

## **Cidade, periferia, campo: deslocamentos entre o centro e a margem em dois filmes de Ozualdo Candeias**

Rodrigo Cazes Costa PUC-RIO

### **Resumo:**

*Em duas narrativas filmicas de Ozualdo Candeias que lidam fortemente com a questão do trânsito físico, pode-se observar um exame da condição de existência das classes populares brasileiras em meio ao processo de modernização (conservadora) ocorrido no Brasil nos anos 1960-1970. Em *A margem*, os quatro personagens principais, marginalizados em meio à megalópole que São Paulo se tornava, se deslocam dentro da periferia da cidade, assim como do centro da cidade para a periferia, sem objetivos definidos. Em *Zézero*, o protagonista, um caipira típico, migra do campo para a cidade de São Paulo em busca do sonho de riqueza, em meio ao ambiente político-econômico do milagre brasileiro. Nas narrativas filmicas objeto deste trabalho o deslocamento dos personagens é tanto um procedimento libertário (em *A margem*) quanto um procedimento a serviço de um processo conservador (em *Zézero*). Através de tal diferença, pretendo investigar o papel dramático que a questão do trânsito pode ter no cinema, especialmente no cinema brasileiro moderno.*

**Palavras-chave:** *Cinema brasileiro, cinema marginal, cinema e trânsito, cultura popular.*

### **1- Da deambulação no cinema moderno**

Uma das características narrativas mais fortemente encontradas no cinema moderno<sup>1</sup> é aquela que diz respeito à deambulação dos personagens. Na estrutura

---

<sup>1</sup> O conceito de cinema moderno, que está presente pela primeira vez em André Bazin (1991), é um conceito que se dá por negatividade. A partir do modelo estabelecido nos anos 1920 pelo cinema clássico narrativo hollywoodiano (BORDWELL, 2005) pode-se pensar um modelo de narrativa filmica que opere, em maior ou menor grau, em oposição ao modo do cinema clássico narrativo hollywoodiano. Para Bazin, tal estilo diz respeito a um cinema que se nutre do uso da abertura da profundidade de campo existente em *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1940, EUA) junto ao uso dos tempos mortos do neo-realismo italiano. Tal classificação pode ser válida para determinado tipo de cinema produzido até os anos

narrativa do cinema clássico hollywoodiano<sup>2</sup>, assim como nos cinemas clássicos em geral, a noção de deambulação, de trânsito, não se encontra presente, ao menos não da maneira como está presente no cinema moderno. No cinema clássico hollywoodiano os personagens sempre tem com um rumo definido, com suas ações servindo para dar andamento à trama<sup>3</sup>. Se o protagonista sai de sua casa para ir até a esquina comprar pão é porque a ação dramática de comprar pão irá trazer algum desdobramento para a trama. Se ele for casado, pode ser que encontre uma mulher com quem se envolva; se for um criminoso, que dê de cara com algum policial disfarçado que está em seu encalço; se precisar muito de algum produto pode ser que ele esteja em falta e que isso gere uma situação dramática ou cômica. Mas o protagonista não irá à padaria simplesmente para comprar pão e leite e retornar à sua casa, sem que nenhum fato novo para a trama ocorra. No cinema moderno a mesma situação poderia acontecer de outra maneira. O personagem simplesmente iria até a padaria, compraria algo e de lá retornaria a sua casa sem que nada de novo acontecesse. A trama não se moveria para outro estágio. É como na vida, em que a maioria dos momentos é composta de tempos mortos. E o cinema moderno valoriza esses tempos mortos na construção da narrativa.

No cinema clássico hollywoodiano há uma constituição bastante definida da personalidade de um personagem. Seus atos durante a narrativa fílmica ficarão atados ao perfil delineado. Pode haver uma mudança do perfil psicológico de algum personagem durante a trama, mas isso ficará bem claro para o espectador. Se ele é um vilão, seus atos serão para a realização de atos de vilania que darão desenvolvimento à trama. Tentar matar a esposa do herói, por exemplo. Se for um herói, seus atos serão em direção a um ato heróico que dará prosseguimento à trama, ou irá mesmo solucioná-la. Como tentar descobrir onde se encontram os bandidos que estão de posse do produto de

---

1970. Posteriormente, as narrativas se tornam cada vez mais uma mistura entre o clássico hollywoodiano e o moderno, com o clássico hollywoodiano e seus pares no mundo tomando emprestado procedimentos narrativos e de encenação utilizados anteriormente somente pelo “cinema de arte”.

