

PPGS
EDITAL 468/
2023

CANIBAL FILMES:

CINEMA INDEPENDENTE
E CRÍTICA AMBIENTAL (1990-2020)

Morgana Jahnke




UFFS
EDITORA

CANIBAL FILMES:

**CINEMA INDEPENDENTE
E CRITICA AMBIENTAL**

J25c

Jahnke, Morgana

Canibal filmes: cinema independente e crítica ambiental (1990-2020) / Morgana Jahnke. – Chapecó : Ed. UFFS, [2024].

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-65-5019-124-5 (PDF).

978-65-5019-117-7 (EPUB).

1. Cinema independente. 2. História ambiental. 3. Meio ambiente.
4. Proteção ambiental e cinema. 5. Ecocrítica. I. Título.

CDD: 791.43

Ficha catalográfica elaborada pela
Divisão de Bibliotecas – UFFS
Vanusa Maciel
CRB - 14/1478

APRESENTAÇÃO

Samira Peruchi Moretto

A História Ambiental vem-se mostrando uma corrente cada vez mais consolidada e abarcando muitas possibilidades de pesquisa. A exemplo disso, temos a presente obra, que joga luz ao cinema e à História, com uma pitada de particularidade, por focar o cinema independente e suas interfaces com a História Ambiental. Sendo assim, o presente livro analisa as inter-relações socioambientais do Oeste catarinense, a partir das produções artísticas da Canibal Filmes, entre os anos de 1990 e 2020. A Canibal Filmes é uma produtora de cinema independente, localizada no município de Palmitos, Santa Catarina. A Canibal pode ser lida como um marco contracultural do Oeste catarinense e, como a autora narra, “impacta grande parte dos moradores do pacato e conservador município de Palmitos”, com pouco mais de quinze mil habitantes.

Com uma escrita criativa, Morgana Jahnke consegue nos projetar para dentro das produções da Canibal Filmes, fazendo-nos imaginar as cenas, de forma cinestésica – quando traduz as cenas em palavras. Os filmes vão sendo interpretados nesta obra para além de uma análise do roteiro. É interessante pensar que o município está alocado na zona rural, no interior do estado e, mesmo com as limitações impostas – por estar longe dos centros cinematográficos –, foi berço de um movimento de cinema independente, com compromisso de fazer uma crítica socioambiental – enraizada no cotidiano local. A crítica choca a sociedade local, mas, em contrapartida, não passa despercebida pela autora desta obra, que nasce de suas inquietações e pesquisas, ainda quando graduanda no curso de História da UFFS. A autora chegou ao curso de Pós-Graduação em História da UFFS, com mais maturidade acadêmica e com mais anseios, entendendo que as obras da Canibal mereciam ser estudadas e interpretadas. Sendo assim, ela tinha questionamentos: era possível interpretar um filme produzido pela Canibal? Quantas possíveis críticas, contradições e questionamentos poderiam render? Como o meio ambiente e as questões socioambientais apareciam nos filmes? A partir dessas perguntas, a autora traçou o esboço de seu texto de mestrado que resultou na sua dissertação e, posteriormente, no presente livro.

O cinema não é algo novo, nem mesmo como fonte histórica. Após discussões epistemológicas na História, fontes antes vistas como não confiáveis passaram a ser analisadas e interpretadas como grandes indícios para entender diferentes grupos sociais. Foi nesse momento que se abriu espaço para a história oral, literatura, folclores, análises iconográficas, fotográficas e análise de outras representações do imaginário. Os filmes podem ser uma boa fonte para análise e para o estudo de diferentes disciplinas, desde que se deem de forma crítica. O filme é um campo de estudo privilegiado, não apenas para os historiadores, mas também no que diz respeito ao aparecimento de uma visão da história que projeta para o futuro. Trabalhar com um filme também significa identificar os discursos produzidos pelas obras cinematográficas, sempre estando ciente de que o filme está longe

de representar de forma fidedigna a sociedade. Nesta obra, a autora mostra que o filme traz questões do cotidiano, mescladas com o imaginário popular.

Jahnke divide o livro em três capítulos; através de uma pesquisa qualitativa e interdisciplinar, tangencia os seguintes temas: o contexto de surgimento da Canibal Filmes em relação ao biótopo de Palmitos; as interações e influências da natureza não-humana sobre as técnicas e estratégias de produção dos filmes; análises sobre as denúncias socioambientais através de uma obra cinematográfica, com ênfase no uso de agrotóxicos na produção de erva-mate em monocultura e as respectivas consequências na saúde humana. Para isso, seleciona algumas fontes a fim de trabalhar com os objetivos, dentre as quais estão dois periódicos de alcance regional, duas obras literárias de autoria de integrantes da produtora, fotografias e o filme *Zombio 2: Chimarrão Zombies* (2013).

Pela interatividade entre os elementos da natureza da região Oeste catarinense e os coprodutores da Canibal Filmes, nasceram os filmes. Por meio da interpretação dos filmes, surge esta obra, que mostra como a Canibal Filmes pode enquadrar-se como sendo independente e da corrente do Cinema Ambiental, por utilizar elementos orgânicos na produção e apresentar denúncias socioambientais sobre temáticas que afetam as condições ambientais da região. A presente obra projeta os leitores para os filmes e mostrará como o cinema independente também é sinônimo de resistência, luta e pode ser interpretado como objeto de análise histórica.

Para a *mutter* Gredchen, que me ensinou a descansar os pés sobre a terra, respeitar o tempo da natureza e fazer arte do lixo, reciclar.

AGRADECIMENTOS

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

Agradeço a minha família, especialmente a minha avó Gredchen (*in memoriam*), a quem devo a mulher que me tornei, que sempre esteve comigo, com conselhos, broncas, docinhos, mates e sabedoria. Ela era professora e me incentivou a estudar e buscar autonomia. Segui na jornada docente, também 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. Ainda que seu corpo não esteja mais presente, seu legado segue comigo pela história da eternidade.

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. Aos meus irmãos, obrigada por me inspirarem a querer ser melhor todos os dias.

Às minhas amigas e aos meus amigos devo agradecer, primeiramente, pela paciência, por todas as vezes em que chorei as pitangas e me fizeram acreditar que conseguiria. Jasmini, 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. Obrigada por se esforçar para assistir comigo alguns dos filmes ruins de que eu gosto, revisar e partilhar angústias acadêmicas. Socha, agradeço pelas palavras de ânimo e pela companhia ao vasculhar arquivos no Centro de Memória do Oeste de Santa Catarina. Taíse e Ana, vocês são inspiração, obrigada por permanecerem comigo na caminhada. Bernardo, agradeço pelas histórias desde a graduação, por todos os abraços reconfortantes e por me permitir conhecer a tua sensibilidade. Lewer, agradeço os encontros que nos proporcionaram conversas, debates teóricos, muitas risadas e por me acolher nas viagens à Ilha da Magia.

Meus agradecimentos ao Leandro, meu companheiro de lutas, estudos e amor. Obrigada pela paciência, compreensão, aconchego, acolhimento, cafés, ideias e debates teóricos. Por sonhar comigo e contribuir imensuravelmente na construção desta pesquisa com atentas leituras e sugestões. Contigo aprendi sobre a beleza do caos que é viver. Também gostaria de agradecer ao Miu, nosso companheiro felino, que me ensinou ainda uma outra forma de amar.

Agradeço intensamente à professora doutora Samira Peruchi Moretto, por acreditar em mim desde o início dessa jornada, orientar a pesquisa que agora se materializa em livro contemplado pela Editora UFFS, pela disposição, acessibilidade, pelas oportunidades proporcionadas e toda a compreensão. Agradeço por não desistir de mim e também pelo período em que estive à frente da coordenação do PPGH/UFFS, 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, drinques e cafés, por saber me acalmar e me inspirar a me tornar uma profissional melhor.

Meus caros agradecimentos aos professores doutores Claiton Marcio da Silva e Rogério Rosa Rodrigues, por aceitarem participar ativamente desta construção com uma leitura atenta, críticas e sugestões que contribuíram veementemente nesta trajetória.

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.

Às partilhas vividas nas discussões teóricas e encontros no Fronteiras: Laboratório de História Ambiental da Universidade Federal da Fronteira Sul.

Este livro tampouco existiria 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. Petter Baiestorf, agradeço por todas as conversas, esclarecimentos, incentivos, indicações de filmes e livros, por disponibilizar o acesso a 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 grande período, uma caixa com muitos materiais físicos do acervo da Canibal Filmes para que pudesse acessar esses documentos primários e incorporar essa experiência ao presente livro. 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 mais uma vez ao Loures Jahnke, por proporcionar tantas risadas com as histórias canibais que muitas vezes não estão documentadas e por questionar tantas vezes o porquê desta pesquisa.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão da bolsa de estudo ao decorrer da pesquisa, o que proporcionou dedicação exclusiva. Expresso meus agradecimentos à Universidade Federal da Fronteira Sul, *campus* Chapecó, meu terceiro lar, que me acolheu 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 tenham acesso ao ensino gratuito e de qualidade mesmo distante dos centros urbanos.

À Editora UFFS, por contemplar em edital a publicação desta obra e assim oportunizar a realização de adaptação da dissertação defendida no Mestrado para ser publicada em livro. Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em História pela seleção do meu trabalho para publicação, o que proporciona maior circulação deste estudo que propõe pensar as inter-relações entre a arte independente produzida no Oeste catarinense e suas críticas socioambientais com o meio ambiente da região.

Por fim, gostaria de agradecer a mim mesma por, apesar de todos os entraves, ter chegado até aqui; 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).

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – CARTOGRAMA DAS GLEBAS DE TERRAS DA COMPANHIA TERRITORIAL SUL BRASIL.....	25
FIGURA 2 – MAPA DO MUNICÍPIO DE PALMITOS, SANTA CATARINA.....	27
FIGURA 3 – MAPA HIDROGRÁFICO DO BRASIL.....	31
FIGURA 4 – CAPA DO LIVRO <i>CANIBAL FILMES: OS BASTIDORES DA GORECHANCHADA</i>	42
FIGURA 5 – FOTOGRAFIA DO CARTAZ DE DIVULGAÇÃO DE <i>O MONSTRO LEGUME DO ESPAÇO</i> (1995).....	55
FIGURA 6 – COMPARAÇÃO ENTRE AS CAPAS DA PRIMEIRA E SEGUNDA EDIÇÃO DO LIVRO <i>MANIFESTO CANIBAL</i> , RESPECTIVAMENTE.....	64
FIGURA 7 – FOTOGRAFIA DA EQUIPE DE PRODUÇÃO DE <i>ELES COMEM SUA CARNE</i> (1996).....	68
FIGURA 8 – CARTAZ DE DIVULGAÇÃO DE <i>ZOMBIO</i> (1999).....	83
FIGURA 9 – <i>FLYER</i> DE DIVULGAÇÃO DO LANÇAMENTO DE <i>ZOMBIO</i>	84
FIGURA 10 – CARTAZ DE DIVULGAÇÃO DE <i>ZOMBIO 2: CHIMARRÃO ZOMBIES</i>	88
FIGURA 11 – ZUMBI PODRE NA ABERTURA DE <i>ZOMBIO 2</i>	94
FIGURA 12 – <i>CLOSE</i> COMO IMAGEM DE BRASILIDADE.....	95
FIGURA 13 – ZUMBIS PODRES NO RIO URUGUAI.....	96
FIGURA 14 – COLONOS TOMANDO CHIMARRÃO ÀS MARGENS DO RIO URUGUAI E A CONSEQUENTE CONTAMINAÇÃO ZUMBI.....	97
FIGURA 15 – PROCESSO DE TRANSFORMAÇÃO DE HUMANO EM ZUMBI RAIVOSO.....	98
FIGURA 16 – ALERTA SOBRE POLUIÇÃO POR DEJETOS SUÍNOS NO JORNAL <i>EXPRESSO D'OESTE</i> (1997).....	100
FIGURA 17 – TÉCNICAS PARA PRODUIR ERVA-MATE NO JORNAL <i>EXPRESSO D'OESTE</i> (1998).....	101

FIGURA 18 – ÁREA DE OCORRÊNCIA DE ERVA-MATE NATIVA NA AMÉRICA MERIDIONAL.....	103
FIGURA 19 – CHIBAMAR ENCONTRA RECIPIENTES COM RESÍDUOS DE AGROTÓXICOS EM LAVOURA DE ERVA-MATE	106
FIGURA 20 – TÉCNICOS DAS EMPRESAS CRONENBERG PRESTES A SEREM ATACADOS PELOS ZUMBIS	108
FIGURA 21 – VIPER, A NOVA BEBIDA DAS EMPRESAS CRONENBERG	109
FIGURA 22 – EFEITOS A CURTO PRAZO DE VIPER, UMA BEBIDA CRONENBERG.....	110

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	14
2. NATUREZA CANIBAL	24
2.1 UMA BREVE HISTÓRIA AMBIENTAL DE PALMITOS	24
2.2 CULTURAS CATARINENSES	34
3. KANIBARU SINEMA SYSTEMA: DA NATUREZA SE FAZ ARTE	40
3.1 HISTÓRIAS CANIBAIS	40
3.2 DA “CARNEAÇÃO” DE ANIMAIS AO SANGUE DE GROSELHA NO CINEMA	59
4. O CINEMA AMBIENTAL DA CANIBAL FILMES	74
4.1 DIÁLOGOS ENTRE HISTÓRIA, CINEMA E MEIO AMBIENTE	74
4.2 A CRIAÇÃO DOS ZUMBIS SUBTROPICAIS	80
4.3 CHIMARRÃO RADIOATIVO? AGROTÓXICOS NA MONOCULTURA DE ERVA-MATE	93
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	113
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	116

1.

INTRODUÇÃO

A Canibal Filmes habita as histórias que vivem em mim. Atemporais, 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 se banhavam 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, o objetivo geral da pesquisa de mestrado que resultou neste livro consiste em 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. Ela 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, através da produtora de cinema que emerge como um manifesto artístico *underground* no pequeno município de Palmitos. Segundo Marcos Schuh (2011), inicialmente a vila chamava-se Cascalho e sua sede era localizada na beira do rio Uruguai, construída a partir das companhias colonizadoras instaladas na região. O território pertencia a Chapecó e, em 1953, emancipou-se como município; atualmente, esse local é denominado Linha Cascalho (zona rural do município).

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, histórias em quadrinhos, *fanzines* e a esboçar ideias para roteiros cinematográficos. Em 1991, Baiestorf acordou com seu amigo E. B. Toniolli a fundação da Canibal Produções. Assim, aos poucos, iniciaram a produção de filmes caseiros, filmados

com uma câmera VHS emprestada e feitos com materiais orgânicos e alguns endêmicos da região. 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. Da década de 1990 a 2020, a Canibal Filmes soma muitas histórias que resultaram na produção de mais de cem títulos.

