

## A FIGURA DA MORTE NO CINEMA BRASILEIRO: O VIGILANTE (1992) DE OZUALDO CANDEIAS<sup>1</sup>

Vinicius Pinheiro Policarpo Comoti<sup>2</sup>

**Resumo:** Este ensaio é um estudo sobre a figura da morte no filme *O vigilante* (1992), de Ozualdo Candeias. O filme aborda o êxodo rural através da violência propagada pelo subúrbio, atribuindo ao desenvolvimento dos conflitos, a implicação da figura da morte. Considerando a trajetória da figura da morte, como, também, o modo de sua aparição na imagem cinematográfica, é possível delinear na análise fílmica as instâncias da figuração propostas pelo ensaísta alemão Erich Auerbach (1997). Desse modo, o filme realiza a profecia figural longe da redenção teológica, manifestando o Juízo Final na opacidade de uma arma apontada para a câmera. Logo, a hipótese é a de que o “disparo” tem como alvo o cinema brasileiro, evidenciando a consternação do cineasta moderno no início dos anos 1990.

**Palavras-chave:** Cinema Brasileiro dos anos 1990; Figura; *O vigilante*.

---

<sup>1</sup> O ensaio é parte adaptada da dissertação de Mestrado “A figura da morte no cinema brasileiro: um estudo sobre *O vigilante* (1992) e *Alma corsária* (1993)”, defendida em 2019, no PPGCOM-UFPR, com orientação do professor Dr. Hertz Wendel de Camargo.

<sup>2</sup> Cineasta, escritor e doutorando em Letras pela Universidade Federal do Paraná. Mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Paraná (2019). Especialista em Cinema, com ênfase em Produção, pela Faculdade de Artes do Paraná (2014). Graduado em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Estadual do Centro-Oeste (2012). Foi um dos curadores da Mostra Arqueologia da Invenção: Pioneiros do Cinema (2022). Fez parte da organização e realização dos cursos Constelações do Cinema Brasileiro (2021) e Paulo Emílio: Homem de Cinema (2022). É autor do livro *O meu amor é um picles passado* (2022) e do filme *Me tenham enquanto existo* (2018). Ganhou o prêmio Expocom – Sul, na categoria Fotografia Jornalística com o trabalho Breve Amanhecer (2012). Email: vcomoti@hotmail.com Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2042311060412406>

## LA FIGURE DE LA MORT DANS LE CINÉMA BRÉSILIEN: *O VIGILANTE* (1992) D'OZUALDO CANDEIAS

**Résumé:** Cet essai est une étude sur la figure de la mort dans le film *O vigilante* (1992), d'Ozualdo Candeias. Le film aborde l'exode rural à travers la violence propagée par la banlieue, attribuant au développement des conflits l'implication de la figure de la mort. En considérant la trajectoire de la figure de la mort comme aussi le mode de son apparition dans l'image cinématographique, il est possible de délimiter dans l'analyse filmique, les instances de la figuration proposées par l'essayiste allemand Erich Auerbach (1997). Ainsi, le film réalise la prophétie figurative loin de la rédemption théologique, manifestant le Jugement dernier dans l'opacité d'une arme pointée vers la caméra. Donc, l'hypothèse est que le tir cible le cinéma brésilien, en mettant en évidence la consternation du cinéaste moderne au début des années 1990.

**Mots clefs:** Cinéma Brésilien des années 1990; Figure; *O vigilante*.

## Introdução

O cinema brasileiro exhibe em seu corpo singularidades que despertam perguntas das quais raramente se concretizam em respostas tangíveis. Como observa o crítico Paulo Emilio Salles Gomes, com “o cinema brasileiro tudo muda de figura” (1986, p. 263). Uma configuração que respalda, em seu âmago, um reflexo mais amplo a ponto de o pior filme brasileiro ter “uma função reveladora” (*Ibidem*) em nossa sociedade, para assim seguirmos com os preceitos do crítico. O pior filme brasileiro é relativo e, em relação ao discurso de Gomes, podemos evidenciar, antes de qualquer julgamento estético, uma postura crítica com o filme brasileiro e o seu lugar no país. Uma embaraçada situação que se condimenta “na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro” (Gomes, 1996, p. 90), restando ao nosso universo cinematográfico, é a de ser forasteiro em sua própria casa. Novamente, Gomes nos elucida a questão: “Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é” (*Ibidem*). Nessa tônica, o cinema brasileiro está imbricado num problema cultural mais complexo e abrangente e que envolve a própria constituição da sociedade brasileira. Como prova disso, a antiga relação entre o cinema brasileiro e o Estado, com “raízes históricas profundas” (Bernardet, 2009, p. 173)<sup>3</sup>, forjando um panorama que, embora tenha despertado pontos frutíferos, manteve sempre uma linha instável e imprecisa.

É com a constatação de que o “círculo vicioso precisa ser rompido” e o objetivo de “reequacionar o papel do Estado” (Bernardet, 2009, p.181), que Jean-Claude Bernardet, no artigo *Cinema e Estado*, publicado em 1983, lança inquietações sobre o assunto, prevendo o que esperaria o cinema brasileiro na

---

<sup>3</sup> “O vínculo entre os cineastas e o Estado tem raízes históricas profundas, entre as quais podemos citar rapidamente: a força do Estado na sociedade no decorrer da história do Brasil, o caráter autoritário dessa sociedade, e as consequências dessa característica na produção cultural; a precariedade da formação do mercado de bens culturais, fazendo com que os produtos culturais de mais alto custo de produção, com exceção da TV, raramente se tenham tornado viáveis no mercado; os vínculos de dependência que a elite social e cultural manteve/mantém com matrizes europeias; a formação da camada dos produtores culturais que, pela sua origem social e/ou pela necessidade de encontrar meios de produção e de circulação de suas obras, acaba se vinculando de alguma forma, com maiores ou menores contradições, às esferas do poder, ocasionalmente do capital, aos altos escalões burocráticos; a presença maciça de filmes importados no mercado brasileiro, no quadro do capitalismo internacional, e, em consequência, a política de investimento na produção brasileira e a dificuldade de exportação” (Bernardet, 2009, p. 173).

década de 1990<sup>4</sup>. A crise na relação é exposta quando o então presidente Fernando Collor anuncia, em 1990, o fim da “Lei Sarney e de instituições federais, como a Pró-Memória, Funarte, Embrafilme, Fundação do Cinema Brasileiro” (Bernardet, 2009, p. 182), e assim, resulta nos “piores anos da história do cinema brasileiro” (Nagib, 2002, p. 110), atingindo principalmente a produção de longas-metragens, até o seu lento reajuste com a criação da Lei de Incentivo (1993) e a euforia em torno do Cinema da Retomada (1995)<sup>5</sup>.

