

# DO LETRAMENTO AUDIOVISUAL À PERDA DAS PALAVRAS PRÓPRIAS: O APAGAR DA LUZ DE ESPÍRITO DA LUZ SOARES

## FROM THE AUDIOVISUAL LITERACY TO THE LOSS OF OWN WORDS: "ESPÍRITO DA LUZ SOARES FADED" AWAY

*Maria Cecília Guilherme Siffert Pereira DINIZ<sup>1</sup>*

**Resumo:** o presente trabalho visa a discutir a relação existente entre a produção cultural de um autor e a perda das suas palavras por meio da perda da autoria, a partir da análise do personagem Espírito da Luz Soares, no filme *Rio Zona Norte*. Para tal, será abordado o letramento audiovisual, com o qual somos alfabetizados na forma de ver uma imagem em movimento. Em seguida, discorreremos sobre a incidência do "lampejo" na produção da obra de arte e como a experiência do autor é componente de sua obra. Por fim, analisaremos a relação entre a construção da diegese cinematográfica em *flashback* como um retorno à perda da autoria do personagem em ora analisado.

**Palavras-chave:** letramento audiovisual; autoria; Rio Zona Norte.

**Abstract:** the present work aims to discuss the existing relation between the cultural production of an actor and his loss for words through loss of authorship based

---

<sup>1</sup> Doutoranda no Programa de pós-graduação em Linguística da UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas.  
E-mail: mariasiffert@uol.com.br.

on the analysis of the character Espírito da Luz Soares, in the film *Rio Zona Norte*. For this reason, audiovisual literacy – which consists on the way we are taught in terms of seeing a moving image - will then be addressed here. The incidence of “lampejo” in the production of a work of art will also be discussed, as well as the author’s experience as a component of their work. Finally, this paper will analyze the relation between the construction of cinematographic diegesis in flashback as a return to the character’s loss of authorship.

**Keywords:** audiovisual literacy; authorship; Rio Zona Norte.

## Introdução

*Rio Zona Norte* conta a história de Espírito da Luz Soares, morador de um morro carioca, viúvo, pai do jovem Norival. Para fins didáticos, vamos dividir a narrativa do filme em blocos, visto que a história é contada em *flashback*. O filme foi criticado na época em que foi lançado por Nelson ter escolhido o *flashback* como forma de narrá-lo. Paulo Emílio Salles Gomes (1996) dizia ser um retrocesso na narrativa fílmica contar a história em *flashback*. Entretanto, quando nos deparamos com a intenção primeira de Nelson em *Rio Zona Norte*, entendemos sua escolha por essa temporalidade narrativa. Segundo o cineasta, o grande drama do filme é a estrutura psicológica de Espírito da Luz. O filme é introspectivo, conta o que está na cabeça de Espírito.

Nesse sentido, mesmo que contraponha os ideais neorrealistas de retratar a realidade, o uso da narrativa em *flashback* é o elemento marcador da maneira de Nelson desenhar a história de Espírito da Luz<sup>2</sup>. Foi com *Rio Zona Norte* que Nelson diz ter aprendido a montar a edição de um filme e a reconhecer a importância desse processo. A montagem em *Rio Zona Norte* é o elemento estruturador do filme. É ela que dará o tom da narrativa para se contar a história do sambista que tem sua música roubada. É a partir da montagem que se consegue dar as ênfases necessárias ao desenvolvimento que o diretor pretende. O uso da narrativa em *flashback* remete a um tempo psíquico do personagem, assim como pretendia Nelson com Espírito da Luz. Senão, vejamos em *Teoria literária, uma introdução*, de Jonathan Culler (1999: 90):

a narração pode focalizar os acontecimentos a partir da época em que ocorreram, a partir de logo depois, ou a partir de muito tempo depois. Pode enfocar o que o focalizador sabia ou pensava na época do acontecimento ou como viu as coisas depois, graças à visão retrospectiva.

---

2 Embora *Rio Zona Norte* não seja um filme neorrealista, o que Nelson afirma categoricamente em entrevista à *Revista Contracampo*, existem elementos do neorrealismo que o aproximam dessa corrente cinematográfica.



Um ponto a ser debatido é que o advento das técnicas do cinema proporcionou o letramento dos espectadores ao longo dos anos. Passamos a compreender uma narrativa mesmo que ela não siga uma linearidade temporal. Aceitamos as proximidades de grandes distâncias sem a necessidade de percorrê-las por inteiro graças aos cortes secos. Enxergamos com clareza movimentos improváveis ao olho humano, como um 360 graus. Realizamos ações impossíveis à condição humana. Todas essas subversões são plausíveis porque nos alfabetizamos na linguagem cinematográfica. Não seria diferente com o dilatamento temporal. Em *Rio Zona Norte*, esse dilatamento está no *flashback* e permite entendermos como Espírito se acidentou, acontecimento fundamental para compreender a diegese do filme.

Segundo Eisenstein, cineasta soviético do início do século passado, é possível causar uma “proporção monstruosa” de um evento, a partir dos planos utilizados na concepção da cena (EISENSTEIN, 2007: 49). Um mesmo trecho pode ser focalizado em um plano médio, em seguida um primeiro plano, e depois em primeiríssimo plano. Expandido o tempo da ação, consegue-se dar ênfase a um ponto importante do filme. Esse é o papel da montagem. Eisenstein desenvolveu diversos estudos a respeito das técnicas de montagem no cinema. Para ele, o plano aberto dava ao espectador toda a dimensão sensorial que o cinema poderia passar, e isso não era positivo. Ele era favorável ao fragmento, ao uso de planos estáticos para que a montagem fosse a responsável pela produção de sentido, em vez de se lançar mão de uma imagem pronta, para que houvesse uma junção dos sentidos e das sensações a partir da montagem.

Para o autor, a montagem está unicamente na mão do cineasta, e a operação do sentido, na mão do espectador. Era preferível filmar planos estáticos e, a partir deles, construir o sentir por meio da montagem do que fazer uso da imagem pronta. Foi assim com a construção da imagem dos leões, em *Encouraçado Potemkin* (1925). Eisenstein, como alegoria para retratar o protesto contra o derramamento de sangue nas escadarias de Odessa, filma um leão deitado, muda em corte seco para um se levantando, em seguida, também com corte seco, para outro já de pé.

É a construção dessa mensagem, evitando a mensagem pronta, que Nelson usará para imprimir o drama de Espírito da Luz. Se em um primeiro momento Nelson relata que usava a montagem apenas como um recurso na narrativa, é a partir de *Rio Zona Norte* que o cineasta se dá conta da importância da construção da montagem para a narrativa.

