

# Deslocamentos do popular no cinema brasileiro: religião e relações raciais em *O Amuleto de Ogum* (1974)

Pedro Vinicius Asterito Lapera\*

---

**Resumo:** Neste artigo, pretendemos abordar o cinema brasileiro da década de 1970 e elegemos como foco da análise o filme *O Amuleto de Ogum*, dirigido por Nelson Pereira dos Santos em 1973-74. Escolhemos deter-nos na centralidade ocupada pelos rituais afro-brasileiros tanto na narrativa fílmica quanto em sua recepção. Partimos da seguinte questão: como o filme incorpora os rituais afro-brasileiros à sua narrativa e, portanto, à sua representação da cultura popular? Adotamos a hipótese de que, na conexão entre os aspectos rituais e extra-rituais, *O Amuleto de Ogum* revela algumas características das relações raciais e sua hierarquização evidenciada tanto nas experiências cotidianas quanto nas representações veiculadas pela cultura de massa.

**Palavras-chave:** Cinema brasileiro. Rituais. Amuleto de Ogum. Cultura negra.

---

## I Introdução

Constituindo-se em um domínio heterogêneo, a cultura popular teve, em diversos momentos, alguns de seus repertórios apropriados na construção de uma imaginação nacional (Anderson, 1989). No caso brasileiro, muitos romances, peças e poemas valeram-se de mitos, lendas e narrativas fantásticas que já circulavam pelas camadas populares.

A cultura de massa também não se mostrou indiferente a esses repertórios, que tiveram amplo espaço nas páginas dos periódicos, nas telas dos cinemas e, posteriormente, na televisão. Em se tratando especificamente da relação entre cinema e cultura popular, as religiões e seus rituais foram muitas vezes fontes de tensão entre os intelectuais do campo cinematográfico e os representantes do povo retratado nos filmes.

Até a década de 1970, a temática religiosa recebeu tratamentos pouco generosos na maioria das produções nacionais. Em muitas delas, seus elementos eram apresentados como pertencentes a um folclore alvo de paródias, tal como nos exemplos da chanchada carioca dos anos 1940 e 50. Mesmo em casos de filmes cujos realizadores pretendiam aproximar-se do popular, estes retrataram as religiões

---

\* Doutor em Comunicação pelo PPGCOM-UFF – Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense – e Técnico em Pesquisa da Fundação Biblioteca Nacional – FBN/Minc. E-mail: plapera@gmail.com; pedro.lapera@bn.br.

enquanto signos de um atraso que deveria ser superado através de um progresso intelectual do povo, uma visão iluminista claramente presente, por exemplo, em *Rio 40 Graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1954), *O Pagador de Promessas* (Anselmo Duarte, 1962), *Barravento* (Glauber Rocha, 1962).

Aproveitando um ponto dessa discussão, iremos abordar aqui o cinema brasileiro da década de 1970 e elegemos como foco da análise o filme *O Amuleto de Ogum*, dirigido por Nelson Pereira dos Santos em 1973-74. Ambientado em grande parte na cidade de Duque de Caxias (na região da Baixada Fluminense, no estado do Rio de Janeiro), a obra correlaciona diversos temas ligados ao universo popular: banditismo, ritos afro-brasileiros, sensacionalismo via cultura de massa, relações de clientelismo/patronagem, migração nordestina, dentre outros.

Escolhemos deter-nos aqui em um aspecto que despertou nossa atenção: a centralidade ocupada pelos rituais afro-brasileiros tanto na narrativa fílmica quanto em sua recepção. Alguns vestígios desse processo serão explorados mediante os depoimentos de participantes da produção do filme para Helena Salem (1987) e de alguns artigos e críticas sobre o filme publicados nos jornais à época de seu lançamento.

Conquanto essa centralidade não seja inédita, é pouco vista na maioria dos filmes brasileiros anteriores e até mesmo posteriores a ele, sobretudo em se tratando de filmes exibidos em circuito comercial. Para tentar compreender de que estratégias discursivas a obra se vale no intuito de evidenciar as categorias raciais, partimos da seguinte questão: como o filme incorpora os rituais afro-brasileiros à sua narrativa e, portanto, à sua representação da cultura popular? Adotamos a hipótese de que, na conexão entre os aspectos rituais e extra-rituais, *O Amuleto de Ogum* revela algumas características das relações raciais e sua hierarquização evidenciada tanto nas experiências cotidianas quanto nas representações veiculadas pela cultura de massa.

Jean-Claude Bernardet reconhece no filme "uma reformulação drástica das relações entre o cineasta (e o intelectual em geral) e o povo"<sup>1</sup>, afirmando que em "o Amuleto, não existe nenhuma personagem superior à vivência popular, nenhum modelo exterior a ser aplicado pelo povo"<sup>2</sup>. Mesmo validando a relevância da intuição de Bernardet, acreditamos que *O Amuleto...* insere-se num movimento maior de redefinição do que seja creditado ao popular em vários filmes brasileiros dos anos 70, tais como *As aventuras amorosas de um padeiro* (Waldyr Onofre, 1975), *Iaô* (Geraldo Sarno, 1976), *Tenda dos Milagres* (Nelson Pereira dos Santos, 1976) etc.

A ampliação e a mudança de status do domínio do popular podem ser percebidas como um vestígio da crise do intelectual de esquerda já apontada pelo próprio Bernardet em *Brasil em tempo de cinema* (1969) e, de modo extemporâneo, por Xavier (1989; 1993). Como um dos efeitos, em *O Amuleto de Ogum* recorre-se ao romance *O Amuleto da Morte*, escrito por Francisco Santos (que também é roteirista e participa como ator do filme ao interpretar um dos capangas) e ao pai de santo umbandista Erley, que interpreta a si próprio e mostra à equipe vários rituais

1 BERNARDET, Jean-Claude. Manifesto por um cinema popular. Publicado no folder do ciclo "Hoje: cinema brasileiro!" realizado pelo Museu da Imagem e do Som em maio de 1976.