A crise do cinema brasileiro no início dos anos 1990, por mais acentuada com as medidas do governo Collor, já estava em processo anos antes, pautada por uma estrutura estatal “pobre, emperrada, ineficiente” (Bernardet, 2009, p.183), restando aos órgãos públicos, como a Embrafilme<sup>6</sup> e a Fundação do Cinema Brasileiro, a queixa de “inoperância, má gestão administrativa, favoritismo, não cumprimento de compromissos” (*Ibidem*, p. 182), como bem flagrou Jean-Claude Bernardet que, inclusive no artigo *A Crise do Cinema Brasileiro e o Plano Collor*, escrito no calor do momento (1990), determinava que a solução estava na revisão da “figura do produtor” (*Ibidem*, p. 186). Para ele, o “cinema-de-autor-dependente-do-Estado em extinção” (*Ibidem*, p.187), precisava ser revisto. Estamos falando de uma revisão dos mecanismos de produção, mas, também, da dependência do cinema de autor pelo Estado.

---

<sup>4</sup> Sobre a previsão da crise de 1990, poderíamos refletir sobre os filmes feitos na década de 1980 e seu esvaziamento em relação ao país e ao cinema brasileiro, “como se nenhum cinema fosse capaz de suportar a fantasia necessária para cobrir a realidade de modo a eliminar o risco de nos vermos (assim somos, se nos parece) fora da ordem: desajeitados, jecas, subdesenvolvidos, gente do terceiro mundo, candidatos a clones dos países industrialmente mais fortes. Sentir-se estrangeiro, ser um estrangeiro até para si mesmo, saltar para fora da própria pele, viver não a sua vida mas sim a dos outros, aparecia então como a única possibilidade de ser gente de verdade. Este é o sonho de quem vive condicionado a se comportar fora do cinema como espectador do mundo em volta; este o comportamento dos cinemas que, como o da década de 1980, foi sendo compelido a se comportar como espectador dos filmes estrangeiros. Esta vontade de ser estrangeiro nem mesmo contribuiu para um mais fácil relacionamento entre espectadores e filmes. Eles se entreolhavam como estrangeiros, tentavam conversar por gestos. Não falavam a mesma língua, não pertenciam à mesma cultura, não contavam com a ajuda de um tradutor - sonhavam com um dublador” (Avellar, 2011, p. 166).

<sup>5</sup> “A partir de 1995, a produção brasileira melhora. São lançados vários títulos, entre eles *Carlota Joaquina*, de Carla Camurati, que, independentemente de qualquer julgamento de qualidade estética, funciona como espécie de marco zero da Retomada do cinema brasileiro” (Oricchio, 2003, p. 26).

<sup>6</sup> Para uma visão global sobre a trajetória da Embrafilme e a sua consequente degradação, vale ressaltar dois textos que enriquecem o debate: *Cinema Cativo* (1987), de Ipojuca Pontes e *Artes e Manhas da Embrafilme* (2000), de Tunico Amancio.

O cinema de autor no contexto brasileiro, concretiza-se entre o final da década de 1950 e meados dos anos 1970, envolvendo principalmente os ciclos do Cinema Novo e do Cinema Marginal. E a partir desse novo estatuto da imagem cinematográfica, instaura a “convergência entre a política dos autores, os filmes de baixo orçamento e a renovação da linguagem” (Xavier, 2001, p. 14), contrariando em sua concepção e parâmetros, ao cinema clássico e sua proposta industrial, como no caso das companhias Atlântida, Vera Cruz<sup>7</sup> e Maristela<sup>8</sup>. A constelação moderna, apesar de diferenças de nuances e estilos, acata em sua essência, uma ruptura da qual transbordou para o cinema brasileiro, o questionamento da “transparência das imagens e o equilíbrio da decupagem clássica” (Xavier, 2001, p. 17), conjugado às inquietações da cultura brasileira da época, chegando em seu radicalismo na experiência do Cinema Marginal.

Os cineastas do Cinema Marginal, “rompem o contrato com a plateia e recusam mandatos de uma esquerda bem pensante, tomando a agressão como um princípio formal da arte em tempos sombrios” (*Ibidem*, p. 18), como é possível identificar na exasperação de filmes como: *À meia-noite levarei sua alma* (1964), de José Mojica Marins; *O anjo nasceu* (1969) e *Matou a família e foi ao cinema* (1969), de Júlio Bressane; *Bang bang* (1971), de Andrea Tonacci; *O jardim das espumas* (1971) e *Assuntina das amérikas* (1973/1975), de Luiz Rosemberg Filho; *Orgia, ou o homem que deu cria* (1970), de João Silvério Trevisan; *Jardim de guerra* (1968) e *Mangue banguê* (1971), de Neville d’Almeida; *O bandido da luz vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla; *Sagrada família* (1970), de Sylvio Lanna; *Hitler 3º mundo* (1968), de José Agrippino de Paula, entre outros.

O “cinema de invenção” (Ferreira, 2016), prioriza o abjeto, a iconoclastia, o escárnio, a fúria, o conflito, a experiência dos vencidos, bebendo da fonte das

---

<sup>7</sup> “É como se a busca de constituir uma indústria, um cinema brasileiro culto, bem-comportado e de padrão internacional, tal como empreendida pela Vera Cruz, tivesse gerado também uma forma bruta deselegante, entre o ingênuo e o desarticulado, e com um quê de grotesco, assim como todo centro gera sua margem e estabelece com ela uma relação de interdependência” (Avellar, 2002, p. 36).

<sup>8</sup> Tomando como destaque o cineasta Ozualdo Candeias, vale registrar o seu depoimento no filme *Ozualdo Candeais e o cinema*, de Eugenio Puppò, no qual afirma que foi convidado para trabalhar como iluminador nos estúdios da Companhia Maristela, ao que respondeu: “não, não quero ser iluminador não. Se eu tiver que ser alguma coisa nessa porra aqui, eu quero ser diretor” (Ozualdo, 2013).

vanguardas artísticas - *Limite* (1931), de Mário Peixoto - e da Tropicália. De acordo com Jairo Ferreira<sup>9</sup>, um “projeto estético avançado onde se elimina ‘o que não é’ para se vislumbrar ‘o que será’” (2016, p. 23). Outro cinema, outra coisa. Independente até dos independentes, marginal entre marginais, rebelde entre rebeldes. Cinemagia, cineutopia/cineatopia (*Ibidem*).