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; meu pai, Loures Jahnke, é integrante da Canibal desde sua fundação e participou da realização de diversas obras. Isso proporcionou-me intensa proximidade com o objeto de estudo, construindo assim uma dialética: ao passo que essa relação próxima coloca a pesquisa em xeque, haja vista 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 este estudo, o caminho que encontrei para compreender esta história foi o 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” somaram experiências que contribuíram para ver a pesquisa de ângulos até então inexplorados. A proximidade com os integrantes canibais proporciona acesso direto às fontes e privilegiadas conversações sobre ideias, bastidores, histórias, experiências e informalidades que os livros e filmes limitariam. Em razão de o nome da produtora de cinema ter modificado algumas vezes: 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, 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.

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 verificarmos uma verdade histórica como um dado transparente (Albuquerque Junior, 2007, p. 63). Portanto, as narrativas tornam-se variáveis a partir dos olhares e das 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: contam tratar-se do 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: filmamos o curta-metragem *A Noiva Do Turvo*, dirigido por Loures Jahnke, produzido por Baiestorf, disponível na plataforma YouTube. Utilizamos a câmera de um celular, a lanterna agrícola emprestada de um vizinho e o figurino improvisado com roupas velhas. Filmamos numa noite, com orçamento de cerca de R\$ 30,00, gastos numa pomada Minancora e num lápis de olho para maquiagem. Aceitei interpretar a noiva cadáver, o que rendeu muitas risadas e um – quase – afogamento, devido às inúmeras vezes 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: 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 essa analogia teorizando a História Ambiental. Trata-se de uma maneira de exercer a práxis, conhecer o objeto de pesquisa deste livro 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 essa posição, os quais 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 esse 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, e o faz a partir de seus estudos sobre a formação de algumas paisagens europeias. A percepção da paisagem como elemento histórico

entre a cultura e a natureza, dessa maneira, perpassa 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 dessa 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 dessa 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 esses 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 da década de 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). Tivemos 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 autorizando 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 1950 e 2006. O ápice de produção de milho (*Zea mays*) e soja em Santa Catarina foi em 1980; a soja teve um salto de 1995 a 2006 e o milho, por sua vez, decaiu em 1995, posteriormente alavancando-se. Esses aspectos associados em escala nacional e global com as conferências organizadas para discutir os rumos do meio ambiente e suas relações socioeconômicas, como a Rio-92 e a Rio+20, apresentam resultados ainda incompatíveis com os objetivos de desenvolvimento sustentável da Organização das Nações Unidas (ONU).

As relações contextuais apresentadas ao decorrer da década de 1990 até as primeiras décadas do milênio subsequente, justificam a delimitação temporal deste livro. A Canibal Filmes surge no início da década de 1990.

Os fatores elucidados que compreendem o contexto, sobretudo político e socioambiental, em relação à produtora de cinema aqui estudada, em que o início da década de 1990 está para a Canibal como um período de inserção no cenário cultural – considerando o desmantelamento da produção estatal de cinema no período, desde a extinção da Embrafilme pelo governo Collor – por manter sua produção de forma independente. Ademais, ao considerarmos a continuidade da produção da Canibal Filmes, ao longe desses mais de 30 anos, com denúncias ambientais em contraponto ao declínio nas políticas socioambientais do governo Bolsonaro nos últimos anos com o aumento significativo na liberação de agrotóxicos e taxas de queimadas e desmatamentos, conforme dados do Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais (INPE) e da Agência Nacional de Vigilância Sanitária (ANVISA), 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 influenciou 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 para analisá-las conforme os objetivos desta pesquisa. 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. Além disso, analisaremos o filme *Zombio 2: Chimarrão Zombies* (2013) para pensarmos uma História Ambiental do Oeste catarinense a partir das obras da Canibal Filmes. Especificamente, questionamos o nosso objeto de pesquisa como produtor de Cinema Ambiental (Guido; Bruzzo, 2011; Ferreira, 2013; Welle, 2015; Xavier, 2002, 2006), evidenciando as suas representações críticas tomadas como denúncias socioambientais através de uma leitura ecologizante (Welle, 2015), além da aplicação de uma análise cinematográfica pluridiversificada (Barros; Nóvoa, 2012) aos filmes selecionados.

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 (refere-se a animais não-humanos, vegetais e fungos) e suas sociabilidades – influenciou 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, através de suas relações, que se tornam inter-relações, constroem histórias. Sendo assim, perpassa aos nossos objetivos investigar a brasilidade que há em cada região, manifestação artística e seu saber-fazer.

O conceito de “antropofagia cultural”, por sua vez, 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 alimentamo-nos do meio cultural em que estamos inseridos. Constituindo-se como resistência à hegemonia cultural colonizadora,

a assimilação dos ingredientes culturais possibilita a caracterização de identidades brasileiras, com suas singularidades (Teles, 1976; Lucero, 2015; Rolnik, 1998).

Consideramos, nesse ponto, a ausência de trabalhos que reflitam a arte do Oeste catarinense como formadora de sensibilidades e potencial criadora de consciências ambientais. 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. Essa lacuna historiográfica se destaca em relação a trabalhos sob a ótica da História e Cinema Ambiental; a historiografia carece de pesquisas que interpelem as relações socioambientais no âmbito da arte.

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 anteriormente ao livro *Canibal Filmes* (Baiestorf, 2020), 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 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 de 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 vasta premiação em festivais e obteve reconhecimentos 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 obra 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 socioambientais 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 inter-relação que há entre as espécies e seu meio ambiente numa perspectiva horizontalizada (Worster, 1991).

De acordo com Worster, o objetivo principal desse 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 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 ambientais passam a ocupar-se com as relações entre humanos e a natureza, sobretudo os impactos da ação humana ao mundo natural, que se desdobram na ecologia social, com duas facetas: o conservacionismo e o ecologismo.

O conservacionismo, por sua vez, detém sua atenção à conservação da natureza e 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” (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 como recurso para matéria-prima, medidas parciais de conservação ambiental não são suficientes; é necessária uma série de mudanças sociais, no campo da política, da economia, da cultura e das sociabilidades. Compreendemos o modo de produção como fator determinante sobre a ação humana em relação à natureza, de modo que o capitalismo não é apenas ecologicamente insustentável, mas também socialmente injusto. Tais 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 dominadores 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 à 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 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 à 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 fossem características da ordem natural (Bookchin, 1999, p. 106).

Somam-se a essas discussões distintos olhares acerca do conceito de “ecologia”. Interessam-nos, 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” pressupostas 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, são introduzidas ao debate questões em torno de uma dívida ecológica que atua como questionadora 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 da superexploração histórica da natureza como agente de valor de mercado, que vem prejudicando o meio ambiente e consequentemente 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) quanto à valorização da natureza pelo viés econômico. No contexto da Guerra Fria, após a II Guerra Mundial, pensava-se que a fome e a instabilidade política do chamado Terceiro Mundo eram consequências 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, em que tais ações intensificaram-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, 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, mas

prejudicou, e ainda o faz, ao meio ambiente e à sociobiodiversidade (Dutra; Souza, 2018; Kraemer; Kraemer; Soares, 2021).

Portanto, faz-se primordial, de acordo com Leff (2003), a desnaturalização da natureza, no sentido de percebermos as ações dela 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 natureza. Sendo assim, o conceito elucidado pelo autor é construído na História Ambiental como uma história de resistências anticolonialistas 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 na análise acerca das críticas socioambientais presentes em *Zombio 2: Chimarrão Zombies*. Para tanto, seguiremos os métodos propostos pela história-cinema. Barros e Nóvoa (2012) reiteram a conveniência em realizarmos uma análise pluridiversificada, isto é, abrangermos na análise o discurso falado e escrito, mas também os demais elementos que compõem a linguagem cinematográfica, sobretudo os imagéticos.

Assim, buscamos utilizar dos preceitos do aporte teórico-metodológico como caminho para atingir os objetivos da pesquisa. 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 – e 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 socioambientais através do cinema de ficção da Canibal Filmes.

Para desenvolvermos tais objetivos, orientamo-nos a partir de algumas perguntas que auxiliarão também na organização deste livro: qual era a cena cultural de Palmitos na década de 1990? E como ela dialoga com as manifestações contraculturais? De que forma as técnicas de produção são influenciadas pelo meio ambiente? Como essas técnicas de produção se fazem artesanais? Por que aquele grupo de descendentes de europeus, com ideais libertários, estava interessado em expressar críticas socioambientais? Qual a recepção dos filmes pela sociedade, em especial a palmitense?

O presente livro está dividido em três capítulos: o primeiro, intitulado “Natureza Canibal”, apresenta uma revisão bibliográfica para contextualizar as histórias que formaram a região hoje compreendida como Oeste catarinense, com ênfase aos aspectos naturais para pensarmos numa história ambiental de Palmitos. Também discutiremos a Canibal Produções durante a década de 1990, a fim de inseri-la no cenário contracultural do município, entendendo como ocorreu o seu surgimento e situando-a 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 disso, trabalharemos 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 desse 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” partindo 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 como denúncias socioambientais em *Zombio 2: Chimarrão Zombies* (2013). Com isso, investigaremos como ponto-chave o uso de agrotóxicos em relação às florestas e monoculturas de erva-mate em Santa Catarina.

Esta obra contribuirá futuramente para pensarmos alternativas sistêmicas, ao refletir sobre as formas como as críticas ambientais inseridas na subjetividade artística do cinema agem como criadoras de consciências socioambientais, o que pode gerar outras formas do ser humano se relacionar com a natureza não-humana. 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 da década de 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 independentemente 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. A pandemia, no entanto, reflete as diferenças de classe, raça e gênero; a ameaça real da morte é evidente independentemente de tais elementos, mas é condicionada a partir dessas diferenças, de modo que são as pessoas pobres e negras as mais vulneráveis e com menos condições de tratamento, com base num governo ineficiente e no colapso no Sistema Único de Saúde (SUS).

Conforme o pensamento de Leff (2003) para a realização de uma reconstrução social, são indispensáveis a dissolução dos conceitos teóricos e ideológicos que legitimam os processos geradores de conflitos ambientais, a prática de uma política da diferença e a organização a partir dos princípios de liberdade e sustentabilidade para buscarmos a efetivação de um projeto libertário, para abolirmos toda relação hierárquica e qualquer forma de dominação. Baseados 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 como recurso e o acesso livre à terra para produção da subsistência através da agroecologia é o primeiro passo para um desenvolvimento efetivamente sustentável.

2.

NATUREZA CANIBAL

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)

2.1 UMA BREVE HISTÓRIA AMBIENTAL DE PALMITOS

O município de Palmitos 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” 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 Tupiguarani e Itararé-Taquara, segundo a arqueóloga catarinense Carbonera (2014) 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 eram exigidos, 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 desse espaço a partir da chegada dos migrantes advindos de outras regiões. Destacamos as mudanças em relação ao trato com a terra, a vegetação e os animais. Os brasileiros entendiam a terra como lugar comum de viver e cultivar; os colonos, como produto a ser expropriado, comprado, repartido conforme as demarcações de propriedades privadas.

Sendo assim, há diferenças entre o campesinato caboclo e o colono, com distinções no sistema de plantação e criação dos animais. A população brasileira (cabocla), conforme Renk (1997, p. 96), tinha por hábito a organização da “roça cabocla”, que consistia em dividir o espaço entre “terras de plantar” e “terras de criar”. As primeiras localizavam-se distantes das casas, próximas aos cursos d’água, além de haver nelas a utilização do sistema de rotação de terras para cultivo. O sistema de plantio favorecia a manutenção dos animais criados soltos nas “terras de criar”.

O conceito de “caboclo” não é único, há uma série de autores que o trabalham e é variável em cada região do país. Corroboramos as explanações de Moretto, Silva e Valentini (2020), que realizam um levantamento bibliográfico em torno das definições e redefinições em torno desse conceito na historiografia e, em nosso recorte espacial, o Oeste catarinense; partilhamos do entendimento de que a população cabocla é composta por

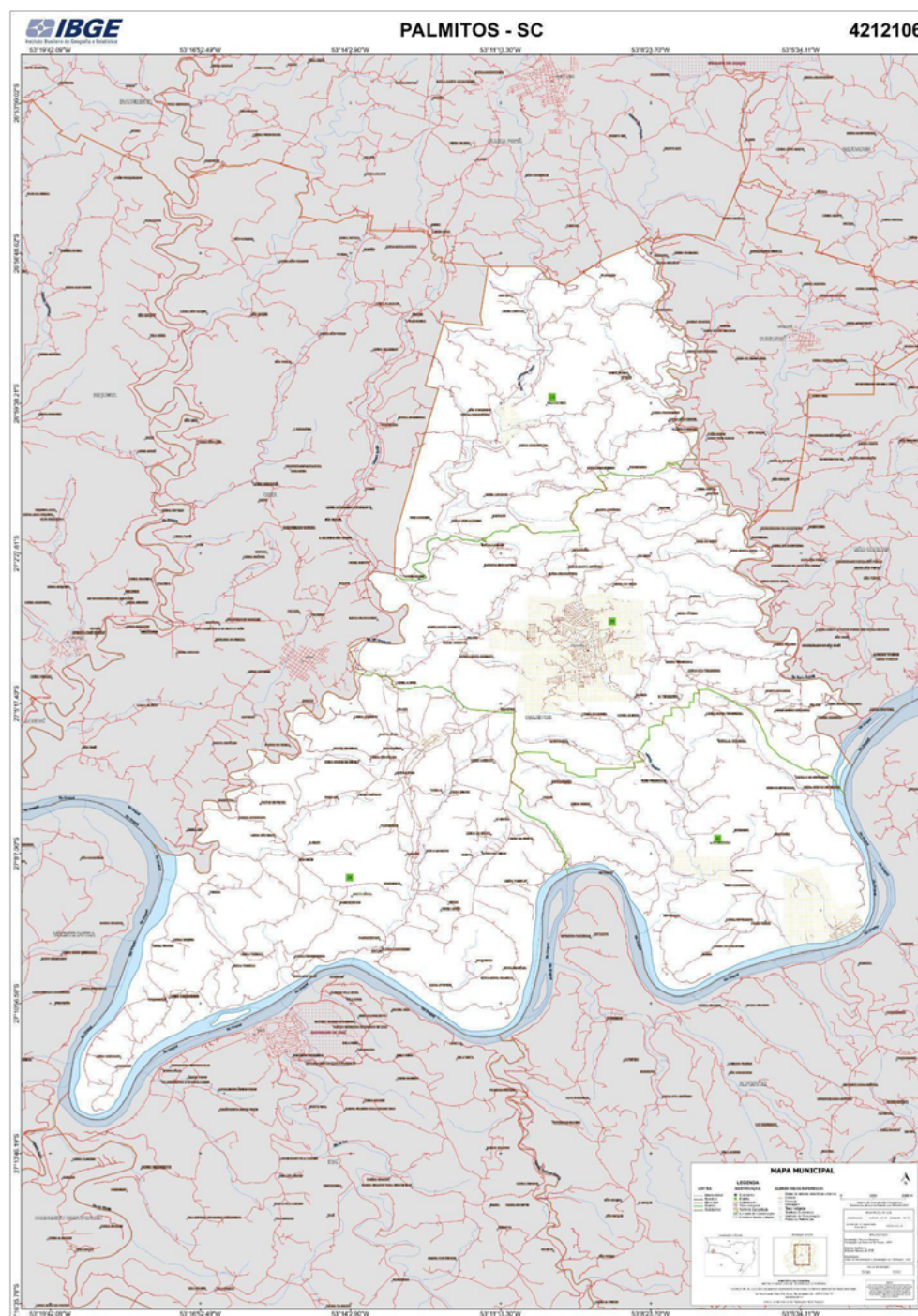
comunidades que partilham valores culturais deveras distintos dos colonos, genericamente associadas aos agricultores pobres no interior do Brasil. Além de considerar que essa é uma categoria que deve ser relacionada mais com a questão social e econômica do que racial; em consonância com outros historiadores, 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)

O processo de colonização, por sua vez, “introduziu valores externos, deixando à população local as opções: adaptar-se ou ficar excluída”. 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. 105-106). 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 fartura, com escassas relações econômicas mercantis. Renk (1997, p. 125) define o “tempo d’antes” como aquele que se projeta distante no imaginário, em que havia “terra à 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. 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 ao processo de branqueamento da população (Renk, 1997).