2 *Op.cit.*

religiosos, que foram captados para o filme. Além disso, o filme remete a um coronel atuante na Baixada Fluminense. Diante disso, infere-se o fato de que não há uma divisão rígida entre as práticas intelectuais ativadas antes, durante ou depois da realização do filme, devendo ser analisadas de modo relacional.

## II Entre a “feitura do santo” e o “corpo fechado”: mitos, rituais e simbolismos

Retomando Malinowski e sua perspectiva funcionalista, Eliade considera que o mito, em algumas sociedades, “fornece os modelos para a conduta humana, conferindo, por isso mesmo, significação e valor à existência” (2004, p.8). Ao destacar o papel da cultura de massa na circulação das narrativas míticas nas sociedades modernas, o autor corrobora a visão de que os mitos referem-se aos tempos de uma “origem”, ao sobrenatural, ao que interrompe a temporalidade e o comportamento cotidianos e, para tanto, apresenta exemplos – super-heróis, “artistas malditos” etc - que confirmam a presença desses na experiência cotidiana.

No caso do objeto analisado, o próprio título *O Amuleto de Ogum* já evoca a presença de dois mitos ligados às culturas populares: a do amuleto, que geraria uma proteção sobrenatural a quem o portasse, e ao *orixá* Ogum - equiparado a São Jorge tanto no registro cotidiano quanto nas imagens veiculadas pelo filme -, constituindo uma possível chave de leitura por ocasião de sua exibição.

Além disso, o filme apresenta ao espectador a ligação entre mito, narrativa e cultura popular logo na primeira sequência, na qual um violeiro cego (interpretado por Jards Macalé), após ser abordado por um bando de criminosos, é forçado a contar uma “história verdadeira que acabo de inventar”, o que nos remete à oralidade característica da literatura de cordel.

*O Amuleto...* apresenta uma série de mitos e de rituais ligados a estes mediante seus personagens principais: Gabriel (Ney Sant’anna), filho de camponeses nordestinos e forçado a migrar diante da situação de violência pela disputa de terras, sua mãe (Maria Ribeiro), Dr. Severiano (um “coronel suburbano” interpretado por Jofre Soares) e Eneida (Anecy Rocha), amante de Severiano que se envolve amorosamente com Gabriel.

Após seu marido e filho mais velho terem sido assassinados por conta de disputa por terras, a mãe de Gabriel resolve levá-lo a um pai-de-santo para fechar seu corpo. Gabriel (criança) aparece em um close expandido para um plano geral deitado em cima de uma mesa rodeado por “guias” (proteções segundo o candomblé) de várias cores e por várias cruces. À sua volta, filhos-de-santo em sua maioria com vestidos brancos, azuis e vermelhos entoam cânticos: “Como é meu pai, como é meu guia, como é meu pai, Ogum é filho da Virgem Maria”. Altar ao fundo com destaque para imagem de São Jorge. Homem caracterizado de sertanejo (com chapéu marrom abalado) usa um apito para “chamar o santo”. Corte para cena de pai de santo negro que benze Gabriel no cemitério segurando uma bíblia, ao lado de uma cruz e rodeado por filhas-de-santo: “Com as armas de São Jorge, estou armado, com o sangue de Cristo batizado, com o leite da virgem borrifado, na barca de Adão embarcado. Meus

inimigos, senhor, se tiverem vontade de me prejudicar, nada poderá contra mim. Nem com fogo, nem com arma, nem com coisa que me ofenderá". Todos cantam depois o refrão: "Oh, D's! Oh, D's! Será meu general!". Gabriel é focalizado e câmera desce até o amuleto dourado em seu peito.

A cerimônia de "fechar o corpo" de Gabriel, além de um rito de iniciação, situa-se no que Gennep (1909) chama de rito de separação entre o mundo profano e o mundo sagrado, uma vez que o menino, para poder portar o amuleto e, por conseguinte, ser dotado da proteção sobrenatural, precisa passar pela etapa de purificação mostrada pelo filme. Sendo assim, o amuleto opera como o signo dessa passagem entre os dois mundos que acompanhará a personagem em vários momentos da narrativa.

Além disso, deve-se atentar para o fato de que, no candomblé, evita-se em geral submeter crianças aos ritos de iniciação, salvo em situações excepcionais como, por exemplo, uma criança que, por motivos de saúde, corre risco de vida. Isso não significa que elas estejam fora da prática religiosa. Ao contrário, a infância é vista enquanto um período de configuração desse *ethos* religioso<sup>3</sup>, por meio do aprendizado dos cantos, da presença nas sessões e nas festas dos terreiros, das brincadeiras relacionadas à possessão e ao transe<sup>4</sup> etc. No caso de Gabriel, a iniciação precoce - também justificada a partir de um risco de vida - será preponderante para determinar sua atitude perante as outras personagens, caracterizada por um desafio ao lugar que essas ocupam - principalmente o chefe Severiano - e ligada a esse *ethos* religioso que o qualifica enquanto protegido por Ogum.

Passemos a outro aspecto destacado pelo filme no tocante a duas correntes dos rituais afro-brasileiros: as representações atribuídas à macumba e à umbanda. Ambas são mostradas principalmente por intermédio das personagens de dois pais de santo negros: Gogó e Pai Erley.