Entretanto, a sintonia experimental desalenta-se com o decorrer dos anos, principalmente na década de 1980 quando se percebe o esgotamento de seu dinamismo e a constatação de que “as forças vivas já são outras” (Xavier, 2001, p. 34). Como já colocado, vale reiterar o quadro: a década de 1980 é marcada pelo processo de degeneração da relação entre o Estado e o cinema brasileiro, mas também pela mudança na postura dos cineastas que, empenhados num deslumbre estrangeiro, desatam a ligação com as tradições e a realidade do país, para evidenciar em sua rebeldia, “o jovem que, levado pelo pai para um apartamento vazio, passa o tempo vendo televisão e dedilhando numa guitarra elétrica um som parecido com um *rock*” (Avellar, 2011, p. 157). Nesse sentido, restaria ao cinema moderno o papel de pai calado e ranzinza e, só depois de sua morte, “é que o filho tira uma foto dele e vai mostrá-la ao vendedor de cachorro-quente na praia” (Avellar, 2011, p. 155).

Entramos na década de 1990 com a explosão da chama que se inflamava, o neon<sup>10</sup> se esgarça, ascendendo em um novo tempo do qual o próprio cinema será posto em suspensão<sup>11</sup>:

As vicissitudes do cinema brasileiro no início dos anos 1990 repunham o fantasma da sucessão dos ciclos que, em determinado momento, parecia ser etapa superada. Travado, o sistema - cuja dissolução precoce tanto preocupou Paulo Emílio - parece estar sempre em formação, talvez porque condenado pela história maior a não se consolidar. O tempo parece apenas

---

<sup>9</sup> Cineasta, crítico e autor do emblemático *Cinema de Invenção* (2016). Fez uma pequena aparição em *O vigilante*, assim como em outros filmes ligados ao Cinema Marginal.

<sup>10</sup> Referência aos filmes dos anos 1980 que assimilaram a fogueira pós-moderna e que Renato Luiz Pucci Jr denomina “neon-realismo”: “Em vez do quase desespero em vista da falta de confiança na representação, assume-se que as imagens não podem mesmo ter a credibilidade de antigamente. Por isso, nos filmes pós-modernos opera-se sem receio com a representação naturalista, combinando-a com a revelação autoconsciente da sua falsidade” (Pucci, 2008, p. 225).

<sup>11</sup> “No fundo, o que poderia parecer uma postura ou perspectiva equilibrada entre o conformismo e a ruptura não é senão um misto mal analisado entre um formalismo infantil, onde se misturam metalinguagem e citações pós-modernas (descontextualizadas) e um mimetismo mercadológico” (Parente, 1995, p. 38).

mudar a forma, e também a força, dos seus obstáculos. O que, dada a sofisticação e novidade radical dos entraves em torno de 1990/93, projetou sombras de uma crise crônica e insuperável para uma cinematografia que passou a partilhar seus dramas de sobrevivência e desenvolvimento com um elenco enorme de experiências nacionais em que a nova cifra do debate era a esfera do “audiovisual” em seu conjunto, sinal de uma condição subalterna do cinema que invertia as hierarquias do passado na constituição da esfera pública de massas. (Xavier, 2001, p. 39-40)

O que emergia novamente era “o fantasma da sucessão dos ciclos” (*Ibidem*, p. 39), que sempre esteve presente em nossa trajetória marcada pelo subdesenvolvimento, movida pelos colapsos e o regime da “queda que dá ritmo à história” (Bernardet, 2008, p. 44), e que, entre 1990 e 1993, agrava-se ao ponto da descontinuidade se transformar em ceticismo:

As novas gerações, distantes da participação que marcou nos anos 60 a nossa realidade política e cultural - Tropicalismo, Cinema Novo e Marginal -, não têm demonstrado maiores inclinações por projetos nacionais ou movimentos estéticos mais coletivos. Mesmo quando em sintonia com as ideias do pós-moderno, que reivindica a recuperação do diálogo com o passado, elas raramente se voltam para as tradições em que estão inseridas. Egresso dos anos 60, o realizador paulista Carlos Reichenbach Filho já observou que o cineasta da nova geração, ao contrário do da sua, decupa o roteiro fechado no seu quarto. Experiência pessoal e formação chegando até ele pela indústria cultural, ele estaria perdendo a condição de transeunte da sua própria cidade. (Machado, 1992, p. 207)

A desconfiança de Carlos Reichenbach, cineasta fundamental ao itinerário paulista do Cinema Marginal, não atinge apenas aos sucessores, mas também a um sintoma mais vasto e pecaminoso: “Volto a insistir num ponto, toda essa discussão da retomada do cinema brasileiro passa, a meu ver, pela formação do público. Não vai haver retomada nenhuma se, estrategicamente, não passarmos por isso” (1998, p. 16). O cinema brasileiro, no início da década de 1990, depara-se sem passado, sem Estado e com o dedo apontado justamente na ferida que nunca cicatrizou: o público.

Seguindo a pesquisa que consta no catálogo da mostra *Cinema brasileiro Anos 90: 9 questões*, organizada por Eduardo Valente, João Luiz Vieira e Ruy Gardnier (2001), o ano mais assolado, seguindo a quantidade de longas-metragens que saíram em película e tiveram a datação da primeira exibição

pública na década de 1990, foi o ano de 1992, com 9 filmes<sup>12</sup>, entre eles, *O vigilante*, de Ozualdo Candeias. O filme aborda o êxodo rural através da violência propagada pelo subúrbio, atribuindo ao desenvolvimento dos conflitos, a implicação da figura da morte. Esta, em sua tensão e textura, nos permite delinear ao estudo de sua aparição na imagem cinematográfica, as instâncias da figuração propostas pelo ensaísta alemão Erich Auerbach. Desse modo, a interpretação figural e sua convergência para a realidade histórica, nos auxiliam como ferramentas na constituição da análise fílmica, da qual, também, se vale de autores que abalizam a noção de figura no campo cinematográfico. A pesquisa bibliográfica tratando de Ozualdo Candeias e do contexto do filme, é parte declarada no arranjo instrumental.

### **A última fita de Ozualdo Candeias**

*O vigilante* é o último longa-metragem do cineasta Ozualdo Candeias. Dono de uma filmografia entremeada a diversos momentos da história do cinema brasileiro, Candeias privilegiou em seus filmes o horizonte da marginalidade. Um olhar para as pessoas relegadas pela sociedade urbana, imbuídas no submundo permeado pela violência e selvageria, trambiques e assaltos, ilusão e desesperança, cafajestes e prostitutas, a estrada e os arrabaldes da cidade. Se em *A margem* (1967), primeiro longa-metragem e peça fundamental no decorrer da sintonia experimental do Cinema Marginal, os espectros vagam em suas subjetividades pela margem do rio Tietê, em *O vigilante*, a perambulação se realiza no êxodo rural e seu conseqüente desencanto com a cidade; formando, assim, uma obra na qual implica o movimento social para além do argumento dos filmes:

A perambulação dos personagens, a inconstância e a precariedade de suas relações encontram determinadas

