

O CINEMA EXPERIMENTAL DE PETTER BAIESTORF: PEDAGOGIAS DO HORROR A PARTIR DA ANÁLISE DE “A COR QUE CAIU DO ESPAÇO” (2015)

*PETTER BAIESTORF’S EXPERIMENTAL CINEMA:
PEDAGOGIES OF HORROR FROM THE ANALYSIS OF
“A COR QUE CAIU DO ESPAÇO” (2015)*

Lucas Bitencourt Fortes
PPGEDU-ULBRA

Resumo

O presente artigo objetiva dissertar sobre o cinema experimental proposto pelo cineasta Petter Baiestorf, com foco na análise das pedagogias do horror emergentes a partir de seu curta-metragem *A Cor que Caiu do Espaço* (2015). Para tal, parte-se do campo dos Estudos Culturais, fazendo uso da metodologia de etnografia em tela, com inspirações na análise visual crítica e na análise cultural. Percebe-se que a referida produção do cineasta mescla o experimentalismo com claros elementos do gênero de horror. A partir de suas particularidades, pode-se verificar lições importantes no tocante ao contexto sociocultural brasileiro, sobretudo no que tange à questão religiosa.

Palavras-chave:

Cinema experimental; cinema de horror;
estudos culturais.

CONSIDERAÇÕES INTRODUTÓRIAS: PERCURSO TEÓRICO METODOLÓGICO ATÉ O ARTEFATO CULTURAL

A presente pesquisa parte do campo dos Estudos Culturais em Educação, um campo interdisciplinar que se atenta para a importância e os atravessamentos da cultura na contemporaneidade, que passa a abranger todos os aspectos da vida social. De tal forma, a cultura representa uma ferramenta importantíssima para a compreensão do

Abstract

*This article aims to discuss the experimental cinema proposed by filmmaker Petter Baiestorf, focusing on the analysis of horror pedagogies emerging from his short film *A Cor que Caiu do Espaço* (2015). To this end, it starts from the field of Cultural Studies, using the methodology of ethnography on screen, with inspirations from critical visual analysis and cultural analysis. It is clear that the filmmaker's aforementioned production mixes experimentalism with clear elements of the horror genre. From its particularities, important lessons can be seen regarding the Brazilian sociocultural context, especially with regard to religious issues.*

Keywords:

*Experimental cinema; horror cinema;
cultural studies.*

mundo e de nós mesmos (Hall, 2016). Dentro dessa lógica, se passa a compreender os atravessamentos e potencialidades que o cinema apresenta na contemporaneidade, mas, sobretudo, se atenta para seu potencial pedagógico, no sentido de que o cinema possui a capacidade de produzir subjetividades e compreensões de mundo, além disso, estando intimamente relacionada com a cultura a partir de qual surge (Kellner, 2001; Giroux, 2013; Hall, 2016).

No presente caso, entende-se que, mesmo no cinema experimental, tem-se essa potencialidade. Além disso, o artefato cultural em questão, que se propõe analisar, apresenta elementos pertencentes a gêneros que por vezes podem carregar certo preconceito por parte dos espectadores, como no caso o horror e a ficção científica, mas que, mesmo assim, carregam, a partir de suas particularidades, um potencial imenso para problematizar determinadas questões.

Com isso, busca-se dissertar no que consiste o cinema experimental, sobretudo o cinema experimental brasileiro. Além disso, atenta-se para o potencial pedagógico presente em *A Cor que Caiu do Espaço* (2015),¹ do diretor Petter Baiestorf, produção essa selecionada como artefato cultural em virtude de poder ser enquadrada como experimental, além de ser relativamente atual e de um cineasta conhecido e de uma longa trajetória dentro do cinema independente nacional. Dado o que se propõe, alguns conceitos apresentam-se como norteadores, sendo eles: representação, horror e pedagogias do horror.

Por representação deve-se pensar na produção de sentido através da linguagem (Hall, 2016), nesse caso, cabe refletir sobre as representações produzidas por Petter Baiestorf em sua produção, através do uso das particularidades e potencialidades da linguagem cinematográfica. Conceito pertinente refere-se ao de horror, compreendido como um gênero cinematográfico que, além de suas particularidades, como a presença de uma figura monstruosa e a intencionalidade de evocar medo ou repulsa, também reflete crises da sociedade, a partir da qual serve, assim, de forma eficaz para pensar a cultura e a sociedade (Conrich, 2010).

Apesar de *A Cor que Caiu do Espaço* (2015) utilizar-se de uma diversidade de influências e escolas estéticas, se poderia pensar a produção a partir do experimental unicamente, ou também a partir da ficção científica. Nesse sentido, a produção para o desenvolvimento deste artigo é compreendida muito como um filme de horror de teor experimental. Por fim, cabe o conceito de pedagogias do horror, que compreende as pedagogias que emanam de produções do gênero de horror a partir de suas particularidades como

gênero (Fortes, 2023). Sua concepção surge a partir do conceito de pedagogias culturais, isto é, do potencial pedagógico presente nos mais diversos lugares e artefatos para além dos ambientes tradicionais de ensino, e da ideia da expansão e adjetivação das pedagogias (Camozzato, 2012).

No tocante à metodologia adotada para a análise do que se propõe, faz-se uso de um tripé metodológico, constituído por etnografia em tela, metodologia que se utiliza do estudo do texto da mídia, assim como procedimentos de pesquisas antropológicas, a fim de produzir recortes da produção a qual se analisa (Balestrin, 2011). Concomitantemente, faz-se uso da metodologia visual crítica, a partir da adoção de uma postura crítica em relação às imagens visuais as quais se analisa, assim como em torno de quem as produz, mas, considerando também a própria crítica que se faz sobre (Rose, 2001). Junto, cabe pensar no uso da análise cultural, buscando problematizar todos os atravessamentos e raízes da referida produção no que se refere à cultura a partir da qual ela emerge (Williams, 2003). A partir deste preâmbulo, possibilita-se aprofundar-se no percurso do cinema experimental, até chegar ao artefato cultural selecionado.

