

## O Narrador e a Construção de Sentido em “Viajo Porque Preciso, Volto porque te Amo”<sup>1</sup>

Karen Vieira RAMOS<sup>2</sup>  
Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus, BA

### RESUMO

Este artigo foi produzido a partir das reflexões oriundas do projeto de pesquisa “O som e a construção de sentido no cinema brasileiro”, que busca compreender como os diretores do cinema brasileiro vêm utilizando o som de forma criativa. Neste texto, abrimos os ouvidos para o narrador no filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), dos diretores Karim Aïnouz e Marcelo Gomes. Trabalhamos em três aspectos: primeiro, a relação da presença da instância narradora em relação à montagem das imagens e da macroestrutura do roteiro; segundo, atentamos ao texto narrado e à sua relação com a construção do personagem; e, por fim, observamos a condição da escuta a partir da relação do narrador com outros recursos sonoros — o som ambiente e a música.

**PALAVRAS-CHAVE:** análise fílmica; som e imagem no cinema; narrador; trilha sonora.

### Primeiras Pistas

Após mais de 10 anos da estreia do lançamento de *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, filme marcado pelo hibridismo de linguagens — subvertendo a estética da boa forma e arrebatando espectadores que o consideram uma obra de arte —, partimos para entender o papel da trilha sonora na construção dessa narrativa. Mais especificamente, queremos compreendê-la por meio da presença e, diga-se de passagem, do protagonismo da instância narradora, que nos conta a sua própria história. O objetivo deste artigo é examinar como a banda sonora e, em especial, a instância narradora (o narrador) conduzem o sentido da história, visto que enxergamos que o som pode contribuir para a organização narrativa do fluxo audiovisual.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Cinema do XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Professora assistente do curso de Comunicação Social da UESC (Ilhéus-BA), coordenadora do projeto de pesquisa “O som e a construção de sentido no cinema brasileiro”, integrante do Grupo de Estudo e Pesquisa Observatório da Comunicação e das Culturas Contemporâneas (GOCC); e-mail: [ramos.karen@gmail.com](mailto:ramos.karen@gmail.com).

---

É importante destacar que não se trata de uma análise da enunciação da obra, mas de uma observação feita sobre a importante presença do narrador no filme.

Antes de partirmos para a análise que aqui propomos, é importante contextualizar a obra. *Viajo porque preciso, volto porque te amo* — doravante utilizaremos a abreviação *Viajo* — é considerado um *road movie*. Entretanto, observamos que a sua marca distintiva é a experiência ficcional produzida a partir de uma produção documental anterior, que o determina em suas formas visuais e sonoras. *Sertão acrílico de azul piscina* (2003-2004)<sup>3</sup>, experiência documental vivenciada pelos diretores, decerto, marcou visceralmente a origem e a forma tomada por *Viajo*. A experimentação do roteiro e da montagem do longa-metragem *Viajo* foi realizada a partir das imagens produzidas para o curta *Sertão acrílico*, durante o desbravamento dos diretores pelo Nordeste brasileiro. Em *Viajo*, a história do geólogo José Renato nos é contada pelo próprio personagem, interpretado por Irandhir Santos. O relato narrado por ele se impõe não somente como recurso sonoro, mas como condutor de toda a experiência, o que nos leva à questão: em meio ao realismo das imagens, qual o significado da presença do narrador para esta obra?

Este artigo nasce tendo como base a ideia de que o som, enquanto elemento fundamental do cinema, faz parte da elaboração do mundo da história. Pretendemos colaborar com os estudos sobre uso do som no audiovisual, escassos até o início dos anos 2000. Com essa percepção, temos por objetivo identificar os recursos sonoros usados em *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), o uso da voz do narrador e as estratégias de organização em relação à montagem das imagens, entendendo que essas são formas de desvendar as múltiplas camadas de sentido a partir da presença de uma voz norteadora. Como primeira observação, na primeira parte do artigo, analisamos a presença do narrador em relação à montagem, compreendendo-o como elemento unificador da macroestrutura da narrativa. Em seguida, observamos o conteúdo do que é narrado e a construção do personagem, assim como compreendemos o universo de José Renato a partir do que ele conta e quais artifícios são usados para reforçar a identificação com o personagem a partir do “olhar” em primeira pessoa. Por fim, apontamos para a forma de endereçamento usada a partir do uso do som e da imagem e evidenciamos como

---

<sup>3</sup> O curta metragem *Sertão Acrílico de Azul Piscina*, também de Aïnouz e Gomes, mostra o percurso de travessia dos diretores pelo Nordeste (Ceará, Pernambuco, Paraíba, Alagoas e Bahia). Trata-se de uma obra baseada em registros documentais, mas que ultrapassa a linguagem de documentário, sendo uma experiência estética e sinestésica.