---

<sup>12</sup> Seguindo a pesquisa, os filmes de 1992: *Assim na tela como no céu*, de Ricardo Miranda, *O canto da terra*, de Paulo Rufino, *A gaiola da morte*, de W. A. Kopecky, *Oswaldianas*, de Lúcia Murat, Júlio Bressane, Rogério Sganzerla, Inácio Zatz, Roberto Moreira e Ricardo Dias, *Perfume de gardênia*, de Guilherme de Almeida Prado, *A piranha, o cafetão, o travesti e seu amante*, de Mário Vaz Filho, *Safadas e chifrudos*, de Carlos Nascimento, *A serpente*, de Alberto Magno e *O vigilante*, de Ozualdo Candeias.



afinidades com os procedimentos de câmara, o tratamento dos roteiros e com o grau de improvisação nas filmagens baseadas nas contingências de produção. (Gamo, 2000, p. 41)

É dessa intrincada relação entre o devaneio dos marginais (tanto a camada da população repudiada pela desigualdade social, como, também, em seu reflexo criminoso, agressivo), e o estilo cinematográfico de Candeias, que a pesquisadora Angela Aparecida Teles designou a noção da "estética da precariedade":

A construção da montagem, da sonorização, do cenário e dos personagens, buscando representar o "tipo brasileiro" e a "paisagem brasileira", constituíram um tempo presente permeado pela sobrevivência em meio à pobreza e à violência. Saturando a tela com a miséria e a precariedade brasileira, Candeias construiu uma realidade feia, violenta e precária, composta e experimentada em sua intensidade a partir de procedimentos estéticos que assumiram essas características na própria forma cinematográfica. (2012, p. 207-208)

Procedimentos criativos que, segundo a pesquisadora, são conjugados com a sobrevivência das personagens e que, em *O vigilante*, são atravessadas por uma realidade convulsiva, como se a modernidade do cinema de Candeias atingisse a maturação em pleno inferno neo-liberal<sup>13</sup>. A combinação entre imagem e som é poética, a *mise en scene* privilegia o trabalho com o *zoom*<sup>14</sup> e os deliberados movimentos de câmara; inclusive, é o próprio Candeias o diretor de fotografia e, também, o cinegrafista<sup>15</sup>. A imagem é movida pelo trabalho de encenação que aglutina o acaso do espaço, onde a dramaturgia se associa com as contingências da filmagem, conspirando ao gesto das personagens, a porosidade dos cenários reais e seus moradores que, constantemente, desferem

---

<sup>13</sup> O contexto neo-liberal, onde a moda é a grande pergunta sobre o cinema brasileiro: "quem precisa dele?" (Escorel, 2005, p. 20). Neste sentido, Candeias também faz parte dos "adivinhadores de água", denominação metafórica para os cineastas que foram "capazes de fazer brotar água no sertão, contrariando todos os prognósticos, vencendo todas as adversidades" (*Ibidem*, p. 22) para realizarem os seus filmes.

<sup>14</sup> Procedimento do qual Candeias tem pleno domínio, acentuado no curta-metragem *Lady vaselina* (1990), onde realiza a adaptação do texto de Tennessee Williams, em um plano-sequência estruturado pela dinâmica do *zoom* (*zoom in / zoom out*) em sua harmonia com a dramaturgia.

<sup>15</sup> Candeias também tem um destacado trabalho com a fotografia fixa, como observa-se no livro *Uma Rua Chamada Triumpho* (2001).

olhares curiosos para a câmera partindo da profundidade de campo. Aliado a essa disposição da fotografia com o real, uma camada sonora que privilegia o sensorial, composta por ruídos sem referência no enquadramento, resultando em uma montagem onírica que permite o gemido de um gato enquanto o boia-fria anda pela multidão de São Paulo, ou mesmo o som de helicópteros quando os boias-frias decidem sobre a volta para o campo. Outro ponto relevante do som do filme é a forte influência da trilha sonora composta, principalmente, por músicas caipiras. Elas, diferentemente dos ruídos, estão ancoradas no mundo diegético, integrando o imaginário campestre que permeia em especial o prólogo do filme.

*A margem* faz parte do embrião do conjunto de filmes que, entre 1968 e 1973, para seguirmos com a cronologia de Fernão Ramos em seu estudo sobre o Cinema Marginal (1987), desafiaram a intelectualidade do Cinema Novo e partiram para propostas mais experimentais e inventivas. Não por acaso que Jairo Ferreira, em seu mapeamento do “cinema de invenção” (2016), considera Ozualdo Candeias como o “monumento do experimental em nosso cinema” (2016, p. 48). A notoriedade aumenta se pensarmos que “antes de pegar numa câmera, o paulista de Cajubi foi *office-boy*, lustrador, metalúrgico, criou cavalos no Mato Grosso e serviu como sargento da Aeronáutica até se interessar por cinema e fazer um curso no Museu de Arte de São Paulo” (Oricchio, 1992, p. 1):

Eu conheci um cara, que trabalhava como assistente de câmera na Maristela, e ele me falou de um seminário de cinema fundado pelo Paulo Emílio, Roberto Santos, esse pessoal. Era uma escola de tendência comunista bem acentuada. Estavam abrindo no Masp um curso de conhecimentos gerais de cinema. Para fazer o exame de admissão, danei a ler jornais, revistas, estudar cinema. Até então, o John Ford, para mim, era fabricante de carros (risos). (Couto, 1993, p. 1)

Apesar das ressonâncias com o Cinema Marginal, a singularidade<sup>16</sup> de Candeias perpassa a “ausência da dimensão irônica da curtição/avacalho e, principalmente, a busca do sublime dentro do abjeto” (Ramos, 1987, p. 87). Enquanto filmes do ciclo, como *Os monstros de babaloo* (1970), de Elyseu

---

<sup>16</sup> Para Maurice Capovilla, “Candeias está à margem de qualquer cinema que se diga marginal” (Apud Puppo, 2002, p. 117).

Visconti, ou *Meteorango kid: herói intergalático* (1969), de Andre Luiz Oliveira, explicitam essa dimensão da ironia, do deboche, da avacalhação, no cinema de Candeias o abjeto é apurado com outro trato, outra natureza.

No tratado clássico de Longino, *Do sublime* (2014), a noção do sublime é abordada como “o reboio da grandeza da alma” (p. 78), surgindo quando o espírito se depara com a imponentia provocada por uma forte impressão, tornando-se preñado “de arrebatamento”, “sentimentos elevados” (*Ibidem*), a fantasia de um discurso em plena revoada da “emoção veemente e inspirada” (*Ibidem*, p. 77). Tais caracterizações do sublime, relacionadas com o abjeto circunscrito em *O vigilante*, estabelece na danação que instiga a figura da morte, a imagem arraigada em sua significação, sobretudo se cogitarmos sobre o inapreensível que ronda o desfecho da narrativa. Outro detalhe do sublime pertinente ao filme, condiz com a ordem da emoção. Em sua conferência sobre o tema, Georges Didi-Huberman (2015) nos esclarece que as emoções “são também *transformações* daqueles ou daquelas que estão comovidos” (grifos do autor, p. 39), aliando à comoção o ato revolucionário, como “se o *povo em lágrimas* se tornasse, sob os nossos olhos, um *povo em armas*” (*Ibidem*). No filme, a emoção da morte provoca mais morte e as lágrimas se transfiguram em armas escancaradas no beco de experiências frustradas. O sublime se manifesta na elevação da perturbação social, na intensa amargura e negatividade, que petrifica qualquer movimento de redenção ou esperança. A transformação que ocorre é da inocência em pureza do mal.