CINEMA EXPERIMENTAL

Ao debruçar-se sobre a história do cinema, percebe-se as profundas transformações pelas quais ele passou ao longo do tempo. Todavia, é nítida a hegemonia do modelo hegemônico de espetáculo, o modelo narrativo-representativo-industrial (N.R.I.). Ainda assim, se tem “uma outra história do cinema, geralmente marginal à história do modelo N.R.I., na qual o cinema de invenção e de experimentação de outras formas cinematográficas é o personagem principal, e para a qual a contribuição dos artistas é fundamental” (Parente, 2008, p. 23). Se propõe, assim, pensar o cinema experimental, cuja definição se apresenta como difícil, já que sua designação permite acolher uma série de obras por vezes distintas entre si. Todavia, é importante a noção de “que se trata de um cinema cujas preocupações estéticas, epistemológicas e mesmo éticas têm sempre um alvo e um pretexto: as formas cinematográficas dominantes e tradicionais” (Nogueira, 2010, p. 118).

Uma das formas de pensar o cinema experimental, pensando-o de forma ampla, refere-se justamente, fazendo jus ao nome, ao seu caráter experimental no tocante à linguagem cinematográfica, indo além de seu uso para fins meramente narrativos. De tal forma, considera-se que um filme experimental está intimamente ligado a uma ideia de subversão (Tuoto, 2021). Isso pode apresentar-se através de várias áreas pertinentes ao mundo cinematográfico, como, por exemplo, a narrativa, a sonora ou mesmo a visual (Aumont; Marie, 2006). Cabe, todavia, uma distinção de termos, já que um cinema experimental não se refere necessariamente a toda e qualquer produção que produz uma experimentação no cinema. Assim:

[...] o cinema experimental consistiria numa série de obras marcadas por estratégias e propósitos muito claros de transgressão e superação das concepções vigentes e dominantes do cinema - o seu princípio primeiro é o da oposição. A experimentação no cinema, por seu lado, é uma condição de todo o cinema e desde as suas origens. Aqui não haverá tanto oposição, mas mais depuração. Isto é: aceitam-se as premissas e os valores vigentes (temáticos, estilísticos, narrativos, estéticos, produtivos, etc.) e tenta-se o seu melhoramento - mas sempre em conciliação e a partir do interior do sistema vigente. Ainda assim, convém dizer que existem, naturalmente, obras de limiar, como veremos mais adiante. E que onde cessa a experimentação no cinema e começa o cinema experimental é uma questão de debate (Nogueira, 2010, p. 124).

Uma noção a respeito do que seria o dito cinema experimental é de que, sobre uma perspectiva abrangente, seria toda e qualquer produção que contribui para o avanço, aperfeiçoamento ou renovação do cinema e de sua respectiva linguagem. Assim, se enquadrariam como filmes experimentais, por exemplo, as produções de vanguarda, abstratas, surrealistas e o cinema *underground* (Mitry, 1974). Outra perspectiva que contribui em sua compreensão é de que um filme experimental deva enquadrar-se em todos, ou parte, de determinados critérios, como, por exemplo, o fato dele não ser realizado no sistema industrial, não ser distribuído em circuitos comerciais, não visar a rentabilidade ou distração, ele ser majoritariamente não-narrativo, e pautar-se no questionamento e desconstrução, evitando a figuração (Noguez, 1979, apud Aumont; Marie, 2006). De certa forma, tais critérios podem ser compreendidos como de caráter econômico e estético, pois o cinema experimental estaria, então,

à margem do sistema comercial e industrial, ao mesmo tempo em que se apresentaria sem regras pré-definidas, onde, a princípio, tudo é possível (Noguez, 1999, apud Silva, 2009). De um modo geral, pode-se relacionar o cinema experimental a um cinema:

[...] que cria e propaga novas formas e novas ideias, que trabalha à margem a essência e a liberdade de invenção, que é radical quanto à linguagem e utópico quanto ao projeto. Uma posição que instaura a ruptura, que inaugura a crise, que deflagra a resistência, que provoca e incomoda, que se interessa mais pelo processo do que o produto, que é mais afeito à produção de sensações do que à reprodução do mundo. Seus parâmetros básicos são o jogo da percepção e a configuração de formas visionárias, as exigências estéticas e éticas, cuja bússola é a ousadia e o arrojo, o espanto e o assombro do imprevisível, cujo compromisso intransigente é com a própria realização e seus mais altos ideais, é com a utopia do êxtase da percepção, uma alquimia que re-imagina o mistério e o enigma (Rosa; Castro Filho, 2016, p. 15-16).

Pode-se conceber que o cinema experimental produzirá ao longo da história cinematográfica um legado, tornando “o percurso do audiovisual não apenas evolutivo em termos técnicos, mas também em termos poéticos” (Menezes, 2012, p. 61). Com essas considerações em torno do que seria o dito cinema experimental, cabe pensar de que forma, ao longo da história cinematográfica brasileira, esse cinema se fez presente.

CINEMA EXPERIMENTAL NO BRASIL

Ao analisar as produções cinematográficas experimentais brasileiras, pode-se perceber uma característica marcante, relativa ao seu caráter antropofágico (Silva, 2009). Esse termo deve ser pensando justamente a partir de uma das ideias centrais do movimento antropofágico brasileiro, que adota a palavra em caráter metafórico. Isso é, percebendo seu objetivo de deglutição da cultura do outro externo, o que por sua vez significa pensar não na negação da cultura estrangeira, mas na sua reinterpretação, em vez de mera imitação. De tal forma, por exemplo, têm-se as técnicas de outras culturas absorvidas, mas reelaboradas, produzindo assim um cinema de caráter mais brasileiro, por assim dizer (Andrade, 1976). Contudo, a história do cinema experimental é um tanto nebulosa, havendo uma clara impossibilidade de estabelecer as raízes do cinema experimental, da mesma forma torna-se complicado encontrar e

catalogar muitas produções do tipo, além do mais, se tem a árdua tarefa da própria definição do que faz um filme ser considerado como experimental (Prado, 2021).