De que modos são apresentados os cultos e seus respectivos *babalaôs*? Gogó, o pai de santo da macumba, é libertado da cadeia a mando de Severiano. Severiano e Gogó conversam em mesa de bar, ao que o primeiro encomenda um feitiço contra Gabriel: "Gogó, quero que você faça um trabalho pra mim! Tem que ser coisa forte! (...) Dizem até que tem corpo fechado. Eu não acredito, mas pelo sim, pelo não...", "Eu não sei se meus orixás permitem", "Não faça rodeio, Gogó! Diga quanto é!", "Dez mil."; "Você ficou maluco?"; "È corpo fechado! Corpo fechado!".

Em outra sequência, os capatazes de Severiano vão cobrar Gogó o feitiço contra Gabriel. Zé Índio e Quati, dois dos capatazes, discutem sobre a figura de Gogó: enquanto o primeiro diz que Gogó é um *babalaô* e precisa ser respeitado, o segundo insiste em qualificá-lo como vigarista. Vasculham o terreiro de Gogó enquanto se

---

3 Para fins do presente artigo, consideramos *ethos* "o sentimento qualitativo de um povo, sua maneira de sentir, do ponto de vista emocional e moral, o modo como as coisas são e devem ser - seu sistema ético" (Hoebel e Frost, 1981, p.340 *apud* CORREA, Norton, 2006, p. 26)

4 Em um curso sobre Etnologias afro-brasileiras oferecido no PPGAS/Museu Nacional entre março e junho de 2008, o antropólogo Márcio Goldman relatou que é comum, em seu trabalho de campo, encontrar crianças que fingem estar possuídas, sendo que a reação dos adultos varia de uma breve reprimenda a uma atitude condescendente, uma vez que é esperado que essas crianças aprendam os condicionamentos corporais para a possessão (que varia de acordo com o *orixá* designado para cada pessoa).

deparam com vários objetos utilizados nos rituais: o altar ocupado pelos santos católicos ao centro do terreiro e saudado por Zé Índio sob o espanto de Quati; um altar no canto com figuras de *Exu*. Quati indaga ironicamente a Zé Índio: "Ei, aquele *Exu* ali não parece o chefe?" e ri, não sem ser reprovado: "Não brinca com isso, é coisa séria!". Quando Gogó sai de seu quarto, Zé Índio o cobra: "O orçamento do chefe já estourou. O cara continua roubando aí e você não tá resolvendo coisíssima nenhuma". Ao ver Quati bebendo a cachaça do despacho, Gogó reage dizendo "mais respeito com os santos!" e toma a garrafa de sua mão. "Olha o trabalho que eu to fazendo pro homem!" e descortina a parte de baixo do altar dos *Exus*: várias garrafas de cachaça à volta de um prato com farofa e uma estátua de um *Exu*. Zé Índio dá um maço de dinheiro a uma mulher que sai do quarto de Gogó e vai embora. Após a saída dos capangas, mulher sorri para Gogó e diz "é meu!" segurando o maço.

Em um momento posterior no filme, Severiano e seus capangas invadem o terreiro de Gogó para surrá-lo e destruir os objetos rituais. Gogó dança com duas mulheres sob o olhar de Severiano, que fala: "Vamos entrar e dar uma surra nesse sem-vergonha!". Chega até Gogó e diz: "Tá fazendo meu trabalho, né, seu sacana?" e Gogó finge estar possuído, ao que Severiano contesta: "Ah, baixou seu santo de repente, né? Vamos, quebra tudo!".

Em síntese: Gogó é explorado na obra através de um registro cômico, que retira a autoridade, via de regra, creditada a um *babalaô*. Mulherengo (Gogó aparece no bordel dançando com várias mulheres e, depois, em seu terreiro com duas "assistentes"), dado a pequenos golpes, viola os preceitos religiosos, por exemplo, ao fingir incorporar um "santo" e ter relações sexuais durante a prática religiosa, além de mercantilizar a religião em benefício próprio e não de uma comunidade de adeptos, assumindo uma relação de clientelismo com o chefe Severiano. Em suma: tem sua autoridade moral abalada perante as outras personagens.

Lembrando que o próprio nome Gogó já apresenta o estigma (Goffman, 1975) de alcoólatra que paira sobre o *babalaô*, sua figura é mostrada no filme, ainda, investindo em um imaginário teratológico em relação à prática da macumba e, mais especificamente, à entidade *Exu*. Capone (1999) e Halloy (2005) aludem ao medo despertado por essa prática na relação dos adeptos das religiões afro com a sociedade brasileira (muitas vezes qualificados pelo nome genérico de "macumbeiros", usado como categoria de acusação por não-adeptos pertencentes a extratos sociais mais elevados), não sem antes destacar o fator racial na manutenção desse estigma. Seria válido conjecturar se essas representações da macumba, além de corresponderem ao estigma, não seriam, na verdade, a visão que muitos praticantes da umbanda possuem sobre ela.

Sobre a acusação de feitiçaria, o antropólogo Norton Corrêa levanta a seguinte consideração:

A acusação de feitiçaria está entre as mais comuns feitas ao povo do Batuque. E de fato não são poucos os chefes que usam tais práticas. O que não é dito é que, em primeiro lugar, boa parte dos solicitantes de tais serviços vêm dos próprios integrantes da sociedade branca, justamente de onde partem a maioria das acusações; em segundo lugar, que se trata da única arma de que a população afro-brasileira dispõe face ao verdadeiro arsenal de recursos de pressão e repressão mobilizados pelos brancos. Desta forma, o medo branco ao feitiço negro atua como um moderador do poder dos primeiros (Corrêa, p. 19).

