

## ***O Amuleto de Ogum e a discussão do cinema popular na crítica de cinema***<sup>1</sup>

Margarida Maria Adamatti<sup>2</sup>

Universidade de São Paulo, São Paulo, SP

### **Resumo:**

O lançamento de *O Amuleto de Ogum* (1974) de Nelson Pereira dos Santos entusiasmou os críticos de cinema pela possibilidade de conquistar o público popular e resolver o problema da conquista do mercado. O estrondo foi causado pela proposta de colocar em prática um cinema *verdadeiramente* popular, sem preconceito em relação à umbanda. A comunicação propõe discutir o componente popular de *Amuleto* e as reapropriações discursivas dos críticos diante das declarações do diretor.

**Palavras-chave:** crítica cinematográfica, *O Amuleto de Ogum*, Nelson Pereira dos Santos, Cinema Novo.

Nos anos setenta, uma das questões centrais para a crítica cinematográfica era a adequação da cultura popular ao cinema como a solução mais acertada para conquistar o mercado brasileiro. É neste contexto que *O Amuleto de Ogum* (1974) de Nelson Pereira dos Santos é lançado. Havia uma expectativa muito grande entre os críticos em relação às possibilidades de sucesso e de encontro não só com o público, mas especialmente com o povo. *Amuleto* não passou despercebido pelos críticos que devotaram a ele um largo espaço. Tomando como ponto de partida as declarações de Nelson Pereira dos Santos e o material de distribuição do filme, analisamos as diversas reapropriações de sentido da cultura popular entre os críticos de cinema para observar como eles se distanciam ou se aproximam do discurso do cineasta.

Analisamos o discurso do diretor no *release* e no *Manifesto por um cinema popular*, porque ambos deram origem ao debate da crítica de cinema. A recepção de

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Cinema do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Email: mmadamatti@hotmail.com

*Amuleto* na imprensa revela os críticos que trouxeram um contraponto original sobre o tema da cultura popular no cinema.

O contexto de lançamento do filme foi cercado de entusiasmo na imprensa. As declarações de Nelson Pereira dos Santos povoavam um imaginário a respeito de uma alteração no panorama cultural em direção a um cinema *verdadeiramente* popular. O popular no filme significaria muito mais do que o simples tratamento de gênero policial à temática da umbanda e do corpo fechado. O diferencial seria permitir ao povo surgir na tela sem os antigos preconceitos contra a umbanda. Nelson Pereira deixaria de *falar em nome do povo*, ao abrir mão de sua *intervenção crítica* enquanto cineasta. O ápice da discussão indica uma adequação da postura do cineasta às exigências dos novos tempos. Sem ver a cultura popular e as manifestações religiosas como atraso e alienação, como teria sido feito pelo Cinema Novo nos anos sessenta, *Amuleto* traria um profundo respeito à umbanda, ao contar a trajetória de Gabriel que teve o corpo fechado e se transforma em assassino numa organização criminosa <sup>3</sup>.

Lançado em fevereiro de 1975, o filme teve algumas das cenas de tortura dos meninos de rua censuradas. A polêmica nasceu na entrevista de Nelson Pereira dos Santos ao jornalista Marcelo Beraba do jornal *O Globo* <sup>4</sup>. Neste artigo constrói-se uma esperança de *virada* na produção brasileira, dando espaço para o cineasta narrar o quanto seu novo filme ia contra toda a trajetória preconceituosa até então feita à cultura popular. Além de jornalista do *Globo*, Beraba organizou o *Manifesto por um cinema popular*, onde esta mesma entrevista-artigo é reproduzida.

O *Manifesto* <sup>5</sup> acompanhou o *release* e a estreia de *O Amuleto de Ogum* (STAM; JOHNSON, 1982). A autoria do material cabe ao Cineclube Macunaíma, ao Cineclube Glauber Rocha e à Federação dos Cineclubes do Rio de Janeiro. Tanto o folheto quanto

---

<sup>3</sup> O projeto inicial de *Amuleto* nasce de uma adaptação livre da vida do deputado pistoleiro Tenório Cavalcanti, escrito por seu motorista, Francisco Santos. Sérgio Rezende fez *O homem da capa preta* (1986) sobre o mesmo Tenório Cavalcanti. Desviando dessa temática, Nelson Pereira dos Santos usa a história policial como subterfúgio para trazer ao primeiro plano a cultura popular. A trama conta a trajetória de Gabriel, que teve seu corpo fechado por Ogum a pedido da mãe, após o assassinato da família. Já crescido e imune aos tiros, Gabriel encontra trabalho como assassino no bando comandado por Severino. O problema começa quando o moço se envolve com a amante do chefe, o que dá início a uma perseguição enfurecida, difícil de concretizar porque Gabriel tem a proteção divina contra a morte.