---

som e imagem reforçam a construção de uma escuta pautada pela identificação do espectador com o personagem narrador.

“A análise audiovisual tem o objetivo de perceber a lógica de um filme ou de uma sequência na sua utilização do som combinado com a imagem” (CHION, 2016, p. 145). Nesta análise, tal qual Chion (2016, p. 38), entendemos que

cada elemento sonoro estabelece com os elementos narrativos contidos na imagem — personagens, ação —, assim como os elementos visuais de textura e de cenário, relações verticais simultâneas muito mais diretas, fortes e claras que as que esse mesmo elemento sonoro pode estabelecer paralelamente com os outros sons, ou que os outros sons estabelecem entre si na sua sucessão.

Trata-se de uma análise do som em seu uso — numa estrutura global —, num constructo produzido a partir da montagem de sons e de imagens.

### **O Narrador como Instância Unificadora da Montagem**

Na literatura, a presença do narrador já foi alvo de críticas, pois a sua existência não deixaria os personagens falarem a própria história. Também no cinema, o uso da instância narradora como recurso já foi considerado um artifício para gerar coesão diante da incapacidade expressiva das imagens — corrigindo a ineficiência de quem as produziu. Mas e quando o produto é marcado expressivamente pelo narrador? Como podemos compreendê-lo?

Para Vanoye e Goliot-Léte (2009), a instância narradora pode ser vista a partir de alguns aspectos: a) o narrador pode ser extradiegético ou um comentador externo, aparecendo sob a forma de uma voz identificável ou não; b) pode também situar-se à beira da diegese, pertencendo ao entorno diegético: esse narrador é um observador fora da ação, mas supostamente não está fora do universo diegético; e c) ainda temos o narrador fundamental, quando o personagem como narrador é dotado de uma voz encarregada de acompanhar a história. Neste caso, a voz é diegética, mas a mesma, como voz, pode ser mostrada ou não no ato de contar. Em *Viajo*, inegavelmente, há presença do narrador fundamental que, em voz over, está inscrito como parte da diegese e nos apresenta o universo da própria história, endereçando-o a Joana ou a um ouvinte próximo.

---

Nesta análise, partimos da premissa de que o filme *Viajo* é um exercício unificador das imagens a partir do relato do narrador. Em outras palavras, entendemos que a coesão perceptiva do produto é conferida pela sugestão do relato do personagem principal, observação compreendida já nas primeiras “leituras” do produto. Para Chion (2016), a função mais recorrente do som no cinema é a de unificar o fluxo das imagens, extravasando cortes visuais (no nível do tempo), apresentando as ambiências (no nível do espaço), num fluido homogeneizador e pela presença da música que, mesmo se distanciando da noção de tempo e espaços reais, leva a imagem a seguir um fluxo.

As imagens não fariam o mesmo sentido sem o narrador. Isso acontece em diversas obras audiovisuais. Mas, nesse caso, para além disso, elas seriam documentais — pela característica precária<sup>4</sup> da própria imagem e pelos rastros de referencialidade que estão entranhados em seus contornos, pela imagem baseada na realidade e no caráter documental do registro gravado. Essa condição está conectada ao “hibridismo” e à “condição de entremeio” deste produto, já observada por Sousa (2017). Entendemos que essas descontinuidades das imagens documentais presentes em *Viajo* — predominantemente com os espaços registrados na estrada, locações reais, imagens precárias — são “coladas” pelo áudio do narrador. Isso só reforça o que Rodríguez (2006, p. 328) coloca sobre o uso do som no audiovisual, mais especificamente sobre o uso de recursos sonoros na organização da cadeia audiovisual:

O som desempenha um papel essencial na narrativa audiovisual como elemento de organização, unificando ou separando estruturalmente sequências visuais compostas de múltiplos movimentos e mudanças do ponto de vista. Esse uso do som como instrumento organizador tem também uma relação muito direta com a lógica da percepção humana.