Como vimos, a partir da segunda década do século XX, foram 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 passou, 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 denominação para Palmitos (Schuh, 2011, p. 13).

Figura 2 – Mapa do município de Palmitos, Santa Catarina



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 dessa 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, 2011, 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 era seguida 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 a 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, uma parcela considerável de descendentes de italianos passaram a se instalar nesses espaços. Renk (2000) adverte as diferenças étnicas entre os descendentes de europeus, mais especificamente entre alemães e italianos, mas sublinha que, apesar desses 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, Salette, 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 como uma “sociodiceia às avessas”, isto é, há uma ruptura do modo de vida colono tido como tradicional. A partir das transformações no modo de produzir agricultura, com a intervenção do Estado e suas imposições técnicas, Palmitos passou por uma mudança social. Nessa circunstância, “[...] a percepção da condição camponesa passa de emblema à estigma, ou seja, ocorre uma sociodiceia 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, ocorreu uma série de transformações socioambientais. O Estado propunha segurança e subsídios às famílias camponesas, desde que se comprometessem em se adaptar à agroindústria. Nesse período, o Oeste catarinense passou a ser percebido como “celeiro catarinense”, devido à 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 manteve-se “atrasada” e conseqüentemente marginalizada aos olhos estatais.

A crise sobre a qual nos explana Renk (2000) assola inclusive o imaginário da comunidade palmitense, de modo que houve um declínio inclusive na participação da população nos movimentos sociais; 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” (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 e

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

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 (AMOSC, 1995 *apud* Renk, 2000, p. 46).

A partir dessas considerações preliminares, gostaríamos de provocar uma percepção destas histórias de Palmitos como 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 inter-relações que há entre as espécies e seu biótopo, numa perspectiva horizontalizada, isto é, compreendendo os seres humanos como 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 como recursos em determinados espaços geográficos; c) intelectual: 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 desses fatores sobre os demais, de 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, o que demanda um esforço para analisar as relações socioambientais de forma dinâmica, interativa e interdisciplinar (Pádua, 2010). O autor complementa 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 incorporando 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 desse biótopo podem ser variáveis, perpassam 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.

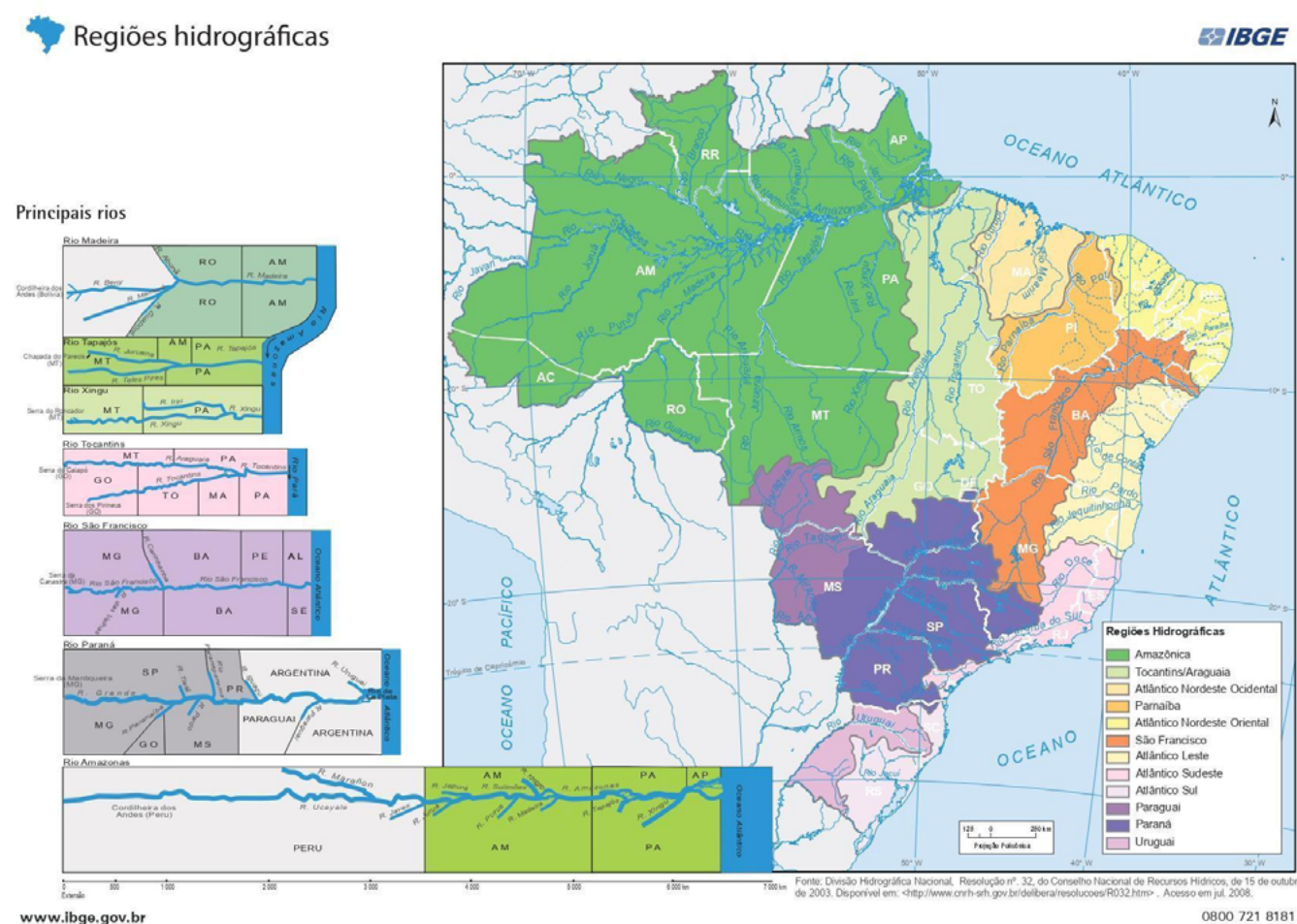
O Oeste catarinense, de acordo com a historiadora ambiental brasileira Eunice Nodari (2010), até o final do século XIX e início do XX, era coberto pela Floresta Estacional Decidual (FED) e pela Floresta Ombrófila Mista (FOM). A FED, anteriormente chamada de “floresta subtropical do rio Uruguai”, estende-se 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 essa 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 antrópicas que ameaçam a total destruição desses remanescentes” (Nodari, 2010, p. 139). A partir de dados do IBGE, a autora afirma que, no Estado de Santa Catarina, a Floresta Estacional Decidual ocupava, originalmente, 10,4%; a Floresta Ombrófila Mista, 43,7%; a Floresta Ombrófila Densa, 27,4%. 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, passou 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).

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, essa 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 próxima figura.

Figura 3 – Mapa hidrográfico do Brasil



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 à fertilidade dos solos próximos aos cursos hídricos para a agricultura de subsistência, à abundância de espécies de peixes e demais animais, na proximidade das águas, para o subsídio da caça nas primeiras décadas do século passado, ao baixo custo das glebas em comparação às colônias velhas e à 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, no qual 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 rio-grandense *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).

Essa 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 explícito que todas as madeiras aproveitáveis para a serragem pertencem à companhia colonizadora, que poderia fazer proveito conforme lhe fosse conveniente. A companhia não necessariamente derrubaria as árvores de todos os lotes, deixando-os “limpos” aos colonos, principalmente no 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; isso configurava um paradoxo porque o colono não podia usufruir economicamente da madeira para juntar o montante necessário para quitar sua dívida.

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 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. 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).

Somadas 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. A comercialização de madeiras com a balsa foi intensificada na década de 1940; a partir desse período, o cipó deu lugar ao arame e lanchas passaram 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, Mondaí, 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. Em Palmitos, duas fontes tornaram-se populares ainda na primeira metade do século XX: Ilha Redonda, localizada à margem direita do rio Uruguai, a 15 quilômetros da sede do município; e Taquarussú, a 25 quilômetros da sede de Palmitos, próximo a Cascalho.

O interesse em usufruir daquelas águas termais foi crescente; na primeira metade do século XX, alguns colonos construíram hotéis na Ilha Redonda para hospedar aqueles que vinham à procura de tratamento alternativo, o que encheu os olhos da instituição estatal 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, em “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 para instalar estabelecimentos comerciais na localidade e os interesses econômicos do governo do estado, que, quando concedia a exploração dessas áreas de terras, impunha uma série de exigências sanitárias, que acabavam por dificultar e por vezes retardar o processo de finalização.

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 nessas águas. Aos poucos, a divulgação de tais 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. A lama oriunda dessas fontes também contém fins medicinais; 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 – magicamente – garantiria a inesgotabilidade desses elementos. Com isso, entendemos que tanto a vida dos humanos quanto a dos não-humanos são afetadas pelo biótopo, com destaque ao protagonismo do rio Uruguai; além de haver efetiva alteração da paisagem e do ecossistema modificados pela ação humana.

2.2 CULTURAS CATARINENSES

Ao longo dos séculos XIX e XX, enrijeceram-se 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 passou 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; no decorrer deste século XXI, ainda precisamos colocar em xeque essas 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 “civilizados” e os “selvagens” (Moore, 2020); 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 desses pensamentos coloniais e a consequente onda de negacionismos, muitas vezes, foram, intencional ou casualmente, revisitadas 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, assim como mercadorias circulavam pelo território que hoje conhecemos como Brasil. Ademais, por meio do manejo humano e animal, no século XVIII, constituiu-se o Caminho de Tropas em prol da mercantilização de produtos. Estradas e ferrovias que ligavam o Sul do país ao centro e ao Sudeste foram construídas a partir do século XIX; além disso, ao longo do século XX, os habitantes do Oeste catarinense e Noroeste rio-grandense circulavam entre essas regiões e países vizinhos, por meio das balsas transportadas pelo rio Uruguai. Outro fator que se desdobra desde o século XX, e ainda no tempo presente, tange aos 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 acerca dessas discussões com a ideia de “sertão”. A invenção de sertões brasileiros é elaborada a partir dos séculos XVII e XVIII, entendendo-os 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 como 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 topo 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 observa 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 (2000), 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 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 ocorreu de maneira distinta sobre as políticas agrárias e imigrantistas, apoiada 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 dos governos 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 e, para isso, era necessário assegurar que as crianças do Oeste fossem educadas em português, não confundindo 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, efetuando-o 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 da posterior migração de seus descendentes, população essa 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): “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 apresentam 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 investiu na construção de uma narrativa para tal problemática, a peculiar identidade catarinense. Estabeleceu-se como a instituição a forjar os discursos sobre a temática 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 popularizá-lo tanto nacional quanto internacionalmente, foi criado o *slogan* “Santa & Bela Catarina, o Estado de Festa” (Flores; Serpa, 1999, p. 233). A multiplicidade étnica e cultural, antes um entrave, 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: a Festa Nacional do Pinhão em Lages; a Festa da Uva em Videira; a popular Oktoberfest tradicional em Blumenau, Itapiranga e em uma série de outras cidades; a Festa da Maçã em Fraiburgo; a Festa do Feijão em Ouro Verde; a Festa Pomerana em Pomerode – apenas para citar alguns exemplos. Destacamos algumas dessas no município de Palmitos, em vigor ainda no tempo presente: a Festa do Colono e Motorista, a Festa do Vinho Colonial, a Festa da Colheita, a Festa do Porco e do Frango, a Wurstfest (Festa da Linguiça), as típicas quermesses com música, dança e abundância de comida nas comunidades rurais, como 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, à medida 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 à 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 à 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 podem ser um interessante caminho alternativo para compreender os movimentos e as relações das 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, Graforrêia 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, surgiu 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 passem entre as temporalidades, ou seja, ao longo da narrativa não nos prenderemos ao recorte temporal estabelecido nesta pesquisa, 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 apreendermos os estreitos laços entre estas histórias e as histórias que compõem a Canibal, de modo que os integrantes canibais (em maioria homens brancos 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, essa mesma sociedade que lhe pariu, é também o alvo de suas críticas, ao satirizar nos filmes, sobretudo, as instituições religiosas e políticas que ali operavam. Percebemos, em algumas entrevistas com Baiestorf (publicadas em *sites*, *blogs* e revistas), certo esforço em menosprezar a cultura local (lê-se a memória da colonização europeia), comumente referenciada como alemã e italiana, quicá 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 por eles apreciados de forma positiva, como um modo de distingui-los da população ali residente, ao mesmo tempo 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 foi recortada dos últimos segundos do média-metragem *Manifesto Canibal: O Filme*, produzido pela Canibal Filmes em 2007 e dirigido por Petter Baiestorf. O filme tem 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 a manutenção de uma produtora de cinema independente numa região interiorana. Salientamos, ainda,

sobre esse ponto, um possível tom satírico a respeito de a 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, àqueles que residem na capital rio-grandense. Esses pontos, somados à afirmação “A minha ilha é aqui” (Manifesto Canibal: O Filme, 2007), podem ser interpretados como uma referência a Ilha Redonda, que carrega essa nomenclatura devido a uma ilha em formato circular no rio Uruguai; 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”, como nos ensina a escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie (2019); para percebermos que não há uma cultura que defina determinado espaço, mas que se trata de um conjunto de expressões culturais que se constituem antropofagicamente.