O verdadeiro marco do cinema experimental brasileiro se encontraria na produção *Limite*, filmado em 1930, mas exibido em 1931, de Mário Peixoto, “no qual se nota influências de várias vanguardas europeias e um requintado trabalho de captura e edição de imagens, as quais Mario Peixoto edita de forma lírica e rítmica” (Silva, 2009, p. 50). Refere-se a uma produção de caráter libertador para o cinema nacional, no sentido de expandir as possibilidades para além da linguagem tradicional do cinema. Pode-se voltar alguns anos para pensar em produções que se baseiam em certo ponto a ideia de um cinema experimental:

Antes de *Limite*, a história do cinema experimental e de vanguarda no país precisa recuar a determinadas considerações. Por exemplo, em SÃO PAULO, A SINFONIA DA METRÓPOLE (1929), os cavadores paulistanos Adalberto Kenedy e Rodolpho Rex Lustig, migrantes húngaros, propõem um desvio brasileiro da ‘fórmula’ vanguardista alemã de Walther Ruttmann - em BERLIM, SINFONIA DE UMA CIDADE (1927) de Alberto Cavalcanti, O HOMEM DA CÂMERA (1929) de Dziga Vertov ou A PROPÓSITO DE NICE (1931) de Jean Vigo, estivessem presentes certo espírito de contradição, ironia, engajamento às forças sociais progressistas ou excluídas, o filme de Ruttmann, vanguardista como os demais, possui também uma disposição problematizadora da complexidade experiencial da cidade grande (Machado Júnior, 2019, p. 38).

Para a infelicidade do cinema brasileiro, a continuidade de alguma produção experimental só viria décadas depois com o curta-metragem *Pátio* (1959), de Glauber Rocha (Silva, 2009). Embora Glauber Rocha tenha intitulado seu curta-metragem como “um filme experimental”, tal designação desaparecia ao longo de seus próximos trabalhos. O termo experimental, de fato, terá pouco prestígio no léxico do Cinema Novo, ao qual indiscutivelmente relaciona-se o nome de Glauber Rocha, enquanto isso, o termo se faria presente nas artes plásticas, por exemplo. No cinema o termo experimental vai ganhar determinada força a partir dos anos de 1970, com a repercussão que o dito Cinema Marginal produziria, além das produções em Super-8² (Machado Júnior, 2019). No Brasil, o Cinema Marginal “surge em contraposição a um movimento de renovação autoral: o cinema novo, que demonstrou

inicialmente momentos de experimentação quanto à montagem, dramaturgia, iluminação, fotografia, direção, mas, segundo os marginais, se acomodou” (Silva, 2009, p. 51). Como bem destaca Parente (2008):

Entre as diversas tendências do cinema experimental no Brasil, sem dúvida a mais marcante e original é a do Cinema Marginal, realizado entre 1967 e 1975, movimento sintonizado com o seu tempo: tropicalismo, contracultura, nouvelle vague, pop arte. Trata-se de um cinema de ruptura tanto na forma (superexposição das imagens-clichês) como no conteúdo (crítica dos estereótipos comportamentais). Nele, temas psicossociais, como o desespero, a violência, a escatologia e a carnavalização, são gerados por uma espécie de impotência atávica. Trata-se, em última instância, de um cinema que não se contenta com as representações de verdades vividas, mas faz da experimentação da vida uma imagem capaz de superar os limites da nossa impotência, de nossa idiotia (o monstro carafá que nós encarnamos sem perceber) (p. 30).

Ao longo da história do cinema brasileiro, tanto o Cinema Novo, como o Cinema Marginal, mencionados anteriormente, vão apresentar propostas inovadoras que vão considerar a cultura brasileira, e que por vezes podem enquadrar-se como produções experimentais. No caso específico do Cinema Marginal, percebe-se a rejeição a aspectos tradicionais da cinematografia, ao mesmo tempo em que apresentava a violência cotidiana em suas diversas variantes (Fortes, 2023). Trata-se de um movimento caracterizado “pela ruptura, pela inovação estética agressiva e pela incorporação de temáticas referentes à desagregação social, à miséria e à violência crescentes na sociedade brasileira” (Malafaia, 2012, p. 57). Pode-se considerar que esse movimento tem seu início a partir das produções *A Margem* (1967), de Ozualdo Candeias, e *O Bandido da Luz Vermelha* (1969), de Rogério Sganzerla (Silva, 2009). No tocante as produções em Super-8, a recente descoberta de diversas produções “clandestinas” dos anos de 1970 e início dos anos de 1980 evidenciam que o cinema experimental brasileiro é mais amplo do que se imaginava. Sobre essas produções, conforme Machado Junior (2019):

Sua concentração na década de 70 e início dos 80 coincide com os estertores do regime militar desde os seus momentos mais duros. Tanto a tensão da pesquisa estética filmada em espaços forçosamente reclusos quanto um corpo a corpo

irônico com o espaço público juntaram poetas, artistas plásticos e uma nova geração de cineastas radicais. Seus filmes não podem ser confundidos com o Cinema Marginal nem com o Cinema Novo, mesmo quando neles se inspiram: são uma terceira vaga, marcada pela busca da diferença. Ainda que porventura pós-utópicos os superoitistas trazem uma clara inclinação politizante, e são em seus extremos de virulência a máxima repercussão alcançada pela Estética da Fome (p. 56).

Perceber-se-á uma série de produções interessantes para se pensar o cinema experimental ao longo dos anos, embora se trate de manifestações mais individuais, os quais, por vezes, flertam com gêneros distintos, além de poderem ser questionáveis quanto à designação de “filmes experimentais”. Pode-se citar *A Família do Barulho* (1970), *Barão Olavo, o Horrível* (1970), ambos de Júlio Bressane; *Sem essa Aranha* (1970), de Rogério Sganzerla; *Os Monstros de Babaloo* (1971), de Elyseu Visconti; *Nosferato no Brasil* (1971), de Ivan Cardoso; e *Memórias de um Estrangulador de Loiras* (1971), novamente um trabalho de Júlio Bressane (Prinati, 2019). Destaques ainda para *Congo* (1972), de Arthur Omar; *Zézero* (1972), de Ozualdo Candeias; *O Palhaço Degolado* (1977), de Jomard Muniz de Britto; *Exposed* (1978), de Edgard Navarro; *Poema* (1979), de Paulo Bruscky; e *O Cinema Falado* (1986), de Caetano Veloso (Silva, 2009).