A visão da decadência social, presente nos filmes de Ozualdo Candeias, foge do cinema militante ou de qualquer pedantismo panfletário, articulada em uma proximidade com sua matéria, da qual gírias, gestos, músicas, folclores, são absorvidos na criação cinematográfica. A “estética da precariedade” (Teles, 2012), não deixa de ser a constituição estética da “miséria e a precariedade como luta política” (p. 207), por sua vez, uma luta política que, em *O vigilante*, baseia-se em pessoas rechaçadas, diabólicas, longe de qualquer passividade ou definição psicológica. Lobão, chefe da gangue que aterroriza a favela, diz ao vigilante: prefiro viver um dia de leão do que uma semana de cão. Desse modo, a violência no subúrbio se intensifica e a política da selvageria, torna-se palco de uma chacina escancarada, onde a morte é uma constante até ser bruscamente

velada na indefinição de uma troca de tiros. O último disparo de Candeias, antes da “constatação de uma falência” (Miranda, 2015, p. 2), é a apreensão de sua consolidação poética.

## A figura da morte

Se tomarmos o percurso de Erich Auerbach (1997) sobre a noção de figura e a interpretação figural, é possível identificar na complexidade de seu significado, uma tênue relação com a "história", os "acontecimentos mundanos" e a “promessa do fim dos tempos e do verdadeiro reino de Deus” (p. 50). A “profecia figural”, segundo o autor, baseia-se na “encarnação da figura” em uma lógica de “promessa de fim de mundo e do Juízo Final”, promovendo à “ocorrência futura destes acontecimentos como o preenchimento derradeiro” (p. 36). Acontecimento e significação se dilatam na noção de figura, formando um percurso para a redenção:

A interpretação figural estabelece uma conexão entre dois acontecimentos ou duas pessoas, em que o primeiro significa não apenas a si mesmo mas também ao segundo, enquanto o segundo abrange ou preenche o primeiro. Os dois pólos da figura estão separados no tempo, mas ambos, sendo acontecimentos ou figuras reais, estão dentro do tempo, dentro da corrente da vida histórica. Só a compreensão das duas pessoas ou acontecimentos é um ato espiritual, mas este ato espiritual lida com acontecimentos concretos, sejam estes passados, presentes ou futuros, e não com conceitos ou abstrações; estes últimos são secundários, já que promessa e preenchimento são acontecimentos históricos reais que ou já aconteceram na encarnação do Verbo, ou ainda acontecerão na segunda vinda. É claro que os elementos puramente espirituais entram na concepção do preenchimento derradeiro, já que “meu reino não é deste mundo”; ainda assim será um reino real, não uma abstração imaterial; apenas a figura, não a natura deste mundo, passará e a carne ressuscitará. (Auerbach, 1997, p. 46)

A figura encarna a vida histórica e a sua latência premonitória. O abalo de realidades, ao “mesmo tempo uma realidade fragmentária provisória e uma realidade eterna velada” (*Ibidem*, p. 51). Nesse ensejo, a figura da morte em *O vigilante*, é um fantasma que reflete na imagem cinematográfica (fotografia e som), o embate da redenção, da sobrevivência. Constatação que se reflete no

“anacronismo”<sup>17</sup> do estilo de Candeias no início dos anos 1990, como, também, em comparação com os caminhos do cinema brasileiro na década de 1980.<sup>18</sup> Em *O vigilante*, a *mise en scène* vislumbra em seu núcleo “a ordem necessária para se contemplar o caos” (Oliveira, 2013, p. 207) e o Juízo Final decorrente, transfigura-se não como um imperativo de questões teológicas, mesmo que Auerbach concentre sua análise sobre as figuras do *Velho Testamento* e sua radiação para a salvação da humanidade.

Em *O vigilante*, a figura da morte é estorvada pela violência que cobre a periferia através dos ataques da gangue de Lobão. Sádico e sanguinário, ele coordena as cobranças, controla o tráfico de drogas, violenta as mulheres que atravessam o seu destino, impõe a sua autoridade através de uma forte repressão aos contrários. Uma conjuntura que estabelece a morte pela depravação, derivada de assassinatos banais e vingança: a morte do dono do bar que se recusa a pagar o “pedágio”; a morte da filha de Madame Lurdinha em consequência do rechaço do vigilante às exigências de Lobão; a morte da gangue no revide do vigilante; a morte em aberto da sequência final.

A figura da morte se efetiva nesses casos, sobre um corpo exposto em sua superfície, onde ganha relevo uma espessura grotesca, perversa, hiperbólica, principalmente pela saliência do sangue em seu brilho carmim, e que difere apenas na sequência final, onde a corporificação é abdicada pela sugestão e dúvida. Nesse sentido, a figura da morte é contemplada, tanto pela crueldade oriunda da trama narrativa, como, também, pela forma na qual Candeias delibera o seu estilo cinematográfico, matizado por um realismo que instiga as fronteiras da ficção, mediante seu caráter documental: a fotografia é “crua”, privilegiando na segura da câmera, a força do plano em sua proximidade sem adornos. Seguindo essa trilha, o modo como acontece no filme o preenchimento da figura da morte e sua “promessa de fim de mundo” (Auerbach, 1997, p. 36),

---

<sup>17</sup> A noção de “anacronismo”, segundo Georges Didi-Huberman: Em “cada objeto histórico todos os tempos se encontram, entram em colisão, ou ainda se fundem plasticamente uns nos outros, bifurcam ou se confundem uns com outros” (2015, p. 46) e, nesse sentido, a “imagem seria, portanto, a malícia na história: a malícia visual do tempo na história” (p. 131).

<sup>18</sup> É flagrante o contraste de longas-metragens como *A opção ou as rosas da estrada* (1981), *Manelão, o caçador de orelhas* (1982) e *As bellas da billings* (1987), com o horizonte dos filmes brasileiros realizados nos anos 1980.

constatamos que na trajetória do boia-fria (vigilante), a morte está associada com a violência, que se aglutina e se perpetua ao último e grande acontecimento.