2 Tal definição é desenvolvida, de modo bastante sistemático, por David Bordwell em seu texto “O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos” in: RAMOS, Fernão Pessoa (org). *Teorias contemporâneas do cinema, volume 2*.

3 Tal afirmação diz respeito à estrutura geral dos filmes. Em determinados filmes pode ser que existam cenas que não dão andamento à trama. Um exemplo é a cena da perseguição de Cary Grant por um avião em *Intriga internacional* (*North by Northwest*, EUA, 1959).

um roubo. Já no cinema moderno o perfil psicológico do personagem não é tão evidente e ele pode ter atitudes que são contraditórias durante o percurso da narrativa, assim como pode ser um personagem cujas ações sejam por demais banais para que se possa instaurar um conflito dramático, que, no entanto, muitas vezes se instala, sem que, para isso, seja necessária uma ação dramática à maneira do cinema clássico hollywoodiano<sup>4</sup>. No cinema moderno, de arte, ou o nome que se dê, muitas vezes o conflito dramático ocorre mesmo com a ausência de ações dramáticas significativas, como no caso de *A margem*.

## **2- A cultura popular e a cultura popular brasileira**

O conceito de cultura popular é de difícil precisão. Talvez seja melhor falar em culturas populares, no plural, em vez de cultura popular, no singular, já que há uma variedade de manifestações que se encontram abrigadas sob o conceito de cultura popular. Tento aqui pensar a cultura popular como algo que também se encontre fora do conceito de folclore, que é a denominação que receberam os estudos sobre cultura popular inicialmente pelos românticos do século XIX com o objetivo de resgatar uma sabedoria (ou sabedorias) que vinham se perdendo no projeto de modernidade que ocorreu na Europa a partir do século XVIII, com o iluminismo e a industrialização. Tento aqui pensar a cultura popular como expressão de resistência (CHAUI, 1994).

Nesta linha de conceituação da cultura popular ela se encontra na interseção entre manifestações do folclore, da cultura de massas e, também da cultura de elite. Um fenômeno como o samba carioca, quando começa a ser gravado e reproduzido em discos no final dos anos 1910<sup>5</sup>, está justamente nessa interseção onde se cruzam todos os conceitos citados acima. Possui sua origem folclórica (o samba-de-roda baiano), mas já é uma criação nova efetuada na capital federal da República Velha por elementos da população pertencentes às classes marginalizadas, que muitas vezes habitavam as favelas já existentes à época nos morros cariocas. Está inserido em um meio de comunicação de massas (o disco) que permite a reprodução e divulgação em larga

---

4 Penso, como exemplo da ocorrência de tal situação, no cinema de Yasujiro Ozu.

5 O primeiro samba a ser gravado em disco é *Pelo telefone*, de Donga, em 1917.

escala, apesar dos meios de produção não serem controlados pelo artista popular e sim pelos empresários da indústria fonográfica. Sendo que, com o passar do tempo, o samba passou a ser incorporado como manifestação relacionada à cultura de elite, quando artistas como Chico Buarque utilizam sua matriz para criar uma música que é, ao mesmo tempo, popular, de elite e também de massas, mas que não possui origem popular marginalizada. O samba tornava-se, então, um símbolo de união nacional, não sendo mais uma manifestação de resistência da parte de artistas marginalizados, que podiam, na época em que o primeiro samba foi gravado, ser presos caso estivessem pela rua a tocar violão.

Nos dias de hoje a grande mudança é que já é possível para o popular, o marginalizado, ter acesso aos meios de produção e divulgação de sua produção cultural com muito maior facilidade do que nos anos 1910. A internet pode proporcionar o acesso aos meios de produção e divulgação a todos que desejam produzir e divulgar cultura de uma maneira muito mais barata e acessível do que antes. O conceito do autor como produtor (BENJAMIN, 1985) pode se tornar realidade com maior facilidade nos tempos das redes digitais. Não quer dizer que as questões do conflito entre as culturas emanadas dos diferentes grupos sociais estejam resolvidas. Tais questões continuarão a existir. A negociação entre os diversos segmentos culturais e seu constante intercâmbio é a grande característica da cultura nos dias de hoje, na qual o *funk* carioca saiu da periferia para as festas de “mauricinhos” e “patricinhas” da Zona Sul carioca, assim como já é assunto de teses acadêmicas. Logo, não se pode mais dizer que a cultura das classes populares, marginalizadas, é apenas uma vítima das injunções daqueles que fazem parte da elite econômica, política e cultural de uma sociedade. Com a internet, as redes digitais formam espaços para experiências e narrativas culturais que podem existir longe de uma influência tão direta do Estado e do capital. As margens podem vir para o centro assim como o centro pode ir para as margens com maior facilidade.