A banda sonora apresentada em *Viajo*, especialmente a partir do narrador, corresponde ao que Chion (2016, p. 43, grifos do autor) apresenta como “lógica interna do encadeamento audiovisual”, como

um modo de encadeamento das imagens e dos sons concebido para parecer responder a um processo orgânico sutil de desenvolvimento, de variação e de crescimento, que nasceria da própria situação e dos sentimentos que inspira: a lógica interna privilegiada, portanto, no fluxo

---

<sup>4</sup> A precariedade das imagens, apontada pela autora deste artigo, pode servir para suscitar discussões sobre o “realismo” no cinema, sobre o caráter documental da imagem. Estas questões, relacionadas ao filme *Viajo*, são passíveis de fazerem parte de análises futuras.

---

sonoro, as modificações contínuas e progressivas e só utiliza rupturas abruptas quando a situação o sugere. Pelo contrário, chamamos *lógica externa* (ao material) àquela que acusa os efeitos de descontinuidade e de ruptura enquanto intervenções externas ao conteúdo representado: montagem que corta o fio de uma imagem ou de um som, rupturas, desligamentos, mudanças bruscas de velocidade, etc.

Fazendo uma primeira audição de *Viajo*, a partir do “método das máscaras” proposto por Chion (2016), percebemos a existência da predominância do uso da voz do narrador, mas também do uso do som ambiente e de trilha sonora musical. Explicando os pormenores, neste método, o produto audiovisual, em um momento inicial, deve ser somente visto e, posteriormente, ouvido de uma forma exclusiva. Com ele, podemos “ouvir o som tal como é, e não como é transformado e mascarado pela imagem; de ver a imagem tal como é, e não como é recriada pelo som” (CHION, 2016, p. 146). Revelar o som e a imagem, isoladamente, é o primeiro passo para desvendá-los.

Em *Viajo*, em 75 minutos do filme, há presença quase constante do narrador. Em termos de imagem, predominantemente, vemos as imagens de alguns personagens; e nos primeiros 14 minutos de filme, não escutamos outras vozes, outros personagens, para além da voz do próprio narrador, do som do rádio e do som ambiente.

### **O Narrador e a Construção do Personagem**

Para compreender a presença do protagonista no filme, para além das observações do protagonismo do narrador e a sua relação com a montagem das imagens, é preciso compreender quem é esse narrador, qual é e como ele nos conta a sua história. Para compreender quem é o narrador, recorreremos à literatura que explica como as histórias são narradas. Leite (2002, p. 93) nos oferece as seguintes pistas:

as histórias narradas pelos homens foram-se complicando, e o narrador foi progressivamente se ocultando, ou atrás de outros narradores, ou atrás de fatos narrados, que parecem cada vez mais, com o desenvolvimento do romance, narrarem-se a si próprios; ou mais recentemente, atrás de uma voz que nos fala, velando e desvelando, ao mesmo tempo, narrador e personagem, numa fusão que, se os apresenta diretamente ao leitor, também os distancia, enquanto os dilui.

A autora explica, a partir de exemplos literários diversos, as funções e categorizações do narrador, das quais nos apropriamos para melhor entendimento do

---

papel exercido por José Renato, em *Viajo*. Tentando organizar as categorias propostas por Norman Friedman<sup>5</sup>, usamos as principais questões trazidas por Leite (2002, p. 25): “Quem conta a história? Trata-se de um narrador em primeira ou em terceira pessoa?” ou que canais de informação o narrador usa para comunicar a história ao leitor, dentre palavras, pensamentos, ações, falas de autor ou da personagem? Leite (2002) parte para a tipologia proposta por Norman Friedman<sup>6</sup>, sendo que José Renato, geólogo de 35 anos, nos conta a sua história como narrador-protagonista. Este tipo de narrador, como personagem central, “não tem acesso ao estado mental das demais personagens. Narra de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos” (LEITE, 2002, p. 42).