Ao observar a força criativa da montagem que Nelson se propõe a construir na narrativa de *Rio Zona Norte*, ele mesmo afirma:

aí eu saquei que a montagem do filme é um infinito de opções, essa atenção que você tem que dar para o trabalho dessa combinação do ritmo interno com o ritmo externo, mecânico, essa combinação é básica. Que eu lia no Kuleshov, o



grande professor de cinema da minha geração se chama Kuleshov, vocês conhecem? O *Tratado...* era o único que existia em espanhol, ia todo mundo com o Kuleshov debaixo do braço, e no outro braço, para alguns entendidos, o Eisenstein na montagem, os dois livros do Eisenstein, também em espanhol<sup>3</sup>.

Assim, o recurso da montagem, do uso de fragmentos para construção narrativa do filme e da organização dessa narrativa para o espectador assume um papel fundamental no caso de se contar a história em *flashback*. As fusões entre o tempo presente e a memória do personagem só ocorrem em momentos-chave de sua existência, como o momento em que ele conhece o violinista Moacir e tem início a saga do personagem. Sem esse recurso, a narrativa teria se tornado pobre; é exatamente o uso da montagem em *flashback* que confere beleza e sensibilidade ao filme. A narrativa em *flashback* será de uma importância tal que, ao usá-la, Nelson alça a montagem a um personagem, um narrador que conta a história.

Assim, para se produzir o sentido da narrativa para o espectador, vemos no filósofo Hugo Münsterberg, um dos primeiros a discorrer a respeito de uma teoria do cinema, como é plausível a construção do sentido do filme diante de seus artifícios. Embora seus escritos, realizados em 1916, sejam ainda incipientes em relação aos efeitos que o cinema pode produzir no espectador, Münsterberg é pioneiro em tratar do cinema, uma arte que estava no princípio de sua construção técnica e teórica. Para o autor, o sentido que o filme opera no espectador é evidentemente importante na existência do cinema, já que

o filme não é mero registro do movimento, mas um registro organizado do modo como a mente cria uma realidade significativa. A atenção opera no mundo da sensação e do movimento, como o ângulo, a composição e a profundidade focal são propriedades um degrau acima do mero registro de fotografias intermitentes (ANDREW, 2002: 29).

Dessa forma, ele organiza degraus de percepção da experiência cinematográfica para o espectador, colocando em um patamar elevado a montagem. A montagem é responsável pela organização mental que o espectador fará para dar sentido à obra. O sentido produzido pelo espectador será construído a partir da maneira como a montagem apresentará a narrativa.

Embora se saiba que o mundo opera no sentido de uma narrativa temporal, o uso da narrativa em *flashback* é plausível porque somos capazes de captar as partes distintas da narrativa e colocá-la em um todo. Porque, já letrados na estrutura da narrativa cinematográfica, compreendemos a expansão e manipulação do tempo

---

3 Entrevista de Nelson Pereira dos Santos à *Revista Contracampo*. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/29/entrevistanelson.htm>. Acessado em 12 de novembro de 2016.



como algo que, mesmo acessado como um eterno tempo presente, aceita que a história seja contada a partir de memórias do narrador.

O cinema faz uso de um processo de significação que temos de mundo, sua matéria-prima é a consciência que tomamos do mundo e que ressignificamos. O fazer do cinema não tem como preocupação primeira a representação do mundo real, mas a significação que damos a esse mundo. Por essa razão, suas particularidades técnicas de manipulação do tempo e do espaço por meio das montagens nos são plausíveis.

Presente também na narrativa literária, a ênfase dada pela criação de um *tempo ficcional*<sup>4</sup> é que nos permite acompanhar a história do ponto de vista do narrador Espírito da Luz. Embora pareça absurda a digressão ou aceleração do tempo, o narrador tem essa possibilidade criativa “de se deslocar livremente, a partir de visões retrospectivas, prospectivas ou simultâneas” (SANTOS, 2011: 52).

Assim, acreditamos que a narrativa do filme, desenvolvida em *flashback*, remete-nos a uma sugestão do personagem relativa aos seus desejos. É plausível questionar se a história de fato ocorreu ou se foi um devaneio, uma vontade oriunda das suas memórias. Se, a cada retorno às suas lembranças, não nos deparamos, na realidade, com o que ele constitui para si como sua memória, ou o que de fato ocorreu. A memória evocada por Espírito é o fio condutor da narrativa de *Rio Zona Norte*. Ela permite tornar a ação do desejo realidade. Segundo Compagnon (2007: 86),

para exercer essa faculdade do cérebro [a memória], deve-se, [...] escolher em pensamento lugares distintos, formar as imagens das coisas que se quer reter, depois organizar essas imagens nos diversos lugares. Então, a ordem dos lugares conserva a ordem das coisas; as imagens lembram as próprias coisas. Os lugares são os tabletes de cera sobre os quais se escreve.

O *flashback* do personagem Espírito da Luz funciona como uma tentativa de recuperação do tempo. A consciência incômoda do instante irre recuperável. A história começa com o sambista moribundo e termina com ele acordando de um coma. Entre esses dois instantes, temos o desenrolar da narrativa. Assim, nos perguntamos em que medida o relato de Espírito não é um devaneio proveniente do desejo de ser reconhecido. Na narrativa em *flashback*, temos a tensão entre a presença e a ausência do sambista, manifesta nas suas lembranças. Esse par presença-ausência pode ser o elo entre a narrativa e sua memória, por ser também o desconforto do personagem.

---

4 Segundo Luis Alberto Brandão Santos, em *Sujeito, tempo e espaço ficcional*, o tempo ficcional ocorre no plano daquilo que é narrado. Usa-se expressões marcadoras de tempo para situar o leitor. Entretanto, essas marcações tem liberdade de transitar entre o presente do discurso e na frase seguinte remeter o leitor a um tempo passado ou futuro. (cf. SANTOS, 2011: 51).



Outro aspecto relevante na construção da narrativa de *Rio Zona Norte* é a construção do personagem. Em *Rio 40 Graus*, vimos que Nelson queria abordar a cidade do Rio de Janeiro como personagem. O uso de externas e locações em pontos turísticos é uma maneira de apresentar esse personagem constitutivo, senão o mais importante do filme. Mesmo que filmado em locações, vemos o “interior” da cidade do Rio de Janeiro. Em *Rio Zona Norte*, Nelson faz um enfoque parecido. O diretor volta-se para dentro do personagem Espírito da Luz, para suas memórias, reminiscências.

