

## BLACK DEMONS (1991): A REPRESENTAÇÃO DO BRASIL SOB A ÓTICA COLONIAL

Stefany Sohn Stettler

### Resumo

Esta comunicação pretende analisar sob a perspectiva das relações de poder coloniais um filme de zumbis dirigido pelo italiano Umberto Lenzi, *Black Demons*, de 1991, cujo cenário é o Brasil, em especial as cidades do Rio de Janeiro e Belo Horizonte. No filme, três estrangeiros estão no país à negócios e durante uma viagem, ficam presos em uma casa do período colonial amaldiçoada. A simbologia das religiões e cultos de matriz africana é frequentemente e erroneamente empregada ao longo da película, que não se compromete com a fidelidade de representação destes rituais, considerados “magia negra”. Os símbolos e cores de Iemanjá, Oxum, Oxumaré, Obaluayê, Nanã e Exu são confundidos com o imaginário midiático do Vodun no Haiti. O cristianismo é apresentado como puro e imaculado, símbolo da redenção. O filme promove hierarquias de raça, classe e estrangeiridade na morte dos personagens Dick, José, Sônia e Maria. Além disso, falas como “não se assustem se a água parecer chá, aqui é o Brasil, não Nova York”, a representação das estradas e condições de vida no Brasil partem de uma perspectiva colonizadora na qual o país é primitivo e “descivilizado”. José, o brasileiro branco, opera uma oscilação frequente e confusa de suas crenças de acordo com a conveniência dos produtores do filme, similar à representação de grupos elitizados em filmes como *I Walked with a Zombie* (1943). Por fim, dada a representação equivocada, além das hierarquizações implícitas, Umberto Lenzi, em entrevista sobre o processo de produção do filme, afirma que o elemento racial e colonial do filme não é parte da trama, mas “pano de fundo” para ela, oferecendo o que ele chama de “verdadeira análise sociológica”: o “terceiro mundo” se vingando do “mundo branco”, ainda que apenas dois estrangeiros brancos sobrevivam ao final do longa. O cinema, embora seja reduzido ao desejo de contar uma história, educa informalmente o público, que internaliza mensagens propagadas por diretores que nem percebem o que estão, de fato, projetando. Assim, entender o que está sendo comunicado para além do entretenimento explicita visões de diferenciação e hierarquização.

“Não fiquem surpresos se a água parecer chá, aqui é Brasil, não Nova Iorque”, diz Sônia, convidando três estrangeiros – Dick, Kevin e Jessica – para seu lar, uma casa colonial em uma antiga *plantation* no meio de uma estrada de chão batido. Coisas estranhas começam a acontecer em *Black Demons*, de Umberto Lenzi. O filme, escrito pelo diretor italiano e sua esposa Olga Pehar é falado em inglês e passado no Brasil. Na Itália, foi lançado como *Demoni 3* [tre], como uma sequência dos filmes de Lamberto Bava. Isso é uma prática comum no cinema italiano, *Zombie Flesh Eaters*, de Lucio Fulci foi lançado lá como *Zombi 2* [due], uma sequência de *Zombi*, que é como *Dawn of the Dead*, de Romero, foi intitulado no país.

O filme está inserido no chamado cânone zumbi, o que significa que as criaturas responsáveis pelo horror se espelham em partes ou completamente naquilo que é esperado de um zumbi. Comentale & Jaffe, em texto de 2014 (p. 45-46), oferecem definições mais precisas do que é um zumbi:

Algo pode ser zumbi, se (1) for chamado de zumbi (ou alguma palavra equivalente; i.e., coisa, caminhante, vagabundo, geek, mordedor, trepadeira, deadlite, infectado, skel, draugr, crazie, zed, zeke, zack, imbecil, a-hole, z-hole, etc.; (2) parece um cadáver animado; tem um corpo abjeto/repulsivo; parece na verdade composto por um cadáver ou alguém que agora está morto; (3) ataca os vivos ("canibalismo"); ataques por morder, arranhar e agarrar ("infecção"); (4) é implacável, hostil aos vivos; (5) exibe insensatez, fraqueza mental, automatismo; (6) estrutura-se por hordas, enxames, aglomerações; e (7) pode ser morto com impunidade moral; vai matar e "morrer" por meios ultraviolentos.

Neste filme, os zumbis cumprem seis das sete características definidas pelos autores: atacam os vivos, são hostis, exibem automatismo, parecem cadáveres reanimados, estruturam-se em hordas e são mortos com impunidade moral. Mas *Black Demons* é menos sobre as criaturas e mais sobre como o Brasil é visto por nações colonizadoras.