<sup>4</sup> SANTOS, N. P. A hora da virada. Entrevista concedida a Marcelo Beraba. *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 jan. 1975.

<sup>5</sup> O Manifesto é de 1975 e está disponível no acervo da Cinemateca Brasileira. Fol 145. Ele antecede a estreia do filme, por isso deve ter sido publicado antes de fevereiro daquele ano.

as declarações do diretor à Beraba são os responsáveis pela criação da ideia de uma *virada* no contexto cinematográfico.

Na entrevista do *Globo*, reproduzida no Manifesto, as declarações do cineasta estão muitas vezes *coladas* às do jornalista. Ao longo do texto, só num momento Beraba se distancia das declarações de Nelson Pereira:

“Em ‘Rio 40 graus’ ele já subiu os morros levado pela necessidade de um contato direto com a realidade marginal. A diferença de ‘Rio, 40 graus’ para ‘O amuleto’ está, segundo ele, num distanciamento sociológico que havia no primeiro, substituído agora por uma total identificação com a realidade cultural que filmou.

(...) A ideia era filmar junto com a prática religiosa. Não era o caso de usar figurantes para fazer de conta que estávamos numa sessão de Iemanjá. Era realmente a noite de Iemanjá e filmamos a festa, durante a cerimônia.”

Ao utilizar a terceira pessoa, somente nesse trecho Beraba consegue se distanciar um pouco das declarações do diretor. Nos demais momentos, o artigo transmite declarações do cineasta sem separar seu discurso como jornalista. Não se usa o recurso de escrever uma introdução para questionar as frases do entrevistado. O texto parece uma narração de  *fatos*, que “realmente” ocorreram. O mesmo é feito para a cultura popular. O artigo afirma que ela é “espontânea”, “natural”, “reprimida”, mas que precisamos começar a vivê-la. O objetivo da declaração é buscar uma aproximação com o público, quando o tema parecia um impasse aos cineastas.

Esse mesmo viés deslumbrado está presente logo na apresentação do folheto do *Manifesto*:

“(...) ‘O Amuleto de Ogum’ é (...) um momento capaz de operar em nossa criação cinematográfica uma transformação tão importante quanto a que, sob influência de Nelson, marcou o fim dos anos 50 e toda a criação de 60. (...) Estes vinte anos constituem a trajetória lúcida de um artista coerente e voltado para a busca de uma cultura verdadeiramente brasileira.”

A divulgação do filme previa a integração do conceito de cultura popular até no *release*<sup>6</sup>, apresentado pela Embrafilme. Neste espaço Nelson Pereira dos Santos fabrica

---

<sup>6</sup> O *release* pode ser encontrado na Cinemateca Brasileira. Localização: D 560.

a ideia de um filme ao mesmo tempo “popular ‘ comercial”, tentando esconder as contradições a respeito da junção entre os dois momentos:

“é um filme popular, o que não quer dizer que não seja um filme comercial. A diferença entre os dois é que o popular não se preocupa com a oferta e a procura; tenta, principalmente, traduzir uma visão do povo, da realidade que o cerca. Meu filme não tem sociologia, não critica os personagens, não toma partido de ninguém. Para mim é como se fosse o primeiro filme”.

Obviamente por causa dos objetivos propagandísticos, o *release* não problematiza a união de um cinema comercial e popular. O material procura criar uma identificação com o povo, ao frisar que o filme será lançado primeiro em Caxias, reduto popular do Rio de Janeiro. Segundo o diretor, o cinema comercial está interessado em bilheteria, enquanto o cinema popular se preocupa somente com o público. A diferença entre povo e público sequer é estabelecida. Além disso, o cineasta explica que o cinema popular *traduz* a visão do povo. Trata-se de uma visão de complementariedade idealizada do popular. O emprego do verbo *traduzir* oculta a ideia de representação. O que se tenta é forjar uma transmissão da cultura popular sem a intervenção do diretor, a partir da frase: “Meu filme não tem sociologia, não critica os personagens, não toma partido de ninguém”. *Essa frase será reproduzida em mais de uma crítica na imprensa.* O verbo esconde também a ação do realizador pela ideia de intermediação “neutra” e sem partido.