A história oficial de Palmitos é introduzida a partir da colonização e narra um passado de trabalho e progresso, insiste em difundir os “grandes feitos” de “grandes homens europeus” de um passado ilustre que se quer perpetuar. No entanto, a história oficial é transgredida pelas histórias da Canibal Produções. Com isso, intencionamos narrar um recorte com outras histórias que integram as palmitenses.

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. Com isso, trabalharemos, no próximo capítulo, para entender as suas estratégias de produção em relação ao meio natural e cultural onde vivem.

3.

KANIBARU SINEMA SYSTEMA: DA NATUREZA SE FAZ ARTE

O cinema brasileiro, neste santo ano do ébrio senhor da Igreja Evanjegue da Santa Roubalheira Milicianiana 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 desta narrativa canibal serão analisadas a partir dos livros *Canibal Filmes: Os Bastidores da Gorechanchada*, organizado por Baiestorf (2020), e *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 nessa 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*, organizada pelo historiador estadunidense Legs McNeil em conjunto com a poetisa canadense Gillian McGain (2004). Os organizadores contaram com entrevistas, a partir dos depoimentos de nomes do movimento. 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. (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).

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 essa razão que nas últimas páginas da obra encontramos um agradecimento a cada um, nominalmente, que apoiou financeiramente a campanha no *Catarse*.

A capa, conforme podemos observar na Figura 4, foi ilustrada por Angelo Arede, artista que também é vocalista da banda carioca *Gangrena Gasosa*. A arte digital foi criada a partir de um compilado de elementos de diversos filmes da *Canibal*: *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 (Arrombada), Lane ABC (Mirza), Gurcius Gewdner (Médico), Airton Bratz (Chibamar Bronx), Jorge Timm (Açougueiro), Loures Jahnke (Monstro Legume), Petter Baiestorf (cinegrafista), Carli Bortolanza (assassino de zumbis), Flamingo (zumbi raivoso), Felipe M. Guerra (bispo), entre outros figurantes zumbis. Ao visualizarmos a Figura 4, 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 prestamos atenção, vemos que, apesar de recortes de cenas, os personagens interagem como se estivessem todos no mesmo filme.

Figura 4 – Capa do livro *Canibal Filmes: Os Bastidores da Gorechanchada*



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 esses 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 essas, sete são mulheres. Essa subdivisão é implícita, 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 – são citadas 27 mulheres. Contudo, essa história é narrada com seu teor de ficção para divertir o público e, dessa forma, não podemos ter certeza da veracidade das afirmações (não podemos corroborar uma ideia de veracidade, ainda que consideremos a história constituída também por ficções). 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). 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 a outras produções de integrantes do grupo. Antes de iniciar a lista com suas devidas informações, o autor explica como se deu a organização dessa 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 Etilicos, 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; nessa seção, há duas subdivisões: a primeira com 18 documentários realizados sobre a Canibal Filmes ou em parceria com a produtora, 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, fica para os leitores como sugestão a apreciar, 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 – 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, deparamo-nos 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. São, ademais, nominados os participantes que foram entrevistados, 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, essa obra não pode ser encerrada na discussão proposta para este trabalho. Dessa forma, evidenciamos que serão analisados trechos da 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 começou a criar seus próprios *fanzines*, contos, roteiros de

HQs e cinematográficos, além de poesias. Em 1991, veio à tona o chamado “*trash*” 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 dessas 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, fazemos uso dela para iniciar esta discussão porque é conceito usual e popular nas produções de baixo orçamento. “Lixo cultural, artístico, técnico e intelectual”, assim Saidel (2010, p. 22), define o conceito de “*trash* cinematográfico”. Compreende fundamentalmente uma qualidade técnica precária, ultrapassada e conseqüentemente barata. Produtos audiovisuais desqualificados pela cultura oficial, estética e economicamente à margem da indústria cinematográfica (Cánepa, 2011; Castellano; 2010). 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.

Inclusive, Baiestorf recorta uma citação da revista *HorrorShow* (1996) em que Cesar Souza define ao mesmo tempo que critica o uso do conceito de filme *trash*:

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 equivocado, 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 como 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. O próprio 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, Anticine-ma ou qualquer outro nome que achei que pudesse garantir algumas exposições 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 exposições”, 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 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, iniciaram 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 (este emprestou a filmadora VHS), resultou num *sketch* não editado. Em 1992, o grupo iniciou 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 à 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 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; 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. 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,

com quase dez minutos, disponibilizado na plataforma YouTube, no Canal Petter Baiestorf, postado *on-line* pelo diretor.

Em 1992, Baiestorf passou a, efetivamente, editar de forma independente seus *fanzines*. Alguns de seus títulos, presentes no *Manifesto Canibal* (BAIESTORF; SOUZA, 2004), são: *Arghhh* (1992), *Necrofilia* (1992), *Clássicos Canibal* (1994), *Pus Diet* (1994), *Brazilian Trash Cinema* (2000), *O Viajante Cósmico* (2003) e *Bebuns Bêbados que Escrevem* (2003), lançado no 25º Festival de Cinema de Gramado, segundo Baiestorf e Souza, 2004. A esses 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; 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 esses materiais (além de HQs, revistas e outros). Dessa forma, trocava figurinhas com pessoas de todo o País, tendo conhecido outros nomes do circuito independente, o que proporcionou frutos em produções futuras com parcerias e intermeios. Conheçamos alguns desses 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 (Refugio 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 de forma saudosista 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 típicas) e sua memória romantizada ítalo-germânica, apesar de ser descendente de imigrantes europeus e gozar de tais privilégios, assim como os demais integrantes. 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.

Possivelmente tenha sido a ausência de incentivo público e de outras manifestações artísticas independentes no local, somada à distância dos centros do circuito *underground*, a agir como 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, anteriormente 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 nessa determinada realidade em específico. Contudo, não podemos deixar de lançar um olhar crítico às nuances interseccionais que se impõem nesta história, bem como já iniciamos esta discussão acerca dos privilégios envoltos à questões de classe, raça e gênero. No entanto, não é esse 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.

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 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 tal 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*:

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; porém, 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 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).

Chama nossa atenção a percepção de Baiestorf acerca do descaso da instituição política palmitense em relação à arte dos canibais locais, quando explicita saber 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 (Partido Movimento Democrático Brasileiro - PMDB). 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 anterior. Contudo, corroboramos a indignação de Baiestorf acerca da ignorância das autoridades locais em não perceberem que, apesar de quão estranho aquilo pudesse parecer-lhes, investir num filme produzido na região traria visibilidade para Palmitos. A prefeitura poderia ter aproveitado essa como uma oportunidade turística e econômica, o que, 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 possibilidade, 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* 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 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, não apenas seus pais 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.

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), Baiestorf pediu autorização ao tabelião de Palmitos, Walter Trennepohl, para usar uma de suas propriedades em que havia uma casa abandonada e um cemitério, tendo obtido 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. Após o episódio da devolução da câmera do tio de 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):

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 em 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 *noiseporngoregrind*, 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 anterior, a *demo tape* contou com os sons agudos de expressão de dor de porcos (*sus scrofa domesticus*) passando por um processo cirúrgico realizados pela ação humana. Esse é apenas um exemplo de 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 passaram a ser 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 na condição de “a mais podre”. Em cada uma das formas artísticas materializadas pelos canibais, o exagero, o absurdo e o grotesco se impõem, quase como se fossem colocados em um interlúdio entre curiosos e apreciadores. Até mesmo o nome “Canibal” e a respectiva denominação de seus integrantes como “canibais” causam certo alvoroço, ainda mais com todos os boatos que percorreram as línguas sensacionalistas de Palmitos sobre as histórias horripilantes vividas pelos canibais: 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 porque, de certa forma, são complementares: em ambas as histórias a centralidade está no canibalismo. 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 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 liberam 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 de os 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 ao desejo de serem reconhecidos na qualidade de artistas pela terra que lhes pariu; 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*; foi nesse 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 em que trabalhava e levou emissoras de TV 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 entrevista foi para a RBS TV de Chapecó, durante as filmagens de *Criaturas Hediondas 2*, na propriedade de Schilke, cenário do filme (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 obra. O evento foi derradeiro para os acontecimentos futuros; a partir dali a Canibal Produções tomaria novos rumos, sobretudo em relação a sua qualidade técnica e circulação. Inclusive, após a exibição desse filme, a revista *Isto É* procurou Baiestorf para entrevistá-lo, o que rendeu vários comentários curiosos pelas ruas de Palmitos, abriu portas para uma percepção 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 divulgação na imprensa foi fundamental para a manutenção da produtora. A circulação das produções da Canibal ocorreu 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: a partir de notório reconhecimento do trabalho dos canibais pela imprensa 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 outro trabalho, para investigar a temática 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: além de atuar, trabalhava com uma máquina de xerox de uma empresa, então contribuía fazendo sem custo as cópias dos roteiros (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 curtia. 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, não fosse a existência da HorrorCon com a participação dos canibais, a história da produtora dali para frente teria sido 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 filme seguinte, *O Monstro Legume Do Espaço*, 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 a Palmitos, acompanhado de Marcelo Severo (Baiestorf, 2020, p. 93).

Naquele momento, Claudio Baiestorf já participava mais ativamente na Canibal e participou da produção de *O Monstro Legume*. A vantagem, dessa vez, foi que o problema da falta de câmera havia sido resolvido. Conta Petter que seu pai tinha um dinheiro para receber de alguém que possuía uma filmadora e sugeriu uma troca, 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).

Dessa vez, o cenário foi toda a Ilha Redonda, situada na Sede Oldenburg, a 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 contarem 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, tudo precisaria ser feito numa gráfica, mas não havia orçamento para isso. Como Souza morava em Porto Alegre, pôde 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 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).

Souza e Baiestorf articularam, então, uma nova sociedade: a Canibal-Mabuse Produções. A partir da chegada do novo integrante, os filmes deram uma guinada em suas produções; a experiência de Souza, seus conhecimentos sobre técnicas de produção e o acesso às máquinas de xerox colorido favoreceram 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 a seguir.

Figura 5 – Fotografia do cartaz de divulgação de *O Monstro Legume Do Espaço* (1995)

Fonte: acervo da autora.

A Figura 5 nos possibilita enxergar a forma artesanal como os cartazes de divulgação dos filmes eram feitos até meados da primeira década do século XXI; a materialidade do cartaz requer o uso da celulose como 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, sendo 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 Baiestorf. Os quadros nas duas laterais inferiores são adesivos, um deles com a propaganda da RTZ Produções e o outro com informações sobre a trilha sonora; 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 a 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; o cartaz foi criado e confeccionado manualmente por Cesar (Coffin) Souza.

Depois do *Monstro Legume*, foram gravados vários curtas, produzidos principalmente pela Caos Filmes, de Baiestorf e Carli Bortolanza, e outros longas. Dentre eles, destacamos o *Eles Comem Sua Carne* (1996), inspirado na história dos crimes cometidos pelos irmãos necrófilos Ibrahim e Henrique no Rio de Janeiro (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), um curta de 12 minutos apresentando 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: contém escatologia, coprofagia, necrofilia, mutilações, violência generalizada, masturbação, sadomasoquismo e sexo explícito. *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 o 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; resumem-se a 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 uma reelaboração do roteiro, o que pode acarretar 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 à falta de estiação, o grupo passou dois dias sem poder filmar nenhuma cena externa; já havia sido otimizado o tempo filmando todas as cenas internas, então nesses dois dias de ócio criativo, ele e o Souza elaboraram o curta-metragem *Ácido*, 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, no dia em questão, havia um sol escaldante de verão. A solução encontrada por Petter foi substituir Souza por Bortolanza no papel principal, o que invariavelmente transformou 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. Passados os dias de filmagens, no quinto estava prevista 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 no excerto, 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 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 baiestorfiano 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. Seleccionamos algumas matérias virtuais de jornais do período para entendermos melhor a incidência desse fenômeno climático e sua implicação na Canibal Filmes. O tornado que ocorreu em 2009 atingiu, em diferentes intensidades, os estados da região Sul e a Argentina; no extremo Oeste catarinense, afetou, principalmente, o município de Guaraciaba, levando quatro pessoas a óbito, além de relatos que atestam a respeito de animais humanos e não-humanos que foram arremessados em lavouras, aviários, chiqueiros industriais, e muitas casas foram completamente destruídas (SACHS, 2009).

Destaque para a reportagem do NSC Total (Redação NSC, 2009), que traz informações mais detalhadas a partir da Central de Meteorologia da RBS, classificando 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 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, Ipuação, Dionísio Cerqueira e Monte Castelo. Esses dados nos sugerem que Palmitos foi menos afetado que os demais municípios citados nas reportagens. Em notícia do G1, 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 fica nos Estados Unidos (G1 SC, 2009). Ademais, em pesquisa realizada pelo Centro Universitário de Estudos e Pesquisas Sobre Desastres da Universidade Federal de Santa Catarina (Ceped/UFSC), divulgada em reportagem do GZH (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.

Outro projeto diretamente afetado pelas condições climáticas refere-se à véspera do feriado de Páscoa, quando Felipe M. Guerra conta que o Itaú Cultural o convidou juntamente com Baiestorf para participarem de uma sessão comentada conjunta com os dois curtas que estavam lançando: *Extrema União* (2010), de Guerra, e *O Doce Avanço Da Faca* (2010), de Baiestorf – este, na realidade, é um média-metragem, mas nessa ocasião teve algumas cenas censuradas (Baiestorf, 2020, p. 385).

Concomitantemente a esse evento, no mesmo final de semana, Baiestorf e Guerra haviam planejado trabalhar com o desafio de realizar quatro produções no mesmo 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” da de 1980; *Filme Político*, um experimentalismo radical; *Pampa’Migo* como “feijoada *western*”; e o mencionado documentário *Como Não Filmar Um Filme Independente Sem Orçamento* (Baiestorf, 2020, p. 386). A primeira dessas 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 o filme não foi finalizado – mais tarde uma cena foi usada para representar um sonho em

Zombio 2: Chimarrão Zombies (2013); *Monstro Espacial* ficou apenas na idealização, o roteiro nem saiu do papel, 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, 2 maio 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 havia sido utilizada no filme 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 aos costumes específicos da região.