Jamie Russell, autor do livro *Book of the Dead: The Complete History of Zombie Cinema* (2014, p. 254), escreve sobre *Black Demons* na seção de filmografia ao final do livro: "Este filme italiano de estreia tardia de Umberto Lenzi se passa no Brasil, onde seis zumbis negros perseguem alguns adolescentes brancos como punição por anos de imperialismo europeu. Ou talvez apenas por diversão". Este comentário dispensa o conteúdo racial e colonial da obra, algo esperado de um autor estadunidense. O problema é que o próprio diretor Umberto Lenzi também dispensa o conteúdo racial do filme.

O longa-metragem inicia com três jovens brancos estrangeiros – Dick, Jessica e Kevin – em algum mirante carioca. Um deles se distancia e ao entrar nos becos de uma favela, se depara com crianças negras batucando e empunhando uma máscara representando uma face negra adornada. Aqui, a simbologia do filme começa a expressar a falta de interesse da produção e direção em representar as religiões praticadas no Brasil com qualquer fidelidade. Isso porque Dick recolhe uma concha desenhada com tridentes vermelhos e pretos. A confusão simbólica da produção é explícita: a concha é parte da simbologia da orixá Iemanjá, enquanto os tridentes e as cores pertencem ao indumentário de Exú.

Depois, o estrangeiro Dick encontra um homem misterioso, negro e cego, rodeado de artefatos como caveiras, colares de osso, velas pretas e conchas. O homem usa um colar de serpente, animal conectado com a figura de Oxumaré em formato de Ibiri, uma espécie de cetro usado por Nanã Buruquê. Após uma breve conversa na qual a noção de culto proibido, secreto e oculto se apresenta, o turista

é levado – vendado – a algo que deveria ser um terreiro. Exceto que o terreiro é uma caverna adornada com tochas e caveiras empaladas, além de abrigar pessoas negras, seminuas, dançando. Dick liga o seu gravador de voz e começa a gravar a música. O diretor, em entrevista publicada no livro *Spaghetti Nightmares* (1996), afirma que as cenas foram filmadas em um ritual real, mas eu não tenho razão alguma para acreditar no que Lenzi fala.

O filme representa um sacrifício de uma galinha preta cujo sangue é bebido diretamente do pescoço do animal morto pelos dançarinos em transe. Apesar de haver, de fato, sacrifícios animais e uso ritualístico de sangue nos cultos brasileiros de matriz africana, o filme encena tais rituais de maneira descomprometida com a realidade dos terreiros no Brasil. Sobre o uso de sangue no Candomblé, Ligia Gama (2009, não p.) escreve: “este líquido sagrado, vínculo entre humanos e divindades, estabelece uma relação de troca, na qual os homens ‘dão de comer’ aos santos, que por sua vez, propiciam-lhes uma boa vida. E é através dos rituais de sacrifício animal que se obtém o sangue, moeda vigente entre *Aiê* (mundo dos humanos) e *Orum* (mundo dos orixás)”.

O estrangeiro branco recebe o amuleto do homem cego, bebe um líquido servido em uma taça e acorda em seu hotel no dia seguinte, com o colar em uma mão e a fita cassete em outra, sendo apressado por seus amigos para seguir viagem do Rio de Janeiro até Belo Horizonte, que tem o trajeto todo em estrada de chão batido, cercada por mata fechada e adornada por macacos. Vale pontuar que a maioria do transporte comercial no Brasil é feito por rodovias e tanto Belo Horizonte quanto a cidade do Rio de Janeiro são capitais estaduais. Ambas possuem aeroportos. A escolha de representar uma estrada de chão cercada por mata e animais é consciente.

Devido a caminhos obstruídos – por uma árvore caída – e um problema no veículo, os três estrangeiros conhecem José e Sônia, brasileiros brancos, que saem do meio da floresta *exatamente* no local da obstrução. O casal oferece estadia e ferramentas para o conserto do jipe. Ao chegar na casa dos brasileiros, se deparam com uma antiga mansão colonial e com Maria, a empregada negra, mas não retinta, usando um xale roxo – a cor atribuída a Nanã Buruquê – os encarando preocupada pela janela. O casal brasileiro explica que alugaram a casa, mas que há algo de errado com o local, sem explicar mais detalhes.