A partir da década de 1980 tem-se a popularização do vídeo, produzindo uma migração de muitos artistas visuais para essa nova mídia, muito em decorrência do barateamento dos equipamentos e da maior facilidade no tocante à produção. Trata-se de uma “mídia autônoma e independente do cinema, com linguagem e estética próprias” (Silva, 2009, p. 170). Na atualidade, é possível perceber muitos diretores ainda produzem trabalhos que podem ser considerados como experimentais, como Nuno Ramos, Cao Guimarães, Alberto Saraiva e Kiko Goifman (Silva, 2009). Podendo ainda ser possível ver continuidades em trabalhos de nomes como Júlio Bressane, Arthur Omar e Carlos Adriano (Machado Júnior, 2019). Cabe destacar a figura de Ivan Cardoso, que possui ainda hoje, dentre suas diversas produções, muitos trabalhos de teor claramente experimental (Rocha, 2008). Ainda dentre os trabalhos mais atuais, tem-se a figura de Petter Baiestorf, cujo muitos dos trabalhos podem ser compreendidos como experimentais, como por exemplo, *Chapado*

(1997), *A Despedida de Susana: Olhos & Bocas* (1998), *Não Há Encenação hoje* (2002), *Palhaço Triste* (2005), *A Curtição do Avacalho* (2006), *Que Buceta do Caralho, Pobre Só Se Fode!!!* (2007), *A Cor que Caiu do Espaço* (2015) e *Ándale!* (2017), entre tantos outros títulos ao longo de sua carreira, que começou no início da década de 1990 (Baiestorf, 2023).

Em determinada perspectiva, pode-se entender que não há o que possa ser chamado de “vanguarda” quando o assunto se refere ao cinema experimental brasileiro, mas sim o que pode ser observado claramente é que as produções experimentais nacionais se inspiram em diversas vertentes internacionais, adaptando-as para o contexto brasileiro, produzindo trabalhos com características próprias e com certas peculiaridades locais (Silva, 2009). Assim:

[...] não existe um ‘gênero’ de filme experimental que tenha surgido no país. Houve apenas, como dito, a implementação de elementos do contexto nacional em gêneros preexistentes, bem como a mistura de gêneros e, muitas vezes, a mistura de gêneros preexistentes com as influências de movimentos culturais. O produto gerado desta mistura, por sua vez, se configura como a produção experimental brasileira, que se mostra enfim como algo híbrido, mas consciente de seus objetivos (Silva, 2009, p. 167).

Em outra leitura, pode-se conceber que:

O experimental em nosso cinema se apoia na arte como tradição/tradução/transluciferação. Utiliza-se de todos os recursos existentes e os transfigura em novos signos em alta rotação estética: é um cinema interessado em novas formas para novas ideias, novos processos narrativos para novas percepções que conduzam ao inesperado, explorando novas áreas da consciência, revelando novos horizontes do improvável (Ferreira, 1986, p. 27).

É nítido o quanto pensar a ideia de cinema experimental pode mostrar-se difícil. Muitos filmes que, por vezes são considerados experimentais, podem não ser a partir de outra perspectiva. Da mesma forma, muitas produções podem ser negligenciadas e não percebidas como tal. Entende-se que falta análise e um debate mais amplo relativo a isso (Machado Júnior, 2019). Todavia, como pensava Bressane, mesmo que possa ser imperceptível muitas vezes, se tem uma tradição do experimental no cinema nacional ao longo da história da cinematografia brasileira (Garcia, 2002).

Após dissertar, e refletir acerca de um cinema experimental brasileiro, seja no tocante a existência, potencialidade ou definição, pode-se, agora, encaminhar-se para uma discussão mais delimitada em torno de um cineasta que pode, através de muitos de seus trabalhos, enquadrar-se como produtor de cinema experimental brasileiro.

O DIRETOR PETTER BAIESTORF E A CANIBAL FILMES

Ao pesquisar quem é Petter Baiestorf nos depararemos com um diretor, roteirista, produtor e ator, nascido em 1974 no pequeno município de Santa Catarina. Desde cedo, em 1988, Baiestorf já se expressava a partir da elaboração de fanzines, contos, roteiros de histórias em quadrinhos e poesias. Conforme o próprio se declara, ele é um “autodidata, ateu, anarquista, livre-pensador e dono de uma personalidade difícil (Baiestorf; Souza, 2004, p. 73). O cineasta é possuidor de trabalhos que “expressam críticas e visam a transgressão, constituem uma arte independente, pautada nos ideais anarquistas e que se estabelece como subversiva à moral” (Jahnke, 2018, p. 21). Além disso, o cineasta seria responsável por estabelecer uma prolífera produtora e distribuidora de filmes independentes do Brasil, a Canibal Filmes (Piedade, 2008).

A produtora foi fundada em 1991 com o nome de Canibal Produções, vindo a alterar seu nome para Canibal Filmes em 2000 (Jahnke, 2018). Ela caracteriza-se por encontrar-se à margem da indústria cinematográfica, além disso, ela nasce com fortes influências do movimento punk e de teóricos anarquistas. Pode-se categorizá-la como *trash* em sua estética, além de ser um cinema experimental com íntima relação ao cinema *exploitation* (Jahnke, 2020). Conforme destaca Jahnke:

Desde o princípio, a Canibal comprometeu-se em produzir filmes com o mínimo de orçamento possível, com a utilização de qualquer meio de gravação, cenário e figurinos. O grupo de amigos tornam-se os atores, maquiadores e colaboradores em diversas partes da produção. [...] ao longo de sua história, contabilizam-se mais de 100 filmes de horror, sexo e violência, perpassando diversas bizarrices escatológicas, pautados em críticas sociais, políticas e religiosas (2018, p. 16).

Além disso, a Canibal Filmes vai caracterizar-se por sua qualidade técnica precária, dada a

utilização de equipamentos de baixo custo, além de gravações, atuações, cenários e figurinos adequados ao curto orçamento que por vezes a produtora tem de encarar. Cabe destacar, todavia, o caráter crítico no que tange a sociedade, a política, a religião e mesmo questões ecológicas (Baiestorf; Souza, 2004). A respeito da trajetória tanto de Petter Baiestorf quanto de sua produtora:

A primeira produção da Canibal Filmes chama-se Lixo Cerebral Vindo De Outro Espaço, um longa-metragem elaborado em 1992 que ficou inacabado por falta de recursos. No entanto, ainda em 1992, é lançado o Criaturas Hediondas e, em 1994, surgiu a sua sequência, o Criaturas Hediondas 2. Em 1995, a Canibal lançou o longa-metragem que repercutiu no cenário underground brasileiro, como forma de resistência ‘contra os poderosos economicamente’, O Monstro Legume do Espaço, produzido com R\$1.000,00, vendeu em torno de mil e duzentas cópias em VHS. No decorrer da década de 1990 diversos filmes foram lançados, dessa forma, a Canibal Filmes produziu outros clássicos undergrounds, dentre eles destacam-se: Eles Comem Sua Carne (1996,) Blerghhh!!! (1996), Deus - O Matador de Sementinhas (1997), curta-metragem produzido pela Caos Filmes, co-dirigido por Carli Bortolanza, realizado com orçamento zero; Super Chacrinha E Seu Amigo Ultra-Shit Em Crise Vs. Deus E O Diabo Na Terra de Glauber Rocha (1997), constituído como o filme mais pessoal de Baiestorf, de acordo com o que ele mesmo afirma no Manifesto Canibal; Boi Bom (1998), Gore Gore Gays (1998), Sacanagens Bestiais dos Arcanjos Fálcos (1998), realizado com R\$1.200,00 e Zombio (1999), produzido com R\$300,00. Um dos lançamentos de grande repercussão foi o longa-metragem Zombio 2: Chimarrão Zombies (2013), produção que contou com o maior orçamento dentre todos, elevando a qualidade técnica da produtora, somando um total de aproximadamente R\$30.000,00, filmado em HD, este filme foi produzido com mais oito estados brasileiros, num sistema de anarco-cooperativismo (Jahnke, 2018, p. 22-23).

Em relação à figura de Petter Baiestorf, seu trabalho envolve curtas-metragens, médias-metragens e longas-metragens, além disso, apresenta um cinema diversificado que pode receber a alcunha de transgressor, anárquico, político, experimental e escatológico facilmente. Em entrevista, Baiestorf destaca três elementos muito fortes que refletem em seu trabalho: o erotismo, o horror por seu lado escatológico, e a ficção científica. Além disso, pensando o cinema experimental, ele destaca referências nacionais como Ozualdo Candeias, Edgard Navarro e Ivan Cardoso. Ao refletir sobre nomes do cinema experimental internacional, destaca Jack Smith,



Figura 1 – Capas de divulgação do filme *A Cor que Caiu do Espaço*.
 Fonte: Acervo do diretor Petter Baiestorf, 2023.

Stan Brakhage e George Kuchar. O cineasta aponta o fato de, como um “historiador amador da história do cinema”, assistir todo o tipo de cinema, estando atento a toda expressão cinematográfica. Isso tudo, por sua vez reflete-se em sua obra, fazendo com que se sinta mais livre para “brincar” (Baiestorf, 2023).

Dentre seus trabalhos experimentais, a fim de exemplificar um pouco, cabe destacar *Palhaço Triste* (2005), que pode ser compreendido como “um fragmento de sonho de um cineasta maldito que ousou sonhar (e continua sonhando) com um cinema independente brasileiro, sem as esmolas do estado” (Baiestorf, 2012). Refere-se a um filme realizado de forma improvisada e sem roteiro, um filme que “foi se construindo” e que pode ser compreendido quase “como um organismo vivo” (Baiestorf, 2023). Outra produção, um pouco mais antiga, é *Chapado* (1997), cujo experimental apresenta-se em sua forma e conteúdo, ele foi gravado de forma coletiva e com os seus realizadores sob o efeito de alguma substância (Baiestorf, 2023), trata-se de “um filme pra ser

sentido, como se fosse um vídeo poesia das mais feias e cretinas - porque poetas, necessariamente, não tem a obrigação de serem bonzinhos e compreensivos” (Baiestorf, 2016).

A produção a qual se propôs analisar se refere ao curta-metragem experimental, datado de 2015 e intitulado *A Cor que Caiu do Espaço*, em referência e baseado no trabalho *The Colour Out of Space* de Howard Phillips Lovecraft.³ O curta-metragem “é a única adaptação direta já feita do trabalho de Lovecraft no Brasil, certamente um ato criativo de apropriação e um envolvimento intertextual com a obra adaptada [...] e a única a creditar o escritor” (Reis Filho; Schvarzman, 2022, p. 14).

De acordo com o próprio diretor, o curta-metragem é uma junção entre três de suas paixões, o cinema experimental, a ficção científica e o cinema marginal (Baiestorf, 2016). Trata-se de uma produção que integrou inicialmente o longa-metragem coletivo *13 Histórias Estranhas* (2015) e que reuniu cineastas diversos, cada qual apresentando uma história dentro do universo



Figura 2 – Psicopata fanático religioso.
Fonte: *A Cor que caiu do espaço*, 2015.

fantástico, entre alguns deles Ricardo Ghiorzi, Felipe Guerra, Paulo Biscaia Filho, Taísa Ennes e, o já citado, Petter Baiestorf (*Blob*, 2015), cujo trabalho se propõe agora desmembrar.

DESMEMBRANDO “A COR QUE CAIU DO ESPAÇO” (2015)

A produção inicia-se com a apresentação da figura do que se descobre ser a figura de um “psicopata fanático religioso”. Soma-se uma série de estranhezas, por assim dizer, o personagem apresenta certa excentricidade no seu visual. Além de usar uma túnica branca, o personagem tem apenas um lado da barba. Há uma questão de causar estranheza, reforçando o lugar do fanático religioso, mas também se têm uma homenagem a um técnico cinematográfico da famosa, mas não-oficial, região Boca do Lixo, reduto do cinema independente brasileiro, que usava a barba assim nos anos de 1970 e cujo apelido era “meia-barba”. Arelado a isso, a imagem do filme foi trabalhada para produzir um clima de pesadelo (Figura 2).

Apesar de ter sido filmado em HD, o diretor não gostou da imagem limpa, pois não atingia o clima que desejava, assim, houve um trabalho para produzir um filme “barulhento e sujo”. Houve um

trabalho de coleta de sujeita em películas, tendo sido utilizadas quatro texturas de película por baixo da imagem limpa, algumas riscadas inclusive com giz de cera, o que explica as cores distintas e rasuras presentes ao longo da produção. Além disso, o filme não tem iluminação, a qual só existe nos personagens e não ao seu redor, isso se deve ao fato da única luz disponível ter sido uma lanterna amarrada na própria gravadora (Baiestorf, 2023). Cabe destacar que a produção foi filmada em apenas uma madrugada e com uma equipe bem reduzida, além disso, por Baiestorf encontrar-se sem dinheiro, houve o investimento de uma amiga para fins de pagar o desenvolvimento do filme. O trabalho de sujar as imagens durante a edição durou cerca de dois dias, com Baiestorf admitindo que se arrepende de não a ter sujado mais (Baiestorf, 2016).