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

Questionamos: de que forma as técnicas de produção são influenciadas pelo meio ambiente? Ora, 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, 2020; Baiestorf; Souza, 2004, 2021) e de algumas fontes jornalísticas. Trataremos da transição na técnica, do uso de sangue de animal morto ao sangue sintético. Até a primeira década do século XXI, o sangue não era mera representação, era sangue real de animais mortos e suas vísceras; a partir de 2008, a produtora passou a repelir os maus-tratos aos animais e a representação sanguinolenta começou a ser construída com materiais caseiros, em sua maioria, comestíveis (Baiestorf, Souza, 2021, p. 65).

Buscamos respostas possíveis a respeito de como as técnicas de produção, chamadas pelos canibais de “Kanibaru Sinema Systema” (Baiestorf; Souza, 2004), são desenvolvidas de forma artesanal e com potenciais técnicas ecológicas e sustentáveis, de acordo com as estratégias de reaproveitamento e reciclagem. A partir disso, dialogamos com as noções de “sustentabilidade” trabalhadas por Leff (2008) e Veiga (1996, 2008, 2010, 2014). No mesmo sentido, compreendemos que a nomenclatura “Kanibaru Sinema Systema” (KSS) foi criada pelos próprios canibais; o erro ortográfico ao 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), em 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 infraestrutura 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 o serviço de acesso à internet ao usuário final, neste caso, intermediado 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 década de 2000, isto é, não bastavam, 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, caso das produções cinematográficas, sobretudo aquelas produzidas com baixo orçamento e independentes.

Ao considerarmos o fator tecnológico-temporal, neste espaço-tempo, referimo-nos à transição do analógico ao digital, bem como do postal ao virtual, para entendermos a implicação das transformações desse 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 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 dessas 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 esses 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: 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).

Como já mencionado, o salame é um produto típico colonial, produzido inicialmente de forma artesanal, atualmente tem 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, o salame é pendurado na fumaça sobre lenhas em brasa por alguns dias, para defumar; depois desse processo, está pronto para ser consumido. Ademais, destacamos as inter-relações vivenciadas entre os integrantes canibais e as personagens não-humanas como coprodutoras do cinema canibal, 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, momentos em que os canibais aproveitavam a casa sem cerimônia. O canibal Braun conta como foi confeccionada, nesse espaço, a planta carnívora que contracena 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).

Evidenciam-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 podem ser observadas como uma ação ecológica. A afirmação acerca da intencionalidade dessa ação é variável, de modo que, se buscamos um sentido de defesa para ações e consciências socioambientais, 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 desses materiais e, quiçá, contribui um pouco menos com a indústria que transforma a matéria orgânica em objetos que levam centenas de anos para se decompor e, em muitos casos, necessitam da queima de combustíveis fósseis, prejudiciais à natureza humana e não-humana.

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 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 as 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 também suas estratégias de produção seriam distintas caso seu surgimento e sua manutenção ocorressem noutro meio ambiente, com outro bioma, por exemplo. Portanto, os contextos, sobretudo histórico e socioambiental, nos quais os integrantes da Canibal Filmes desenvolveram a sua arte influenciam direta e continuamente, ainda no tempo presente, sua forma de produzir.

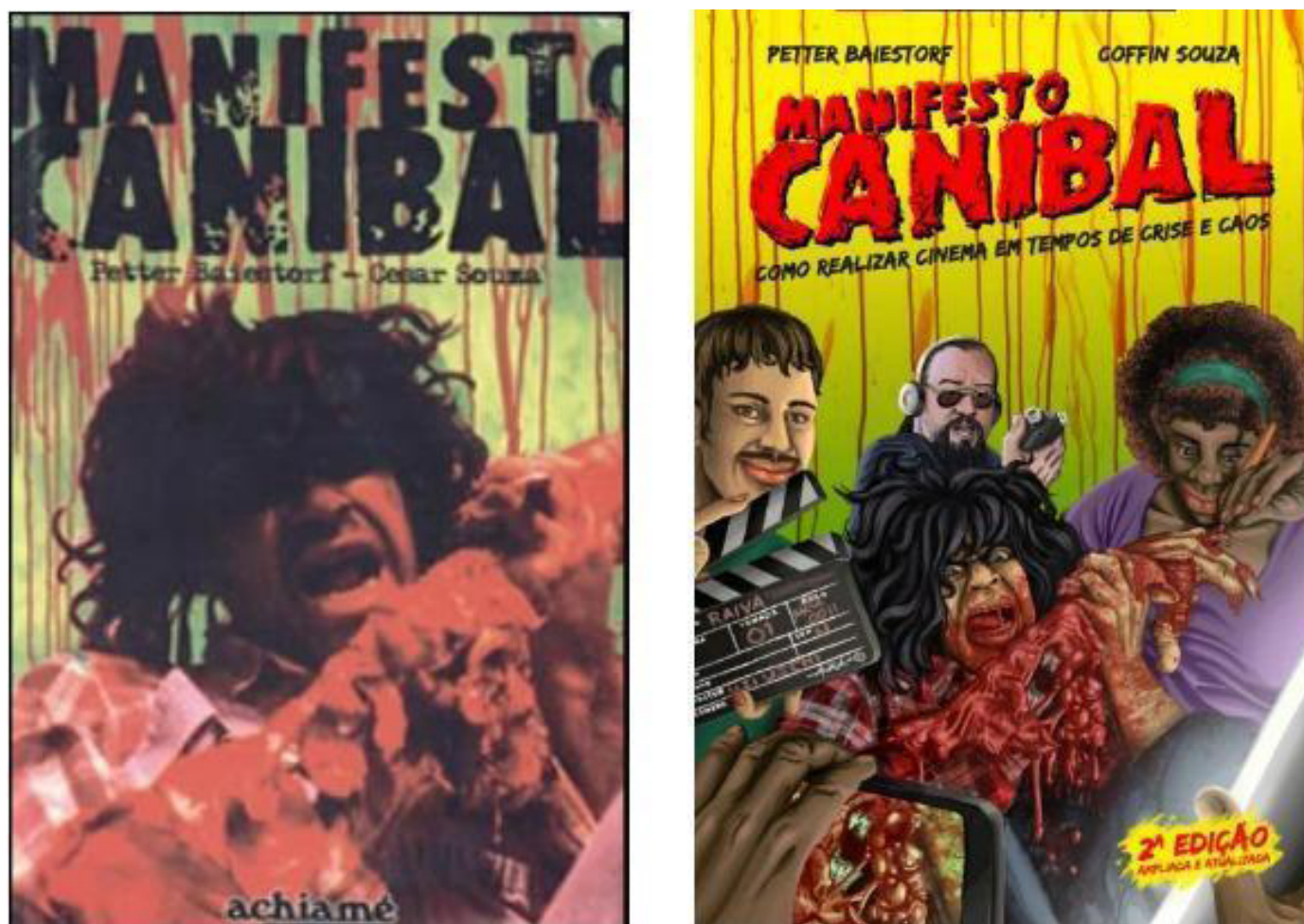
Com o objetivo de analisarmos o desenvolvimento das estratégias de produção dos canibais, mergulhamos na segunda edição do livro *Manifesto Canibal: Como realizar cinema em tempos de crise e caos*, de autoria dos cineastas Petter Baiestorf e Coffin Souza, publicado em 2021, pela editora carioca Boneco 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*, 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 à que discutimos sobre a obra *Canibal Filmes* (Baiestorf; Souza, 2021) 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 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; como no livro analisado anteriormente, as imagens internas deste 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 6 – 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: na obra de 2020 o fundo é vermelho com as letras do título em amarelo; na de 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 6, sobretudo no que se refere à 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; na capa da segunda edição, do lado esquerdo na Figura 6, 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, independentemente da qualidade técnica que essas 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, ferramenta positiva como veículo de circulação e distribuição do cinema independente. O incentivo ao uso de telefones celulares aparece em diversos momentos na obra, em relação direta estabelecida entre esses aparelhos e as filmadoras VHS:

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; essas dicas, que também podem ser entendidas como ensinamentos, referem-se a outros setores como a trilha sonora, distribuição, técnicas, mas com ênfase à liberdade criativa. O incentivo se resume a criar para além do que nos instruem as cartilhas pedagógicas da academia cinematográfica. No trecho citado anteriormente, 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, 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; esse é um exemplo de filmagem realizada inteiramente com a câmera de um celular.

A segunda edição do *Manifesto Canibal* apresenta um prefácio escrito pelo cineasta Felipe M. Guerra, em que descreve historicamente os 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; 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 de aprender sobre técnicas de produção ao assistir e estudar essas 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 Catarse, além das imagens que acompanham as 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; 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, sendo a erva-mate o melhor exemplo – seu uso será aprofundado no próximo capítulo.

A existência do rio Uruguai próximo ao Rancho Baiestorf, território referido como “Zona Autônoma Kanibaru” 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 como 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 torna-se parte fundamental do enredo, por vezes inclusive na temática, com ênfase a *Zombio* (1999) e *Zombio 2* (2013), que serão analisados como fontes no próximo capítulo.

No mesmo sentido de compreender a paisagem como coprodutora 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 como 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 transformaram essas 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 no 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 como 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 essas organizações (Cruz; Jahnke, 2022), além do desenvolvimento, a partir de meados do século XX, de frigoríficos, matadouros e criação em larga escala de animais em confinamento para fomentar a demanda das agroindústrias no Oeste catariense (Brandt; Moretto, 2019).

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 porcos eviscerados para criar o realismo num *close* para representar um corpo humano sendo aberto à lâmina afiada numa típica cena *gore* baistorfiana, como ocorreu em *Blerghhh!!!* (1996) e *Eles Comem Sua Carne* (1996); também em outras produções similares, ou mesmo no filme que documentou o momento em que um boi foi esfaqueado e sangrou até a morte em frente à filmadora VHS da Canibal, o curta-metragem *Boi Bom* (1998). Após 2008, com a acessibilidade ao látex e outras estratégias, os canibais decidiram 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: afirma que o animal era real, conta que o encontrou morto e colocou-o no álcool para conservar e, 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 esquiteamento 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 os passos desenvolvidos na produção desse filme, explica como foi realizada a cena do esquiteamento 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 filmes ainda se usava tripas de verdade combinadas com groselha e muita erva-mate dentro das tripas falsas (Baiestorf, 2020, p. 120, grifos nossos).

O historiador Peter Burke 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, à 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). Na Figura 7, é possível observar os bastidores da Canibal Filmes como indícios visuais de um passado que ainda é presente. Com isso, corroboramos a premissa de que, “Independentemente de sua qualidade estética, qualquer imagem pode servir como evidência histórica” (Burke, 2016, p. 30).

A Figura 7 nos mostra 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 Suzana Manica; ao seu lado, está Claudio Baiestorf auxiliando na produção (Baiestorf, 2020, p. 119).

Figura 7 – Fotografia da equipe de produção de *Eles Comem Sua Carne* (1996)



Fonte: acervo Canibal Filmes.

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’ esteticamente 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 7, 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 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 da 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 desse 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 em que narra exemplos práticos de “Kanibaru Sinema Systema”, Baiestorf 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). Os canibais afirmam, no decorrer das narrativas, que tomaram 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 elenca 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).

Souza referencia diretamente a acessibilidade aos materiais endêmicos da região que facilitam e incrementam a produção. Como podemos ver, a menção a esses materiais ocorre com frequência nas narrativas. Os autores do *Manifesto* (2021) até mesmo confeccionaram um caderno de receitas, 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”, subdividido 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; “Receita do Mendigo Produtor: Vidro falso”, com a mistura de açúcar, água, xarope de milho e óleo de soja; e, por fim, “Outras Receitas/Dicas do Dr. Kanibaru”, com uma série de sugestões semelhantes (Baiestorf; Souza, 2021, p. 45-50). A aplicação dessas receitas é exemplificada com a descrição minuciosa da confecção da maquiagem e do 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 à 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 à 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 na região Oeste de Santa Catarina e no noroeste do Rio Grande do Sul; cada uma dessas lendas dialoga 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 o 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 à 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 do 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 seja uma solução barata e possivelmente pensada por essa 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).

Conforme os grifos anteriores, essa sugestão também já foi testada na prática, ao passo que foi usada uma calota de automóvel com a intenção de representar um disco voador no *Zombio* (1999); contudo, essa 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 desse 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 essas 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 entendermos uma produtora de cinema como 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 socioambientais 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 esfera e não submissa 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, quando os canibais optam por não mais utilizar animais não-humanos em suas produções, o que implica mais diretamente as postulações acerca de um cinema sustentável.

Outra questão pertinente a essas ponderações é pensada a partir da relação entre os coeficientes que constituem um cinema sustentável e 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 (2008) 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; tornou-se 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 de então, o termo foi-se concretizando como definidor do grande desafio para o século XXI, durante a Conferência Rio-92 (Veiga; Zatz, 2008, p. 38). Os autores passeiam por diversos processos históricos e 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 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 a 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 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 desses objetivos com as estratégias de produção da Canibal Filmes, percebemos que o uso das águas do rio Uruguai e de sua paisagem como cenário, 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 o 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; à medida que fomenta o debate sobre as discussões socioambientais, com suas críticas, sátiras e denúncias no cinema de ficção, é passível de construir consciências socioambientais e, assim, levar essas preocupações a diversas esferas, à cena cultural alternativa, ou a 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 pode 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, 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 dos 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 (2003, p. 27).

Com isso, surgem mais perguntas do que respostas, e talvez este seja o sentido de uma pesquisa historiográfica: buscar respostas no plural; isso reflete na produção de novas perguntas que não se encerram numa resposta objetiva. Assim, evidentemente, esta pesquisa não encerrará as perguntas sobre a Canibal Filmes. Como pontua Worster (2003), 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 precisa ser pensada 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 de *Zombio 2: Chimarrão Zombies* (2013).

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).

4.1 DIÁLOGOS ENTRE HISTÓRIA, CINEMA E MEIO AMBIENTE

Passeamos por alguns conceitos em torno da categoria do cinema independente, caracterizado como não vinculado a instituições e sem investimento com dinheiro público, que vão nos auxiliar a desvendar o universo diegético que constitui as imagens em movimento. A Canibal Filmes produz cinema do gênero *gore*; 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 ou sintéticos. De acordo com Piedade (2002), a categoria sangue-e-tripas e suas subcategorias *gore* e *splatter* têm 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.

É possível postular que a Canibal Filmes flerte com o polêmico gênero cinematográfico *snuff*, que se refere a 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 (Jackson; Kimber; Walker; Watson, 2016). 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.; conjecturava-se acerca da realidade das representações sanguinolentas. Ademais, até a primeira década do século XXI, a Canibal fazia uso de sangue e vísceras de animais mortos para aprimorar sua estética *gore*.