Logo o espectador percebe a falta de sutileza na percepção dos produtores na questão das relações raciais: José é frequentemente rude e agressivo com Maria, a chantageando com bônus financeiros para realizar trabalhos impossíveis e ameaçando agredi-la. A cena tem seus problemas de atuação, mas a raiz dessa representação está no roteiro.

Já no interior da casa, que tem paredes adornadas por quadros retratando situações do período colonial, onde negros escravizados trabalhavam nas *plantations*, Dick toca seu colar presenteado e Maria, que estava o observando, cruza os dedos e murmura “Atotô Obaluaye”. Neste ponto, apesar de, com certa dificuldade e extrapolação, ser possível entender como um filme de zumbis fala de Obaluaye – que é tanto o orixá da doença quanto da transmutação, do espírito para a carne e vice-versa –, é difícil acreditar que o diretor, roteiristas e produtores sabiam o suficiente da simbologia dessas religiões, dado os graves erros cometidos anteriormente. Obaluaye será referenciado também na cena seguinte, na qual Maria pinta de preto um boneco de palha amarrado com fitas vermelhas em um cômodo destinado a ser o quarto de Dick.

O estrangeiro, durante a noite, decide explorar a propriedade, munido de sua fita cassete e gravador de voz e se depara com um antigo cemitério, toca a música gravada no terreiro e entra em transe. O cemitério pega fogo e sangue escorre das lápides. A clássica cena da mão zumbi emergindo da terra, uma referência ao diretor Lucio Fulci, que originou esse tropo do cinema de zumbis, toma alguns segundos. A mão, contudo, está envolta em grilhões grossos e enferrujados.

Na calada da noite, os zumbis fazem sua primeira vítima, Sônia, que sai da residência para investigar um rangido de portas, é atraída para um velho depósito, onde se assusta com a porta fechando-se sozinha atrás dela, um clichê de filmes de terror. Defronte com os zumbis, que portam ferramentas, apresentam cordas de enforcamento penduradas no pescoço e andam extremamente devagar, ela ajoelha-se e implora pela própria vida, em inglês, pelo mesmo período de tempo que tomaria correndo das criaturas. Seu olho é arrancado, uma explícita homenagem ao já referenciado diretor italiano Lucio Fulci, que em *Zombi 2* [due] representa olhos furados com requintes de *gore*.

Maria, em seu quarto, que mais se parece com uma capela, pois possui um altar e duas cercas de madeira tradicionalmente usadas para separar o púlpito do público, como se pressentisse algo errado na propriedade, golpeia um boneco de

pano branco rodeado de fitas vermelhas, velas pretas e desenhos no chão com uma tesoura.

No dia seguinte, José comunica o sumiço de Sônia, mas supõe que o pé-de-cabra ensanguentado encontrado no depósito é obra de Maria, que ele acredita que faz “magia negra” ou “macumba” nas horas vagas. Aqui, se ainda não era explícito, as religiões brasileiras de matriz africana são igualadas a rituais amaldiçoados. José segue explicando que no Brasil se acredita que pessoas absorvem espíritos do mal, se tornam criaturas amaldiçoadas e desenvolvem poderes sinistros. Rebate os comentários descrentes de Kevin com “Vocês estrangeiros são tão cínicos, vocês não querem entender”.

Essa fala em relação às crenças nativas é percebida em várias etnografias. Em *A Queda do Céu* (2015), Davi Kopenawa fala sobre a ignorância dos brancos em diversos trechos da obra. A primeira etnografia sobre o Haiti, de nome *The Magic Island*, foi escrita pelas mãos de William Seabrook e publicada nos Estados Unidos em 1929. Na parte dois, intitulada “magia negra”, o autor dedica um capítulo para relatar sua experiência com zumbis haitianos. Seabrook relata o que seu amigo Polynice, um sujeito considerado supersticioso pelo autor, o falou sobre zumbis:

"Superstição? Mas eu lhe asseguro que isso de que você fala agora não é uma questão de superstição. Infelizmente, essas coisas – e outras práticas malignas relacionadas com os mortos – existem. Elas existem de uma forma que vocês brancos não sonham, embora as evidências estejam por toda parte sob seus olhos" (SEABROOK, 2016, p. 94, tradução nossa).