Atenta-se para trilha sonora, que conta com sons dissonantes, o ritmo do berimbau, da batucada e batidas carnavalescas. Ou seja, apresenta-se traços reconhecíveis da cultura brasileira, sobretudo se considerado a própria figura do psicopata fanático religioso que remete a uma liderança supostamente messiânica. Conforme Reis Filho e Schvarzman (2022), pensando essa junção ao longo da produção:

A trilha sonora traz, além de sons dissonantes, o ritmo do berimbau. Instrumento de percussão africano, o berimbau foi incorporado à prática da capoeira – arte marcial afro-brasileira criada por escravos – para marcar o ritmo da luta corporal de dois homens, em geral negros. Amplamente usado como trilha de filmes brasileiros, seu som característico de corda e zumbido toca nos primeiros 30 segundos do filme, enquanto o protagonista luta com o militar. Quando este mostra o crucifixo, a música vira uma batida carnavalesca, sarcasmo iconoclasta do diretor. Ao incluir traços reconhecíveis da cultura brasileira, como o samba, a capoeira e o símbolo religioso, bem como o personagem supostamente messiânico – que evoca o Santo de Deus e o Diabo na Terra do Sol de Glauber Rocha (1964) – e um militar, figuras de autoridade e arbitrariedade no país ao longo de sua história (p. 13).

No tocante à trilha sonora, se tem muito por base o trabalho do percussionista brasileiro Luciano Perrone e seu trabalho clássico intitulado *Batucada Fantástica*. A escolha o desenvolvimento da trilha sonora teve por fim trazer brasilidade ao mesmo tempo em que funcionaria para produzir estranheza. Além disso, os elementos condizentes com a cultura brasileira refletem muito o pensamento e perspectiva de Petter Baiestorf, quando da produção do curta-metragem. Embora goste, até seu ponto, da literatura de Lovecraft, o cineasta é um crítico em relação a postura racista do escritor ao longo da sua vida. De tal forma, o cineasta desejou, a partir dessa falta de respeito com Lovecraft como pessoa, propor a releitura de uma obra, sentindo-se à vontade de trazer elementos brasileiros (Baiestorf, 2023).

Além disso a crítica às religiões é muito presente, sendo criticada ao longo de toda produção, mesmo que não de forma explícita propriamente. Na percepção do cineasta, muitos dos males da humanidade possuem uma raiz nas religiões, independentemente de qual seja. Concomitantemente a isso, cabe destacar a questão política sob os olhos de Petter Baiestorf, o cineasta, embora não venha do meio acadêmico, debruçou-se a estudar a filosofia anarquista, fato esse que acredita contribuir na ligação que faz em suas produções de várias escolas estéticas distintas. Além disso, Baiestorf acredita não haver nenhuma obra apolítica, compreendendo que mesmo em se tratando de um filme que vise unicamente a diversão e o entretenimento, existe uma política ali presente, seja, por exemplo, do diretor, do roteirista ou mesmo da

produtora por trás do projeto. Em seu trabalho, conforme o próprio cineasta destaca, sua força está em produzir essa certa mistura e bagunça de escolas estéticas distintas, não priorizando, necessariamente um filme objetivamente e seriamente político. Destaca, contudo, que há elementos políticos presentes em suas produções, mas que se deve estar atento a eles, além disso, a bagagem cultural de cada pessoa norteará em muito a leitura de seus filmes (Baiestorf, 2023). Em *A Cor que Caiu do Espaço* (2015) pode-se perceber o quanto a crítica às religiões se faz presente, através dos elementos religiosos e da própria figura do psicopata fanático religioso (Figura 3).

Percebe-se mesmo uma crítica em torno da instituição militar, mais precisamente do Exército. Essa, que por sua vez, possui, na perspectiva de Baiestorf, uma íntima relação com a Igreja. O cineasta entende que muitas ditaduras tiveram sua base na união de ambas (Baiestorf, 2023). Ao analisar a produção, vê-se a figura de um militar se aproximando da figura do psicopata fanático religioso, embora esboce um sorriso e aponte sua arma para ele, logo sua feição muda quando o religioso lhe mostra o crucifixo que carrega, reagindo erguendo sua arma e suas mãos, expressando um certo receio ou medo frente à figura do religioso (Figura 4).

Para Petter Baiestorf, a religião funciona para quem de fato acredita nela, explicando assim a reação do militar quando tem o crucifixo apontado para ele, algo que não acontece quando o alienígena que surge ao longo da narrativa aparece, já que para essa figura não pertencente ao nosso mundo a religiosidade apresentada não faz sentido. Sobre o crucifixo usado pelo religioso, ela possui pontas de facas em suas extremidades, tratando-se de uma piada discreta com o ato de empalar praticado pela figura histórica de Vlad Tepes. Além disso, pode-se pensar na violência empregada por algumas religiões ao longo da história, que por sua vez refletem o poder e influência que possuem na atualidade (Baiestorf, 2023).

Destaca-se a figura monstruosa presente em *A Cor que Caiu do Espaço* (2015). Tendo em vista isso, é necessária a noção de que essa figura pode estar representada das mais diversas



Figura 3 – Crítica religiosa.

Fonte: *A cor que caiu do espaço*, 2015.



Figura 4 – Relação Exército e Igreja.

Fonte: *A cor que caiu do espaço*, 2015.



Figura 5 – Alienígena.

Fonte: *A cor que caiu do espaço*, 2015.

formas, seja um fantasma, um vampiro, um zumbi, alienígenas, por animais excessivamente agressivos ou mesmo “um monstro” humano, no caso um assassino em série, um psicopata ou um desajustado, cuja motivações de seus atos são, dentro de uma perspectiva racional, injustificáveis (Puppo, 2012). Nesse momento, atenta-se à figura do alienígena presente na produção, embora, como percebido, o psicopata fanático religioso enquadra-se perfeitamente na categoria de monstro, compreendo suas ações ao longo da produção, que vão evidenciando cada vez mais o seu lugar. A figura do alienígena surge após a queda de um meteoro do espaço nas proximidades onde o religioso comete suas atrocidades. Logo ao deparar-se com o alienígena, sem que sua fé, e o uso do crucifixo, causem qualquer efeito a ele, o religioso foge, sendo perseguido pela criatura (Figura 5).

