi disponibilizado de forma digital por Petter Baiestorf e Carli Bortolanza; Elio Copini nos recebeu em sua casa para consultar arquivos. Porém, a maior dificuldade encontrada neste momento esteve relacionada à visita aos acervos dos jornais de Palmitos, à medida que não encontramos o que fomos procurar:

reportagens sobre a Canibal Produções. Mas principalmente porque o Jornal Expresso d'Oeste disponibilizou acesso ao seu acervo a partir de 1997, alegando extravio de material anterior a este ano e, justamente a única matéria em jornal local a reportar a Canibal Produções foi publicada neste periódico no ano de 1995, da qual tivemos acesso a uma fotografia disponibilizada por Carli Bortolanza.

No segundo capítulo, concluímos que os elementos da natureza não-humana do biótopo de Palmitos são coprodutores do cinema da Canibal Filmes. A respeito das fontes utilizadas, a fotografia dos bastidores de *Eles Comem Sua Carne* (1996) foi encontrada no Acervo Digital da Canibal Filmes, disponível para acesso no *site* Canibuk e a fotografia do cartaz de divulgação de *O Monstro Legume do Espaço* (1995) foi capturada pela autora ao ter contato direto com o material original, disponibilizado por E.B. Toniolli que emprestou uma caixa repleta de fontes por um período superior a dois meses, o que evidencia que a proximidade da autora com a trupe dos canibais é positiva para a construção da pesquisa; dentre outros fatores, pela facilidade em acessar as fontes. Acerca das literaturas canibais presentes neste capítulo, o livro *Canibal Filmes* (BAIESTORF, 2020) foi adquirido pela autora assim que foi lançado ao público, quando esta pesquisa ainda engatinhava; já a segunda edição do *Manifesto Canibal* (BAIESTORF; SOUZA, 2021) foi publicada recentemente, a partir de financiamento coletivo do qual foi apoiado financeiramente pela autora que assim, garantiu rápido acesso à obra, o que possibilitou sua inserção neste trabalho. Todavia, ao longo da escrita dissertativa percebemos que o acesso a estas obras em formato digital contribuiria para agilizar no processo de escrita com o uso de citações. Portanto, solicitamos à Baiestorf, via *e-mail*, a compra destes materiais em formato PDF e nos surpreendemos com a rápida resposta do cineasta que encaminhou ambos livros digitais como presentes, sem cobrar valor monetário algum, o que nos indica certo reconhecimento de sua parte sobre a pesquisa que estávamos desenvolvendo.

No terceiro capítulo, entendemos que suas obras cinematográficas podem ser interpretadas enquanto Cinema Ambiental, por utilizarem elementos orgânicos na confecção e apresentarem denúncias socioambientais sobre temáticas que afetam as condições ambientais e os processos históricos. A maior dificuldade, todavia, esteve no momento de selecionar quais filmes elencaríamos para aprofundar as análises ecocríticas, sendo que há várias outras obras, com destaque para os curta-metragens, que poderiam facilmente serem investigados sob esta ótica. As fontes fílmicas também são facilmente acessíveis, de modo que grande parte delas estão disponíveis *online*, nas plataformas YouTube e Vimeo, algumas estão disponíveis para *download* no *site* Canibuk, editado por Baiestorf e, caso procure algum filme específico que não seja encontrado em formato virtual, é igualmente realizável enviar um *e-mail* para

Baiestorf, que é uma pessoa acessível, comprar o filme e recebê-lo por *e-mail*, se disponibilizado em formato digital ou por correio, caso seja uma cópia física. No caso dos filmes que selecionamos aqui como fonte histórica, *Zombio* está disponível *online* no YouTube e *Zombio 2: Chimarrão Zombies* pode ser baixado através do *site* Canibuk. É interessante pontuar que a versão disponível para *download* de *Zombio 2*, está com legendas em inglês que não podem ser desativadas ao assistir. Dessa forma, quando realizamos o recorte dos fotogramas a serem analisados imagetivamente, nos deparamos com aquela adversidade que, por um lado compunha a imagem enquanto evidência de sua circulação além das fronteiras nacionais, porém por outro lado, eram elementos textuais posteriores à montagem do filme que eram desnecessários aos nossos objetivos. Com isso, contatamos Baiestorf e solicitamos acesso a uma versão sem legendas, o cineasta, mais uma vez sem demora, disponibilizou o filme gratuitamente.