Mas Lenzi consegue estragar essa similaridade. A convicção hesitante de José nada se parece com a certeza de Polynice e Kopenawa. Enquanto uma certa variação de crença em um roteiro cinematográfico é esperada, a ondulação exagerada da fé de José é confusa e oscila conforme a conveniência de Lenzi. Na cena seguinte, quando Jessica escapa do ataque dos mortos-vivos, José a descredibiliza, assumindo um truque ótico, para, em seguida, contar-lhe sobre a lenda que assombra a casa. Nesse sentido, a oscilação de fé do homem branco brasileiro, assumindo por vezes a posição de nativo subalternizado e por vezes a posição de ocidental dominante parece ser a única representação correta de Umberto Lenzi.

O filme segue e o espectador então descobre sobre a lenda que assola o terreno. Há cem anos – lembrando que o filme foi lançado em 1991 –, uma rebelião de escravizados foi punida com a recaptura de seis deles, que foram cegados e

enforcados. De acordo com a maldição, os seis escravos seriam ressuscitados para vingarem-se de seis pessoas brancas. Encurtando a trama: Sônia morre, Maria morre, José morre, o filho do dono da propriedade morre, o dono da propriedade morre, Dick morre. Apenas Kevin e Jessica sobrevivem. Os dois brancos. Estrangeiros.

Em *Black Demons*, há uma hierarquia de mortes que espelha os critérios de racionalidade coloniais: Dick, o estrangeiro branco, é o último a morrer apenas porque sucumbe à corrupção dos nativos, mas sua morte é limpa e ele tem uma redenção logo em seguida; José, o brasileiro branco, tem uma morte pouco mais gráfica, mas ainda limpa e não pela mão de zumbis, mas pela mão de um homem branco; Sônia, a mulher branca brasileira, tem seu olho arrancado e é encontrada enforcada; por último, na base da hierarquia, Maria, mulher negra, além de ter seu olho arrancado e seu corpo enforcado, é pendurada sobre uma cruz de velas pretas, a única morte do filme com traços ritualísticos. Isto, contudo, contradiz a própria trama do filme, na qual os ex-escravizados zumbis retornam para obter vingança contra seus algozes, homens estrangeiros brancos, que, no filme, não morrem. Esta hierarquia opera com semelhança os mesmos moldes daquela pensada por Gayatri Spivak, em seu livro *Pode a subalterna falar?* (2010) – traduzido à moda de Grada Kilomba (2019): (1) Grupos dominantes estrangeiros; (2) Grupos dominantes nativos; (3) Grupos dominantes nativos regionais e locais; (4) Classes subalternas (mulheres, escravizados).

Em entrevista gravada para o relançamento de *Black Demons* em DVD, Lenzi, quando perguntado sobre o conflito racial no filme, fornece uma explicação que de acordo com ele, é a “verdadeira análise sociológica”: “a batalha entre a chamada civilização do homem branco e as tribos, ou os negros, as pessoas de cor, especificamente os escravos que foram capturados na África e levados até lá”. Ele segue: “essa vingança nada mais é que a vingança do terceiro mundo sobre o mundo branco”.

Vale pontuar duas coisas aqui. Lenzi assume a branquitude como uma classe imutável de pessoas civilizadas. Quando irlandeses e, ironicamente, italianos chegaram nas Américas, eles não desfrutavam dos mesmos privilégios sociais que a branquitude e foram “ascendidos”, com o tempo, ao panteão da classe branca (WILLIAMS, 2020), que se adaptou para garantir sua suposta supremacia. O diretor também contrapõe “civilização” e “tribos”, “terceiro mundo” e “mundo branco”.

Assim, podemos lembrar dos escritos de Aimé Césaire em *Discurso sobre o Colonialismo*, que afirma que a colonização descivilizou o colonizador, promovendo um asselvajamento do continente europeu.

Maria, a empregada que é acusada de amaldiçoar a casa com “magia negra”, enquanto não está diretamente em perigo, se alinha com as crenças de matriz africana, mas quando se sente ameaçada, busca proteção na figura de uma imagem católica, a de Nossa Senhora Aparecida, que sim, é sincretizada com a orixá *Oxum*, mas tenho certeza que Umberto Lenzi não sabia disso. O Dick, quando morre, tem sua redenção na substituição mágica de seu amuleto por um crucifixo. O diretor parece querer induzir o espectador a assumir a religião cristã como certa, como “pura”.