Diferentemente do que ocorre no teatro, em que o personagem tem que estar presente para que não haja um vazio narrativo, o cinema permite uma ausência temporária do personagem. Segundo Anatol Rosenfeld, em *Literatura e personagem* (apud CANDIDO, 1998: 52),

no cinema e no romance, a personagem pode permanecer calada por bastante tempo, porque as palavras ou as imagens do narrador ou da câmara narradora se encarregam de comunicar-nos os seus pensamentos.

Assim se desenvolve a narrativa de Espírito. O personagem se comunica por meio do seu silêncio. O filme se desenvolve a partir de suas memórias, de sua voz interior. Mas, mais importante que essa voz que surge de suas memórias é seu silêncio também, que marcará sua incapacidade de reagir diante da apropriação de sua música por Mauricio, o produtor de rádio. A câmera narradora que nos traz para o silêncio psicológico do personagem. Assim, ao contar a narrativa em *flashback*, é como se Espírito pudesse se reapropriar de sua voz. No instante em que se lembra de sua vida, ele está requerendo de volta o seu lugar. Senão, vejamos: é por meio da montagem que se elimina ou se insere o que será fundamental na narrativa. Se Nelson apresenta o personagem Espírito da Luz dizendo a Mauricio “não Mauricio, essa não. Essa música é só minha”, e se acompanhamos essa situação ocorrer toda na memória do sambista, esse é o momento redentor de Espírito. O momento em que ele, diante da impossibilidade de atuar sobre aquilo que ocorreu no passado, se propõe a recuperar, nem que seja em sua memória, a autoria que lhe foi retirada.

Na primeira sequência em tempo presente, vemos o filme começar em uma panorâmica da Avenida Presidente Vargas com o Campo de Santana, no Rio de Janeiro. A câmera caminha e nos apresenta o relógio da Central do Brasil, que marca seis horas da tarde. Uma multidão circula apressada pela Estação Pedro II. Em seguida, acompanhamos uma viagem de trem, que parte em direção à Zona Norte da cidade. São mostradas imagens do Morro da Saúde, do Morro da Pedreira e do Canal do Mangue (SANTOS, 1999, p. 144). A viagem é interrompida pela cena de um homem caído, desacordado, no batente do trem. Assim somos apresentados ao personagem de Espírito da Luz. O sambista está sendo socorrido



por funcionários da Companhia Ferroviária, e sua história começa ser contada em *flashback*. Nesse momento, somos apresentados à memória do personagem.

Na primeira digressão ao passado de Espírito da Luz, vemos o sambista em um terreiro de samba, sendo chamado para começar a tocar por Seu Figueiredo, dono do estabelecimento onde estão, e também patrão de Espírito da Luz. A música começa, e Espírito é o responsável por puxá-la no estilo partido-alto.<sup>5</sup> Para aquela apresentação, estão presentes alguns músicos da orquestra da Rádio Mayrink Veiga, dentre eles o violinista Moacir. Está presente também o “artista de rádio”<sup>6</sup> Mauricio Silva. Após a apresentação, Moacir quer conhecer Espírito e o chama para se juntar ao seu grupo na mesa. O violinista se diz encantado com a música do sambista e, após ouvir mais algumas canções de seu repertório, o convida para ir à Rádio. O convite cria no sambista a expectativa de que possa trabalhar suas músicas como forma de serem conhecidas do grande público.

Após a noite no bar, Espírito da Luz volta para sua casa na companhia de sua afilhada, Gracinda. No caminho, a menina fala, animadamente, sobre os planos de o sambista se tornar um conhecido cantor de rádio. Eles encontram Honório, pai de Gracinda, e os compadres comentam que o barracão, que estão construindo em conjunto, permitirá que Espírito retire seu filho do patronato. A criança fora recolhida pelo Estado em virtude de o pai não ter comprovado meios de sustentá-lo. Agora, com a nova casa, ele poderá abrir um pequeno comércio e, assim, reunir sua família. O sambista trabalha como mascate na venda de Seu Honório, mas deseja poder viver de seus sambas. Ele vê, no encontro com Moacir, a oportunidade de iniciar o tão almejado sonho de ter suas músicas tocadas no rádio.

A noite de samba no terreiro trouxe novidades também na vida amorosa do personagem. Durante a roda de samba, havia se destacado entre as passistas a jovem Adelaide. Após ser salva por Espírito de uma tentativa de ataque de navalha por um homem que dançava próximo a ela, Adelaide está presente na mesa de bar enquanto Espírito canta com Moacir. A jovem participa do encontro de maneira sutil, aparentemente desinteressada. Ao fim da noite, ao ir embora, Adelaide recusa o convite do sambista para lhe fazer companhia até sua casa. Mas Adelaide aparece, inesperadamente, na casa de Espírito, enquanto ele se recolhe para dormir. A mulher surge da escuridão, em segundo plano, enquanto Espírito acende a luz em sua casa. “Posso ficar aqui?”, pergunta, maliciosamente, Adelaide. Nesse momento,

---

5 Essa deferência é uma sutil abordagem à representatividade do personagem em sua comunidade. Segundo Nei Lopes (2009: 19), partido-alto é um tipo de samba urbano próprio para ser dançado e cantado em roda.

6 Assim é chamado o personagem de Jece Valadão, Mauricio Silva, no roteiro do filme. O personagem funciona como uma espécie de produtor executivo. (cf. SANTOS, 1999: 150).



há uma fusão entre o rosto de Adelaide e o do ferroviário que socorre Espírito. Assim termina o primeiro *flashback* da trama (SANTOS, 1991: 161).

Eis o primeiro ponto de atuação da montagem como tensão narrativa. Nelson escolhe finalizar a cena do encontro com Adelaide, que acontece somente nas reminiscências do sambista, fundindo-a com o “tempo presente” do homem que o socorre. Essa ruptura estratégica na linearidade da narrativa funciona como um processo de catarse. O encontro com Adelaide é o primeiro ponto que marcará a trajetória do personagem no que concerne à sua capacidade criativa. Esse encontro é tão importante para Espírito que volta em sua memória de moribundo. Ele surge quando Espírito está prestes a morrer, tamanha a sua importância na vivência do sambista. A retomada do encontro na memória do sambista funciona como o lampejo de um fato relevante no processo de análise psicanalítica. Ou seja, o fato é tão importante que não se esvai. Ele permanece nas memórias mais profundas do personagem e é acessado no momento de maior importância: a sua morte.