Compreendemos que pesquisa alguma chega ao seu fim, ou seja, não tem seus argumentos e possibilidades esgotados. Visto que são variáveis as perspectivas pelas quais podemos indagar um objeto de estudo. Com isso, salientamos que ainda há uma série de possibilidades de análises a serem realizadas sobre a Canibal Filmes, assim como sobre os processos históricos do Oeste catarinense. Sublinhamos ainda a existência de vasto número de documentos distintos da Canibal Filmes aguardando serem pesquisados enquanto fontes históricas, considerando o pequeno número de bibliografias que investigam o tema. Dessa forma, reconhecemos as lacunas presentes neste trabalho, bem como na historiografia de modo geral, a respeito das histórias que compõem Palmitos, especialmente no campo ambiental e subsidiado pela arte regional. Sem maiores delongas, fica o convite a quem chegou até aqui nesta leitura, a produzir novos olhares sobre a Canibal Filmes.

## 6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSIS, Fabiola Oro; MURATORI, Ana Maria. Poluição hídrica por dejetos de suínos: um estudo de caso na área rural do município de Quilombo, Santa Catarina. **Geografar: Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Geografia - UFPR, Curitiba**, v. 2, n. 1, p. 42-59, jan./jun. 2007. Semestral. Disponível em: [www.ser.ufpr.br/geografar](http://www.ser.ufpr.br/geografar). Acesso em: 13 out. 2022.
- BARROS, José D'assunção; NÓVOA, Jorge (Orgs.). **Cinema-História: Teoria e representações sociais no cinema**. 3. ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.
- BENNETT, Jane. The Force of Things: Steps toward an Ecology of Matter. **Political Theory**, [s. l], v. 32, n. 3, p. 347-372, jun. 2004.
- BENITES, Leonardo Munhoz; DONCATO, Kennia Brum; MINHO, Thais dos Santos; PERAZZO, Giselle Xavier. Avaliação do potencial mutagênico de cobre da água do Rio Uruguai. **Ciência e Natureza**, [S.L.], v. 36, n. 2, p. 107-113, 31 jul. 2014. Universidade Federal de Santa Maria. <http://dx.doi.org/10.5902/2179460x13610>.
- BERTA, Mariana. **Sagu**. Florianópolis: Editora, 2018. 104 p.
- BERTA, Mariana; COSTA, Paulo da. **Sermão das criaturas subterrâneas**. Florianópolis: Ouriço Edições, 2022. 24 p.
- BOOKCHIN, Murray. **La Ecología de la Libertad: El surgimiento y la disolución de la jerarquía**. Madrid: Nossa y Jara Editores, 1999. Traducción de Marcelo Gabriel Burello.
- BRANDT, Marlon; MORETTO, Samira Peruchi. Das pequenas produções à agroindústria: suinocultura e transformações na paisagem rural em Chapecó, SC. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 11, n. 26, p. 229 - 254, jan./abr. 2019.
- BRANDT, Marlon; CARVALHO, Miguel Mundstock Xavier; SILVA, Claiton Marcio. **Uma história ambiental da Fronteira Sul: campos, florestas e agroecossistemas**. In: RADIN, José Carlos; VALENTINI, Delmir José; ZARTH, Paulo Afonso (Orgs). **História da Fronteira Sul**. Porto Alegre: Letra & Vida – Universidade Federal da Fronteira Sul. 2015.
- BRANDT, Marlon; MORETTO, Samira Peruchi. **Paisagens caboclas: agricultura e criação de animais no oeste de Santa Catarina**. In: MACHADO, Ironita Adenir Policarpo, BACCIN, Diego José, TEDESCO, João Carlos. **Mundo rural, regiões e fronteiras no processo de (re)apropriação territorial e agrária**, Passo Fundo, EDIUPF, 2019.
- BRANDT, Marlon; NODARI, Eunice Sueli. Comunidades tradicionais da Floresta de Araucária de Santa Catarina: territorialidade e memória. **História Unisinos**, São Leopoldo, v. 15, n. 1, p. 80-90, 2011.
- BRANDT, Marlon; SILVA, Naiara Sampaio. Criação de porcos “à solta” na Floresta Ombrófila Mista de Santa Catarina: paisagem e uso comum da terra. **História**, São Paulo, v. 34, p. 303-322, 2015.
- BRANDT, Marlon. Paisagem e uso comum da Floresta Ombrófila Mista pela população cabocla do oeste de Santa Catarina. In: GERHARDT, Marcos; NODARI, Eunice Sueli;