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 têm como tripé de sustentação o uso de sexo, violência e horror, de acordo com Piedade (2010). Os três elementos exploram a transgressão à sociedade, impactam ideais conservadores e preconceitos sociais. Dessa forma, a estética e a narrativa que compõem o cinema de *exploitation* fogem dos padrões cinematográficos *mainstream*.

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. Dessa forma, ao final da década de 1980 e início da seguinte, testemunhou-se 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, como categoria cinematográfica, teve influência direta na produção da Canibal Filmes, de acordo com o afirmado pelo próprio idealizador, 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 produção e circulação específicas, desenvolve-se 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 que a autora outorga para essa categoria cinematográfica, o que define em termos a Canibal é apresentado como aqueles filmes produzidos por “sujeitos 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 desses 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 lendas e mitos nacionais e regionais; a partir desse diálogo e com uso de técnicas de produção caseiras e improvisadas, resulta a 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 no qual os canibais vivem e produzem arte tem sobre suas obras.

Nosso foco, todavia, encontra-se na investigação da Canibal Filmes como produtora de cinema ambiental. Portanto, postulamos algumas considerações preliminares a esse 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 pensar estratégias em prol de um suposto 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 nessa 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 outras designações.

Alguns desses 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).

De acordo com Lúcia Guido e Cristina Bruzzo (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.

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 destacando a dicotomia entre o rural e o urbano. Além disso, o 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).

A questão, para Leão (2001), era sobre a possibilidade de visualizar essas imagens como 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”.

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

Para esboçarmos algumas respostas possíveis a essas questões, encontramos o pensamento do professor e teórico do cinema Ismail Xavier (2002), em entrevista a Pedro Plaza: ele afirma que o cinema ambiental não é uma categoria estética, 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 se 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, independentemente de toda a falta de consenso encontrada sobre esta categoria, o que é mais importante ao questionarmos um filme como cinema ambiental está na capacidade de incitar o pensamento crítico e, assim, fazer com que o espectador reflita acerca das urgências ambientais que rodeiam nossa sociedade.

De modo geral, Xavier (2006) explicita que um filme, para ser considerado ambiental, precisa apresentar uma (ou mais) denúncia(s), e é a partir dessa 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 socioambientais. Com isso, fazer com que o público questione suas ações individuais a respeito do mundo natural e nossos modos de produção como 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 como 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.

Na entrevista, Xavier cita o Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (FICA) e reflete acerca da aparente dualidade entre a estética, a temática e a dialética que produz afetos às expectativas do público. Como complemento a essas preocupações, Xavier (2006) elenca duas maneiras de perceber o cinema ambiental na condição de 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 partir de revisão bibliográfica sobre Educação Ambiental, a filósofa brasileira Thais Arruda 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”. A partir dessas 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”.

A pesquisa 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 ecologizante”. 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 dessa 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).

Para Welle (2015, p. 20), a falta de consenso observada sobre as delimitações do cinema ambiental ou ecocinema o afirma como uma categoria dinâmica, sem “fronteiras rígidas”. A autora considera filme ambiental toda obra que narra, 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 essa 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.

Welle (2015, p. 16) também organiza, em três pontos, 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:

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.

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” 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 socioambiental, além das reflexões políticas postuladas 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.

A “leitura ecologizante”, sugerida por Welle, 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, como um objeto de valor histórico e propõe uma análise fílmica indissociável dessa premissa (Odin, 2012 *apud* Welle, 2015).

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:

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.

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 os 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 estimados significados distintos e muitas vezes opostos prevê desenvolver relações respeitadas e consciências socioambientais, 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 abrangessem 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.

Ismail Xavier (2006, p. 17) corrobora a ideia de fomentar a criação de consciências socioambientais por meio da experiência cinematográfica. As provocações do autor nos servem para questionar o cinema produzido pela Canibal Filmes alocadas no campo do cinema independente e experimental, produtoras 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, ressaltamos também que o cinema canibal pode ser lido como cinema ambiental à 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

Realizaremos uma leitura ecologizante de *Zombio 2: Chimarrão Zombies* (2013), um longa-metragem de 83 minutos que conta 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, 2017; Denardin; Marques; Reis, 2018; Lima; Oliveira, 2020) e a produção da erva-mate (Gerhardt, 2013; Moraes, 2010; Renk, 1997).

O recorte da análise cinematográfica ficará restrita a dois filmes; dessa forma, será possível focar no desenvolvimento do “cinema de zumbi” da Canibal Filmes, pensar uma leitura ecologizante, problematizar suas denúncias socioambientais, investigar as técnicas de produção específicas em ambas as películas e as transformações ocorridas ao longo dos

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 contraestética 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, do uso de 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 uma série de transformações ao longo de noventa anos que separam a primeira obra a abordar o tema, datada de 1932, até o tempo de 2022. Dentre essas mudanças, destacamos a ruptura na representação zumbi a partir da década de 1960 com as obras de George Romero, que passou 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 e 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, alguns 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. 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* (1999) de Baiestorf, esses elementos estão imbricados, de modo que existe uma representação política nos monstros que pode ser lida como crítica socioambiental, quando os zumbis, por influência religiosa, atacam os “estrangeiros da ilha”, defendem a “sua” natureza por meio do encantamento do vodu. Destarte, observamos a construção antropofágica na mitologia zumbi baiestorfiana, em que há elementos anteriores à laicização sugerida por Reis Filho e Suppia (2011), com a sacerdotisa vodu, mesclados à forma de movimentação, figurino, ação cênica, a necessidade em decepar ou acertar a cabeça para a efetivação da morte, 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, chegando ao uso de materiais disponíveis no biótopo, bem como à incorporação de suas práticas culturais.

Os discursos falado, escrito e imagético são elementos que compõem a linguagem cinematográfica. 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, das linguagens e das tecnologias. A historiadora ou o historiador deve pensar “o enquadramento de uma cena, a edição de um filme, a cor/textura empregada na captação da imagem, [...] fundamentais para que o filme ganhe sentido cultural, estético, ideológico e, conseqüentemente, sócio-histórico” (Napolitano, 2008, p. 267).

Zombio, inspirado nos clássicos do cineasta italiano Lucio Fulci (no final do filme, aparece uma homenagem escrita a 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, 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 (Rancho Baiestorf,

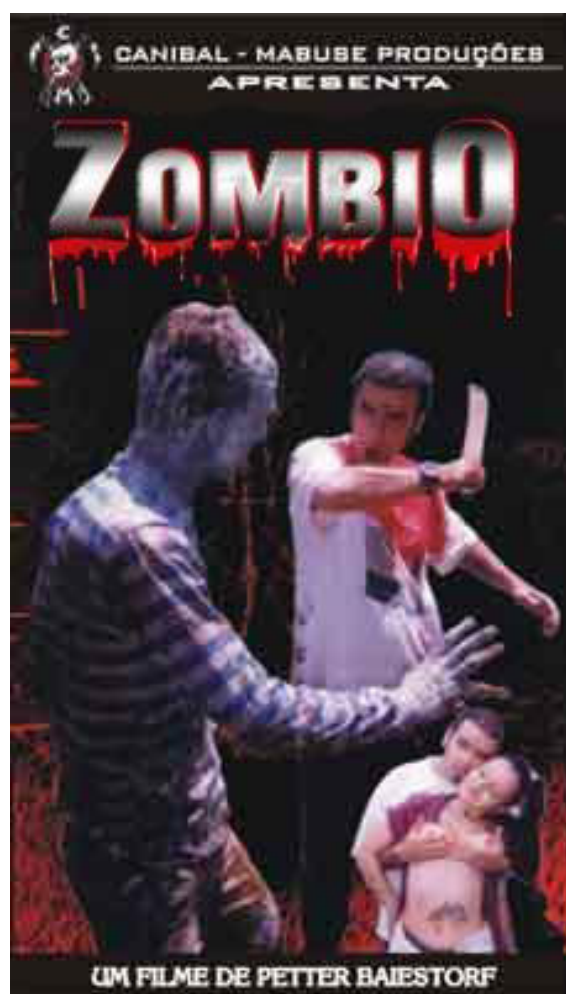
também referido como Zona Autônoma Kanibaru), Claudio Baiestorf, na mesma localidade (Baiestorf, 2020).

A produção foi realizada em menos de uma semana; no primeiro dia de filmagem, foram gravadas todas as cenas com zumbis, em uma questão de logística, para que a partir do segundo dia não fosse necessário transportar uma série de figurantes até a ilha. Devido à falta de iluminação e aos 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 Zona Autônoma Kanibaru. 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 tinha um orçamento irrisório na confecção de *Zombio*, cerca de R\$ 300,00 foram investidos; esse valor, atualizado ao ano de 2020, segundo Baiestorf (2020), equivalia 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 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 convidava o público a apreciar o SOV brasileiro; a estética a compor a confecção do cartaz dava o tom das cenas *gore* que o espectador encontraria, como podemos perceber na Figura 8. Além disso, tornam-se perceptíveis as diferenças técnicas, principalmente no quesito qualidade de imagem, em relação ao cartaz do segundo filme.

Figura 8 – Cartaz de divulgação de *Zombio* (1999)



Fonte: fotografia digitalizada disponível no acervo *on-line* 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 – essas informações também podem ser verificadas na Figura 9. Segundo Baiestorf (2020, p. 241), o bar lotou e o evento foi um sucesso; em suas palavras, “as exposições de *Zombio* começavam com o pé direito”.

Figura 9 – 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 da década de 1990 que performaram o gênero *goregrind*, *psychobilly* e *metal*: 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 as atrizes mais a equipe de produção recebem 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*, 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 a 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 da década de 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 referencia 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 em que constam 78 páginas com referências fílmicas com a temática zumbi. Nessa seção, há uma ficha técnica com as devidas informações sobre *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 à 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, foram filmadas em película Super-8 e Super-VHS: *O Embrião Satânico* (1978), *Reencarnação Diabólica* (1985) e *Terror no Colégio* (1992) (Carreiro, 2014).

Já *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 dessa 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: Silvia “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., 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 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 edição seguinte do festival, a ocorrer no ano que se seguiria, em maio de 2013. A resposta foi deveras positiva, a 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 de a 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, em Palmitos, mesmo local em que foi filmado o primeiro *Zombio*. 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 davam 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 essa, comum às produções canibais, foram questionadas, se produtoras de cinema sustentável, no capítulo anterior; salientamos, 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) conta 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 a 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.

Essa 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 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*.

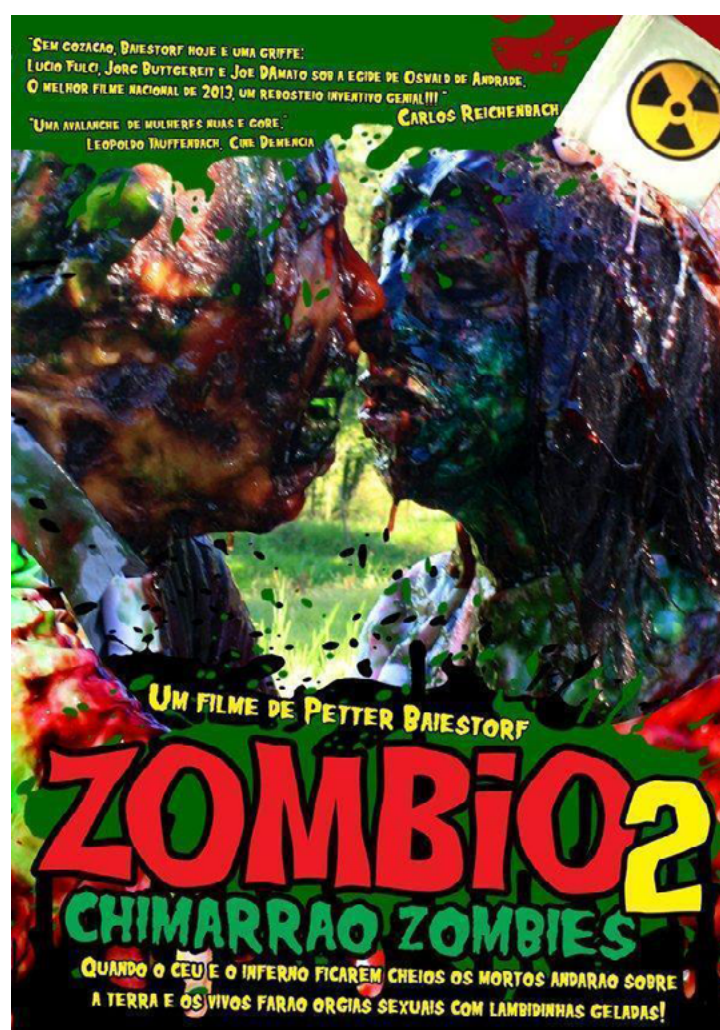
Geralmente, ao longo das histórias de produções cinematográficas da Canibal Filmes, é incomum seguir o roteiro que age como uma base de organização; alguns filmes nem roteiro têm. *Zombio 2*, todavia, contou com mais de 90 páginas roteirizadas e, segundo Toniolli (*apud* Baiestorf, 2020, p. 405), “Uma das características do Petter era o imprevisto, 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 as 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 possuía 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 R\$ 13.000,00 à época (Baiestorf, 2020, p. 420). A direção, a produção e o roteiro são de 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 por 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 4 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 10, que 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 carrega significados: apesar de a maquiagem dos zumbis conter cores em excesso, o destaque está no verde devido à causa da contaminação zumbi por meio da erva-mate; o vermelho remete ao sangue em evidência, tal qual ocorre num filme *gore*; 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 10 – Cartaz de divulgação de *Zombio 2: Chimarrão Zombies*



Fonte: arte digital disponibilizada por Petter Baiestorf.

Ao investigarmos as relações, as influências e os 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; 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). Também na produção da cena em que Nilda Furacão (Gisele Ferran) realizaria sexo oral na personagem de Klaus (Cesar Souza): para esse 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).

Nos dias em que seriam realizadas as filmagens, Baiestorf e o restante do pessoal foram surpreendidos algumas vezes, principalmente, 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. E aquele que parecia ser um dia de azar se revelou na seguinte cena a ser filmada: a meteorologia foi a vilã da produção canibal, porque o céu ficou coberto por nuvens brancas, o que afetou diretamente a 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; Kornis, 1992; Napolitano, 2008), deve ser incorporada à análise do filme porque compõe a linguagem cinematográfica. Portanto, ao investigarmos a trilha sonora que compõe 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”. Essa premissa pode ser verificada no desenrolar da trama do filme: apresenta um zumbi cangaceiro, no momento em que surge uma trilha sonora com ritmo de baião, criando uma atmosfera tipicamente nordestina, e que pode ser identificada como tal ao assistir-se ao filme, pelo menos por parte do público brasileiro.