### **3- A margem e o percurso dos personagens entre a periferia e o centro de São Paulo**

Em *A margem* (BRASIL, 1967, Ozualdo Candeias), há quatro personagens que são o núcleo da narrativa. Dois casais de excluídos que caminham sem rumo pelas margens do rio Tietê, assim como pelo centro da cidade de São Paulo. São dois casais acompanhados pela câmera durante a narrativa fílmica. Na primeira metade do filme a câmera a perspectiva da câmera é sempre subjetiva, ou seja, o olhar da câmera corresponde exatamente ao olhar de um dos quatro personagens. Com a instituição deste dispositivo fica revelada a importância do olhar que cada personagem tem para com o outro. Na segunda metade a narrativa abandona tal procedimento, passando a também exibir o ponto de vista do narrador. Os quatro protagonistas de *A margem* são pessoas marginalizadas da sociedade, vivendo em situações limite, nas quais não parecem buscar nenhum projeto para o futuro.

O Brasil, em 1967, vivia os primeiros anos da ditadura cívico-militar. A ditadura cívico-militar havia rompido com qualquer possibilidade de se implantar, no Brasil, um projeto de modernização e desenvolvimento industrial que conjugasse o êxodo da população que deixava o campo para vir às grandes cidades em busca de trabalho com a possibilidade de dar a essa população condições de vida mais dignas. Se o projeto de modernização do país vinha ocorrendo de maneira acelerada desde o final da Segunda Guerra Mundial, com grande transferência da população rural para as cidades a fim de constituir mão-de-obra para as indústrias que surgiam, não houve a preocupação de propiciar a essas pessoas melhores condições de vida. Cresciam as favelas, aumentava a desigualdade social, mesmo que o país vislumbasse sua saída de mero exportador de matéria-prima para a de um país que produzisse em seu próprio território bens de consumo manufaturados. Mas o pensamento de esquerda à época, representado principalmente pelo ISEB<sup>6</sup> no plano sócio-econômico e pelo CPC<sup>7</sup> no plano cultural,

---

6 O ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) foi um órgão criado em 1955, vinculado ao Ministério da Educação e Cultura, com o objetivo de fomentar o debate a respeito da questão do desenvolvimentismo no Brasil.

7 O CPC (Centro Popular de Cultura) surge no Rio de Janeiro em 1961, ligado à UNE. O objetivo do Centro era realizar uma série de atividades artístico-culturais que tinham como propósito conscientizar o povo de seus problemas. A arte do CPC, além de não ter conseguido o objetivo de esclarecer as camadas populares de seus problemas, pecava por um excesso de didatismo (bem ao contrário das narrativas fílmicas deste artigo). No entanto, propiciando a condição de trabalho para vários artistas, foi importante para nomes que depois se tornariam muito relevantes no cenário cultural brasileiro, a exemplo de Leon

pensava em alternativas e formulavam políticas que atacassem o problema da desigualdade social, de modo mais pragmático pelo ISEB e flertando mais com tendências revolucionárias, sem chegar a defendê-las enquanto ação violenta, no caso do CPC.

Com o golpe de 1964 as tentativas de se implantar um projeto político no Brasil que levasse em consideração as classes populares não apenas como fornecedoras de mão-de-obra barata foi sepultado. Restou apenas o projeto da modernização conservadora, no qual os lucros advindos do “milagre econômico” iriam para uma parcela minoritária da população, causando uma grande desigualdade na distribuição de renda, que somente agora vem sendo trazida de volta aos níveis de 1960!!!