No que concerne ao primeiro encontro do casal, podemos analisar o contraste entre a escuridão de onde surge Adelaide e a luz que Espírito acende, ao fechar a cena já descrita, como uma metáfora entre o que havia até a presente noite e as novidades que se descortinariam no campo profissional e amoroso do sambista<sup>7</sup>. A vida de Espírito começa a ser iluminada de possibilidades a partir daquela noite. Remetemo-nos aqui ao que Georges Didi-Huberman chama de *lampejo*<sup>8</sup>. Como bem nos lembra o filósofo, “vaga-lumes são machos e fêmeas, se iluminam para chamar e chamam para copular” (DIDI-HUBERMAN, 2011: 20). Do encontro com a morena Adelaide surge a luz de Espírito.

Ao longo da narrativa, fica evidente que a motivação de Espírito está para além de seu sucesso profissional como sambista. O acender da luz de Espírito se dá a partir do seu encontro com Adelaide e Moacir. Funciona como uma espécie de necessidade de provar para sua companheira sua capacidade como compositor, sua “iluminação para copular”. Ele já a havia defendido uma vez e, ao longo de toda a

---

7 Podemos dividir as motivações do personagem de *Rio Zona Norte* em dois aspectos centrais, que, não obstante, se entrecruzam o tempo todo: o reconhecimento musical de suas composições e o amor de sua companheira. Nesse sentido, embora não seja o foco deste trabalho, analisaremos como esses dois aspectos estão presentes nas falas, nos desejos e nas atitudes de Espírito ao longo de todo o filme.

8 O autor faz referência a um episódio ocorrido com o diretor de cinema Pierre Paolo Pasolini ainda em sua adolescência. O cineasta escreve uma carta a um amigo, em 1941, na qual trata, dentre outros temas, sobre os desejos do potencial criativo existente dentro de cada um de nós. A partir de uma noite de diversão com amigos, Pasolini, ainda inebriado, percebe que, mesmo diante de um espaço opressivo, vê-se a existência de “vaga-lumes”, que se destacam na escuridão da noite, produzindo um clarão com sua “impetuosidade viril” (p. 21). “São seres luminescentes” (p. 23). Cf. Didi-Huberman, 2011. Cabe destacar que o presente trabalho não visa a apresentar o personagem de Espírito da Luz como um redentor, portador da fala do excluído, morador da favela, mas sim mostrar que, independentemente de seu espaço de origem, é possível ser produtor dessa luminescência criativa.



narrativa, vemos o sambista fazendo referência ao fato de ver na nova relação uma motivação criativa. Esse é um dos pontos de desafio de Espírito da Luz.

Ao voltar do primeiro bloco de *flashback*, vemos Espírito da Luz sendo socorrido. O ferroviário recolhe seus pertences, espalhados pelos trilhos. A patrulha chega para registrar a ocorrência, e os policiais não dão importância aos papéis de Espírito, dizendo haver ali apenas letras de samba. Para além de haver na declaração do socorrista o desmerecimento do saber de Espírito, as folhas com as anotações do sambista espalhadas pelo trilho são uma analogia ao que veremos pela frente: a perda de sua existência como autor. Sua morte também acontece no plano metafórico.

Em *A morte do autor*, Roland Barthes (2004) argumenta que a escrita contemporânea admite a autoria como uma construção coletiva. Essa construção não mais tem início no autor, mas sim em vivências múltiplas que surgem das relações estabelecidas entre o autor e sua vivência. O autor “morre” para dar espaço ao seu texto. A construção da narrativa não mais se funda no autor, nem em sua experiência, mas, ao contrário disso, na coletividade e na multiplicidade, que ultrapassam o autor como a fala original. Essa concepção de que o autor é a fala original perde espaço para a construção de um texto coletivo. Segundo Barthes (2004, s.p), “o texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação.”

Diferentemente de acreditar que a unidade está no autor, Barthes nos diz que o texto só volta a encontrar sua unidade no contato com o leitor. Ao assumir que “a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino”, tem-se a legitimidade de existência das diversas vozes que constroem um texto (BARTHES, 2004). E o que vemos neste estudo é que essas vozes que se articulam em rede.

Entretanto, não deixamos de apontar neste trabalho a importância do reconhecimento do autor, Espírito da Luz, na rede de composição da obra. A proposta assumida por Barthes é de que o autor é um dos elementos da rede, não mais o de destaque, mas um aglutinador de saberes que serão transpostos para a obra. O que vimos criticar é a apropriação da obra de um autor, alijando-o completamente de sua criação.

Voltemos à análise das folhas de papel com os escritos de Espírito. Tê-las se esvaindo pelo batente do trilho é retirar qualquer possibilidade do sambista em reter sua obra. Para além de atribuir ao autor um lugar de retenção absoluta sobre seus escritos, a proposta é resgatar a “autoridade”, no sentido de possuidor da autoria, de Espírito da Luz. Inseri-lo de volta à rede de produção de sua obra, da qual foi retirado.



Na retomada ao segundo bloco de *flashback*, a cena começa com a fusão entre Espírito caído no batente do trilho do trem, desmaiado, e o sambista despertando em sua cama, na manhã seguinte à chegada de Adelaide. A trilha sonora de suspense com a qual se dá início à fusão remete-nos a momentos de tensão. Essa expectativa é quebrada quando vemos, ao despertar, o sorriso esboçado pelo sambista pelas memórias da noite anterior. Espírito se levanta e faz a *toilette* para receber sua nova companheira. Ouvimos, suavemente, como trilha de fundo, *Mexi com ela*, o samba cantado por Espírito no momento em que conhece Adelaide no terreiro.

Adelaide chega à casa de Espírito trazendo um embrulho, uma fruteira e seu filho pequeno, Cláudio. É notável a diferença entre o desvelo de Adelaide pela fruteira em contraponto ao desprezo pela criança. O casal está saindo do barraco para trabalhar quando a mulher se refere à criança como “trambolho” e, em seguida, com cuidado, tira poeira da fruteira. Espírito deixa Cláudio com a afilhada para o casal seguir para o trabalho. Quando a mãe é questionada por Gracinda sobre o que a criança come, ela responde: “qualquer coisa”.

Nesse sentido, vemos expresso mais uma vez um contraponto entre o envolvimento de Adelaide e Espírito da Luz na relação entre eles. Espírito da Luz demonstra, em gestos e falas, um interesse afetivo e efetivo no relacionamento. Ele quer acolher todo o universo da companheira. É zeloso e gentil. O sambista, na mesma cena, comenta “que ficou viúvo por muito tempo”, e pergunta a Gracinda: “pra que a cara de espanto, o padrinho não pode casar de novo?”. Além disso, Espírito é mais zeloso e carinhoso com a criança de Adelaide do que a própria mãe. Ele chega a dizer “vem com o papai” e completa, referindo-se a Cláudio: “que amor, que coisa bonita, Adelaide”, e recebe, secamente, como resposta, que “parece que nunca viu um menino”. (SANTOS, 1999: 165-7).