Mesmo que o *Manifesto* não tenha alcançado uma adesão total dos críticos aos seus objetivos, ele conseguiu gerar um debate na imprensa sobre a existência ou não de um cinema popular em *Amuleto*. Segundo Robert Stam e Randall Johnson (1982), o *Manifesto* define a cultura popular como expressão espontânea de uma vasta maioria marginalizada da população brasileira. O filme tenta adotar a perspectiva popular, sugerindo que a visão do povo está sempre certa. Por outro lado, a celebração sem problematização da cultura popular é carregada de ambiguidades, realçam os autores, mas sem explicar como.

Ismail Xavier (XAVIER, BERNARDET, 1985; PARANAGUA, 1987) vê o manifesto como uma revisão do papel do cineasta face às representações populares. Cabe ao realizador ser um “mediador”, abrindo espaço para a expressão de valores

populares. Convém a ele respeitar as referências culturais, sem intenção crítica. Trata-se de dar-lhes expressão, não falar sobre elas. Em *Amuleto*, Nelson Pereira dos Santos trabalha tensões entre o discurso externo *sobre* e o discurso de um segmento oprimido da sociedade. Xavier analisa como o período caracteriza-se por uma postura geral de “levantar a poeira”, num desejo maior de empirismo.

Segundo Ortiz Ramos (RAMOS, 1987), *O Amuleto de Ogum* abriu importantes discussões. O lançamento foi cercado de críticas e adesões, oscilando das acusações ao cineasta por incorporar acriticamente o universo da religião popular às louvações que viam surgir nele uma nova era no cinema brasileiro, longe do “sociologismo” do então Cinema Novo. As adesões tomaram maior volume e em tom mais alto, respondendo ao apelo de uma aproximação mais direta com a cultura popular. Ortiz Ramos não cita nominalmente os responsáveis pela “adesão” e pela acusação. Encontramos apenas um comentário que condena em parte a ligação estabelecida com a religião. Pola Vartuck<sup>7</sup> no jornal *O Estado de S. Paulo* reprova *Amuleto* por se revestir de um inegável folclorismo. O tom é irônico: “poderia um homem que teve o corpo fechado contra o mal, empregar-se como pistoleiro e sair matando a torto e a direito sem perder a proteção de S. Jorge, Ogum?” Ela adere à ideia do filme não questiona os personagens, mas percebe que Nelson Pereira deixou de ser “intelectual um pouco”, mas a visão “crítica e sociológica” impede uma “identificação total com a cultura popular”. Existe uma tentativa válida de se identificar com alguns mitos religiosos e populares, mas o entrelaçamento entre violência, banditismo, migração nordestina e umbanda seria para Pola Vartock uma forma de preconceito enraizada no artista.

Os demais artigos sobre *Amuleto* tratam-no com elogios, o que *varia é o grau de adesão ou distanciamento do crítico em relação ao discurso* de Nelson Pereira dos Santos. É sobre essa variação que gostaríamos de estabelecer uma comparação para mostrar o diferencial de alguns críticos.

Na primeira nota publicada sobre *Amuleto*<sup>8</sup>, até Ely Azeredo, conhecido pela inimizade de longa data com o Cinema Novo, incorpora a declaração de Nelson Pereira dos Santos sobre a falta de sociologia e de intervenção do cineasta no filme. Depois ele

---

<sup>7</sup> Uma visão folclórica dos mitos populares. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 26 abr. 1975.

<sup>8</sup> AZEREDO, E. O Amuleto de Ogum. O corpo fechado no fundo do mar. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 31, 16 fev. 1975.

corrige o comentário e aproveita a oportunidade para cutucar a vertente “revolucionária” do Cinema Novo por suas “frustrações” e descaminhos”. Perspicaz, ele percebe que *Amuleto* retoma o espírito popular do Cinema Novo, exceto seus rótulos ideológicos:

“Ao contrário de tantos outros filmes do Cinema Novo, este não é uma ‘armação’ do autor-diretor contra os personagens, nem uma contestação formal, nem uma leitura de tese. Ausente o colete ideológico, os personagens respiram a plenos pulmões, todos os intérpretes estão à vontade, os movimentos de câmera e os planos parecem os mais naturais para cada situação abordada. (...) Sem dúvida, não livre de preocupações: as do cineasta como indivíduo, com sua ideologia e com os espectadores”.