Em *Viajo*, sabemos da história a partir do que José Renato percebe, como ele conta, como ele sente. Muito do que sabemos sobre o conteúdo da história vem do texto, e não de nenhum dado externo ao que é narrado. O texto do narrador é quem me diz muito sobre o que é a história — eu pouco a vejo em ações ou em diálogos; compreendo-a a partir do relato de José Renato, que incorpora um determinado significado a cada imagem. Esta perspectiva de análise sobre a presença do narrador personagem José Renato se alinha com o que é apresentado numa análise de Luíza Alvim (2020): o que podemos ver a respeito do que é narrado? O que está sendo falado corresponde ao que está sendo mostrado nas imagens? Estas são questões importantes trazidas por esta pesquisadora e que também orientam a nossa observação sobre o produto que analisamos.

*Viajo* é um filme que depende pouco da ação vista em tela, estando à mercê do som da narração e, por consequência, do texto construído para o roteiro junto à performance da voz do ator. Para Silva (2020, p. 192), o uso da voz over<sup>7</sup> comprova a presença do caráter literário como um dos componentes basilares do plano diegético:

Nosso contato com a personagem se dá por aquilo que ela vê, pensa e sente. Fisicamente, ou imageticamente, ela não se apresenta, exceto por um momento [...] Desse modo, a voz em off funciona como uma espécie de abertura para o protagonista; assim, é como se entrássemos em

---

<sup>5</sup> Norman Friedman é um crítico e autor americano que desenvolveu a Teoria do Foco Narrativo.

<sup>6</sup> Na tipologia de Friedman, os narradores podem ser autor onisciente intruso, narrador onisciente neutro, o “eu” como testemunha, o narrador protagonista e o narrador onisciente com seletividade múltipla.

<sup>7</sup> Silva (2020) utiliza a expressão “voz em off”.

---

contato direto com sua parte interna, como se fôssemos junto com ele universo adentro na jornada empreendida ao longo do filme.

Esta singularidade de *Viajo*, tal qual Silva (2020) nos apresenta — o fato de estar enquadrada entre o relato por meio do “diário de campo” do geólogo e do “diário íntimo” do José Renato, além das cartas para Galega, a Joana —, torna o produto peculiar. E que outros recursos são usados no texto do narrador para conferir verossimilhança/realismo à narrativa? O que ele conta? O que os outros personagens me contam sobre a sua história?

Algo que detectamos no conteúdo da narrativa é que a história que o personagem narrador conta vem “aos pedaços”, não sendo ofertada ao espectador de forma didática ou explícita. O personagem vem “velando e desvelando”, assim como encontramos na citação de Leite (2002, p. 93), o seu universo interior. Em seu texto, proferido ao “pé do ouvido” do espectador, José Renato começa o filme dizendo que quer voltar; e somente no decorrer do texto, com o tempo, descobrimos que ele foi abandonado, em uma construção não linear. Nós o conhecemos processualmente. Este recurso se assemelha ao que Umberto Eco (1998) descreve em *Apocalípticos e integrados*, ao apresentar os “diversos instrumentos expressivos” no primeiro capítulo de “*Steve Canyon*”, personagem título de um quadrinho, no qual cada elemento colocado no quadro — sejam elementos do “cenário”, de figurino ou do texto do personagens — revelava o protagonista, ainda que não nos contasse explicitamente quem ele era. Essa estratégia, segundo Umberto Eco (1998), desperta o interesse, a curiosidade e a cumplicidade de um público leitor, que identifica, em protótipos e contornos bem definidos, elementos iconográficos reconhecíveis apresentados paulatinamente. Acreditamos que, com o propósito de despertar a curiosidade e o interesse na história de José Renato, os elementos da história são entregues progressivamente. E mais: as informações sobre o personagem se encontram concentradas no texto.