Quanto à umbanda, Pai Erley é mostrado com dois filhos-de-santo, todos vestidos de branco, fazendo um trabalho em uma praia no momento em que os capangas de Severiano jogam o corpo de Gabriel de uma ponte, embalado em um saco preto. Recolhem o saco preto da água, o desembulham e, sob o olhar atônito de todos, Gabriel sorri. Erley segura o amuleto.

Em seguida, Gabriel aparece em uma sequência ao som de uma música afro acendendo uma vela e a coloca em cima de uma pedra. Pai Erley o conduz por uma cachoeira e exclama "Bem-vindo às águas de Oxum! Salve Oxum!". Gabriel saúda uma pedra e Pai Erley diz: "Salve Xangô, rei da Justiça! Salve Xangô!". Embaixo de uma árvore, Pai Erley explica a Gabriel: "essa é a fronteira de Oxossi. Que ela lhe dê força. Salve Oxossi!". Pai Erley e Gabriel, com vestimentas brancas, passeiam por floresta enquanto o primeiro explica os fundamentos da umbanda. Gabriel revela curiosidade pela figura do *Exu*, ao que Pai Erley responde: "Que as pessoas chamam de capeta, de satanás. Mas o nome espiritual é Exu. Orixá que é afirmado na porteira do terreiro". "Mas Exu não persegue a alma da gente?", indaga Gabriel.

Pode-se considerar, ainda, que Pai Erley e Gogó são constituídos por meio de contrastes. Aos registros cômico e teratológico atribuídos ao último, Pai Erley é apresentado com uma dimensão pedagógica do ritual: dirige-se a Gabriel para chegar ao espectador. É marcado também pela lógica da contenção: não bebe, tem gestos contidos, quase calculados. Seu lugar de autoridade como pai de santo é delimitado tanto pelo respeito dos filhos de santo quanto de Gabriel e até mesmo de Severiano. Além disso, as cerimônias da umbanda são apresentadas por um registro que dialoga com o cinema documentário, uma vez que muitas cenas foram filmadas em terreiros que celebravam festas relacionadas às entidades.

Aliás, em várias críticas veiculadas em jornais, destacou-se o aspecto documental do filme em relação às manifestações religiosas<sup>5</sup>. Podemos atentar para o fato de que os exemplos citados nos textos críticos (a cerimônia de "fechamento do corpo"; a festa de Iemanjá, a festa das crianças/Cosme e Damião) são todos referentes à prática da umbanda, o que acentua a leitura que cria uma oposição entre umbanda e macumba a partir das noções de bem *versus* mal.

Sobre a umbanda, podemos nos deter ainda na iniciação de Gabriel realizada por Pai Erley. Ao som de um refrão cantado suavemente "a umbanda é linda, ninguém pode negar! A umbanda é linda, de Zâmbia a Oxalá!", Gabriel caminha pelo terreiro de Pai Erley, com o amuleto ao lado dos filhos-de-santo – todos vestidos de branco – entrega as armas embrulhadas em um pano branco ao pai-de-santo e indaga: "Pai, é verdade que homem de corpo fechado não pode ter mulher, nunca?"; ao que Erley responde: "Não é bem assim. Os orixás não são tão exigentes, afinal, a mulher faz parte da vida do homem". Numa sequência posterior, Pai Erley e os filhos-de-santo caminham até um quarto do qual Gabriel sai com um pano branco na cabeça. Ao ter o pano retirado, Gabriel está possuído por um espírito de *caboclo* (o que é confirmado pelo gestual e pelas palavras entoadas da personagem, que bate no peito com o braço esticado e saúda os filhos-de-santo com o cumprimento característico dessa entidade, uma batida de ombros). Depois, na praia, uma cena noturna realça a presença da cor

5 VATUCK, Pola. Uma visão folclórica dos mitos populares. *Folha de São Paulo*, 26/4/1975 e MACHADO, L.C. Superogum-Beira-Mar. *Correio Braziliense*, 23/10/1975.

branca nos rituais da umbanda: Gabriel aparece com um pano branco na cabeça e com as mãos levantadas enquanto, em uma roda formada por filhos-de-santo também vestidos de branco, alguns iniciados possuídos dançam muito calmamente. Gabriel é focalizado segurando um braço azul (referência à *orixá* Iemanjá). Segundo a avaliação de Ortiz (1999), na umbanda, “trata-se sobretudo da vitória da moral caritativa, da homogeneidade do sagrado, por detrás da qual se escondem calmamente as contradições de classe e de cor da sociedade brasileira” (p. 210).

Para uma análise mais completa dos processos de hierarquização racial e étnica ativados pelas práticas religiosas, é necessária uma relação com outro elemento dramático fortemente representado na obra: o banditismo. A ele passaremos agora.

### **III Bandidos, heróis e fiéis: disputas, pertencimentos e hierarquia racial e étnica em *O Amuleto de Ogum***

Em alguns momentos do filme, o mito do corpo fechado será acionado como fonte de significação e de valoração da conduta do protagonista. Dez anos após sua iniciação, Gabriel migra para Duque de Caxias (no Rio de Janeiro). Ao receber sua carta de recomendação, Severiano zomba do mito que o rodeia: “corpo fechado? Nem em meu tempo de criança eu acreditava nisso!”, ao que solta um riso sarcástico. Depois de conversar com seu consultor Dr. Baraúna, Severiano contrata Gabriel, “afinal era uma recomendação do cumpadre Clóvis”, porém não sem antes perguntar ao capataz: “ele é branco?”. Diante da afirmativa, finaliza o diálogo explicitando seu racismo: “ainda bem!”.