Azeredo não cai no conto do cinema popular como solução para o encontro com o público. Mesmo com o êxito de bilheteria, talvez *Amuleto* não ajude muito a evolução do cinema brasileiro porque a produção nacional ainda é muito frágil. Se Azeredo não incorporou o sonho de mudança no panorama do cinema brasileiro com *Amuleto*, ele possui uma postura paradoxal em relação a Nelson Pereira dos Santos. Elogia a tentativa, mas condena a permanência da preocupação “ideológica” do autor.

Nesta mesma página, José Carlos Avellar publica um artigo no *Jornal do Brasil*<sup>9</sup> que seria uma primeira versão ou a base de sua análise de *Amuleto* para o livro *O cinema dilacerado* (1986). Trata-se do único artigo encontrado que realiza uma análise das cenas do filme. Ele *prova* com *exemplos* as sínteses feitas pelos colegas, enquanto os demais articulistas estavam preocupados em relacionar o filme ao contexto da produção.

Avellar *deixa literalmente de lado* as declarações do diretor e os elogios à temática popular. É exatamente pela descrição das cenas que ele revela o desinteresse de Nelson Pereira dos Santos por destrinchar a visão de mundo da umbanda como um sociólogo. O diretor está interessado em servir-se de sua *poética* como uma *sugestão* da *estrutura* narrativa cinematográfica. Esta estrutura é mista, porque junta numa imagem única a umbanda e o gênero policial, com a vantagem de fugir dos estereótipos comuns ao gênero policial. “Meio solto e espontâneo”, o filme é um “espetáculo” tal como

---

<sup>9</sup> AVELLAR, J. C. O bandido Severiano. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 31, 19 fev. 1975.

estamos habituados. Ao mesmo tempo, ele é todo diferente e “desarticulado” em relação a este modelo “tradicional”. Talvez por esse formato, *Amuleto* “consiga documentar com perfeição as relações entre as pessoas comuns e a superestrutura social”. O ápice desta postura espontânea e solta é a cena do almoço na casa de Eneida, namorada de Gabriel. A improvisação na hora da filmagem e a presença dos curiosos na janela deram à cena uma autenticidade e atmosfera natural.

Já nos anos oitenta, Avellar aprofunda essa crítica e tira importantes conclusões sobre a forma do cinema popular no livro *Cinema Dilacerado*. No período, a busca por um cinema popular era mais do que a simples aceitação dos filmes pelo público, mas o desejo de usar as formas, cores e gestos da paisagem real como indicadores do modo de filmar. Nesta revisão, Avellar foge da tendência comum na crítica de cinema de explicar o cinema popular como apelo ao público. A análise dele é política. O objetivo do cinema popular é discutir como as pessoas reagem e reelaboram as informações do sistema, recebidas sobre a pressão do poder. A ideia deste trecho contém a mesma proposta de cultura popular como estratégia de resistência contra o regime militar, analisada por Marilena Chauí (1986). Contudo, essa definição precisa e poética de cinema popular só foi sintetizada por Avellar nos anos oitenta, após a reelaboração crítica deste conceito<sup>10</sup>.

O jornal alternativo *Opinião* dedica seis artigos a *Amuleto de Ogum*. Num deles, Jean-Claude Bernardet discute a possibilidade de *Amuleto* representar uma mudança na postura dos veteranos do Cinema Novo. Eles abandonariam uma visão intelectualizada do povo, para trazer às telas a “cultura popular”, sem preconceito em relação a seus mitos e crenças. Só que o crítico não incorpora este argumento. Ao contrário, ele traz seu ponto de vista na *introdução* na entrevista, diferente do que fez Beraba. Este procedimento permite um afastamento em direção às declarações do diretor, mesmo