MORETTO, Samira Peruchi (Orgs.). **História Ambiental e Migrações: diálogos**. São Leopoldo: Oikos; Chapecó: UFFS, 2017. Cap. 8. p. 123-138.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica**. São Paulo: Unesp Digital, 2016. Tradução: Vera Maria Xavier dos Santos.

CAMARA, Maria Clara Coelho; NODARI, Rubens Onofre; GUILAM, Maria Cristina Rodrigues. Regulamentação sobre bio(in)segurança no Brasil: a questão dos alimentos transgênicos. **Interthesis: Revista Internacional Interdisciplinar**, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 261-286, jan./jun. 2013. Semestral.

CARREIRO, R. Zumbis no cinema brasileiro: uma abordagem paracinemática. **RuMoRes**, [S. l.], v. 8, n. 16, p. 90-108, 2014. DOI: 10.11606/issn.1982-677X.rum.2014.89640. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/89640>. Acesso em: 13 set. 2022.

CARVALHO, Miguel Mundstock Xavier de; NODARI, Eunice; NODARI, Rubens Onofre. Avanço no Uso de Agrotóxicos e das Intoxicações Humanas em Santa Catarina. **Rev. Bras. De Agroecologia**. nov. 2009 Vol. 4 No. 2.

CARVALHO, Miguel Mundstock Xavier de; NODARI, Eunice Sueli; NODARI, Rubens Onofre. “Defensivos” ou “agrotóxicos”? História do uso e da percepção dos agrotóxicos no estado de Santa Catarina, Brasil, 1950-2002. **História, ciência, saúde-Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 24, n. 1, p. 75-91, jan. 2017.

CORRÊA, Dora Shellard. Descrições de paisagens: construindo vazios humanos e territórios indígenas na capitania de São Paulo ao final do século XVIII. **Varia Historia**, Belo Horizonte, v. 24, n. 39, p. 135-152, jan./jun. 2008.

DENARDIN, Valdir Frigo; MARQUES, Anésio da Cunha; REIS, Mauricio Sedrez dos. **A araucária e a erva-mate: constituindo paisagens de uso, conflito e conservação da biodiversidade**. In: NODARI, Eunice Sueli; CARVALHO, Miguel Mundstock Xavier de; ZARTH, Paulo Afonso (Orgs.). *Fronteiras fluidas: florestas com araucárias na América meridional*. São Leopoldo: Oikos, 2018. Cap. 15. p. 250-263.

DUTRA, Rodrigo Marciel Soares; SOUZA, Murilo Mendonça Oliveira de. Cerrado, Revolução Verde e a evolução no consumo de agrotóxicos. **Sociedade & Natureza**, v. 29, n. 3, p. 469-484, 12 abr. 2018.

FERREIRA, Thaís Arruda. **Reflexões sobre cinema ambiental: uma abordagem multidisciplinar**. 2013. 203 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Faculdade de Tecnologia, Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Universidade Estadual de Campinas, Limeira, 2013.

FLORES, Maria Bernadete Ramos; SERPA, Élio Cantalício. A hermenêutica do vazio: fronteira, região e brasilidade na viagem do governador ao oeste de Santa Catarina. **Proj. História**, São Paulo, v. 1, n. 18, p. 215-235, maio 1999.