Nos 15 minutos iniciais do filme, por exemplo, verificamos a alternância da descrição do diário de campo e de pequenas inserções das revelações íntimas de José Renato. Nessa primeira parte do filme, acompanhamos o trabalho do geólogo, ao passo que vai se revelando um José Renato solitário, quase isolado em sua viagem. Na alternância da orientação do discurso dos primeiros 15 minutos — entre o trabalho do geólogo e o lamento do personagem —, o que nos explicita, de fato, o motivo da saudade

---

de José Renato é a sua “carta” para Galega, primeira manifestação verbal concreta do narrador sobre a sua história: “Galega, bom dia. Hoje é dia 28 de outubro, dia do funcionário público [...] do dia que eu saí de Fortaleza até aqui, quase não vi ninguém na estrada. Fico com o rádio ligado pensando em você a viagem toda e só. Chego me canso de tanto pensar em ti.” Antes dessa fala, encontramos pistas no texto do ator, pequenos indícios do desejo de retorno do personagem, seja no “Parada pra mijar. Eita vontade de voltar”, revelado por José Renato, ou na insatisfação do tempo que ainda iria transcorrer na execução do seu ofício durante a viagem: “Tempo de duração da viagem, 30 dias. Porra, 30 dias”.

Nessa primeira orientação de construção do personagem, a partir do conteúdo do texto dito pelo ator, o ouvimos solitário, pela falta que a “Galega” faz, pelo desejo explícito de encurtar o tempo da viagem em oposição ao propósito do ofício. Definido pelo desejo do retorno, só depois descobrimos que se trata de um abandono, de separação, seja no “sinto amores e ódios repentinos por você; essa viagem tá me levando pra trás, pro dia que você me deixou” ou no “fiz essa viagem pra tentar esquecer o pé na bunda que você me deu e só foi pior”. Só posteriormente, conhecemos os recursos que José Renato usa para esquecer a sua história, que é lembrada o tempo inteiro, até o final do filme.

Soma-se à ordenação dos fatos contados de forma não linear, ou seja, à ordem da contação da história no ritmo proposto por José Renato, a performance do ator Irandhir Santos — a sua inflexão de voz, as pausas na sua locução e as marcas de oralidade do texto. Retomando o estudo de Luíza Alvim (2020), na análise sobre a presença do narrador no filme *Arábia*, de 2017, compreendemos a possibilidade de análise ao observar o conteúdo do que é narrado e o que está sendo mostrado em tela. Alvim (2020) lança um olhar sobre o cinema contemporâneo e trata como “defasagem” as variações rítmicas e a distância entre o que é dito e o que é mostrado. São decisões estéticas, segundo a pesquisadora, por exemplo, não mostrar o que está sendo falado ou até mesmo apresentar elementos visuais anteriores à fala. Em outras palavras, a distância entre o uso da voz do narrador e a sua relação com a apresentação dos fatos podem ser observadas nesses tipos de análise.



---

Em *Viajo*, nós não vemos o personagem, mas o enxergamos como um “amigo íntimo” que nos conta sobre o seu percurso. Para Silva (2020, p. 190), o protagonismo da voz do narrador, nesse filme, está relacionada ao teor literário proposto na obra: “o recurso da voz em off, utilizado como uma das bases estruturais do filme, é, em larga medida, importante para a presença das formas literárias em questão, estabelecendo assim o caráter literário da obra”.

O comentário em voz over coloca-se como central e presente: o relato é feito sobre o sentimento presente, perene na trajetória do narrador personagem, ao mesmo tempo que nos revela uma história deixada para trás. Não se trata do ato de contar o passado, de narrar uma antiga história, mas de viver o presente registrando a ausência do passado. Entendemos que esta singularidade no texto do narrador confere verossimilhança ao relato<sup>8</sup>. E, para além do conteúdo do universo narrativo exposto pelo narrador, observado a partir da diegese (o universo da história), nos interessa refletir sobre a forma de construção audiovisual do filme. Em outras palavras, como os recursos audiovisuais diegéticos e extradiegéticos articulam um lugar para o espectador no texto fílmico? Em que lugar o espectador é colocado no produto? Enquanto espectador, o que eu vejo e escuto?

### **O Narrador e o Espectador: o que Eu Vejo, o que Eu Escuto**

Para interpretar o produto analisado, é preciso retornar a questões trazidas por Chion (2016), na obra que se constitui como central para a realização desta análise. “O que eu vejo daquilo que eu ouço? O que eu ouço daquilo que vejo?”.