*A margem* busca examinar como é a vida de quatro deserdados da sorte. Em uma metrópole cindida entre dois territórios que, no filme, se apresentam de maneira bastante distinta: o espaço da margem do rio Tietê, onde os quatro protagonistas convivem com outros marginais que ali vivem e o espaço do centro da cidade, do centro financeiro. O primeiro casal é composto por uma mulher negra, que exala sensualidade e por um homem de terno, que a persegue. A atitude da mulher para com o homem e os outros marginalizados com os quais ela cruza pelo caminho em seu percurso durante o filme é, muitas vezes, debochada, sensual, desafiadora. Ela não tem pudor de seu corpo, desnuda-se para os homens que a observam pelo caminho, mostra seus seios, não se envergonha de ser mulher e negra. Na relação de sedução do casal que forma com o homem de terno ela é a parte mais forte, impondo sua vontade. Mas, ao mesmo tempo, deseja casar-se. É seu grande sonho. Em uma determinada cena do filme ela está toda vestida de véu e grinalda, esperando seu noivo, o homem de terno. Mas ele já está morto, vítima de um tiro, justamente quando ia juntar-se à noiva negra. Ele, que antes de morrer, havia se despedido de seu terno, aliviado.

O outro casal é formado por uma moça loura e um rapaz abobado. Ele passa o filme a segurar uma flor, que ela pede que lhe dê, mas ele não aceita. Os dois, além de perambular pelo território da margem do rio, também caminham pelo centro da cidade. No centro o bobo passa o tempo conduzindo um homem em uma cadeira de rodas, Hirszman e Eduardo Coutinho.

enquanto a moça trabalha em um escritório. No espaço do centro da cidade não existe a mesma decadência física em relação ao território da margem do rio, modificado pelo crescimento urbano. Os enormes arranha-céus de vidro e os grandes espaços públicos feitos de concreto trazem uma idéia de riqueza e modernidade, mas também de poder e opressão. No escritório onde trabalha a moça loura o clima é sórdido, com o assédio sexual do patrão. Há uma tendência clara na valorização, sem uma idealização, do espaço da margem em relação ao espaço do centro. Para a narrativa de *A margem* interessa mais o que ocorre no espaço dos marginalizados do que no espaço do centro da cidade, dos poderosos. O andar sem rumo dos marginalizados vai ser algo muito mais poderoso do que as atividades industriais e financeiras do centro da cidade<sup>8</sup>, que são as que acabam conduzindo, no final das contas, o processo da modernização conservadora. Mas a narrativa prefere ver o processo pelo lado daqueles que andam sem rumo, em vez do lado daqueles que tinham como projeto um Brasil Grande.

E, ao final de *A margem*, quando os dois casais embarcam em uma canoa guiada por uma criatura mística<sup>9</sup> rumo ao nada, fica a certeza de que o mais importante para a narrativa do filme é justamente lidar com a imprecisão daqueles que caminham sem saber para onde vão.

#### **4- Zézero e o migrante em tempos de milagre econômico**

Em *Zézero* (BRASIL, 1974, Ozualdo Candeias), um ingênuo camponês vai para a cidade grande seduzido pelo sonho de riqueza, de comprar bens de consumo como televisão, carro, roupas, vencer, quem sabe, na Loteria Esportiva. Na primeira cena da narrativa fílmica, uma garota propaganda seduz o camponês com variados anúncios de produtos que podem ser adquiridos por ele ao chegar à cidade grande e de como é possível vencer na loteria e ficar rico. As imagens são apresentadas em uma montagem que valoriza o elemento de colagem das variadas revistas e jornais da época, os quais

---

8 *São Paulo S/A* é, possivelmente, o único filme do período que aborde a questão do processo de modernização e industrialização do Brasil do ponto de vista da classe-média. E com uma abordagem tão amarga do processo como aquela vista em *Zézero*.

9 A criatura mística remete ao mito grego de Caronte, o barqueiro da morte. No caso, o barqueiro sendo uma mulher.

evocam personalidades midiáticas como Sílvio Santos, Pelé, assim como artistas das novelas de televisão. De um rádio sai uma música que tem por objetivo convencer o camponês a imigrar para a cidade. E, finalmente, ele vai embora do campo, com sua chegada à cidade sendo narrada em uma série de fotografias montadas como uma animação, com o camponês alcançando a cidade grande de São Paulo como se estivesse saltando ou sendo jogado sobre ela.