FURLAN, Sueli Ângelo. *Florestas Culturais: Manejo Sociocultural, Territorialidades e Sustentabilidade*. **Agrária**, São Paulo, n. 3, p. 3-15, 2006.

GARRARD, Greg. **Ecocriticism**. 2. ed. Oxon: Routledge, 2012.

GERHARDT, Marcos; NODARI, Eunice Sueli; MORETTO, Samira Peruchi. (Orgs.). **História Ambiental e Migrações: diálogos**. São Leopoldo: Oikos, 2017.

GERHARDT, Marcos. **História Ambiental da erva-mate**. 2013. 290 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Programa de Pós-Graduação em História, Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

GUIDO, Lucia de Fátima Estevinho; BRUZZO, Cristina. Apontamentos sobre o Cinema Ambiental: a invenção de um gênero e a Educação Ambiental. **Revista Eletrônica do Mestrado em Educação Ambiental**: Revista do PPGEA/FURG - RS, Rio Grande, v. 27, n. 1, p. 57-68, jul./dez. 2011. Semestral.

JAHNKE, Morgana Elisha. **Canibais em Palmitos: arte e anarquia no cinema independente**. 2018. 89 f. TCC (Graduação) - Curso de História, Universidade Federal da Fronteira Sul, Chapecó, 2018. Disponível em: <https://rd.uffs.edu.br/handle/prefix/2622>.

JAHNKE, Morgana. Um Cinema Canibal?: políticas da imagem. In: História e Mídias: Narrativas em disputa, 13, 2020, Pernambuco. **Anais Eletrônicos do XIII Encontro Estadual de História. Pernambuco**: Anpuh-Pe, 2020. p. 1-16. Disponível em: [https://www.encontro2020.pe.anpuh.org/resources/anais/22/anpuh-pe-eeh2020/1601491640\\_ARQUIVO\\_a4d7dbd78eb0d1d02223ec64572212eb.pdf](https://www.encontro2020.pe.anpuh.org/resources/anais/22/anpuh-pe-eeh2020/1601491640_ARQUIVO_a4d7dbd78eb0d1d02223ec64572212eb.pdf). Acesso em: 10 fev. 2021.

KRAEMER, André Rodrigo; KRAEMER, Andréia; SOARES, Jeferson Rosa. Uso de equipamentos de proteção individual por agricultores na aplicação e manuseio de agroquímicos na região extremo oeste de Santa Catarina. **Research, Society And Development**, [S.L.], v. 10, n. 1, p. 1-13, jan. 2021. Anual.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1989.

LEÃO, Beto. **O cinema ambiental no Brasil: uma primeira abordagem**. Goiânia: Agência Goiana de Cultura, 2001.

LEFF, Enrique. La ecología política en América Latina: un campo en construcción. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 18, n. 1/2, p. 17-40, jan./dez. 2003. Anual.

LEFF, Enrique. **Discursos Sustentables**. México: Siglo XXI Editores, 2008.

LIMA, Nísia Trindade. 1999. **Um Sertão Chamado Brasil: Intelectuais e Representação Geográfica da Identidade Nacional**. Rio de Janeiro: Revan/IUPERJ-UCAM.

LIMA, Roberta Oliveira; OLIVEIRA, Valter Lúcio de. “**Quando a boiada do veneno passa**”: A escalada de registros de novos agrotóxicos no governo Bolsonaro. In: MIRANDA, Napoleão; MADEIRA FILHO, Wilson (Orgs.). **Desenvolvimento insustentável: conflitos socioambientais e capitalismo no Brasil contemporâneo**. Rio de Janeiro: Autografia, 2020. Cap. 3. p. 71-98.

LUCA, Tânia Regina de. **História dos, nos e por meio dos periódicos**. In: PINSKY, Carla Bassanezi et al. (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo; Contexto, 2005. p. 111-153.