Essas falas demonstram o interesse de Espírito em assumir Adelaide. Intenção expressa enquanto ambos descem o morro. A câmera acompanha o casal em um movimento de panorâmica. Espírito e Adelaide percorrem o caminho cumprimentando os vizinhos, que saem de suas casas para vê-los passar. Em cena de plano e contraplano, vemos o casal descendo o morro como se adentrasse a nave de uma igreja – uma alusão a um cortejo de casamento. Ao fundo, uma bela vista do Rio de Janeiro, representando o altar.

Ao chegar ao sopé da montanha, o casal se despede com um frio aperto de mão. Adelaide puxa o companheiro para perto de si e permite que ele lhe de um tímido beijo no rosto. Mesmo tendo pedido o beijo, Adelaide se esquiva dele. Enquanto Espírito se dedica afetivamente à relação, Adelaide a vê como uma possibilidade de ascensão social. Assim assinala Mariarosaria Fabris (1994: 168): “é interessante notar como o diretor veio construindo psicologicamente Adelaide só por sinais exteriores: o porte excessivamente altivo, os vestidos sempre bonitos e



arrumados, o apego à fruteira.” Podemos notar ainda que Adelaide também demonstra enfado com o universo do sambista<sup>9</sup>.

Ao terminar a descida do morro, Espírito está indo à venda do Seu Figueiredo lhe pedir dinheiro para ir à rádio encontrar Moacir. No caminho, passa na fábrica de móveis onde trabalha o compadre Honório e encontra-se, por acaso, com seu filho Norival. Surpreso, Espírito descobre que seu filho fugira do patronato e que pretende ir para São Paulo. Honório apoia a decisão do menino e convence o sambista a deixar o filho ir. Assim, Espírito leva Norival até a estação rodoviária para que ele tome o ônibus em direção à capital paulista.

Mais uma vez, abordaremos as relações humanas e familiares apresentadas no filme<sup>10</sup>. Há um distanciamento marcante na relação entre Espírito e seu filho, Norival, expresso em algumas atitudes: ambos saem em um silêncio absoluto em direção à caminhonete que os levará à estação. Aquele é um momento de despedida, e não existe entre os dois nenhuma demonstração nem de afeto nem de tristeza pela distância que, em breve, irá separá-los.

Na rodoviária, enquanto se despedem, em momento algum o sambista dirige o olhar ao filho. O menino estende a mão para despedir-se do pai, e ele não retribui o gesto. Em vez disso, Espírito despede-se de Norival com um brusco tapa no ombro. Não há diálogo, nem sequer uma troca de palavras ou gestos de afeto. O espectador sabe que Espírito se preocupa com o filho. Ele comenta que quer construir seu negócio para trazê-lo de volta para perto, comenta sobre o menino com sua nova companheira. Entretanto, é incapaz de expressar o mesmo desvelo dedicado a Cláudio, filho de Adelaide, com seu próprio filho. Cláudio representa o novo, tudo o que virá, a nova vida de Espírito. A mãe de Norival morreu quando o menino nasceu. Ele é resultado de uma vida sofrida, de anos de solidão. Agora Espírito se despede dessa vida para começar outra, nova, ao lado de sua nova família.

Após deixar o filho na rodoviária, Espírito segue para a Rádio Mayrink Veiga e, no auditório, acompanha uma apresentação da cantora Ângela Maria. Ao fundo, tocando na orquestra, está Moacir. Ao final da apresentação, o locutor chama ao palco o cantor Alaor da Costa<sup>11</sup>. Espírito da Luz está no saguão esperando Moacir, que o atende rapidamente e vai embora. O violinista mais uma vez diz

---

9 Em uma determinada cena, Espírito e seus amigos estão em uma comemoração em sua homenagem na casa de Figueiredo, e sua companheira está sempre apartada do grupo. Em dado momento, estão todos reunidos, cantando *Mexi com ela*, em segundo plano, e Adelaide aparece em primeiro plano, com expressão de tédio e impaciência.

10 Conforme relata o próprio Nelson Pereira dos Santos, a principal ideia ao fazer *Rio Zona Norte* foi ater-se ao comportamento do personagem e suas relações com o trabalho, as famílias, as pessoas (cf. FABRIS, 1994: 156).

11 Faz-se mister esse adendo, visto que o personagem Alaor da Costa é interpretado pelo sambista Zé Kéti, em quem Nelson se inspirou para escrever *Rio Zona Norte*.



ao sambista que eles precisam conversar, mas não concretiza nenhuma ação em prol desse encontro. Moacir anota o telefone de Espírito e sai, deixando o sambista sozinho. A expectativa de Espírito em relação a um encontro frutífero reaparece quando surge Mauricio. O produtor comenta com Espírito que está negociando uma música sua; entretanto, Espírito se desanima quando Mauricio diz que prometera uma parceria, sem especificar com quem. Em seguida, Mauricio leva Espírito para conhecer Alaor da Costa.

Por ser essa uma cena de maior relevância neste trabalho, vamos nos ater a alguns detalhes que serão tratados, também, ao longo do texto. A cena torna-se particularmente relevante porque, nesse caso, temos uma junção da ficção com a realidade. O personagem Espírito encontra-se com o sambista Zé Kéti. Quando Espírito chega ao camarim de Alaor (Zé Kéti), vemos o cantor em contraplano, rodeado por uma manicure e um cabeleireiro. Na parede há um espelho, mas, pelo ângulo da câmera, não vemos sua imagem, apenas ouvimos a voz de Alaor. Entretanto, podemos ver, refletida no espelho, a mão que Espírito estende para cumprimentar o artista. O cantor não corresponde ao cumprimento e Espírito a recolhe, decepcionado. Seu semblante muda quando Alaor diz que havia gostado da melodia.

Concomitantemente, Alaor acompanha o movimento de Mauricio, que estava ao lado do sambista e vai para trás da cadeira do cantor. Mauricio pede a Espírito para cantar o samba. A câmera filma em contraplano a cena, que se fecha em plano detalhe no rosto de Espírito em segundo plano, tendo em primeiro plano, desfocados, a cabeça de Alaor e o ombro de Mauricio. Espírito, então começa a cantar *Mexi com ela*. A câmera, novamente em contraplano, volta a filmar Mauricio e Alaor, que está desfocado, dando início à fusão para sairmos do segundo bloco de *flashback*<sup>12</sup>.