A narrativa fílmica de *Zézero* lida com a questão do sonho do milagre econômico brasileiro do início dos anos 1970. Como o governo militar de então vendia a propaganda de que seria fácil para o migrante enriquecer saindo do campo para a cidade. Só não diziam que tal sonho, através do trabalho, não seria possível. Que o destino daqueles migrantes sem nenhuma educação formal seria a exploração de sua força de trabalho em condições semelhantes a de escravos.

Mas o trânsito em *Zézero* se apresenta de maneira diferente em relação àquele que se vê em *A margem*. Em *A margem* o deslocamento opera-se de maneira a fazer oposição ao que está constituído como modo dominante de vida. Os personagens perambulam pela periferia em um movimento de fuga das possibilidades oferecidas por uma vida burguesa tradicional. Seu movimento é de estar fora do que se oferece no centro da megalópole. O escritório aparecendo como espaço de excelência desse modo de vida, assim como a correria das multidões sem rosto, andando por ruas e avenidas enormes. Apesar da contradição da personagem da mulher negra, cujo grande desejo é casar de véu e grinalda sem parar de repetir a palavra noiva, operando em um nível quase surrealista de representação.

Em *Zézero*, no entanto, resta pouco da espécie de trânsito que ocorre em *A margem*. O protagonista não está em busca de escapar do modo de vida dominante e sim de mergulhar em direção a ele. Por isso, na sequência de animação de fotos que o mostra chegando à cidade, há o sentimento de que o personagem mergulha nela. E o camponês acaba por ir trabalhar na construção civil, num regime de trabalho quase que escravo. Lá sua rotina é ser explorado pelos patrões, morando num barraco próximo à obra onde trabalha, vivendo na rotina trabalho-barraco-barraco-trabalho.



Há dois momentos nos quais que é permitido ao Zé sonhar: um é aquele no qual ele fica a ouvir a narração dos jogos da Loteria Esportiva junto a seus colegas de trabalho. Boa parte do dinheiro suado de seu trabalho é gasto nas apostas semanais da Loteria. O ex-camponês, agora já mais adaptado à engrenagem da grande cidade, na qual mergulhou, pensa obter na Loteria Esportiva o ganho que não conseguirá jamais com seu trabalho. O som do rádio de pilha faz então o elo entre o Zé e o mundo exterior, embalando seu sonho de riqueza através da locução dos jogos de futebol que fazem parte do programa de jogos da Loteria. Seu outro momento de escapismo do trânsito entre trabalho e habitação se dá nos dois encontros que ele tem, no decorrer da narrativa filmica, com prostitutas. Tais encontros se dão de um modo no qual a encenação do filme é feita de modo a evitar o erotismo que muitas vezes se insinua em tais relações. *Zézero* não busca um diálogo com o erotismo, como aquele que existia em determinados filmes da Boca do Lixo, ou na pornochanchada carioca. A encenação das relações sexuais entre o Zé e as prostitutas enfatiza a maneira como o camponês, agora operário, sofreu a reificação do modo de vida que encontrou na cidade grande, todo movido pelo dinheiro como objetivo único. A própria relação sexual, portanto, só pode ocorrer quando existe o dinheiro como objeto de troca entre os dois envolvidos no ato. Os sons utilizados na banda sonora das cenas não é aquele usualmente utilizado para cenas deste tipo. Ao invés de uma música romântica, ouve-se um barulho de percussão monocórdio, que evoca o funcionamento de uma fábrica. Tais cenas são fundamentais dentro do processo de “sufocamento” que a narrativa de *Zézero* provoca no espectador. Ele é conduzido de modo cada vez mais violento ao mundo que o Zé agora habita e as cenas de sexo com as prostitutas são o auge desse sufocamento:

A quase insuportável gravidade de *Zézero*, contudo, será imposta pelas cenas de sexo. Em duas ocasiões, o pobre herói se envolve com meretrizes da várzea, uma vez com dinheiro e outra sem. O tratamento visual dado às duas passagens é semelhante. Se bem que em uma o negócio é jogo, na outra, luta. A hostilidade final da prostituta que obteve algum dinheiro ilustra o conceito de que a natureza do sexo pago e do forçado é necessariamente a mesma. (SALLES GOMES, 1986, p.300-302).