Gabriel passa por outro rito de iniciação, dessa vez nas práticas do banditismo. Em vez de perceber as iniciações religiosa e no banditismo enquanto opostas, o filme estabelece vários paralelos entre os dois *ethos* por elas evocados. Gabriel aprende a atirar, passa por algumas provas - tais como ser alvo de um tiro segurando um cigarro na boca e de outro com uma garrafa na cabeça - e executa alguns homicídios auxiliando seu chefe Chico de Assis. Ironicamente, é o malogro de um desses “serviçinhos” que ajuda a divulgar o mito do corpo fechado. Câmera acompanha os movimentos apressados de Chico, que exaspera após Gabriel ter se recusado a matar um promotor: “Borrou-se todo! E eu fiquei numa situação danada pra não perder a viagem, entrei no meio da multidão, olhei a cabeça do homem, pá! Dei o primeiro tiro! Não é que uma vaca entrou no meio! (...) Resultado”, pega um jornal e o exhibe para seus comparsas. No jornal, lê-se o título em destaque: “Mataram a mulher do promotor”. E continua: “Sabe o que ele disse? *Ah, não matei ele não porque vi que ele tava praticando uma boa ação* (em tom de deboche)”. No almoço, Gabriel derruba involuntariamente comida na roupa de Chico, que tem um surto de ira: “Vai limpar! Vai limpar com a língua!”, ao que Gabriel reage negativamente. Chico pega o revólver e atira em Gabriel várias vezes. A composição da imagem enfatiza ao alto uma estátua de São Jorge e, logo abaixo, Gabriel, que mostra o amuleto dourado e as marcas na pele dos tiros. Plano destaque do amuleto. Gabriel encontra-se acima de Chico e dos outros comparsas (em sua maioria pardos e negros) que, ao perceberem que os tiros não matam Gabriel, passam a reverenciá-lo. Música de candomblé ao fundo: “Ogum é de rei! É de rei Ogum!” em paralelo à exclamação coletiva “Viva Gabriel!”. Câmera focaliza a estátua de São Jorge ao fundo.

A fusão entre elementos católicos/europeus e africanos ocorre evidenciando a relação de hierarquia entre ambos, na medida em que a própria imagem ressalta a figura branca de São Jorge no topo e as personagens negras e pardas em sua base. A mediação entre esses dois universos ocorre através de uma personagem branca que, além de protagonista do filme, é vista como superior em razão do mito de que se vale para se impor perante as outras personagens. Ainda, é possível mencionar que a personagem Gabriel atualiza ao espectador o mito do herói moderno, tendo em vista o flerte da obra com os gêneros policial e *western*<sup>6</sup>. Importante salientar que o herói desempenha, nos gêneros citados, função dramática essencial, no sentido de ser o lugar autorizado de produção do discurso.

Sobre a entidade *Ogum*, é interessante aludirmos a uma das narrativas míticas que circulam entre os praticantes das religiões afro-brasileiras:

“Um dia iam todos os orixás para uma festa brasileira e o Xangô carregava o Oxalá nas costas, porque ele é muito velho e não podia caminhar sozinho. Perto do lugar os dois vão atravessando um pontilhão de onde já se enxergava a festa e o Xangô vê a Iansã, que era sua noiva, muito sexy, toda se requebrando e ainda por cima com um prato de amalá na mão. Então ele não resiste e larga o velho, que cai, inclusive perde o carto (bastão) dele, e fica ali, mas seguro na ponte, gemendo baixinho. Os outros orixás passam depressa pra chegar na festa e nem vêem que o velho está ali. Mas o Ogum, que passa por último, ouve os gemidos do velho, bota ele nas costas e vai pra festa. Quando o Oxalá chega, furioso, tira a Iansã do Xangô e dá ela em casamento pro Ogum e condena Xangô a comer numa gamela. (...) E o Ogum e a Iansã vão morar no mato, onde o Ogum tinha a ferraria dele. Mas o Xangô não se convenceu e lá do alto da pedreira começa a cantar para Iansã fugir com ele. Então a Iansã chama o Ogum, dá bebida pra ele e foge com o Xangô (...)”<sup>7</sup>.

Podemos avaliar como as categorias êmicas foram incorporadas pela narrativa fílmica no sentido de avaliar a trajetória de Gabriel em relação ao *orixá* Ogum: a mistura entre uma “bondade”, um “espírito guerreiro” e um “poder sobrenatural” a eles atribuída, seja pelos comparsas, seja pelos praticantes das religiões afro.

Essa narrativa mítica a respeito de Ogum também encontra ressonância nas relações de Gabriel com o chefe Severiano e Eneida, que se transforma em sua amante. Após a revelação do mito do corpo fechado de Gabriel, este passa a incomodar a autoridade de Severiano – tanto com relação a seus subordinados quanto à sua própria amante – que então lhe encomenda um falso serviço: assassinar um suposto bicheiro que, posteriormente, Gabriel descobre tratar-se do presidente da Cruz Vermelha. Assim como na narrativa mítica de Ogum ludibriado por Iansã e Xangô, Gabriel é enganado por Severiano tendo justamente em vista a disputa pela personagem feminina.

6 Foi veiculada na imprensa uma história da produção do filme que reforça a sua ligação com esses gêneros. Durante as filmagens de uma seqüência de assalto a banco, alguns vizinhos assustados com o barulho chamaram a polícia, que interveio no tiroteio ficcional efetuando disparos e chegando a prender alguns atores. Tal fato teve origem em uma confusão entre a produção do filme e a polícia de Duque de Caxiais, já que o diretor insistiu ter avisado a polícia, ao passo que esta alegou não ter sido informada das filmagens (Cf: *O Jornal*, Rio de Janeiro, 27/01/1974).