O que estaria no motivo da figura da morte exposta em tamanha brutalidade e truculência? A imagem da maldade, a imagem da malícia, a imagem da arma, a imagem que “queima” (Didi-Huberman, 2018, p. 67). Ou seja, a encarnação do cinema experimental<sup>19</sup> em pleno diagnóstico de sua inviabilidade: o Estado que financiava e se fortificou como o maior arrimo para esse tipo de filme, quebrado; o público eclipsado; a crítica que no passado louvara a modernidade, agora se desconcerta em pontuais rechaços; o cineasta brasileiro da Retomada, é fatigado pela história e fascinado pelo novo idioma global. Aliás, considerações que nos levam a sopesar sobre o que afinal de contas retomamos com a Retomada. A questão aguça se nos depararmos com a sua maior prova, *Carlota Joaquina* (1995):

O problema é: onde está a história? onde estão a ação, o drama, o conflito? O que pensar de uma sociedade ou de um segmento de sociedade que aplaude espetáculos de que a história, o drama, o conflito foram eliminados, empurrados para fora do espetáculo? De que maneira essa sociedade vive e faz a sua história? Devo dizer que *Carlota Joaquina* e *A rua da amargura* me parecem dar uma resposta bastante negativa a essa questão, como se a construção dramática desses espetáculos refletisse uma falta, uma carência de iniciativa histórica. (Bernardet, 1995, p. 86)

O conflito em *O vigilante* está em estreita tensão com a iniciativa histórica, e nesse sentido, a figura da morte transborda a noção de representação e seus contornos, para “fazer ver o que não se vê, o que está debaixo do visível: um invisível que é, simplesmente, o que faz com que o visível exista” (Rancièrre, 2018, p. 64). A noção de figura é mais forte, embaraçosa, movediça, e o seu domínio é da ordem do sensível. Como salienta Jacques Rancièrre, a “era da antirrepresentação não é a era do irrepresentável. É a era do grande realismo” (*Ibidem*, p. 70), ou, para acrescentarmos com o subtítulo de Philippe Dubois (2012), “presença contra representação, figuração contra narração” (p. 100). Tendo em vista essas observações, vale ressaltar a

---

<sup>19</sup> Experimental pensado aqui em seu estreito laço com a história do cinema brasileiro. Como aponta Júlio Bressane (1995), sobre as imagens perdidas dos irmãos Segretto, considerado o primeiro filme brasileiro: “no esboço de seu signo, existe já o elemento experimental” (p.153).

abordagem de Luc Moullet (2011) sobre as intempéries da linguagem cinematográfica: “não é necessário que as figuras *sejam* codificadas para serem compreendidas” (p. 15). Portanto, a figura desestabiliza a ficção, ao ponto de “incomodá-la” (Aumont, 2014, p. 164), estabelecendo para a imagem cinematográfica um “revelador inesgotável de passagens novas, de arabescos novos e de harmonias novas entre os tons e os valores, as luzes e as sombras, as formas e os movimentos, a vontade e os seus gestos, o espírito e as suas encarnações” (Faure, 2010, p. 52). A encarnação da figura da morte em imagem e som, restando a observação de André Bazin (1983), de que no cinema, “o toureiro morre todas as tardes” (p. 134).

A primeira morte em *O vigilante* ocorre quando integrantes do bando cobram a tarifa de um comerciante do bairro e são refutados por uma resposta negativa. Informam a situação para Lobão que, rodeado pelos entorpecentes e copos de cerveja, decreta o veredito. Um carro aparece e o comerciante é alvejado pelos disparos, o sangue se espalha pela boca. A sequência é concebida em três planos: o comerciante descendo tranquilamente até ser chamado por alguém dentro do carro; o carro com o passageiro atirando; o corpo caído e os últimos rangidos. A austeridade do registro, permeado pela sutileza nos movimentos de câmera e a estridência dos ruídos, da morte do comerciante, revela uma ausência de julgamento em relação aos seus agentes, animados por uma virulência que condimenta a morte como mais um entorpecente. A dança macabra é coroada pelo som de uma flauta que acompanha a mão de Lobão paparicando o rosto de uma moça, até deslizar sob os seios e retirar a pistola. O prazer e a violência, para Lobão e seu bando, fazem parte da mesma moeda, delírio que se comprova na entonação da segunda morte.

A sequência começa com um dos meninos do bando de Lobão, chamando o “magrelo” e o vigilante atendendo. Ele observa e vai chamá-lo. Nesse intervalo, a irmã de “magrelo”, filha de Madame Lurdinha, surge dos fundos e se interessa pela maçã que o menino está comendo. A arapuca funciona e rapidamente a menina é levada por toda a corja. Assim, segue um estupro coletivo, alternado pelas gargalhadas e um grito de dor, onde cada integrante do bando se aproveita da força, para se satisfazer em um ritual de sadismo e perversão, cinismo e miséria, humilhação e desespero. A prática do

estupro é corrente pelo bando de Lobão, porém, dessa vez ocasiona o falecimento da menina. A frontalidade dos planos realça a brutalidade da violência. As pessoas se espantam, um homem se indigna e cobre, além do seu olhar, também o do seu filho. Uma mulher se revolta e corre pelo varal cheio de roupas. Ninguém consegue impedir o ataque, como também a resolução mais ultrajante: a exposição do corpo arreventado, ensanguentado, desmilinguido, restando à mãe aos prantos, abaixar o vestido e levantar a calcinha do cadáver de sua filha. Desponta uma melodia fúnebre sobre o abatimento para, logo em seguida, ser precedida pela música do gás e a notícia do jornal: “bela boia-fria vacilou favela devorou!”.

**FIGURA 1** - *Frames de O vigilante em que ocorre a morte da filha de Madame Lurdinha*







**Fonte:** *O Vigilante* (Ozualdo Candeias, 1992)

A morte da filha de Madame Lurdinha, ressoa no vigilante como um despertar, que se aglutina com todas as outras aflições acumuladas. A literatura de cordel (*As Vinganças de Anibal Vieira*), fornece uma roupagem que o transfigura em outra personagem, com óculos escuros, chapéu preto, cachecol cinza, treinando a mira com os disparos nas latinhas e resguardando o vestido de noiva que Madame Lurdinha tanto deslumbrou para sua filha. O *close* em seu rosto densifica ainda mais o que podemos esperar da vingança.

Em conversa com os seus companheiros, o vigilante desencantado decide pela volta para o canavial. Eles não esperavam da cidade, tamanha persuasão e conflito. Mas antes do retorno, o vigilante precisa acertar as contas com o bando de Lobão, e instigado pela roupagem do justiceiro de cordel, tem sua pupila dilatada aos uivos do lobo. A vingança se concretiza em uma peregrinação sangrenta, onde cada membro do bando é surpreendido por uma rajada de tiros. Marcados por um nihilismo inebriante, eles zombam da própria morte e dos corpos se amontoando pelo chão. Quando Lobão se depara com o calibre e é atingido, com sarcasmo e histeria se venera diante do sangue escorrendo. O vigilante conclui o revide e se volta para o espelho, reflexo que impera como um espaço de transição de máscaras: boia-fria / vigilante / justiceiro. Assim como o corpo violentado da filha de Madame Lurdinha exibido para a comunidade, os corpos do bando também são externados no ponto de ônibus, porém, providos de uma maquiagem carregada e trajes femininos, inclusive o defunto do líder ostenta o vestido de noiva. A caricatura é uma constante na aparição da figura da morte no filme, frequentemente exposta em público como um coroamento da violência que não dispensa nem mesmo a última despedida.