Mais e mais preso dentro do espaço da obra e do terreno baldio que a circunda, o

Zé acaba por tirar a sorte grande. Acerta os treze jogos da Loteria Esportiva e torna-se milionário. Mas, na narrativa de *Zézero*, dinheiro não traz felicidade. Ao retornar para sua terra natal o Zé vê que toda sua família faleceu, já que as apostas na Loteria Esportiva consumiram quase todo seu ordenado, impedindo-o de enviar dinheiro para seus parentes. Surge novamente, então, a garota propaganda do início da narrativa. Ela agora ri para o Zé e diz para ele enfiar o dinheiro no cu. O percurso do Zé acaba com ele sendo destruído pelo próprio dinheiro que tanto desejava ganhar.

## 5- `A título de conclusão

Nas duas narrativas analisadas ocorre o trânsito entre os espaços de centro-periferia-centro, efetuado pelos personagens das narrativas oriundos das classes populares-marginalizadas. Em *A margem* o procedimento narrativo da deambulação, característico do cinema moderno, pode ser verificado, de maneira sistemática, em toda a narrativa, consistindo no acompanhamento de dois casais em suas andanças aparentemente sem rumo pela periferia e pelo centro de São Paulo. O próprio desfecho da narrativa deixa em aberto a resolução dos conflitos instaurados, já que os dois casais rumam, em um barco conduzido por uma mulher que parece saída de uma narrativa mitológica, através do rio Tietê, rumo ao nada. Em *Zézero* a narrativa já se encontra mais aproximada daquela do cinema moderno, seguindo uma ordem de acontecimentos motivada pelo nexo de causalidade<sup>10</sup>, sem que haja uma maior ênfase na deambulação dos personagens, no seu andar sem objetivo. O Zé persegue ficar rico e persegue o sexo em troca de seu dinheiro. Ele está ligado demais ao objetivo de enriquecer para poder andar a margem, sem maiores preocupações.

Em ambos os filmes, a encenação está intimamente ligada ao modo de narrar do cinema moderno, com a câmera enquadrando os corpos de modo a que o espectador não seja conduzido para o que interessa na ação dramática. Na encenação das duas narrativas filmicas analisadas o olhar do espectador é que deve procurar o ponto focal

---

10 Antes de cada cena de sexo entre o Zé e as prostitutas há o aparecimento de uma tela branca, o que pode sugerir que as seqüências fazem parte de sonhos do Zé. De qualquer maneira, o uso deste procedimento de montagem configura uma quebra com os procedimentos do método narrativo clássico, por instaurar a dúvida em um ponto fundamental na narrativa.

da ação dramática.

Em *A margem* o trânsito é o próprio motor da narrativa, sendo que ela mesma termina com os personagens embarcando em uma viagem para não se sabe onde. Em *Zézero* o personagem inicia a narrativa em trânsito, do campo para a cidade, mas com o objetivo bem definido de ficar rico. Ele consegue tal objetivo e retorna para o campo onde constata que sua família, que ele havia deixado para trás ao rumar para a cidade, faleceu e que o dinheiro que ele ganhou não serve para nada. Em ambas as narrativas o procedimento do trânsito no cinema serve para que Ozualdo Candeias reflita sobre as condições de vida dos marginalizados do processo de modernização conservadora do Brasil nos anos 1960-1970.

### **Referências bibliográficas e filmicas**

- BAZIN, André. *Cinema: ensaios*. São Paulo, Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- BORDWELL, David. “O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos”. in: Ramos, Fernão Pessoa (org). *Teoria contemporânea do cinema, volume II*. São Paulo, SENAC, 2005.
- CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo, Brasiliense, 1994.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Um intelectual na linha de frente*. São Paulo, Brasiliense/Embrafilme, 1986.
- A MARGEM. Ozualdo Candeias, Brasil, 1967, 35mm, 96 min.
- ZÉZERO, Ozualdo Candeias, Brasil, 1974, 35mm, 31 min.
- INTRIGA INTERNACIONAL, North by Northwest, Alfred Hitchcock, EUA, 1959, 35 mm, 131 min.
- CIDADÃO KANE, Citizen Kane, Orson Welles, EUA, 1941, 119 min.
- SÃO PAULO S/A, Luís Sérgio Person, Brasil, 1965, 107 min.
- rcazesc@hotmail.com