---

<sup>10</sup> Quando Avellar tematiza a cultura popular como forma de resistência, ele compartilha das ideias do período de questionar os conceitos mais tradicionais de cultura popular, especialmente os perpetuados pelo Estado autoritário. A concepção conservadora de cultura popular atrelava a produção cultural do povo ao atraso e a um saber tradicional das classes subalternas (Ortiz, 2006). O popular teria uma autenticidade oposta à transformação da sociedade, conceito apropriado pela Política Nacional de Cultura de 1975, na ideia de preservação do patrimônio. Em meados dos anos setenta, pensadores como Marilena Chauí (1986), Roberto Schwarz (1987) e Carlos Guilherme Mota (1980), entre outros, reformularam conceitos, relacionando a cultura popular e a cultura brasileira ao nacionalismo e à postura dos intelectuais. Em sua tese de doutorado, Mota pondera que a crença do intelectual na essência da cultura brasileira era uma ideologia. Cultura brasileira existiria somente na formação ideológica destes segmentos. No período de transição democrática, Chauí observa o conceito de cultura popular como uma estratégia de resistência dos dominados. É a este conceito de cultura popular como resistência que fazemos referência.

dentro do gênero informativo. Na introdução <sup>11</sup>, Bernardet realça que se trata das *opiniões do diretor*, o que fica evidente em frases, tais como: “segundo Nelson Pereira dos Santos”, “depreende-se das palavras do cineasta”.

Colocando-se no papel de pioneiro, Nelson Pereira dos Santos tenta forjar um mito de criação de um novo cinema. Sutilmente, Jean-Claude Bernardet não incorpora este discurso, mas o traz ao leitor. Ele toma o cuidado de se referir aos autores do Cinema Novo com ressalvas: eles mergulhariam “*um pouco mais fundo*” na realidade e esquecem “*em parte*” os esquemas sociológicos. São estas nuances as responsáveis por trazer os comentários do crítico dentro do gênero informativo, deixando clara a ausência de uma mudança tão grande em relação aos anos sessenta.

Durante toda a entrevista, Nelson Pereira procura convencer o leitor da neutralidade dele enquanto cineasta. A nova postura garantiria uma distância em relação à atitude crítica do Cinema Novo dos anos sessenta. O diretor defende um paradoxo. As críticas feitas antes da realização do filme terminam com o processo de realização da obra:

“A posição crítica é anterior ao filme. Acho que a partir do momento em que começa o filme, deixa de existir a minha atitude crítica, que existiu na seleção de valores do filme. Passam a existir os valores nos quais o filme acredita até as últimas consequências. A posição crítica está antes, na procura do filme, na procura da expressão, na parte da realidade que a gente quer analisar, na observação dessa realidade. A partir do momento em que o filme começa, ele tem que usar a linguagem da emoção, estar ligado a estes valores populares, nunca mais criticar, pelo contrário: achar corretíssimos”.

Ao tentar sustentar a ausência de intervenção crítica do cineasta, o diretor retoma a definição da neutralidade do aparato cinematográfico enquanto produtor de discurso, em oposição ao que fazia Jean Louis Baudry (XAVIER, 1983). Esta postura tenta convencer o leitor de que o filme traz uma transparência total. A ideia de neutralidade retoma a premissa de *tradução* da cultura popular de forma autêntica, em sintonia com o parâmetro do período <sup>12</sup>. Estamos muito longe do discurso dos cinemanovistas em

---

<sup>11</sup> SANTOS, N. P. “Caxias para mim é a capital cultural do Brasil”. Entrevista concedida a Jean-Claude Bernardet. *Opinião*, Rio de Janeiro, n. 119, p. 19-21, 14 fev. 1975.

<sup>12</sup> Marcelo Ridenti (2000: 52) explica que os artistas e intelectuais de esquerda entre 1960-80 solidarizaram-se com as classes que eles imaginavam representar os interesses populares, e apareciam, voluntária ou involuntariamente, como seus porta-vozes ou substitutos, na medida em que elas não se faziam representar na esfera social e política. Assim

sessenta de transformar por meio da arte revolucionária a realidade brasileira. A grande alteração está no tema da motivação do cineasta. Ele não mais admite partilhar do ideal de levar consciência ao povo, afinal o diretor seria somente um *mediador* da cultura popular. Contudo o objetivo de retratar a cultura do povo da forma como ela apresentase na realidade não mudou. Trata-se da mesma aspiração não só dos cinemanovistas, mas também de Nelson Pereira dos Santos nos anos cinquenta <sup>13</sup>.

Na continuação da página, Jean-Claude Bernardet <sup>14</sup> revela sem meias palavras a *inexistência do cinema popular*, em total oposição às declarações do diretor de *Amuleto*. Ele desmonta indiretamente o discurso de Nelson Pereira dos Santos de criador de uma cinematografia popular. A atitude do diretor é de *aceitar* os valores populares:

“Evidentemente, nem Nelson nem ninguém possui a fórmula do cinema popular, ou melhor, do cinema de perspectiva popular para não confundir com o filme de simples sucesso de bilheteria. Inclusive porque *este cinema não existe em si* [grifo nosso]. (...) A aposta básica feita por Nelson neste filme, me parece, é de aceitação dos valores da realidade sócio-cultural que ele aborda e da faixa de público a que se dirige primordialmente.”