O que vemos nesse encontro é que a pessoa do sambista é um mero acessório na cena. Sua importância está somente na música que ele apresenta, fato reforçado pela recusa de Alaor em cumprimentar Espírito estendendo-lhe a mão, mas cumprimentá-lo<sup>13</sup> pela música. Em *A personagem cinematográfica*, Paulo Emílio Salles Gomes nos apresenta ao personagem cinematográfico que não aparece, mas está presente somente na construção narrativa da história. Isso significa dizer que existem personagens que são compostos unicamente pelos relatos de outros personagens. Vamos construindo a imagem do personagem por meio das apresentações que são feitas a seu respeito. Na cena do encontro entre Espírito e Alaor, o que ocorre é o contrário. Mesmo com sua presença, Espírito é “invisível”, como

---

12 Vale lembrar que a narrativa constitutiva do filme é contada em blocos de *flashback*.

13 O *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* admite o verbo *cumprimentar* em duas acepções: “dirigir cumprimento” e “felicitar por alguma coisa”. Para este trabalho, admitimos ambas as possibilidades. Alaor recusou-se a dirigir cumprimento a Espírito, mas reconheceu o valor de sua composição.



passará a ser também em sua música. Seu nome não está na relação de autores e, mais adiante, ele perde totalmente seu espaço na autoria.

Vemos essa atitude de distanciamento de Alaor em relação a Espírito como prenúncio do que acontecerá com a participação do sambista na autoria de *Mexi com ela*. A possibilidade de alijamento do autor na autoria do samba já havia sido aventada quando Mauricio, sem consultar Espírito, propõe a Alor que a grave. A cena do camarim é somente o início do afastamento de Espírito de sua música. Na mesma medida em que construímos um personagem a partir dos relatos de outros, podemos pensar que Alaor não se reflete no espelho porque há um conflito entre o autor, Zé Kéti, e o personagem, Espírito da Luz, em relação à autoria do samba.

Ao mesmo tempo que Espírito não é “visto”, “percebido” pelos personagens na cena, Alaor também não é visto pelo espectador. O autor de *Mexi com ela* é ao mesmo tempo Espírito e Alaor.

O retorno do segundo *flashback* é curto e mostra o resgate do sambista, recebendo os primeiros-socorros dentro da ambulância. A fusão para o terceiro bloco se dá como uma espécie de renascimento. Espírito está na maca, dentro da ambulância e, ao som do choro de uma criança, a imagem se funde. Ouve-se a risada de Espírito com Cláudio no colo. Mais uma vez o bebê aparece, remetendo-nos à intenção de uma nova vida. Sai-se do sofrimento do moribundo Espírito, socorrido na ambulância para uma festa em homenagem ao sambista. Espírito e seus amigos estão reunidos em uma festa na casa de Seu Figueiredo em homenagem ao sambista.

Adelaide também está presente à festa. Ela está afastada do grupo e não demonstra animação na comemoração. Em determinado momento, liga o rádio e todos ouvem o final de *Mexi com ela*. O locutor desanuncia a música: “Em ‘Vozes Novas do Brasil’, apresentamos Alaor da Costa, cantando, de sua autoria e Mauricio Silva, o samba *Mexi com ela*.” (SANTOS, 1999: 179). Ao ouvir “de sua autoria e Mauricio Silva”, o sambista, que até então se mostrava radiante, fica visivelmente decepcionado. Enquanto todos procuram se manifestar em apoio ao sambista, em outra clara demonstração de dissonância de interesses na relação do casal, Adelaide diz: “nem dinheiro, nem cartaz.”<sup>14</sup> Espírito critica a maneira como Alaor cantou a música e, como numa tentativa de resgatar a autoria de sua música, começa a cantá-la, no que é seguido, animadamente, pelo presentes.

Na mesma cena, vemos em segundo plano o grupo cantando e batucando em garrafas o samba *Mexi com ela* e, à frente, em primeiro plano, Adelaide, sempre

---

14 “Nem cartaz” é uma expressão em alusão à falta de notoriedade (cf. SANTOS, 1999: 179).



bastante entediada. Ela volta a mexer no rádio, indiferente à comemoração que acontece no ambiente. A festa é interrompida por um barulho de tiro vindo do armazém de Figueiredo. Os homens saem em busca de quem fez o disparo e Espírito descobre ser Norival.

O sambista, muito decepcionado, acolhe o filho em casa, enquanto o questiona sobre o assalto. Adelaide chega da festa e diz que “pelo jeito de Seu Figueiredo, acabou-se a tendinha”, o comércio que Espírito abriria (SANTOS, 1999: 182). O casal discute porque Adelaide não aceita a estada do rapaz em casa, a mulher diz que não vai sustentar ladrão. Enquanto Espírito se vira para cuidar de Cláudio, Norival foge, sob o olhar indiferente e impassível de Adelaide.

Nesse segundo encontro de Norival e Espírito, o sambista já demonstra mais proximidade e desvelo com o filho. Ao questioná-lo sobre o motivo do assalto, diz ao rapaz que ele podia tê-lo procurado. E insiste com Adelaide, durante a discussão, que Norival é seu filho e que não iria deixá-lo na rua. Ao cuidar de Cláudio enquanto diz sobre sua preocupação acerca de Norival, Espírito expressa seu desejo de reconstruir sua família. A impassividade de Adelaide e seu constante afastamento do sambista corroboram a análise sobre a verdadeira intenção da morena, cada vez mais evidente: o interesse pela possibilidade de Espírito ser reconhecido por suas músicas e lhe proporcionar uma vida melhor. O bloco de *flashback* termina com uma cena em plano detalhe do rosto de Gracinda, que ouve os gritos do padrinho por Norival e sai à porta de casa.

A imagem se funde com Espírito sendo retirado da ambulância e ele transportado de maca para dentro do hospital. Acompanhamos o trâmite de internação e algumas imagens de rotina de um hospital. Em seguida, aparece o sambista sendo trazido de maca em um corredor; a câmera se aproxima de seu rosto, que se funde com uma imagem dele em pé, observando um rapaz que entra em um barracão na favela.

Espírito procura pelo filho no barraco de seus amigos. Ao retornar, encontra Gracinda, que lhe diz que alguns parentes precisarão ocupar a tendinha, pois foram despejados. Espírito entra em casa e encontra Adelaide arrumando suas malas, e ambos têm o seguinte diálogo:

Interna. Barraco de Espírito. Dia.

Adelaide, vestida para sair, faz as suas malas.

Adelaide: Veja no que deu a tua tendinha...

Espírito: Onde é que você vai?

Adelaide: iiii... Eu hoje não estou pra broncas. E além do mais não tenho que dar satisfações a você, de você eu só ganho promessas. Se eu não trabalhasse, morreria de fome.