O regresso do vigilante para o campo poderia suscitar a redenção precedente de uma equação já resolvida, entretanto é marcado por um “encontro inesperado” (Xavier, 2009), do qual “a migração ou o espaço da cidade oferece meio por acaso numa leitura imediata, mas que dizem algo sobre as determinações vindas de processos mais amplos” (p. 128). O ônibus da volta, “traçado por estradas que levam a um inferno cada vez mais fundo” (Puppo, 2002, p. 101), é interceptado por crianças que simulam um atropelamento, para, então, anunciarem o assalto. Mascaradas com sacos de laranja, elas estão armadas e sorridentes, histéricas e terríveis<sup>20</sup>. As risadas dão ensejo ao silêncio, e um ruído agudo acompanha o olhar espantado do vigilante. No jogo do campo-

---

<sup>20</sup> Referência ao livro *As crianças terríveis* (2000), de Jean Cocteau.

contracampo, a troca de olhares entre eles. Disparos. A imagem de uma arma apontada<sup>21</sup> para a câmera<sup>22</sup>.

**FIGURA 2** - *Frame* do último plano de *O vigilante*



**Fonte:** *O Vigilante* (Ozualdo Candeias, 1992)

Nessa definição, a figura da morte não corporifica, para se esvoaçar na perplexidade de uma aura exasperante, onde a suspensão do atingido, extravasa da economia do enredo, a expressão do confronto na opacidade do último plano. O Juízo Final é condicionado pelo acúmulo do “ressentimento” (Xavier, 2000) e sua ressonância ao acontecimento derradeiro, a ponto da emblemática pureza das crianças, relevar-se desatino e perversidade. A arma apontada para o espectador apresenta o preenchimento da profecia figural pelo detalhe conflagrado na perspectiva trevosa, relegando ao contracampo, variadas determinações e camadas de significação. Logo, a hipótese deste ensaio, é a de que o disparo tem como alvo, para além do vigilante e as crianças, o cinema brasileiro<sup>23</sup>, evidenciando a consternação do cineasta moderno, diante dos

---

<sup>21</sup> Cabe aqui a lembrança do filme *O grande roubo do trem* (*The Great Train Robbery*, 1903), de Edwin S. Porter, no qual o desfecho é uma arma apontada para a câmera.

<sup>22</sup> Para Candeias: "No final do filme, eu não podia tomar uma atitude e eu não quis tomar. Eu podia fazer o seguinte: matar o vigilante ou dizer para ele ir embora. O que não está lá muito correto socialmente, essa coisa toda. Então arrumei uma solução meio confusa: a briga ficou lá dentro, você não viu ninguém morrendo nem nada naquele puta estouro, e o diretor puxou o carro" (Puppo, 2002, p. 27-28).

<sup>23</sup> Convém notar dois curtas-metragens realizados por Ozualdo Candeias no início da década de 1990, que abordam diretamente o cinema brasileiro: *Bastidores das filmagens de um pornô*

colapsos e ruínas de sua história. Enfim, o disparo como dobra metacinematógráica.

## Considerações Finais

Tendo em vista a figura da morte no cinema brasileiro, nosso principal objetivo resulta de pesquisa mais ampla e diz respeito à comparação entre *O vigilante* e o filme *Alma corsária* (1993), de Carlos Reichenbach. Por enquanto, no caso do último longa-metragem de Ozualdo Candeias, este trabalho deliberou, em sua análise fílmica, a noção de figura e da interpretação figural, estipulada por Erich Auerbach, visando compreender de que modo o filme manifesta a profecia figural e sua relação com a história do cinema brasileiro.

Em próximas pesquisas, valeria os desdobramentos da hipótese da consternação do cineasta moderno (1960/1970), diante da evidência de outras linhas de força e do esgotamento de suas matrizes no cinema brasileiro, da qual poderíamos destacar em filmes do final dos anos 1970, tomando como paradigma *A Idade da terra* (1980), de Glauber Rocha, do mesmo modo em filmes recentes, como no caso de *O signo do caos* (2003), de Rogério Sganzerla, ou *O bobo da corte* (2019), de Luiz Rosemberg Filho<sup>24</sup>, estabelecendo assim, os esboços iniciais da formação de uma "constelação fílmica" (Souto, 2020). Outros três fatores de *O vigilante*, também merecem maior acercamento. O exame do roteiro original escrito por Candeias, que se encontra nos arquivos da Cinemateca Brasileira, e do qual possibilitará importantes considerações sobre a gênese do filme; o percurso da figura da criança e sua analogia com outros

---

(1991), filme composto por fotografias fixas das filmagens da comédia pornográfica *Senta no meu, que eu entro na tua* (1985), do diretor Ody Fraga, resultado do trabalho de Candeias como *still* no filme, e por mais apelativo que seja o teor das imagens, a montagem é elaborada num tom nostálgico e memorialístico, de onde podemos reconhecer além do cineasta Ody Fraga, o diretor de fotografia e também cineasta Aloysio Raulino; *Cinemateca brasileira* (1993), documentário sobre as atividades da Cinemateca Brasileira e do qual Candeias extrapola os limites do filme institucional para reverberar o lirismo dos arquivos em seu cuidado e pertencimento.

<sup>24</sup> Tomando como foco a hipótese deste ensaio, é significativa a participação de Luiz Rosemberg Filho, cineasta moderno ligado ao Cinema Marginal, no curta-metragem *O espectador que o cinema esqueceu* (1991), de Joel Yamaji: depois de uma conversa no banco da praça com Waldemar Iglésias Fernandes, cinéfilo e responsável pela constatação da decadência do cinema, Rosemberg carrega no braço a lata da película e se despede na estação de trem.

filmes do cinema brasileiro; e o diálogo do estilo cinematográfico do cineasta com o cinema do francês Robert Bresson.

## REFERÊNCIAS

AMANCIO, Tunico. **Artes e manhas da Embrafilme**: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981). Niterói: EdUFF, 2000.

AUERBACH, Erich. **Figura**. São Paulo: Ática, 1997.

AUMONT, Jacques. **Limites de la fiction**: considérations actuelles sur l'état du cinema. Montrouge Cedex: Bayard, 2014.