7 Mito narrado pelo babaláú Érico de Ogum ao pesquisador Norton Corrêa (2006)



Sobre Eneida, esta aparece no momento em que Severiano contrata Gabriel para o falso serviço. Com gestos e palavras explícitas, flerta abertamente com Gabriel na frente de Severiano e, no reencontro com aquele, após a morte do presidente da Cruz Vermelha (Gabriel, ao ser procurado pela polícia, vai à casa de seu chefe em busca de proteção), tenta novamente seduzi-lo, com sucesso. Assumindo a conduta e os gestos atribuídos à *orixá* Iansã – uma sexualidade agressiva e uma instabilidade emocional combinadas com atitudes que revelam aos poucos um ardil utilitarista e traiçoeiro – Eneida se movimenta em um meio extremamente masculinizado pelo crime e pelo poder patriarcal.

Depois da briga com Gabriel, ao saber que Pai Erley o está abrigando em seu terreiro, Severiano manda seu capanga conduzi-lo à força até sua mansão. Ao encontrá-lo, Severiano oferece-lhe bebida, ao que este contesta: “obrigado, mas eu não bebo”. “O negócio é o seguinte: o senhor está escondendo em sua casa um bandido muito sem vergonha!”. Em tom sereno, Pai Erley diz: “Meu terreiro não é esconderijo. As portas também estão abertas para o senhor. Quando quiser, pode tratar comigo”; “Olha, eu vou ser franco com o senhor. Eu quero que o senhor faça um desses trabalhos que o senhor entende, esse negócio de espiritismo, de entidades etc. Enfim, eu quero que o senhor faça daquele menino uma pessoa normal, igual às outras. Só lhe peço isso. Do resto, eu me encarrego”; “Impossível”; “Meu amigo, não existe impossível! Aliás, quando eu pedi o senhor pra vir aqui, eu estava falando com o Doutor Baraúna sobre o nosso sítio. (...) Eu estava com vontade de ofertar aquele sítio pro senhor fazer um terreiro de macumba, uma casa para o senhor fazer os seus trabalhos”; “O senhor não está preparado pra compreender os princípios da nossa religião”; “Então me explique”; “Nós podemos fazer muita coisa pelo senhor, mas nada contra aqueles que o senhor julga inimigos. Lhe conheço de fama, mas vejo que o que o senhor quer encontrar está dentro de si mesmo. Estamos prontos pra lhe ajudar nessa procura. Quando começamos?”; “Imediatamente e aqui em casa”.

Na sequência seguinte, dá-se a possessão de Severiano por um *Exu*. Pai Erley e filhos de santo, com vestimentas brancas, passam incenso na casa de Severiano e lhe dão um passe. Em close, percebe-se a alteração facial de Severiano, que começa a gritar. Um plano geral capta a corrida de Severiano possuído por um *Exu* enquanto se contorce e grita de dor. Severiano se joga no chão e é amparado pelo pai de santo, por Zé do Índio e por Doutor Baraúna, que berra: “Severiano, contenha-se! Severiano!”. Filha de santo coloca mão na cabeça de Severiano para que o espírito/*Exu* passe para seu corpo. Após isso, ela se bate contra o chão enquanto o pai de santo a ampara até expulsar o espírito. Logo que isso acontece, Pai Erley é possuído por uma entidade conhecida como *preto velho*. Filho de santo toca um tambor enquanto Pai Erley possuído fala “é verdade! É verdade!” (em tom de voz de uma pessoa idosa), fica em posição inclinada e depois se senta, fuma um cachimbo. Severiano chora e fala extremamente nervoso: “Eu queria deixar de ser ruim. Queria deixar de matar os outros. Mas toda vez que me lembro que mataram minha mulher e meu filho, principalmente meu filho, eu tenho vontade de matar todo mundo! Eu tenho vontade de estraçalhar todo mundo, meu preto velho! Mas eu não queria ser assim! Eu sou infeliz porque ninguém gosta de mim e eu não gosto de ninguém!”.

Sobre as possessões descritas, é interessante fazer duas considerações. Quanto à possessão de Severiano por um *Exu* e a imediata revelação de arrependimento quanto às suas ações, isso remete a uma visão êmica de possessão, segundo a qual esta é passível de ocorrer para punir um “cavalo” pela sua má conduta. Tal interpretação sobre a possessão foi explorada por Ruth e Seth Leacock (1972) em seu trabalho sobre o batuque na cidade de Belém, no qual os “encantados” (como os nativos nomeavam as entidades que possuíam os iniciados) punem caso o iniciado viole obrigações rituais ou mesmo aja de modo contrário à vontade de seu encantado, sendo que a punição pode variar de um simples jogar-se no chão até uma autoflagelação que deixa a pessoa muito ferida. No caso de Severiano, além da dor e de um grande cansaço, a possessão resultou em gritos, corridas, jogar-se no chão, algo visto como muito humilhante para a personagem.

Ademais, comparando as duas possessões, é possível também falar em variação na intensidade da possessão, o que é defendido por Opipari (2004) em sua análise sobre o candomblé paulista. No caso apresentado no filme, essa variação seria determinada também pelo tipo de espírito (*Exu* e *preto velho*) e pelo grau de iniciação dos personagens possuídos no culto.