Aos 09’10” de filme, escutamos o personagem dizer “Hoje parei no posto e vi uma coisa pintada na parede, meio hippie, nem tinha reparado. Quando saí é que me caiu a ficha: viajo porque preciso, volto porque te amo.” Vemos o painel à esquerda do quadro. Uma longa pausa sucede o comentário de José Renato. Ao mesmo tempo, a imagem se

---

<sup>8</sup> Outros personagens participam da construção da história, e umas das questões que nos colocamos é: eles nos contam sobre José Renato ou sobre a história do personagem? O que percebemos é que o tom que o produto adquire quando as personagens aparecem está mais relacionado à parte documental da história. Elas nos contam sobre as ações e sobre as escolhas do personagem, mas estas personagens não falam sobre José Renato, falam mais sobre si mesmas. Freire e Dubiela (2019, p. 9) falam, inclusive, na existência de um repórter-narrador em José Renato, em *Viajo*, quando ouvimos as histórias das personagens como quem “narra as histórias dos personagens de uma pauta”.

---

altera e temos um plano alongado de um caminhão que passa da esquerda para direita (seguindo em frente) e, aos 9'41", José Renato lamenta a solidão: “Mal comecei a viajar e tudo já me irrita. A paisagem não muda, é sempre a mesma coisa. Parece que não sai do lugar.” Ouvimos o som do espaço sonoro, o som ambiente. A porção de texto narrado se perde no tamanho do plano alongado. Identificamos aí um convite para ouvirmos e dividirmos as sensações com o personagem. Trata-se de um dos indícios que nos fazem compreender que somos tratados, enquanto espectadores, como testemunhas da viagem de José Renato: uma trajetória no seu universo interno, uma viagem interior compartilhada. Ainda que a câmera não reproduza “o olho” de José Renato, somos convidados a conhecer imagens de acordo com a subjetividade do personagem.

Na sequência, o narrador José Renato, a voz em primeira pessoa que nos induz a compreender as imagens como subjetivas, em voz over, é endereçada a quem? Aos pouco mais que 11 minutos de filme, José Renato comenta: “Se aqui tivesse correio, mandava pra você um telegrama com essas palavras: ‘Viajo porque preciso, vírgula, volto porque te amo, ponto’”. José Renato sinaliza explicitamente que a destinatária do seu lamento é Joana. Ele diz: “Mandava pra você”. Ou seja, nós, espectadores, ouvimos com intimidade os detalhes do seu relato e nos tornamos testemunhas da sua confissão.

Seguindo os passos de Christian Metz, citado por Vanoye e Goliot-Léte (2009), algumas perguntas podem ser orientadoras para a análise sobre a condição do espectador de *Viajo*. Partindo do entendimento de que o ponto de vista visual (sob a perspectiva do que se apresenta em imagens), o ponto de vista narrativo (sob que ponto de vista a história é contada), e o ponto de escuta (sob que perspectiva eu escuto), que tipo de focalização encontramos em *Viajo*? O ponto de vista e narrativo coincidem (de onde se vê e de quem conta a história)? O ponto de escuta é coerente com o ponto de vista visual? Este ponto de vista (e de escuta) está presente na obra? De onde se vê aquilo que se ouve?

Entendemos que o espectador vê o que ele (José Renato) sinaliza. Em alguns momentos a câmera parece estar em primeira pessoa (câmera subjetiva), mas em outros não. Mas, ainda assim, a todo o momento, temos indício que estou vendo e escutando o que ele me apresenta. Há um reforço constante desta presença do olhar condutor de José Renato sobre o que vemos: seja nas câmeras trêmulas, instáveis, nos planos alongados, quando ele reclama da solidão e dos dias de agonia, ou quando, mais especificamente, ele

---

fala e vemos gotas artificiais de orvalho em flores de plástico. Há um convite a olhar e a participar do mundo da mesma maneira que ele. Quando a câmera não reproduz o olhar de José Renato, reproduz a câmera que está com José Renato: isso acontece quando ouvimos o seu diário de campo e vemos os seus supostos registros dos lugares por onde passa. Essas imagens geralmente são estáticas — como se a câmera estivesse num tripé ou por meio de registros fotográficos —, com os elementos dispostos no quadro quase como se existissem sob o olhar do equipamento para registro do geólogo (paisagens, pessoas passando, casas de moradores, animais). Identificação, empatia, projeção, reforço do uso criativo do som e da imagem são expressões importantes na obra.