LYRA, Bernadette; SANTANA, Gelson (Orgs). **Cinema de bordas**. São Paulo: A Lápis, 2006.

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

LYRA, Bernadette. **Cinema de Bordas**: a experiência de uma curadoria. In: MENOTT, Gabriel (Org.). *Curadoria, cinema e outros modos de dar a ver*. Vitória: Edufes, 2018. p. 133-141. Disponível em: [https://repositorio.ufes.br/bitstream/10/11610/1/digital\\_curadoria-cinema-e-outros%20modos-de-dar-a-ver.pdf#page=133](https://repositorio.ufes.br/bitstream/10/11610/1/digital_curadoria-cinema-e-outros%20modos-de-dar-a-ver.pdf#page=133). Acesso em: 06 fev. 2021.

MACHADO, Alzemi; MARCELINO, Roseléia (Orgs.). **Catálogo de Jornais Catarinenses: (1813-2013)**. 2. ed. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 2014. 649 p.

MACDONALD, Scott. The ecocinema experience. In: RUST, Stephen; MONANI, Salma, and CUBBIT, Sean; Eds. **Ecocinema Theory and Practice**. New York: Routledge/AFI, 2012.

MOORE, Jason. **Por uma teoria econômica além do antropocentrismo**. 2020. Entrevista concedida ao Outras Palavras. Disponível em: <https://outraspalavras.net/crise-civilizatoria/para-superar-o-antropocentrismo-da-teoria-economica/>. Acesso em: 27 abr. 2021.

MORAES, Cristina de. **Organização espacial da produção de erva-mate no município de Palmitos/SC**. 2010. 121 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Geografia, Centro de Ciências Naturais e Exatas, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2010.

MORETTO, Samira Peruchi. **Remontando a floresta**: a implementação do *pinus* e as práticas de reflorestamento na região de Lages (1960-1990). 2010. 281 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

NAPOLITANO, Marcos. **Fontes Audiovisuais**: A História depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes Históricas*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008. Cap. 7. p. 235-291.

NODARI, E. S. Um olhar sobre o oeste de Santa Catarina sob o viés da história ambiental. *Revista História: Debates e Tendências*, v. 9, n. 1, p. 136-150, 2010.

NODARI, Eunice Sueli. **“Mata Branca”**: o uso do machado, do fogo e da motosserra na alteração da paisagem de Santa Catarina. In: NODARI, Eunice Sueli; KLUG, João (Orgs). *História Ambiental e Migrações*. São Leopoldo: Oikos, 2012, p. 35-53.

ONGHERO, André Luiz; FRANCESCHI, Lucas Antonio. Vidas em torno do rio: uma abordagem histórica das relações estabelecidas entre as populações na região Oeste de Santa

Catarina e Noroeste do Rio Grande do Sul e o rio Uruguai. **Cadernos do Ceom**: Bens culturais e ambientais, Chapecó, v. 29, n. 21, p. 107-132, 2009.

PÁDUA, José Augusto; LAGOS, Antônio. **O que é ecologia?** 9. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PÁDUA, José Augusto. As bases teóricas da história ambiental. **Estudos Avançados**, S.L., v. 68, n. 24, p. 81-101, fev. 2010.

PAULA, Franco Emiliano de. **Histórico de devastação da Floresta Estacional Decidual do rio Uruguai em Santa Catarina**: um enfoque no município de Palmitos. 2018. 60 f. TCC (Bacharel em Geografia). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

QUEROL, Marcus Vinícius Morini; PESSANO, Edward Frederico Castro; MACHADO, Michel Mansur; OLIVEIRA, Luís Flávio Souza de. **Rio Uruguai**: contribuições científicas. Uruguaiana: Universidade Federal do Pampa - Unipampa, 2018. 249 p. Disponível em: <http://dspace.unipampa.edu.br:8080/>. Acesso em: 13 out. 2022.

REIS FILHO, Lúcio; SUPPIA, Alfredo. “Marharhahar Z!namabarn: breve panorama do cinema de zumbi na América Latina”. **Rumores**, São Paulo, v. 1, n. 13, jan-jul 2013. p. 35-45.