Após a visita de Pai Erley a Severiano e ao ritual que se seguiu, o capanga Zé Índio chega com as flores vermelhas para a obrigação que Severiano teria de realizar para o *preto velho*: “Chefe, encontrei o material!”; “Que material?”; “O material para fazer sua obrigação”; “Que obrigação?”; Obrigação pra seus guias”; “Guia! Quem precisa de guia é cego! Você pensa que eu sou macumbeiro, seu boi?!”. Severiano atira as rosas vermelhas no chão e Zé Índio ajoelha-se para pegá-las. Os planos são muito próximos aos personagens e mostram, pelo olhar das personagens, que Severiano está em uma posição acima de Zé Índio, sendo que este tenta contemporizar: “Mas o homem disse!”; “Eu conheço meu caminho e conheço meu trabalho! Não permito que nenhum ignorante venha me dizer o que fazer da minha vida! Eu mesmo decido tudo! E eu lá vou me meter com essas coisas de *Exus*, essa coisa de gente analfabeta, atrasada, primitiva!; “Não custa nada, chefe, por favor, é pra sua própria felicidade! O senhor prometeu fazer a obrigação”; “Não me toque mais nesse assunto! Agora eu entendo porque esse menino ainda está vivo! É porque em vez de homens valentes, eu tenho uma porção de velhos que só querem comer, encher o bucho! Ao invés de armas, usam velhas, rezas, rosas e fitinhas! Ao invés de matar meus inimigos, ficam matando bodes e galinhas pretas!”; “Que Oxalá lhe perdoe! O senhor não sabe o que está dizendo!”. Ao fim do diálogo, Zé Índio é demitido por Severiano.

A presença de diferentes elementos ligados às culturas europeias, indígenas e africanas presentes na umbanda remete-nos a outra possível chave de leitura para o filme: a noção de sincretismo. Desde a circulação do mito do corpo fechado de Gabriel até a presença de santos no altar do terreiro de macumba de Gogó, passando pela incorporação de elementos africanos pela umbanda, o sincretismo pode ser percebido enquanto um valor que condiciona a avaliação da obra tanto na sua recepção quanto pelo próprio diretor, ao afirmar que, segundo sua concepção, o filme se estruturaria

em “ciclos de umbanda”: o do corpo fechado, o da Pomba Gira, o de Exu, a proteção de Oxum, a festa de Cosme e Damião<sup>8</sup>.

Pela crítica, o sincretismo foi avaliado como fonte para a credibilidade do filme no mercado externo até como expressão de uma vontade do diretor em realizar um cinema “verdadeiramente” popular. Um exemplo disso ocorreu antes da exibição do filme no Festival de Cannes, quando o crítico Alfredo Sternheim assim se manifestou: “é possível que por oferecer muitos elementos de um sincretismo religioso pouco divulgado na Europa, o filme de Nelson Pereira dos Santos alcance ótima receptividade no Festival de Cannes”<sup>9</sup>. Inclusive, algumas críticas remeteram à dimensão pedagógica da obra através desse sincretismo, tal como na edição do Jornal da Tarde de 11/04/1975, na qual havia um glossário com os termos ligados aos ritos afros (“despacho”, “orixá”, “babalaô”) para que o público leitor do jornal pudesse acompanhar a discussão de modo satisfatório, na avaliação do próprio jornal.

No entanto, por meio de outros exemplos (a cena em que Chico alveja várias vezes Gabriel, o tratamento concedido ao *babalaô* Gogó), pode-se notar que esse sincretismo não ocorre aleatoriamente; ao contrário, não configura uma prática de interação, mas sim de hierarquização e que valoriza a centralidade da maioria dos elementos europeus frente aos indígenas e aos africanos, o que pode ser comprovado pela presença dos santos de cor branca nos altares, pela cor branca na vestimenta da umbanda, pela a representação de *Exu* enquanto uma entidade capaz de fazer somente o mal<sup>10</sup> etc.

Enquanto Gabriel passa pelo rito de iniciação na umbanda, Severiano tenta encontrar alguma forma de acabar com sua invencibilidade e proteção sobrenatural. Para tanto, suborna Eneida, que acaba traindo o ex-amante e conta a Severiano que Gabriel só tem garantia de vida enquanto sua mãe for viva, uma vez que, em um diálogo com este, Eneida lembra-se do fato de que a mãe de Gabriel, para protegê-lo, dá a vida dela em troca da dele no ritual de fechamento do seu corpo quando criança. Severiano manda matá-la e chega a falsa notícia de seu assassinato aos ouvidos de Gabriel.

É interessante observar o ponto de ligação entre ritos afros e fator genético. Essa relação é bastante explorada por ocasião de trabalhos de campo, seja pelo viés positivo – isto é, quando o fator genético entra diretamente na disputa pela distribuição do poder e de recursos nas comunidades de adeptos<sup>11</sup> – seja pelo viés negativo – quando o vínculo biológico é uma interdição para a iniciação no mesmo terreiro chefiado por um membro da família<sup>12</sup>. No filme, o fator genético possui uma dupla função: a de referendar o mito do corpo fechado através da figura materna e,

8 SANTOS, Nelson Pereira dos. O cinema e a cultura popular. *Jornal do Brasil*, 23/02/1975.

9 Cf: STERNHEIM, Alfredo. Um filme popular de Nelson Pereira dos Santos. *Folha da Tarde*, São Paulo, 16/04/1975.

10 O que foi repensado a partir dos movimentos de reaficanização do candomblé a partir de meados dos anos 70, que passaram a valorizar o papel dessa entidade nos ritos afros.

11 Em sua tese, Arnaud Halloy afirma que o prestígio do culto Xangô em Recife incide principalmente sobre os descendentes de Pai Adão (percebido como um *babalorixá* muito poderoso, sendo que a descendência biológica é vista em termos de continuidade desse poder)

12 Vivaldo da Costa Lima pesquisou sobre as tensões na superposição entre as famílias de santo e as famílias biológicas nos cultos *jêje-nagô* da cidade de Salvador.

ainda, a encenação de um ideal de branqueamento presente na sociedade brasileira. Devemos recordar que, ao início do filme, o filho e o marido assassinados são brancos e o filho sobrevivente (Gabriel) também, ao passo que a mãe é negra. Além disso, o próprio ritual reafirma o lugar desse ideal de branqueamento, já que se trata de uma mulher negra que sacrifica a vida para salvar sua descendência branca.