A respeito da figura do alienígena, pode-se perceber que ele coincide com a figura de muitas produções clássicas de ficção científica da era atômica. Como dito anteriormente, ele persegue o religioso, que tenta defender-se com o crucifixo, todavia, sem que o crucifixo tenha o efeito desejado, assim como teve com o militar

momentos antes. Sobre isso, conforme destaca Reis Filho e Schwarzman (2022):

Tradicionalmente usada contra vampiros no cinema e na literatura, a cruz é ineficaz contra um monstro lovecraftiano. Não há vínculo entre ele e o sagrado, de modo que a religião católica é destituída de seu poder. Assim, Baiestorf subverte os clichês do horror e parodia tanto os filmes de vampiros quanto *O Exorcista* (The Exorcist, dir. William Friedkin, 1973), no qual um padre e o crucifixo representam a salvação (p. 12-13).

Ainda sobre a figura monstruosa, e pode-se considerar tanto o alienígena como o religioso, cabe uma perspectiva de viés mais cultural. Ou seja, é intimamente relacionada com a cultura a partir da qual surge, assim, nasce de “encruzilhadas metafóricas, como a corporificação de um certo momento cultural – de uma época, de um sentimento e de um lugar” (Cohen, 2000, p. 26). De tal forma, pode-se pensar que novamente Baiestorf apresenta elementos da cultura brasileira, mais especificamente no que tange ao fundamentalismo religioso, ao mesmo tempo em que produz monstros e uma narrativa alinhados com sua bagagem cultural. De um modo geral, pode-se evidenciar que “Baiestorf evoca o choque entre o horror (dos poderes, da tecnologia, dos militares, da religião,

da ignorância) e a alienação, traço marcante da estrutura social brasileira” (Reis Filho; Schvarzman, 2022, p. 13).

Além disso, no próprio fim do filme, que apresenta uma explosão nuclear, momento em que são utilizadas imagens de testes reais do governo americano e que se encontram em domínio público, tem-se relação à cultura brasileira, por conta do retorno da mesma trilha sonora que toca anteriormente no início da produção. Mais do que isso, a cena demonstra um pouco do pensamento filosófico e político de Baiestorf, que através dela busca justamente apontar para a extinção da humanidade, sob um viés crítico, compreendendo que o ser humano ultrapassou certos limites ao longo da história (Baiestorf, 2023).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Alguns apontamentos finais tornam-se pertinentes, primeiramente cabe perceber a potencialidade do cinema experimental para fins de renovação e aperfeiçoamento do cinema e da linguagem cinematográfica ao longo da história, por mais que a tarefa de definir o que seja o cinema experimental seja algo extremamente complexo. Concomitantemente a isso, percebe-se a potencialidade do cinema experimental brasileiro, apesar de compreender a dificuldade em fazer o percurso histórico desse cinema e catalogação das produções que então se enquadrariam. Tal dificuldade refere-se à problemática de definir o que é esse experimental, e também da quantidade de produções brasileiras que foram se perdendo ao longo da história. Todavia, trata-se de um cinema que possui uma continuidade.

Ao debruçarmos a pesquisa sobre cineastas e trabalhos mais contemporâneos que se enquadram dentro do cinema experimental, chega-se à figura de Petter Baiestorf, detentor de uma rica, diversificada, provocativa e longa história no cinema independente nacional. Com diversos trabalhos experimentais, embora não se limite unicamente a produção deles, Baiestorf apresenta um em especial, trata-se de *A Cor que Caiu do Espaço* (2015), uma releitura, ou mesmo subversão, da história de mesmo nome do escritor Howard Phillips Lovecraft.

Em *A Cor que Caiu do Espaço* (2015), Petter Baiestorf apresenta mais do que unicamente uma curta-metragem, mas uma experiência audiovisual ao espectador, considerando desde o trabalho realizado para produzir um clima de pesadelo a partir da adoção de técnicas caseiras até a mescla de sons dissonantes com sons próprios da cultura brasileira. Baiestorf apresenta um horror experimental bem particular, através do qual consegue trazer elementos brasileiros, mas, sobretudo, traz toda sua bagagem cultural e subversiva.

Cabe pensar todas as pedagogias que emergem de sua produção, assim, torna-se impossível não pensar em toda a problemática que permeia o fundamentalismo religioso e toda a violência que encontra respaldo na fé, e que representam uma marca importante da cultura brasileira. Além disso, o encontro das figuras monstruosas, o alienígena e o psicopata fanático religioso, coloca ao espectador a grande questão: quem de fato é o monstro? O religioso presente na narrativa, mais do que uma representação crítica da religião, representa a figura do ser humano, fazendo com que se pense em todos os males e atrocidades que a humanidade já causou contra si própria ao longo da história.

NOTAS

01. A produção encontra-se disponível em: <<https://www.dailymotion.com/video/x79j4up>>. Publicado em 2019. Acesso em: 6 out. 2023.

02. Lançado pela Kodak em 1965, o Super-8 é uma evolução da película 8mm, com uma superfície maior de imagem. Nos anos 1960 e 1970, fez muito sucesso entre cineastas amadores e como formato de audiovisual doméstico, precursor do VHS nos anos 1980.

03. Howard Phillips Lovecraft (1890-1937), mais conhecido como H. P. Lovecraft, foi um escritor estadunidense que revolucionou o gênero de terror, ficção científica, fantasia e horror.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia**

e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico do cinema.** 2ª ed. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2006.

BAIESTORF, Petter. Palhaço Triste. **Canibuk,** 2012. Disponível em: <<https://canibuk.wordpress.com/2012/10/29/palhaco-triste/>>. Acesso em: 3 out. 2023.

BAIESTORF, Petter. A Cor que Caiu do Espaço. **Canibuk,** 2016. Disponível em: <<https://canibuk.wordpress.com/2016/09/23/a-cor-que-caiu-do-espaco/>>. Acesso em: 3 out. 2023.

BAIESTORF, Petter. Chapado. **Canibuk,** 2016. Disponível em: <<https://canibuk.wordpress.com/2016/10/12/chapado/>>. Acesso em: 3 out. 2023.

BAIESTORF, Petter. **Entrevista com o diretor Petter Baiestorf.** Entrevista concedida a: Lucas Bitencourt Fortes. Gravada em 25 de setembro de 2023. Entrevista inédita.