De qualquer forma o filme é considerado um marco que rompe radicalmente com o paternalismo anterior do Cinema Novo. Jean-Claude Bernardet elogia a vontade do diretor de dialogar com as camadas populares na exibição. Não se quebra no texto o sonho do Cinema Novo de chegar ao público. Mantém-se, então, uma nova expectativa em atingir o público popular, que cairá por terra com a divulgação dos resultados de bilheteria.

A expectativa não era acompanhada de forma alguma por uma perspectiva neutra. Antes mesmo do lançamento de *Amuleto*, Bernardet publicou um ensaio no mesmo *Manifesto por um cinema popular* frisando mais uma vez a inexistência do sentido de cinema popular. Evolução houve porque a religião não era mais vista como sinal de opressão e de alienação, como ocorria nos anos sessenta entre os cinemanovistas. Neste texto, Jean-Claude Bernardet inova mais uma vez ao explicar em

---

setores da *intelligentsia* tornavam-se *tradutores* das demandas sociais, tal qual Nelson Pereira dos Santos se coloca aqui.

<sup>13</sup> Para maiores informações sobre como a questão da cultura popular adquiriu relevo nas reflexões de cinema, imbricada na ideia do nacional ver Galvão; Bernardet, 1983.

<sup>14</sup> O novo Cinema Novo. *Opinião*, Rio de Janeiro, n. 119, p. 20, 14 fev. 1975.

primeira mão que a cultura popular não é sinônimo de passividade; como era comum na época. O povo absorve alguns desses valores, mas também os transforma contra a própria fonte de origem. “Os valores populares não são, então, cristais límpidos, mas um processo contraditório.” Aqui, Bernardet não aborda *toda* cultura popular como invenção e apropriação, mas também não parte do pressuposto de que existe uma cultura popular autêntica, imóvel e verdadeira, como muitos críticos acreditavam. Ele antecipa os comentários sobre a cultura popular como forma de resistência, analisados depois por Marilena Chauí (1986). Portanto, Jean-Claude Bernardet foi o responsável por fazer o comentário mais incisivo sobre a falta de alteração do conceito de cultura popular de Nelson Pereira dos Santos:

“A posição, então, é oposta e radical. E a longo prazo talvez tão ingênua quanto a tese da conscientização do início do Cinema Novo. De fato, os valores populares não constituem uma entidade autônoma. (...)

A longo prazo, o assumir acriticamente o que Nelson chama de valores populares leva a uma posição que, por muito diferente da sua posição inicial do Cinema Novo, não deixará de ser também romântica e populista.”

O comentário não significa um desmerecimento ao filme, porque ele ainda continua como marco: “O mínimo que se pode dizer de *O Amuleto de Ogum* é que reintroduz no cinema brasileiro uma discussão correta sobre alguns pontos fundamentais” na relação entre cineasta e povo, vendo com humildade a umbanda, sem tom de superioridade.

Se Jean-Claude Bernardet revela mais nesse texto os limites de tensão entre o discurso jornalístico e o do cineasta, nosso objetivo aqui é analisar a fundo como se deu o processo de fabricação da crença no artista e nos bens culturais (BOURDIEU, 1996). A recepção de *Amuleto* prova o quanto a crítica articula-se de alguma forma ao discurso do diretor; demonstramos neste artigo o quanto os críticos tentaram afastar-se deste referencial, ou o quanto incorporaram de alguma forma as assertivas discursivas de Nelson Pereira dos Santos. Não se trata somente de um caso clássico das instituições culturais tentando pautar o discurso da imprensa, porque sabem que os críticos predizem o sucesso dos filmes (BOURDIEU, 2001). É claro que o crítico de cinema produz, reproduz e gera a crença reprodutiva no sistema cultural. Portanto, ele participa da

produção da crença a *Amuleto* e ao diretor. Contudo o crítico não é o único responsável pelo processo, compartilhado por historiadores, pesquisadores, colecionadores, artistas, cineastas. A equação não é nada simples, afinal críticas positivas não significam obrigatoriamente bons resultados de bilheteria. Tanto é verdade que há um limite na ação crítica para predizer o sucesso dos filmes. *Amuleto* não conseguiu adentrar nas faixas populares, como queria o diretor ao lançar o filme em Caxias, reduto popular do Rio de Janeiro. A distribuição do filme preferiu investir no público certo da classe média e dos universitários para garantir o sucesso.