REIS FILHO, Lúcio; SUPPIA, Alfredo. Dos cânones sagrados às alegorias profanas: a laicização do zumbi no cinema. **Mneme**: Revista de Humanidades, Caicó, v. 29, n. 11, p. 272-285, jan./jul. 2011. Semestral. Publicação do Departamento de História da Universidade Federal do Rio Grande do Norte Centro de Ensino Superior do Seridó. Disponível em: <http://www.periodicos.ufrn.br/ojs/index.php/mneme>. Acesso em: 22 fev. 2021.

RENK, Arlene Anélia. **A luta da erva**: um ofício étnico da nação brasileira no oeste catarinense. Chapecó: Grifos, 1997.

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

RUST, Stephen A.; SOLES, Carter. Ecohorror Special Cluster: “Living in Fear, Living in Dread, Pretty Soon We'll All Be Dead”. **Isle**: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment, Oxônia, v. 3, n. 21, p. 509-512, set. 2014.

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

SCONCE, Jeffrey. ‘Trashing’ the academy: taste, excess, and an emerging politics of cinematic style. **Screen**, Oxford, v. 4, n. 36, outono 1995. p. 371-393.

SILVA, Claiton Marcio da; HASS, Monica. “O Oeste Catarinense não pode parar aqui”:  
política, agroindústria e uma história do ideal de progresso em Chapecó (1950-1969). **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 9, n. 21, p. 338-374, maio/ago. 2017.

SILVA, Claiton Marcio; BRANDT, Marlon; CARVALHO, Miguel Mundstock Xavier. **Uma história ambiental da Fronteira Sul: campos, florestas e agroecossistemas**. In: RADIN,

José Carlos; VALENTINI, Delmir José; ZARTH, Paulo Afonso (Orgs). História da Fronteira Sul. Porto Alegre: Letra & Vida – Universidade Federal da Fronteira Sul. 2015.

SILVA, Sandro Dutra e; TAVARES, Giovana Galvão; SÁ, Dominichi Miranda de; FRANCO, José Luiz de Andrade. Fronteira, História e Natureza: a construção simbólica do oeste brasileiro (1930-1940). **Revista de História Iberoamericana**, S.L., v. 7, n. 2, p. 01-23, out. 2014. Semestral.

SOCHA, Mateus Felipe. **“Quando a horta invadiu o jardim”**: a formação da cena e a presença da colonagem nas produções do rock independente em Chapecó (1977-2001). 2021. 224 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em História, Universidade Federal da Fronteira Sul, Chapecó, 2021. Disponível em: <https://rd.uffs.edu.br/handle/prefix/4975>. Acesso em: 13 abr. 2022.

VEIGA, José Eli da. O âmago da sustentabilidade. **Estudos Avançados**, [S.L.], v. 82, n. 28, p. 07-23, 2014.

VEIGA, José Eli da; ZATZ, Lia. **Desenvolvimento sustentável, que bicho é esse?** Campinas: Autores Associados, 2008.

VEIGA, José Eli da. **Desenvolvimento sustentável: o desafio do século XXI**. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.

VEIGA, José Eli da. Indicadores de sustentabilidade. **Estudos Avançados**, [s. l], v. 68, n. 24, p. 39-52, 2010.

VIEIRA, Eduardo. **Os bastidores da Internet no Brasil**: as histórias de sucesso e de fracasso que marcaram a Web brasileira. Barueri: Manole, 2003.

VOTTO, Aldo Guido. **Zoneamento da poluição hídrica causada por dejetos suínos no extremo Oeste de Santa Catarina**. 1999. 218 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Geografia, Geociências, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1999.

WALKER, Johnny. **Blood Cults**: historicising the north american “shot on video” horror movie. In: MATHIJS, Ernest; SEXTON, Jamie (Orgs.). *The Routledge Companion to Cult Cinema*. Abingdon: Routledge, 2019. Cap. 23. p. 439-458.