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

BALESTRIN, Patrícia Abel. **O corpo rifado.** Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

BLOB, Paulo. 13 Histórias Estranhas. **Boca do Inferno,** 2015. Disponível em: <<https://bocadoinferno.com.br/criticas/2015/06/13-historias-estranhas-2015/>>. Acesso em: 3 out. 2023.

CAMOZZATO, Viviane Castro. **Da pedagogia às pedagogias** - Formas, ênfases e transformações. Tese (Doutorado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

CONRICH, Ian. **Horror zone:** The Cultural experience of contemporary horror cinema. London: I.B Tauris, 2010.

FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção.** São Paulo: Editora Max Limonad, 1986.

FORTES, Lucas Bitencourt. **Representações das relações sociais e as pedagogias do horror**

em produções cinematográficas do diretor Dennison Ramalho. Dissertação (Mestrado em Educação), Universidade Luterana do Brasil, Canoas, 2023.

GARCIA, Estevão. Viola Chinesa. **Contracampo:** Revista de Cinema, n. 45, 2002. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/45/frames.htm>>. Acesso em: 30 set. 2023.

GIROUX, Henry Armand. Praticando Estudos Culturais nas faculdades de educação. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Alienígenas na Sala de Aula:** uma introdução aos estudos culturais em educação. 11ª ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2013.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação.** Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

JAHNKE, Morgana Elisha. **Canibais em Palmitos:** arte e anarquia no cinema independente. Monografia (Graduação em História), Universidade Federal da Fronteira Sul, Chapecó, 2018.

JAHNKE, Morgana Elisha. Um Cinema Canibal?: políticas da imagem. In: História e Mídias: Narrativas em disputa, 13, 2020, Pernambuco. **Anais Eletrônicos do XIII Encontro Estadual de História.** Pernambuco: Anpuh-Pe, 2020. p. 1-16. Disponível em: <https://www.encontro2020.pe.anpuh.org/resources/anais/22/anpuh-pe-eeh2020/1601491640_ARQUIVO_a4d7dbd78eb0d1d02223ec64572212eb.pdf>. Acesso em: 2 out. 2023.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia** - estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2001.

MACHADO JUNIOR, Rubens. Contribuições para uma história do cinema experimental brasileiro: momentos obscuros, desafio crítico. **Cine Brasil Experimental,** 2019. Disponível em: <<https://www.cinebrasilexperimental.com.br/breve-historia>>. Acesso em: 30 set. 2023.

MALAFIA, Wolney Vianna. **Imagens do Brasil:** o Cinema Novo e as metamorfoses da identidade nacional. Tese (Doutorado em História), Fundação Getúlio Vargas, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Rio de Janeiro, 2012.

MENEZES, Natália Aly. Desdobramentos contemporâneos do cinema experimental. **TECCOGS: Revista Digital de Tecnologias Cognitivas**, São Paulo, v. 1, n. 6, p. 60-92, 2012. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/teccogs/article/view/52878/34693>>. Acesso em: 30 set. 2023.

MITRY, Jean. **Historia del cine experimental**. Espanha: Editora Fernando Torres, 1974.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de cinema II: Gêneros Cinematográficos**. Covilhã: LabCom, 2010. Disponível em: <https://labcomca.ubi.pt/wp-content/uploads/2021/11/nogueira-manual_II_generos_cinematograficos.pdf>. Acesso em: 30 set. 2023.

PARENTE, André. Cinema de vanguarda, cinema experimental, cinema do dispositivo. In: Cocchiarale, Fernando (org.). **Filme de artista (1965-1980)**. Rio de Janeiro: ContraCapa, 2008.

PRADO, Luiz. Cinema experimental no Brasil rachou estéticas, formas e conteúdos. **Jornal da USP**, 2021. Disponível em: <<https://jornal.usp.br/cultura/cinema-experimental-no-brasil-rachou-esteticas-formas-e-conteudos/>>. Acesso em: 30 set. 2023.

PUPPO, Eugênio. **Horror no Cinema Brasileiro**. Centro Cultural Banco do Brasil, 2012.

PRIMATI, Carlos. O horror não-horrível do cinema udigrúdi. **Revista Acrobata**, 2019. Disponível em: <<https://revistaacrobata.com.br/acrobata/artigo/o-horror-nao-horrivel-do-cinema-udigrudi/>>. Acesso em: 30 set. 2023.

REIS FILHO, Lucio; SCHVARZMAN, Sheila. A insólita presença de Lovecraft no cinema brasileiro: apropriações expressivas nos anos 1970 e 2010. **Galáxia** (São Paulo, Online) v. 47, p.1-21, 2022. Disponível em <<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/54508>>. Acesso em: 3 out. 2023.

ROCHA, Remier Lion. **Ivan Cardoso: o mestre do terror**. São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2008.

ROSA, Carlos Adriano Jerônimo de; CASTRO FILHO, Cláudio Marcondes de Castro. Cinema experimental e informação: desafios para o entendimento. **Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v.

19, n. 2, p. 14-37, 2016. Disponível em: <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/4114/3099>. Acesso em: 3 out. 2023.

ROSE, Gillian. **Visual methodologies: an introduction to the interpretation of visual materials**. London: Sage, 2001.

SILVA, Iomana Rocha de Araújo. **Cinema experimental brasileiro: Poesia, ousadia e desconstrução em Limite, O bandido da luz vermelha e Cosmococas**. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009.

TUOTO, Arthur. O que é um filme experimental?. **Arthur Tuoto**, 2021. Disponível em: <<https://arthurtuoto.com/2021/02/22/o-que-e-um-filme-experimental/>>. Acesso em: 29 set. 2023.

WILLIAMS, Raymond. **La larga revolución**. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

FILMOGRAFIA

A COR QUE CAIU DO ESPAÇO. Direção e produção: Peter Baiestorf. Canibal Filmes, 2016. 7 min.

SOBRE O AUTOR

Lucas Bitencourt Fortes é Doutorando e Mestre em Educação pela Universidade Luterana do Brasil (ULBRA). Possui formação nas áreas de administração, história e artes visuais. Tem como foco pesquisas em torno do cinema do gênero de horror, a partir do campo dos Estudos Culturais. E-mail: lucasfortes@rede.ulbra.br