#### **IV Considerações finais**

Após essa reflexão sobre *O Amuleto de Ogum* e sua recepção, podemos destacar brevemente alguns pontos relevantes. A visão do popular com uma dimensão projetiva isto é, como um *locus* privilegiado de transformação social dentro dos parâmetros desejados por uma elite cultural ligada ao cinema – visão muito presente entre os intelectuais ligados à atividade cinematográfica nos anos 1950 e 60 – é relativizada ao longo do filme, que passa a inserir o popular como experiência a ser incorporada ao drama fílmico.

Tal movimento foi acompanhado pela recepção, que destacou a centralidade narrativa conferida aos rituais e a assimilação das categorias êmicas relacionadas às religiões afro-brasileiras. Assim, a cultura popular passaria por uma mudança de *status*. Em vez de ser um campo a ser transformado pelas práticas dos intelectuais, passa a ser vista como um espaço de negociação entre esses e as práticas dos sujeitos representados, sendo que as mudanças no domínio do popular ocorreriam com a incorporação das práticas e das formas de nomear o mundo de seus agentes à ação dos intelectuais.

Ainda, ocorre a transição de uma representação que pretendia ressaltar a integração entre os diversos elementos do popular (algo buscado pela noção de projeto, que permeava a produção cultural das décadas anteriores) para uma representação marcada por categorias étnicas e raciais, que entram na disputa para ocupar um lugar de autoridade na narrativa das experiências cotidianas e das relações sociais.

Mesmo reconhecendo que o sincretismo foi uma noção usada pela crítica à época do lançamento do filme como uma possível chave de leitura, tal fato não consegue apagar que esse mesmo sincretismo foi usado de modo a ressaltar a desigualdade com que os elementos europeus, africanos e indígenas são apropriados, em geral com a valorização dos primeiros sobre os dois últimos. Desse modo, a apresentação de uma hierarquia racializada passaria pela disposição desses elementos culturalmente diversos nos rituais e nas práticas dos sujeitos.

Por último, é importante ponderar que o foco de análise sobre um único filme, longe de esgotar a discussão sobre as intersecções entre o cinema e a cultura popular, deve ser visto como o ponto de partida para uma análise comparada a se debruçar sobre os filmes brasileiros produzidos no mesmo período e sobre a circulação dos mesmos.

## Referências

- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- ANJOS, José Carlos Gomes dos. **No território da linha cruzada**: a cosmopolítica afro-brasileira. Porto Alegre e Brasília: Ed. UFRGS; Fundação Cultural Palmares, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- BARTH, Fredrik. **O guru, o iniciador e outras variações antropológicas**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2000.
- BERNARDET, Jean Claude. **Brasil em tempo de cinema**. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.
- BERNARDET, Jean Claude; GALVÃO, Maria Rita. **O nacional e o popular na cultura brasileira - cinema**. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1983.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- CLASTRES, Pierre. **A sociedade contra o estado**: pesquisas de antropologia política. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- CORREA, Norton. **O batuque do Rio Grande do Sul**: antropologia de uma religião afro-rio-grandense. São Luís: Editora Cultura e Arte, 2006.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- GENEPP, Arnold van. **Les rites de passage**. Paris: Librairie Critique, 1909.
- GOFFMAN, Erwin. **Estigma**: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1975.
- GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. **Classes, raças e democracia**. São Paulo: Ed. 34, 2002.
- HALLOY, Arnaud. **Dans l'intimité des orixás**: corps, rituel et apprentissage religieux dans une famille-de-saint de Recife (Brésil). Tese defendida na École des Hautes Études en Sciences Sociales e na Université Libre de Bruxelles, 2005.
- LEACOCK, Seth e Ruth. **Spirits of the Deep**: a study of an Afro-Brazilian cult. New York, American Museum of Natural History, 1972.
- LIMA, Vivaldo da Costa. **A família de santo nos candomblés jêjes-nagôs da Bahia**. Salvador: Corrupio, 2003.
- OPIPARI, Carmen. **Le candomblé**: images em mouvement. Paris: L'Harmattan, 2004.
- ORTIZ, Renato. **A morte branca do feiticeiro negro**: umbanda e sociedade brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- RICOUER, Paul. **Temps et Récit**. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

RODRIGUES, João Carlos. **O negro brasileiro e o cinema**. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos**: o sonho possível do cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do desengano**. Tese de Livre Docência apresentada à ECA-USP. São Paulo: 1989.

\_\_\_\_\_. **Alegorias do subdesenvolvimento**: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.

---

**Title** Displacements of popular in Brazilian Cinema: religion and race relations in *O Amuleto de Ogum* (1974)

**Abstract:** In this article, we intend to analyze Brazilian Cinema of the seventies 70's, and we chose as its focus *O Amuleto de Ogum*, directed by Nelson Pereira dos Santos in 1973-74. We focused on the centrality of rituals related to Afro-Brazilian religions in the film and in its reception. We start from the following question: how the movie incorporates Afro-Brazilian rituals to its narration and, by consequence, to its representation of popular culture? We follow the hypothesis that *O Amuleto de Ogum* reveals some aspects of race relations and its hierarchy showed in day-by-day interactions and in mass culture.

**Keywords:** Brazilian Cinema. Rituals. Amuleto de Ogum. Afro-Brazilian culture.

---

Recebido em: 21/08/2013. Aceito em 30/11/2013