AVELLAR, José Carlos. Três notas sobre o que está no centro da margem. In: PUPPO, Eugênio; ALBUQUERQUE, Heloísa.(org.) **Ozualdo R. Candeias 80 anos**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

AVELLAR, José Carlos. O cego às avessas. In: COHN, Sergio (org.). **Cinema - ensaios fundamentais**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

BAZIN, André. Morte todas as tardes. In: Ismail Xavier (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

BERNARDET, Jean-Claude. Carlota Joaquina e o cinema brasileiro. Revista Imagens, Campinas, n.5, p.85-86, agosto-dezembro de 1995.

BERNARDET, Jean-Claude. Cinema e Estado. In: **Cinema Brasileiro**: propostas para uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BERNARDET, Jean-Claude. A crise do cinema brasileiro e o plano Collor. In: **Cinema Brasileiro**: propostas para uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**: metodologia e pesquisa. São Paulo: Annablume, 2008.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro**: propostas para uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BRESSANE, Júlio. O experimental no cinema nacional. In: ROSA, Carlos Adriano de & VOROBOW, Bernardo (orgs.). **Júlio Bressane**: cinepoética. São Paulo: Massao Ohno, 1995.

CANDEIAS, Ozualdo R. **Uma rua chamada Triumpho**. São Paulo: Edição do autor, 2001.

- COCTEAU, Jean. **As crianças terríveis**. Lisboa: Livros do Brasil, 2000.
- COELHO, Renato (org.). **Mostra Jairo Ferreira: Cinema de Invenção**/Renato Coelho. São Paulo. Centro Cultural Banco do Brasil, 2012.
- COUTO, José Geraldo. Ozualdo Candeias termina O vigilante. **Folha de São Paulo**, São Paulo, n. 23.435, p. 12, 1 Junho de 1993.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismos das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que emoção?**. Lisboa: KKYM, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem queima**. Curitiba: Medusa, 2018.
- DUBOIS, Philippe. Plasticidade e cinema: a questão do figural. In: HUCHET, Stéphane (org.). **Fragmentos de uma Teoria da Arte**. São Paulo: Edusp, 2012.
- ESCOREL, Eduardo. **Adivinhadores de água**: pensando no cinema brasileiro. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- FAURE, Elie. **Função do cinema e das outras artes**. Lisboa: Edições texto e grafia, 2010.
- FERREIRA, Jairo. **Cinema de Invenção**. Rio de Janeiro: Azougue, 2016.
- GAMO, Alessandro. **Aves sem rumo**: a transitoriedade no cinema de Ozualdo Candeias. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Unicamp, Campinas, 2000.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. Explicapresenta. In: CALIL, Carlos Augusto e MACHADO, Maria Teresa (orgs.). **Paulo Emílio, um intelectual na linha de frente**. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- LONGINO. Do sublime. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 2014.
- MACHADO, Rubens. A grande arte. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 32, p. 199-2008, março de 1992.
- MIRANDA, Marcelo. **De uma margem a outra**: Candeias entre a exuberância e a destruição da imagem. Cinética, 2015. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/de-uma-margem-a-outra>. Acesso em: set. 2017.

MOULLET, Luc. Da nocividade da linguagem cinematográfica, de sua inutilidade, bem como dos meios de lutar contra ela. In: **Luc Moullet – cinema de contrabando**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2011.

NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada**: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002.

RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal** (1968/1973): a representação em seu limite. São Paulo: Embrafilme, 1987.

RAMOS, José Mário Ortiz. O cinema brasileiro depois do vendaval. **Revista da USP**, São Paulo, n. 32, p. 102-107, maio de 1996.

RANCIÈRE, Jacques. **Figuras da história**. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

REICHENBACH, Carlos. A retomada do cinema brasileiro. **Estudos de Cinema** / Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP – Ano 1, n. 1. São Paulo: EDUC, 1998.

REIS, Moura. **Ozualdo Candeias**: pedras e sonhos no cineboca. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. São Paulo, 2010.

OLIVEIRA, Luiz Carlos. **A mise en scène no cinema**: do cinema clássico ao cinema de fluxo. Campinas: Papirus, 2013.

ORICCHIO, Luiz Zanin. Candeias filma saga dos boias-frias. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, n. 36.183, p. 40, 11 nov. 1992.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo**: um balanço crítico da Retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

OZUALDO candeias e o cinema. Direção: Eugênio Puppó. Produção: Heco Produções. Brasil: Tucuman Distribuidora de filmes, 2013.

PARENTE, André. Cinema brasileiro: anos 80. **Comunicação&política**, Rio de Janeiro, Ano 2, n. 4, p. 28-44, agosto-novembro de 1995.

PONTES, Ipojuca. **Cinema cativo**: reflexões sobre a miséria do cinema nacional. São Paulo: EMW Editores, 1987.

PUCCI, Renato Luiz. **Cinema Brasileiro Pós-Moderno**: o neon-realismo. Porto Alegre: Sulina, 2008.

PUPPO, Eugênio; ALBUQUERQUE, Heloísa.(org.) **Ozualdo R. Candeias 80 anos**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

PUPPO, Eugênio; HADDAD, Vera. (org.) **Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras**: filmes produzidos nos anos 60 e 70. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.

SOUTO, Mariana. Constelações Fílmicas: um método comparatista no cinema. **Galáxia**, São Paulo, n. 45, p.153-165, setembro-dezembro de 2020.

TELES, Angela Aparecida. **Ozualdo Candeias na Boca do Lixo**: a estética da precariedade no cinema paulista. Educ. São Paulo, 2012.

VALENTE, Eduardo; VIEIRA, João Luiz; GARDNIER, Ruy (org.). **Cinema Brasileiro Anos 90**, 9 questões. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil-Rio, 2001.

XAVIER, Ismail. Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 90. In: **Estudos de Cinema – Socine**. Porto Alegre: Sulina, 2000.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. O cinema brasileiro dos anos 90. In: MENDES, Adilson. (org.) **Ismail Xavier**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

XAVIER, Ismail. O cinema marginal revisitado, ou o avesso dos anos 90. In COHN, Sergio (org.). **Cinema**: ensaios fundamentais. Beco do Azougue. Rio de Janeiro, 2011.

#### **Filmografia:**

**O Vigilante** (1992) – Direção, roteiro, fotografia e produção: Ozualdo Candeias; Montagem: Máximo Barro; Música: Edu Roque; Cia. Produtora: Candeias Produções Cinematográficas e Secretaria de Estado da Cultura do Governo de São Paulo; Elenco: Ariela Goldmann, Bárbara Fazio, Francolino, Mara Prado, Marly Gonçalves, Margareth Abrão, Rogério Costa, Sidney Góes, Solange Abreu, Walter Carlos, Wilson Roncatti, Jairo Ferreira e Rajá Aragão.

Recebido: 16/06/2024

Aceito: 22/07/2024