Espírito: Pois não precisa mais trabalhar!

Adelaide: Que beleza! Vou viver à custa dos roubos de teu filho?... só se for isso, porque os teus sambas, tua casa nova...

Espírito: O compadre agiu muito bem. Ele tinha que amparar a gente dele. Eu não preciso da tendinha. Meu samba vai ser gravado para o Carnaval, e depois outro, outro e mais outro! Sou um compositor. Posso te sustentar com minhas músicas e te fazer feliz, se você quiser... (*Espírito pega o maço de papéis com as letras dos seus sambas*). É disso que eu vivo! (SANTOS, 1999: 188).

**A cena acima confirma o que vínhamos apresentando em dois pontos: em primeiro lugar, que a estabilidade financeira oferecida por Espírito era o principal interesse de Adelaide na relação, o que configura uma desproporção nas intenções entre o casal. Quando Adelaide diz “de você eu só ganho promessas” e “só se for isso, porque teus sambas, tua casa nova...”, fica evidente que a companheira esperava vir de Espírito o seu sustento. Do lado do sambista, a evidência do interesse da relação calcada no afeto está em dizer que pode fazê-la feliz, caso ela queira. Em segundo lugar, a cena deixa claro que uma das motivações do sambista em fazer seu samba ser reconhecido é o desejo de admiração pela mulher. Espírito brada: “sou um compositor, posso te sustentar com minhas músicas.”**

Em seguida, Espírito segue para a Rádio para encontrar Mauricio, que visivelmente tenta se esquivar do encontro. O sambista o procura para lhe pedir dinheiro e saber quando assinarão o contrato da música *Mexi com ela*. Ao chegarem à porta do estúdio, Espírito descobre que o samba está sendo gravado e que ele não fará parte da gravação. Mauricio convence Espírito a assinar um papel no qual abre mão da autoria da música. Ele assina, e em troca Mauricio lhe dá um dinheiro. Desolado, o sambista vai embora. Ao chegar a sua casa, procura por Adelaide e percebe que sua companheira o abandonou. Podemos entender que, ao assinar o papel abrindo mão de sua autoria, Espírito está assinando, também, a saída de Adelaide de sua vida. O ato de abrir mão de sua existência na música é emblemático. Não é a vontade de Espírito, mas ele cede e deixa na Rádio seus desejos e objetivos. A vida do sambista fica naquele pedaço de papel.

Ao deixar impresso no papel “não tenho nada a ver com essa composição”, é como se Espírito dissesse que ele “não tem nada”, que abre mão de tudo o que tinha. Adelaide se foi e, ao sair de casa para procurá-la, Espírito é agredido pelos amigos de seu filho, que o procuram para buscar o dinheiro do roubo a seu Honório. Não encontrando nem o menino nem o dinheiro, os rapazes roubam a quantia que Mauricio havia dado a Espírito. Norival aparece para defender o pai e é assassinado. O *flashback* termina em plano detalhe no rosto de Norival, que acaba de pronunciar, como últimas palavras, “papai”. Esse é o último encontro entre pai e filho, no qual ambos demonstram, na fragilidade da relação que tinham, o afeto de um pelo outro. Espírito fica estarecido ao ver o filho morto, e Norival expres-

sa, com sua última palavra, que havia um sentimento de carinho e aproximação em relação ao pai. Com a saída de Adelaide de sua vida e a morte do filho, encerra-se a possibilidade da existência do tão desejado núcleo familiar para o sambista.

Assim como é uma lâmpada que ilumina a chegada de Adelaide à vida de Espírito, é à luz de uma vela que o sambista se despede de seu filho. É nesses momentos de “iluminação” que surgem os lampejos criativos do sambista. Embora sejam diferentes a intensidade da luz da lâmpada que ilumina a chegada de Adelaide à casa do sambista e a da vela que cerca o corpo de Norival, é por meio de seu samba que “Espírito da Luz” está sempre “se iluminando”. É nesses momentos de “iluminação” que se funda a criatividade do sambista. Se o personagem passara anos de viuvez e somente voltara a ter o brio da vida na presença da morena Adelaide, que lhe trouxera a luz da criação, a perda do filho também despertará um lampejo criativo no artista, mesmo que agora ele esteja com o coração “apagado”. Espírito perdera tudo, sua mulher, seu filho e sua música.

Na volta do *flashback*, o rosto de Norival se funde com o do cirurgião que vai operar Espírito. Ao fundo vemos o foco cirúrgico da sala de cirurgia. Não é por acaso a aparição dessas intensidades luminosas. Com a cirurgia à qual será submetido, Espírito está prestes a, mais uma vez, renascer. A luz que velara Norival é bruxuleante, moribunda. O rapaz está “ao apagar de sua luz”<sup>15</sup>.

Na contramão, a luz da sala de cirurgia é a mais nova esperança para o sambista, que acabara de ser socorrido. De acordo com o *Dicionário Houaiss* (edição eletrônica), a locução “dar à luz” pode ser compreendida tanto como “nascer” quanto como “publicar uma obra”. É nessas luminosidades que Espírito funda sua criatividade. É na sua obra que ele vê seu “renascimento”, após perder a mulher e o filho.

No começo do terceiro bloco de *flashback*, tem-se a fusão entre o início da cirurgia de Espírito e a imagem do sambista caminhando e ouvindo o amigo Honório lendo a matéria de jornal sobre a morte de Norival. Os três encontram Mauricio em um bar. Indiferente à dor do sambista, o produtor o aborda para pedir a assinatura de outros documentos como cessão de autoria de *Mexi com ela*. Enquanto Mauricio fala, Espírito escreve em um pedaço de guardanapo. Mauricio se interessa e tenta ler, quando o sambista, num rompante, levanta-se da mesa e diz “Esse não! Esse samba é meu! Só meu! Eu vou gravar ele sozinho. E há de ser com a Ângela Maria.” (SANTOS, 1999, p. 199).