Contudo, referimo-nos aqui a essas criaturas como zumbis subtropicais, primeiramente pela localização, clima e vegetação em que os referidos zumbis foram criados, mas também por esmiuçar essa brasilidade que pode ser identificada na obra; além disso, por 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 fotografias 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 recebeu 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 (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 Guaru Fantástico (Guarulhos/SP), na categoria Melhor Maquiagem. Além disso, o filme foi convidado a integrar o catálogo do FantasNor (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; 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 possamos 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 ao que realiza aqui no Brasil. Outras obras também circularam, mas o destaque é de *Zombio 2*, provavelmente o filme da Canibal que mais repercutiu no Brasil e nos demais países do globo terrestre; teve bons resultados de vendas, segundo Baiestorf (2020, p. 450), nos EUA, na 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 tem 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 Associação Brasileira dos Críticos de Cinema (Abraccine), 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 de a 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 em investigar, identificar e analisar as críticas socioambientais apresentadas pela Canibal Filmes; a partir da “leitura ecologizante” proposta por Welle (2015), buscamos evidenciar as denúncias socioambientais representadas em *Zombio 2*. Entendemos que há uma série de fatores passíveis de interpretações diversas nesses filmes, assim como distintas críticas além das ambientais. Contudo, nosso foco nesta pesquisa, conforme os preceitos da História Ambiental, é voltado a indagar acerca do uso de agrotóxicos nas monoculturas, com ênfase às florestas plantadas de erva-mate.

4.3 CHIMARRÃO RADIOATIVO? AGROTÓXICOS NA MONOCULTURA DE ERVA-MATE

A cena de abertura de *Zombio 2: Chimarrão Zombies* 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 11. A aparição repentina de um zumbi podre descentralizado traz consigo a construção de uma fotografia mórbida pelos tons escuros que compõem 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 13 anos antes, em que os zumbis podres ocupam o território da ilha, sob coação da sacerdotisa, como se essa 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 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 o respeito a toda a biodiversidade de cada ecossistema. Há estudos ecocríticos, tanto no campo do cinema quanto no da literatura, que trabalham com o conceito de “ecohorror”, 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, em uma espécie de 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 socioambientais. 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 resultam, de alguma maneira, de alterações ou perturbações provocadas pela ação humana (Rust; Soles, 2014).

Figura 11 – Zumbi podre na abertura de *Zombio 2*



Fonte: fotograma de *Zombio 2*, recortado aos 01”24’ iniciais do filme.

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, também na composição imagética que forma a linguagem cinematográfica, como podemos ver em alguns detalhes de cenas, como na Figura 11. A composição cênica torna possível a identificação de elementos de um lugar de clima subtropical, como a gosma verde na Figura 12, que representa o vômito de um zumbi que havia bebido chimarrão quando ainda era humano.

Figura 12 – *Close* como imagem de brasilidade

Fonte: fotograma de *Zombio 2*, recortado aos 20"07'.

Ao final da primeira parte do filme, há um *close* no pé de Nilda Furacão (Gisele Ferran), todo melecado com vômito de zumbi, como podemos ver na Figura 12, 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 essa 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 13 os zumbis podres saindo de dentro do rio Uruguai no início do filme, o que é mais um indicativo de uma leitura desses zumbis como subtropicais. Ademais, essas 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 13 – Zumbis podres no rio Uruguai



Fonte: fotogramas de *Zombio 2*, recortados respectivamente aos 02”40’ e 03”14’.

A novidade que surge nesse longa são os zumbis raivosos, criados por Leyla Buk com uma maquiagem diferente daquela dos demais zumbis; não são gosmentos e pútridos, mas têm a pele bastante pálida, com veias destacadas e olheiras profundas. Outra diferença é que esses mortos-vivos são ágeis, correm com certa velocidade atrás de suas presas humanas. Existem diferenças entre as duas concepções dessas criaturas porque a causa de sua contaminação também não é a mesma: os primeiros são herança do *Zombio* de 1999, em que 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 14. 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 14 – 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 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 (Airtón 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 do Cafetão (Flamingo) estão discutindo sobre suas condições materiais, enquanto o Cafetão bebe chimarrão, como podemos ver no primeiro fotograma à esquerda na Figura 15, em que 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-se o processo de transmutação: primeiramente o Cafetão vomita, tosse, engasga, desmaia e depois acorda reanimado pelas toxinas presentes na erva-mate, como podemos acompanhar pela Figura 14 – essa 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 15 – 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 *porno-chanchada*, à medida que usa elementos eróticos que flertam com o pornô, 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 trazendo, ainda, o fator socioambiental como temática ao engendrar-se no enredo.

Em meio às questões intrigantes a esta pesquisa, indagamo-nos acerca das motivações dos integrantes canibais para realizarem sua arte com críticas socioambientais e, em contraponto, de quais formas as problemáticas envoltas ao meio ambiente onde se desenvolveram suas obras afetaram determinadas escolhas narrativas. Possivelmente os canibais estavam familiarizados com o desenvolvimento econômico da atividade agropecuária 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 cujo montante excede o aproveitamento na agricultura e gradativamente é despejado nos córregos próximos das propriedades – tenha influenciado na construção de suas denúncias socioambientais como críticas à modernização agrícola.

Tal hipótese pode ser alimentada a partir da análise de algumas matérias sobre o assunto publicadas pelo jornal palmitense *Expresso d'Oeste*. O jornal *Expresso d'Oeste* tem publicação semanal, com sede no município de Palmitos. De acordo com a sua seção Expediente referente ao ano de 1997, sua área de circulação abrangia 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, os municípios de Iraí, Frederico Westphalen, Vicente Dutra e Caiçara.

Deliberamos duas fontes jornalísticas regionais sobre a poluição causada por dejetos suínos (A POLUIÇÃO [...], 1997) e a tecnificação na produção de erva-mate (TECNOLOGIAS [...], 1998), com a finalidade de pensar sobre quais assuntos eram veiculados na mídia municipal e sobre as possibilidades de acesso aos periódicos. Compreendemos essas fontes como possíveis evidências de que os canibais estavam cientes destes assuntos como problemáticas regionais desde a década de 1990; o que, por sua vez, influenciou na construção de suas críticas ambientais que se tornaram denúncias socioambientais através da representação política de suas obras artísticas. Para compreender as relações levantadas a partir dessas fontes, partimos da metodologia de análise dos jornais trabalhada por Tânia De Luca (2005). A autora apresenta os principais aspectos a serem questionados nessas fontes; desde o modo como traçamos os caminhos para inquirir os textos, seu campo semântico, que pode se tornar revelador, ao interdito, a autora chama a atenção para as zonas de silêncio e suas significações.

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, seção de Agricultura, como podemos verificar na Figura 16, respectivamente: informações sobre a compra da Intabex Worldwide S.A. realizada pela multinacional Dimon, empresa exportadora de tabaco com filial em Palmitos; o Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Itapiranga/SC incentiva uma nova alternativa de renda para o produtor rural, com a introdução de cogumelo Shitake (*Lentinula edodes*); a “síndrome da vaca deitada”, que se refere 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).

Figura 16 – Alerta sobre poluição por dejetos suínos no jornal *Expresso d'Oeste* (1997)



Fonte: acervo da autora (A POLUIÇÃO [...], 1997).

Nosso foco é o menor texto que alerta sobre a poluição causada por dejetos suínos, localizado no canto superior direito da imagem, conforme a Figura 16. 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, Carlos Perdomo como quem sinalizou a respeito da capacidade poluente dos dejetos suínos como superior à de outras espécies. São divulgados dados apresentados por Perdomo: o pesquisador afirma que em Santa Catarina, no ano de publicação dessa edição do jornal, eram produzidas 30,1 mil toneladas diárias de dejetos, por um rebanho de 3,5 milhões de cabeças, 80% concentrados 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.

A segunda matéria é datada de 1 de maio de 1998, apresenta ausência de cores na página 10, seção Agricultura/policial, sobre tecnologias empregadas na produção de erva-mate. Como podemos ver na Figura 17, há 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, 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 vislumbre do progresso, dados são citados, de modo que o setor ervateiro compreendia, em 1998, segundo a reportagem sem autoria, 482 municípios dos estados do Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul e Mato Grosso do Sul, com o envolvimento de 600 empresas (TECNOLOGIAS [...], 1998).

Figura 17 – Técnicas para produzir erva-mate no jornal *Expresso d'Oeste* (1998)



Fonte: acervo da autora (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 no texto de Medrado, considerando a erva-mate como produto unificador da região da Bacia do Prata e sua exploração baseada no binômio mate-madeira. Ressaltamos a menção no texto sobre o 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 socioeconômica” (TECNOLOGIAS [...], 1998). Chama-se a atenção para as pesquisas em processo de realização pela Embrapa, 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, essa técnica viabiliza as florestas de mate plantadas em sistema de monocultura, não como floresta nativa. Sendo assim, como contraponto, apontamos a pesquisa do historiador brasileiro Marcos Gerhardt (2013), a afirmar 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. Essas duas reportagens abrem brechas para uma série de interpretações. É possível pensar que, em função de o município de 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, estivessem 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, cidadãos palmitenses, eram afetados pelas problemáticas locais e hipoteticamente também pelos jornais.

Essas ponderações nos subsidiam para lançar uma leitura ecologizante de *Zombio 2: Chimarrão Zombies* (2013), em que o foco da discussão paira sobre o uso de agrotóxicos na produção de erva-mate em monocultivo e suas consequências para a saúde humana. Nosso objetivo, neste ponto, é investigar a linguagem cinematográfica utilizada nessa película, com foco na leitura da obra como um cinema ambiental. Para tanto, abordaremos alguns aspectos a respeito da erva-mate 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 como produto, num recorte geográfico que envolve as áreas endêmicas, trechos de territórios correspondentes a 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 18), 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 dos fungos¹.

A erva-mate silvestre (endêmica) cresce em meio à floresta, em consórcio com árvores maiores, com copas altas, e se aproveita 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 nessas áreas coincide com as bacias hidrográficas dos rios Uruguai, Paraná, Paraguai e Iguaçu, 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. Ademais, há 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 18 – Área de ocorrência de erva-mate nativa na América Meridional



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 sobre a formação do município após a colonização, o hábito de extrair o mate dos ervais nativos, a divisão social do trabalho nesse meio, passando pela

¹ De acordo com Gerhardt (2013), cerca de 100 espécies de animais não-humanos interagem com a erva-mate; destes, 85 se alimentam dela.

modernização na produção agropecuária com o sistema integrador proposto (ou imposto) pelo Estado e as mudanças em expressividade de produção do mate, com foco no período que vai da 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 daquele 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 como mediadora, entre os produtores e as empresas, na comercialização desse e de outros produtos que passaram a caracterizar a economia do município, como os grãos e os advindos da suinocultura, citricultura, vitivinicultura, apicultura e fumicultura, 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 Empresa de Pesquisa Agropecuária e Extensão Rural de Santa Catarina (Epagri), fundada em 1991; destacamos, além do desenvolvimento tecnológico, o incentivo em plantar ervais em formato de monocultura para suprir a demanda. Não tardou para que nova 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 à 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 o território catarinense a partir da década de 1970. A partir de então, 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, 2000). 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 nesses processos que viabilizam o lucro em detrimento dos sistemas naturais 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 necessária 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 entre os anos de 1985 e 1996, 25% desses agricultores plantaram entre 1996 e 2000 e apenas 3% o fizeram na primeira década do século XXI, influenciados pelo preço do produto, como alternativa de renda. Contudo, aponta drástica diminuição da manutenção ou plantio desses ervais a partir de meados da década de 1990, devido a um contexto mercadológico desfavorável ao produtor rural: além dos impostos cobrados, recebiam valores baixo pela matéria-prima. Moraes (2010) 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; dessa forma, iniciam suas reflexões pontuando que o Brasil é o maior consumidor de agrotóxicos 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).

A Figura 19 é emblemática à medida que apresenta uma cena em que o detetive Chibamar Bronx 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 poderia ser efetivamente uma lavoura de mate. Ao fundo, podemos ver um açude que compõe 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. Nesse momento, sublinhamos a composição imagética da cena como uma denúncia socioambiental, de modo que, ao somarmos o contexto, a temática e esse fotograma, fica evidente que a opção por usar o símbolo radioativo para representar o agrotóxico age como uma crítica ambiental ao alertar quão nociva para a saúde humana essa substância pode ser.

Figura 19 – 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 Revolução Verde; a partir disso, em torno de seus usos e do próprio incentivo, pairava 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; esse é um agrotóxico que foi proibido no Brasil, 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 anterior a 1984, ano em que foi criado o Centro de Informações Toxicológicas de Santa Catarina, junto ao Hospital Universitário da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), em Florianópolis: não havia controle dos casos de intoxicação e mortes associados aos agrotóxicos no estado. A partir desse período, começaram 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 às 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, resultaram 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 desses 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, dos solos e das águas (Denardin; Marques; Reis, 2018).

Esses 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 responsáveis por 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 mantêm 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 19. Destarte, se focamos 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. Os técnicos devidamente equipados 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; em tese, 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 e a casa (Rancho Baiestorf) nos remetem ao local de gravação, próximo ao rio Uruguai, assim como *Zombio* de 1999.

Figura 20 – 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 dessa cena (Figura 20) inclui parte de uma carcaça de carro abandonado porque é montado como se fosse a visão da personagem Chibamar

Bronx, 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 21, num *close* em que nos salta aos olhos um elemento em segundo plano: mais uma vez aparece o símbolo radioativo na composição cênica, junto à Viper, o que indica sua ligação com as toxinas presentes nos agrotóxicos.

Figura 21 – Viper, a nova bebida das empresas Cronenberg



Fonte: fotograma de *Zombio 2*, aos 01”13’37.

Nas últimas cenas do longa, Chibamar apresenta esse produto a algum tipo de investidor ou patrocinador, não fica claro no enredo; mas atentamo-nos aqui ao fato de 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 22. 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 22 – Efeitos a curto prazo de Viper, uma bebida Cronenberg



Fonte: fotograma de *Zombio 2*, aos 01'17'31.