No Brasil, contudo, o processo colonial obrigou os grupos oprimidos a produzir uma mescla, uma máscara, em nome da sobrevivência de seus ritos. No Haiti, berço da figura do zumbi, o voodoo surgiu como resultado da combinação de credos na colônia, o que possibilitou que “[...] os nativos oferecem comida e vinho às estátuas da Virgem Maria, rezam para seus familiares mortos por orientação e proteção e contratam padres e feiticeiros para esculpir bonecos de voodoo de seus inimigos” (BISHOP, 2008, p. 146-147, tradução nossa). Ainda, como afirma Leonardo Boff (1994, p. 162): “Num estudo bastante minucioso, temos mostrado alhures que o cristianismo puro não existe, nunca existiu nem pode existir”, visto que seus cultos e rituais, datas e celebrações foram absorvidas das religiões pagãs pré-cristãs como projeto de dominação territorial.

É preciso lembrar que o diretor Umberto Lenzi, em entrevista, afirmou que o conflito racial/colonial não é parte central da trama:

Claramente, esse elemento não é uma parte real da trama, mas serve como pano de fundo para ela. O pano de fundo histórico é que alguns escravos negros fugiram e foram mortos, torturados e enforcados por fazendeiros que eram, claro, brancos, de origem portuguesa, já que, você sabe, o Brasil era uma colônia portuguesa. [...] Mas o filme é totalmente diferente, é claro. Não pretende dizer uma palavra sobre este tópico. Ele só quer contar um conto de terror.

O cinema, no entanto, e sobretudo o cinema de terror, embora seja frequentemente reduzido ao mero desejo de contar uma história, educa informalmente o público, que internaliza mensagens propagadas por diretores que podem nem perceber o que estão, de fato, projetando (WILLIAMS, 2020). Assim, ainda que o diretor despreze o conteúdo racial e colonial do filme, o que vemos é

um banho de sangue de sujeitos subalternizados. Esse filme, contrário ao que o diretor afirma, fala e fala muito sobre conflitos étnico-raciais e coloniais no Brasil.

Para encerrar, “enganar a morte” é um lugar comum das religiões pós-coloniais nas Américas. Parte disso se deve aos cultos pré-colonização que encaravam a morte de outra maneira e parte se deve à noção de que driblar a morte seria driblar a escravidão, se libertar da condição de escravizado. Por isso, acho que um filme de zumbis que abordasse as religiões de matriz africana no Brasil funcionaria muito bem, mas nunca nas mãos de um diretor europeu que nada sabe sobre a herança da barbárie da colonização. Obrigada.

## REFERÊNCIAS

ALBERT, Bruce. KOPENAWA, Davi. **A Queda do Céu**: Palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

BISHOP, Kyle. The Sub-Subaltern Monster: Imperialist Hegemony and the Cinematic Voodoo Zombie. **The Journal of American Culture**, 31.2, 2008, p. 141–152.

**BLACK Demons** (BR: Noite Maldita). Dirigido por Umberto Lenzi. Itália: Shriek Show, 1991 (88 min.).

BOFF, Leonardo. **Igreja, carisma e poder**: Ensaio de Ecclesiologia Militante. São Paulo: Ática, 1994.

COMENTALE, Edward P.; JAFFE, Aaron. Introduction: The Zombie Research Center FAQ. IN: COMENTALE, E. P.; JAFFE, A. (Eds.). **The Year's Work at the Zombie Research Center**. Bloomington: Indiana University Press, 2014. p. 01-58.

GAMA, Ligia Barros. **Kosi Ejé Kosi Orixá**: Simbolismo e representações do sangue no candomblé. Dissertação de Mestrado em Antropologia. 127f. Recife: Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco, 2009.

LENZI, Umberto. **Interview on BLACK DEMONS (1991) - aka DEMONI 3**. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HcFn2VC8PBY>. Acesso em: 12 de Agosto de 2022.

PALMERINI, Luca M., MISTRETTA, Gaetano. **Spaghetti Nightmares**: Italian Fantasy-Horror as Seen Through the Eyes of Their Protagonists. Estados Unidos: Fantasma Books, 1996.

RUSSELL, Jamie. **Book of the Dead**: The Complete History of Zombie Cinema. Londres: Titan Books, 2014.



SEABROOK, William. "... Dead Men Working in the Cane Fields". IN: SEABROOK, W. **The Magic Island**. Mineola: Dover, 2016. p. 92-103.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o Subalterno falar?** Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. 2a. Reimpressão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

WILLIAMS, Nicole N. **Black Skin, White Gaze**: The Presence and Function of the Linchpin Character in Biopics About Black American Protagonists. 2020. Tese de Mestrado em Liberal Studies. The City University of New York, Nova Iorque, Estados Unidos.