O distanciamento criado pelos críticos em relação ao filme obviamente não chegou a desconstruir a crença no artista ou no filme. Trouxe, na verdade, as disputas internas pelo monopólio do poder de nomeação e das categorias de percepção legítimas. Se observamos as sutis lutas travadas entre o discurso de Nelson Pereira dos Santos e as discordâncias expressas pelos críticos citados, o caso de *Amuleto* foi exemplar porque as disputas permanecem à mostra.

## Referências

AVELLAR, J. C. O bandido Severiano. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 31, 19. fev. 1975.

\_\_\_\_\_. **O cinema dilacerado**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1985.

AZEREDO, E. Como se fosse o primeiro filme. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 31, 19 fev. 1975.

\_\_\_\_\_. Corpo Fechado. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 36, 16 fev. 1975.

\_\_\_\_\_. **Olhar crítico** – 50 anos de cinema brasileiro. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.

\_\_\_\_\_. O Amuleto de Ogum. O corpo fechado no fundo do mar. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 31, 16 fev. 1975.

BERABA, M. (org.). *Manifesto por um cinema popular*. Cineclube Macunaíma, Cineclube Glauber Rocha, Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro. 1975. Disponível na Cinemateca Brasileira. Fol. 145.

BERNARDET, J. C.; GALVÃO, M. R. **Cinema:** repercussões em caixa de eco ideológica – as ideias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro. São Paulo: Brasiliense, 1983.

BERNARDET, J. C. ‘O Amuleto’ mudou tudo. *Manifesto por um cinema popular*. 1975. Disponível na Cinemateca Brasileira. Fol. 145.

\_\_\_\_\_. O novo Cinema Novo. **Opinião**, Rio de Janeiro, n. 119, p. 20, 14 fev. 1975.

\_\_\_\_\_. Os babalaôs resistem aos sociólogos. **Opinião**, Rio de Janeiro, n.121, p. 24, 28 fev. 1975.

BOURDIEU, P. **A produção da crença:** contribuição para uma economia dos bens simbólicos. São Paulo: Zouk, 2001.

\_\_\_\_\_. **As regras da arte**. São Paulo: Cia das Letras, 1996.



CHAUÍ, M. **Conformismo e resistência:** aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1986.

JOHNSON, R. **Cinema Novo x 5** – Masters of contemporary Brazilian Film. Austin: University of Texas Press, 1984.

MOTA, C. G. **Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)**. São Paulo: Editora Ática, 1980.

*O Amuleto de Ogum*. Release. Embrafilme. Disponível em: Cinemateca Brasileira. Localização: D 560.

ORTIZ, R. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2006. [1985]

PARANAGUÁ, P. (org.). **Le Cinéma Bresilien**. Paris : Editions du Centre Pompidou, 1987.

RAMOS, J. M. O. O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987). In: RAMOS, F (org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editores, 1987.

RIDENTI, M. **Em busca do povo brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

SALEM, H. **Nelson Pereira dos Santos**. O sonho possível do cinema brasileiro. São Paulo: Nova Fronteira, 1987.

SANTOS, N. P. A hora da virada. Entrevista concedida a Marcelo Beraba. *O Globo*. Rio de Janeiro, 29 jan. 1975.

\_\_\_\_\_. “Caxias para mim é a capital cultural do país”. Entrevista concedida a Jean-Claude Bernardet. *Opinião*, Rio de Janeiro, n. 119, p. 19-20, 14 fev. 1975.

SCHWARZ, R. *Que horas são: Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

STAM, R.; Johnson, R. *Brazilian Cinema*. London: Associated University Presses, 1982.

VARTUCK, P.. Uma visão folclórica dos mitos populares. *O Estado de S.Paulo*, São Paulo, 26 abr. 1975.

XAVIER, I.; BERNARDET, J. C.; PEREIRA, M. **O desafio do cinema** – a Política do Estado e a Política dos Autores. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

XAVIER, I. (org). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro, Edições Graal/Embrafilmes, 1983.



XAVIER, I. **Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.