---

15 Segundo o dicionário Houaiss, a locução “ao apagar das luzes”, significa “no momento final”.



Espírito então procura a cantora na rádio para mostrar-lhe *Malvadeza durão*, composta em homenagem a seu filho assassinado<sup>16</sup>. A consagração de Espírito como compositor vem quando, durante sua apresentação à cantora, Ângela Maria canta a música, deixando o sambista extasiado. Espírito, até esse momento, relatava na música, por meio de suas expressões, toda a dor da sua perda. A partir do momento em que a estrela do Rádio começa a cantar a música, seu semblante se transforma. Não vemos Ângela dar os primeiros acordes, a câmera tem como foco a emoção externada pelas expressões do sambista, que acompanhamos em plano detalhe. Naquele momento, Espírito recupera toda a sua altivez como compositor. A respiração do sambista é de êxtase. Ele não cabe em si de tanta satisfação. Pode-se dizer que os poucos segundos que duram essa cena são como o resumo do filme sendo passado na cabeça do nosso personagem. Segundo Nelson Pereira dos Santos (SALEM, 1987, p. 136), o filme é todo introspectivo, a história se desenvolve nas lembranças do sambista. Assim, concluímos que o encontro entre Espírito e Ângela Maria funciona como fechamento, no âmbito emocional para Espírito, da saga empreendida por ele. Ângela Maria vem coroar o que Espírito almejava: o retorno de seu trabalho. Adelaide estava errada ao dizer que Espírito não poderia viver de sua música.

Ângela Maria se interessa pela canção e lhe pede para escrever a partitura. Espírito é abordado por um sujeito que lhe pergunta se ele sabe escrever partituras. Ele diz que não e procura Moacir. O violinista está em casa recebendo alguns amigos e convida Espírito para entrar. Moacir o apresenta como um grande compositor e um dos maiores sambistas vivos. O sambista lhe diz que precisa da música escrita e Moacir diz que o ajudará. Nesse ínterim, Helena, esposa de Moacir, interrompe, pedindo a Espírito que cante aos demais. Ele apresenta *Malvadeza durão*<sup>17</sup> e, enquanto o grupo conversa sobre a composição, é interrompido pela chegada de uma personagem que vem comentando sobre uma nova peça de teatro a que acabara de assistir. Espírito é deixado de lado pelos demais, que vão passando para outra sala, até que ele se vê sozinho. O sambista vai se retirando quando é visto por Moacir. Os dois se despedem e Moacir lhe diz para que volte no dia seguinte para que conversem sobre a música. Mas não haverá dia seguinte. Espírito toma um trem na Central e sofre o acidente que motiva a digressão.

Voltamos a ver a cena de abertura do filme, da viagem do trem da central para o subúrbio, passando pelo Morro da Pedreira, Morro da Favela, Canal do

---

16 Em depoimento ao Museu da Imagem e do Som, em 9 de fevereiro de 1967, Zé Kéti informa que compusera *Malvadeza durão* em 1958, porque lhe dava prazer falar sobre “as coisas do morro”.

17 Percebe-se que já o entona mais animadamente, mais “dono” da melodia do que antes de apresentá-la a Ângela Maria, como se a aprovação da cantora lhe desse um aval para sentir-se mais autor.



Mangue e o Morro da Mangueira, agora tendo como música de fundo o samba que Espírito canta, animadamente, como se estivesse puxando a bateria de uma escola de samba até cair do trem. A música já está toda em sua cabeça. O trem vai ganhando velocidade à medida que a melodia surge para Espírito. O sambista vai se animando à medida que o trem vai produzindo uma síncope em relação à melodia do samba. Mais uma vez, Espírito vê sua capacidade criativa aflorando. Os pingentes<sup>18</sup> ao redor estão indiferentes. Ele se esquece de que está na porta do trem e já se imagina na escola. Assim, ele se descuida, se desequilibra e sofre o acidente.

Vemos então a imagem dos homens que o socorrem em fusão com Moacir e Honório. São as últimas imagens que Espírito vê antes de desmaiar, e as primeiras que vê ao acordar da cirurgia. Percebemos, então, que estivemos o tempo todo passeando pela memória do sambista. Espírito apenas abre os olhos, vê que está diante de seus amigos Honório e Moacir, e falece.

Na última cena, vemos Moacir e Honório saindo do hospital e caminhando na direção do Campo de Santana. Eles têm o seguinte diálogo:

Moacir: Você conhece os sambas de Espírito?

Honório: Um pouco. Mas se o senhor quiser...

Moacir: Não me chame de senhor.

Honório: Mas se você quiser, podemos ir lá no morro. Muita gente conhece alguns sambas do compadre.

Moacir (*pensativo*): Alguns.

Honório: Três ou quatro, os melhores.

Vê-se toda a obra do sambista reduzida a três ou quatro músicas lembradas por algumas pessoas. Todo o seu conhecimento será perdido. Os papeis esvoaçantes, recolhidos pelo funcionário da ferrovia, guardados no bolso de Espírito pelos policiais, e que agora estão nas mãos de Honório, de nada servirão.

O saber de Espírito era calcado na oralidade, todo o seu conhecimento estava fundado no que ele havia adquirido a partir da sua experiência de vida. Entretanto, Espírito não tem as gerações futuras para deixar seu legado. Seu filho foi assassinado, poucos são aqueles que conhecem suas músicas. Ninguém se interessou em partilhar de sua sabedoria, ou, quando isso aconteceu, foi de maneira a se apropriar dela para utilizá-la como conviesse a interesses outros. O autor Espírito da Luz Soares perde não só sua vida, mas também sua autoria.

---

18 Pessoas que viajam penduradas na porta do trem.

## Referências

- ANDREW, J. D.. **As principais teorias do cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- BARTHES, R. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- CAETANO, D. Entrevista com Nelson Pereira dos Santos. in: **Revista Contracampo**. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/29/entrevistanelson.htm>. Acessado em 12 de novembro de 2016.
- COMPAGNON, A. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- EISENSTEIN, S. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- \_\_\_\_\_. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- FABRIS, M. **Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- GOMES, P. E. S. **Pequeno cinema antigo**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- HOUAISS, A. **Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Edição online. Disponível em <http://houaiss.uol.com.br/>. Acesso em 24 de setembro de 2016.
- KETI, Z. **Depoimento ao Museu da Imagem e do Som** em 9 de fevereiro de 1967. 120 min/áudio. Rio de Janeiro. Material colhido entre os dias 26 e 30 de janeiro de 2016. Museu da Imagem e do Som. Rio de Janeiro.
- LOPES, N. **Partido-alto. Samba de bamba**. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.
- ROSENFELD, A. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.
- SALEM, H. **Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- SANTOS, L. A. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- SANTOS, N. P. **Três vezes Rio**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.



## Filmografia

**RIO Zona Norte.** Direção de Nelson Pereira dos Santos. Roteiro de Nelson Pereira dos Santos. Produção de Nelson Pereira dos Santos, Ciro Freire Cúri. Interpretação de Grande Otelo, Jece Valadão, Maria Pétar, Malú, Paulo Goulart, Zé Kéti, Ângela Maria. São Paulo: Nelson Pereira dos Santos Produções Cinematográficas, 1957. VHS (90 min.), son., p&b. port.