WELLE, Janaína. **Documentário e meio ambiente no Brasil**: uma proposta de leitura ecologizante. 2015. 151 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mídias, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

WILLOQUET-MARICONDI, Paula. **Framing the World**: Explorations in Ecocriticism and Film. An edited collection of essays on film, nature, and environmental justice. Charlottesville and London: University of Virginia Press, August 2010.

WORSTER, Donald. Para fazer História Ambiental. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 8, p. 198-215, 1991. Tradução por José Augusto Drummond.

XAVIER, Ismail. **Como fica o FICA?** In: <http://www.overmundo.com.br/overblog/comofica-o-fica/mht>, 2006. Acesso em: 11 fev. 2017. Atualmente indisponível online.

XAVIER, Ismail. Cinema: meio ambiente e crítica cinematográfica. Entrevista a Pedro Plaza. **Comun. Inf.**, Goiás, v. 5, n. 1/2, p. 141-160, jan./dez. 2002. Anual.

## 7 FONTES HISTÓRICAS

A POLUIÇÃO por dejetos suínos é a maior. **Expresso d'Oeste**. Palmitos. 28 fev. 1997. Seção Agricultura.

BAIESTORF, Petter. **Canibal Filmes: Os Bastidores da Gorechanchada**. Pinhais: Sangue Tv, Pitomba!, 2020.

BAIESTORF, Petter; SOUZA, Coffin. **Manifesto Canibal: como realizar cinema em tempos de crise e caos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Boneco de Pano, 2021. 160 p. Ilustrado por Leyla Buk.

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.

CANIBAIS e monstros do espaço estão à solta. **Expresso d'Oeste**. Palmitos. 08 set. 1995. Seção Anexo.

CANIBAL Produções: Cinema Alternativo. **Correio Regional**. Palmitos. 20 ago. 1995. Seção Geral.

FILIPPI, Marcos. Dos estúdios da Canibal, o Ed Wood brasileiro. **Jornal da Tarde**. São Paulo. 18 nov. 1995.

FILIPPI, Marcos. Um encontro de horrores. **Jornal da Tarde**. São Paulo. 30 mar. 1996.

FOI FILMADO no mês de fevereiro.... **Expresso d'Oeste**. Palmitos. 1998.

FUCCINA, Patrícia. Criaturas Hediondas II. **Sul Brasil Expresso**. Chapecó. 26 out. 1994.

HERBST, Rubens. A Nova Loucura de Petter Baiestorf. **A Notícia**, 01 set. 1999.

HIRAO, Roberto. Festival de terror/*trash* promove banho de sangue na Vila Mariana. **Folha da Tarde**. São Paulo. 28 de mar. 1996.

MALLMANN, Regis. Horror em produção doméstica. **Diário Catarinense**. Florianópolis. 30 ago. 1995.

OS TEIMOSOS. **Jornal de Piracicaba**. Piracicaba. 27 nov. 1994.

QUEVEDO, Silvia. Catarinenses criam pólo de “*trash movie*”. **Folha de São Paulo**. São Paulo. 23 dez. 1995. Seção Agência Folha, de Florianópolis.

TECNOLOGIAS melhoram erva-mate. **Expresso d'Oeste**. Palmitos. 01 maio 1998. Seção Agricultura/policial.

VILLALBA, Patrícia. O lixo do lixo na HorrorCon II. **O Estado de São Paulo**. São Paulo. 28 mar. 1996. Seção Arte Fantástica.

**ZOMBIO**. Direção de Petter Baiestorf. Produção de Claudio Baiestorf. Palmitos: Canibal Mabuse, 1999. 1 fita de vídeo (45 min.), VHS, son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HtiY3ZUcjSE&t=131s>. Acesso em: 01 jun. 2021.

**ZOMBIO 2: Chimarrão Zombies**. Direção de Petter Baiestorf. Produção de Petter Baiestorf. Palmitos: Canibal Filmes, 2013. 1 DVD (83 min.), son, color. Disponível em: <https://canibuk.wordpress.com/>. Acesso em: 01 jun. 2021.