A denúncia socioambiental, representada pela Figura 22, também age como crítica aos efeitos dos agrotóxicos à saúde humana, ao escancarar quão mal esses 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 enfatiza 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 – com o próprio interessado em comprar o produto como um negócio em potencial experimentando 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. Depois, 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, anteriormente à lei, 85% dos agrotóxicos pertenciam às classes I e II. 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, em relação às eleições presidenciais de 2018, com a eleição do candidato de direita: Jair Bolsonaro (Partido Social Liberal - PSL); considerando que o recorte cronológico da presente obra 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 ao público durante o governo de Dilma Rousseff (Partido dos Trabalhadores – PT), no mesmo ano em que a população brasileira protestava pelas ruas reivindicando um Brasil com políticas públicas eficientes, 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”. A porteira do agronegócio estava escancarada. 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); todos os retrocessos, desmontes, corrupções, etc. que ocorreram dali até aqui demandariam outra pesquisa. Atemo-nos, portanto, a refletir sobre a alarmante e crescente liberação de agrotóxicos durante o governo de Bolsonaro.

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 desses venenos e o de segundo maior produtor de transgênicos, com mais de 42 milhões de hectares plantados com soja, milho e algodão geneticamente modificados (Lima; Oliveira, 2020).

Não obstante, Lima e Oliveira (2020, p. 77) citam o *Dossiê Abrasco*, da 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 (Lima; Oliveira, 2020), o perfil @ Robotox contabilizava 2.976 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 isso, criar consciências socioambientais coletivas, com a possibilidade inclusive de divulgação científica, faz-se 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, salientamos os curtas-metragens *290 Venenos* (2019) e *Brasil 2020* (2019): ambos abordam o uso de agrotóxicos em sua temática, criticam o agronegócio e o governo Bolsonaro e estão disponíveis gratuitamente na plataforma YouTube.

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.

5.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde o respectivo 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, no decorrer da pesquisa, construímos uma história do Oeste catarinense, entre os anos de 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 (1991), nossa intenção foi narrar as histórias de uma manifestação contracultural do Oeste catarinense – a Canibal Filmes – com base 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, debruçamo-nos 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. No segundo, refletimos sobre os “domínios socioeconômicos” com a investigação acerca das estratégias e técnicas de produção do cinema da Canibal Filmes e, com isso, questionamos a Canibal como produtora de cinema sustentável. No último capítulo, ao trabalharmos com as representações éticas e estéticas da produtora a partir do filme *Zombio 2: Chimarrão Filmes* (2013), evidenciamos suas denúncias ambientais em relação aos processos históricos vivenciados na região entre as décadas de 1990 e 2020.

Percebemos, no decorrer da pesquisa, que a Canibal Filmes ficou mais conhecida no Sudeste brasileiro e em outros países do que em sua própria região de origem. Além de retomarmos algumas ideias alcançadas ao longo deste trabalho, refletimos ainda sobre os percalços que se interpuseram no caminho, mas que também compõem nossa narrativa. Sendo assim, o acesso às fontes 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 consultarmos arquivos. Porém, a maior dificuldade 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 àquele ano.

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 nesse capítulo, o livro *Canibal Filmes* (Baiestorf, 2020) foi adquirido pela autora assim que 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 apoiado financeiramente pela autora que, assim, garantiu rápido acesso à obra, o que possibilitou sua inserção neste trabalho. Todavia, ao longo desta escrita, percebemos que o acesso a essas obras em formato digital contribuiria para agilizar o processo de escrita com o uso de citações. Portanto, solicitamos a Baiestorf, via *e-mail*, a compra desses materiais em formato PDF e nos surpreendemos com a rápida resposta do cineasta, que encaminhou ambos os livros digitais como presentes, sem cobrar valor monetário algum, o que nos indica certo reconhecimento de sua parte à pesquisa que estávamos desenvolvendo.

No terceiro capítulo, entendemos que suas obras cinematográficas podem ser interpretadas como 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 ser investigados sob esta ótica. As fontes fílmicas também são facilmente acessíveis: grande parte está disponível *on-line*, nas plataformas YouTube e Vimeo; algumas estão disponíveis para *download* no *site* Canibuk, editado por Baiestorf; e, caso procure algum filme específico 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 do filme que selecionamos aqui como fonte histórica, *Zombio 2*, 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 imagneticamente, deparamo-nos com aquela adversidade que, por um lado compunha a imagem como evidência de sua circulação além das fronteiras nacionais, porém, por outro lado, tínhamos 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 como 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.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

AGROTÓXICO MATA! Disponível em: <https://contraosagrototoxicos.org/tag/anvisa/>. Acesso em: 17 fev. 2021.

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

BERTA, Mariana. **Sagu**. Florianópolis, 2018. 104 p.

BERTA, Mariana; COSTA, Paulo da. **Sermão das criaturas subterrâneas**. Florianópolis: Ouriço, 2022. 24 p.

BOOKCHIN, Murray. **La Ecología de la Libertad: El surgimiento y la disolución de la jerarquía**. Traducción de Marcelo Gabriel Burello. Madrid: Nossa y Jara Editores, 1999.

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 (org.). **História Ambiental e Migrações: diálogos**. São Leopoldo: Oikos; Chapecó: UFFS, 2017. Cap. 8, p. 123-138.

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 (org.). **História da Fronteira Sul**. Porto Alegre: Letra & Vida/Universidade Federal da Fronteira Sul, 2015.

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; 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; 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; 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.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: o uso de imagens como evidência histórica. Tradução: Vera Maria Xavier dos Santos. São Paulo: Unesp Digital, 2016.

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.

CARBONERA, Mirian. **A ocupação pré-colonial no alto Rio Uruguai, SC**: contatos culturais na volta do uva. 2014. 323 f. Tese (Doutorado em Arqueologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

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. **Revista Brasileira De Agroecologia**, v. 4, n. 2, nov. 2009.

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.

CRUZ, Leandro Gomes Moreira; JAHNKE, Morgana Elisha. “Aqui era uma internada 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: Acervus, 2022. Cap. 1, p. 17-56. Disponível em: <https://www>.

researchgate.net/publication/371155872 E-BOOK MYSKIW A M HASS M Ruralidades na fronteira sul do Brasil Acervus 2022. Acesso em: 22 jun. 2022.

CORRÊA, Dora Shellard. Descrições de paisagens: construindo vazios humanos e territórios indígenas na capitania de São Paulo ao final do século XVIII. **Varia História**, 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 (org.). **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 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.

GZH. Tornado em SC: relembre oito vezes em que o fenômeno foi registrado no Estado. Zero Hora. 22 abr 2015.

GERHARDT, Marcos. **História Ambiental da erva-mate**. 2013. 290 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

GERHARDT, Marcos; NODARI, Eunice Sueli; MORETTO, Samira Peruchi (org.). **História Ambiental e Migrações: diálogos**. São Leopoldo: Oikos; Chapecó: UFFS, 2017.

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.

INSTITUTO Nacional de Pesquisas Espaciais. Disponível em: <http://www.inpe.br/faq/index.php?pai=6>. Acesso em: 17 fev. 2021.

JAHNKE, Morgana Elisha. **Canibais em Palmitos**: arte e anarquia no cinema independente. 2018. 89 f. TCC (Graduação em História) – Universidade Federal da Fronteira Sul, Chapecó, 2018. Disponível em: <https://rd.uffs.edu.br/handle/prefix/2622>. Acesso em: 24 out 2021.

JAHNKE, Morgana. Um Cinema Canibal?: políticas da imagem. *In*: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA, 13., 2020, Pernambuco. **Anais Eletrônicos...** 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. Acesso em: 10 fev. 2021.

JACKSON, Neil; KIMBER, Shaun; WALKER, Johnny; WATSON, Thomas Joseph. **Snuff**: real death and screen media. London: Bloomsbury Academic, 2016.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. São Paulo: Ateliê, 1989.

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.

LEÃO, Beto. **O cinema ambiental no Brasil**: uma primeira abordagem. Goiânia: Agência Goiana de Cultura, 2001.

LEFF, Enrique. **Discursos Sustentables**. México: Siglo XXI, 2008.

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.

LIMA, Nísia Trindade. **Um Sertão Chamado Brasil**: Intelectuais e Representação Geográfica da Identidade Nacional. Rio de Janeiro: Revan/IUPERJ-UCAM, 1999.

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 (org.). **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 Basanezi *et al.* (org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2005. p. 111-153.

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

LYRA, Bernadette. Cinema 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.

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

LYRA, Bernadette; SANTANA, Gelson (org.). **Cinema de bordas**. São Paulo: A Lápis, 2006.

MACDONALD, Scott. The ecocinema experience. *In*: RUST, Stephen; MONANI, Salma; CUBBIT, Sean (ed.). **Ecocinema Theory and Practice**. New York: Routledge/AFI, 2012.

MACHADO, Alzemi; MARCELINO, Roseléia (org.). **Catálogo de Jornais Catarinenses: (1813-2013)**. 2. ed. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 2014. 649 p.

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.

MORAES, Cristina de. **Organização espacial da produção de erva-mate no município de Palmitos/SC**. 2010. 121 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – 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 em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

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.

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.

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, 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 (org.). **História Ambiental e Migrações**. São Leopoldo: Oikos, 2012, p. 35-53.

NODARI, Eunice Sueli. Um olhar sobre o oeste de Santa Catarina sob o viés da história ambiental. **Revista História: Debates e Tendências**, Passo Fundo: v. 9, n. 1, p. 136-150, 2010.

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. As bases teóricas da história ambiental. **Estudos Avançados**, [s.l.], v. 68, n. 24, p. 81-101, fev. 2010.

PÁDUA, José Augusto; LAGO, Antônio. **O que é ecologia?** 9. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

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.

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.

REIS FILHO, Lúcio; SUPPIA, Alfredo. “Marharhahar Zlnamabarn: breve panorama do cinema de zumbi na América Latina”. **Rumores**, São Paulo, v. 1, n. 13, p. 35-45, jan.-jul. 2013.

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.

REDAÇÃO NSC. Tornado teve vento de 120 a 180 km/h em Guaraciaba, no Extremo-Oeste de Santa Catarina. 9 set 2009. 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.

ROLNIK, Suely. Subjetividade Antropofágica. In: HERKENHOFF, Paulo; PEDROSA, Adriano (ed.). **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.

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, p. 371-393, outono 1995.

SACHS, Ana. “Eu rodei e o assoalho sumiu”, diz moradora de área atingida por tornado em SC. *UOL*. 9 set 2009. 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.

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 (org.). **História da Fronteira Sul**. Porto Alegre: Letra & Vida/Universidade Federal da Fronteira Sul, 2015.

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, 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 em História) – Universidade Federal da Fronteira Sul, Chapecó, 2021. Disponível em: <https://rd.uffs.edu.br/handle/prefix/4975>. Acesso em: 13 abr. 2022.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3. ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

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.

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.

VIEIRA, Eduardo. **Os bastidores da Internet no Brasil**: as histórias de sucesso e de fracasso que marcaram a Web brasileira. Barueri: Manole, 2003.

WALKER, Johnny. Blood Cults: historicising the north american “shot on video” horror movie. *In*: MATHIJS, Ernest; SEXTON, Jamie (org.). **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 em Multimeios) – 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.

WORSTER, Donald. Transformações da terra: para uma perspectiva agroecológica na história. **Ambiente e Sociedade**, Campinas, v. 5, n. 2, p. 23-44, 2003.

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.

XAVIER, Ismail. **Como fica o FICA?**

FONTES HISTÓRICAS

A POLUIÇÃO por dejetos suínos é a maior. **Expresso d’Oeste**, Palmitos, 28 fev. 1997. Seção Agricultura.

BAIESTORE, Petter. **Canibal Filmes**: Os Bastidores da Gorechanchada. Pinhais: Sangue Tv, Pitomba!, 2020.

BAIESTORE, 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.

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.

TECNOLOGIAS melhoram erva-mate. **Expresso d'Oeste**, Palmitos, 1 maio 1998. Seção Agricultura/policial.

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: 1 jun. 2021.



Reitor	João Alfredo Braidá
Vice-Reitora	Sandra Simone Hopner Pierozan
Chefe do Gabinete do Reitor	José Carlos Radin
Pró-Reitor de Administração e Infraestrutura	Edivandro Luiz Tecchio
Pró-Reitor de Assuntos Estudantis	Clovis Alencar Butzge
Pró-Reitor de Gestão de Pessoas	Ricardo da Conceição
Pró-Reitor de Extensão e Cultura	Willian Simões
Pró-Reitor de Graduação	Elsio José Corá
Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação	Joviles Vitório Trevisol
Pró-Reitor de Planejamento	Ilton Benoni da Silva
Secretária Especial de Obras	Daiane Regina Valentini
Secretário Especial de Tecnologia e Informação	Cassiano Carlos Zanuzzo
Procurador-Chefe	Rosano Augusto Kammers
Diretor do <i>Campus</i> Cerro Largo	Bruno Munchen Wenzel
Diretora do <i>Campus</i> Chapecó	Adriana Remião Luzardo
Diretor do <i>Campus</i> Erechim	Luís Fernando Santos Corrêa da Silva
Diretor do <i>Campus</i> Laranjeiras do Sul	Fábio Luiz Zeneratti
Diretor do <i>Campus</i> Passo Fundo	Jaime Giolo
Diretor do <i>Campus</i> Realeza	Marcos Antônio Beal
Diretor da Editora UFFS	Antonio Marcos Myskiw
Chefe do Departamento de Publicações Editoriais	Marlei Maria Diedrich
Assistente em Administração	Fabiane Pedroso da Silva Sulzbach



CONSELHO EDITORIAL

Aline Raquel Müller Tones	Alcione Aparecida de Almeida Alves
Nilce Scheffer	Wanderson Gonçalves Wanzeller
Everton Artuso	Carlos Alberto Cecatto
Guilherme Dal Bianco	Samuel da Silva Feitosa
Rosane Rossato Binotto	Danielle Nicolodelli
Izabel Gioveli	Tiago Vecchi Ricci
Roque Ismael da Costa Güllich	Rosemar Ayres dos Santos
Joice Moreira Schmalfluss	Gelson Aguiar da Silva Moser
Tassiana Potrich	Inês Claudete Burg
Maude Regina de Borba	Claudia Simone Madruga Lima
Tatiana Champion	Fabiana Elias
Alessandra Regina Müller Germani	Athany Gutierres
<i>Érica de Brito Pitilin</i>	Débora Tavares de Resende e Silva
Valdir Prigol	Angela Derlise Stübe
Melissa Laus Mattos	Luiz Felipe Leão Maia Brandão
Antonio Marcos Myskiw	Sergio Roberto Massagli
Marlon Brandt	Samira Peruchi Moretto
Thiago Ingrassia Pereira	Ana Maria de Oliveira Pereira

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

Preparação	Marlei Maria Diedrich
Revisão	Araceli Pimentel Godinho
Revisão final	Autora Departamento de Publicações Editoriais
Capa	Paolo Malorgio Studio Ltda
Diagramação	Editora Dialética
Divulgação	Diretoria de Comunicação Social
Formatos	e-Pub e PDF



Mestrado em História