Refletindo sobre a condição do texto narrado para a escuta, entendemos a narração em voz over, em *Viajo*, como “ancoradouro semântico”, à luz de Angel Rodriguez (2006, p. 335), que considera que o “predomínio do discurso linguístico muitas vezes determina a compreensão última de nossas próprias percepções”. Ora, sem dúvida há preponderância do texto narrado, e a “aprendizagem perceptiva e expressiva dos sons resulta efetivamente em sistemas de formas sonoras cuja expressão máxima é a língua” (RODRIGUEZ, 2006, p. 335). Esse entendimento segue a perspectiva que compreende o som como vococêntrico e verbocêntrico: a voz é favorecida e destacada dos outros sons (CHION, 2016).

É importante salientar que, no entanto, a audição do produto não deve estar limitada ao texto, ou seja, a apreensão do mundo da história se dá em muitos outros níveis do som, tal qual Rodriguez (2006, p. 335) também destaca:

O sistema de mecanismos de escuta não está de modo nenhum limitado aos conteúdos semânticos que emanam da língua, mas atua sempre em toda a sua globalidade como um sistema multidimensional. E a própria expressão oral é uma trama complexa de múltiplos níveis de expressão.

Como exemplo de uso de múltiplos níveis do som, em contraste com o isolamento que permeia os momentos de solidão de José Renato, ouvimos muitas camadas de som em sua chegada à cidade dos romeiros. Nesse trecho do filme, escutamos os sons do lugar — as orações e cânticos dos romeiros, os caminhões em movimento, os sons das crianças e do alto-falante — e os entendemos como “marcas sonoras” ou “sons do lugar” (SCHAFER, 2001) que reforçam a linguagem documental também presente na obra. Mescla-se aos diversos sons da paisagem sonora — que a contextualizam — o som da

---

trilha sonora musical, fornecendo ao espectador, neste momento do filme, uma audição com muitas camadas de som bastante contrastadas ao silêncio do isolamento.

Seguindo essa perspectiva, em *Viajo*, destacamos o uso da música como parte da construção do que o personagem é. Para além do trabalho de Chambaril<sup>9</sup> e da trilha sonora musical extradiegética, a música diegética se coloca para nós como material rico e expressivo, existindo a partir do que o personagem sintoniza no rádio do seu caminhão ou dentre os casais dançando forró, extrapolando o quadro quando me explica o personagem. Seja no “Tudo era apenas uma brincadeira...” ou no “é somente ela que me satisfaz”, reconhecemos essas músicas diegéticas como condutoras da interpretação global da obra. Elas induzem a um modo muito específico de escuta. Mesmo estando no universo da história, na diegese, incorporam um valor próximo de uma trilha sonora musical extradiegética, haja vista sua importância para o reconhecimento e compreensão do personagem.

Entendemos, nesta análise, que se soma ao papel do narrador, predominante na obra de *Viajo*, estas estratégias que estão associadas à montagem feita por Karen Harley. Concluimos com isso:

Mesmo quando eu vejo através da mediação dos olhos das personagens (ou do Ausente, se quiserem), a relação emocional, a empatia que estabeleço com esses mediadores vai depender de um emolduramento criado pelo conjunto do “texto filmico”, e essa relação é complexa porque inclui também, além da transfusão dos olhares, a intervenção da maquinaria sonora e o papel significante da montagem (MACHADO, 2007, p. 83).

Tomando as palavras de Arlindo Machado (2007), nos arriscamos a afirmar que, em *Viajo*, o papel do narrador é fundamental para a condução da estrutura da narrativa, junto à intervenção da maquinaria sonora. E nessa estrutura, há uma simplicidade, e ao mesmo tempo sofisticação, na montagem das imagens e dos sons, que conferem brilhantismo ao filme, para o qual desejamos viajar várias vezes.

---

<sup>9</sup> Chambaril é uma banda pernambucana iniciada em meados de 2001, marcada pela mescla de músicas eletrônicas e sons “analógicos”, convergindo diversos estilos musicais.

---

## Considerações Finais

Este artigo nasceu com o intuito de promover uma primeira ação do projeto de pesquisa “O som e a construção de sentido no cinema brasileiro”. Partiu da necessidade de conferir força aos estudos sobre o som, por vezes tratados como menor pelos pesquisadores que se dedicam aos estudos do audiovisual. Analisar a participação da instância narradora — sua relação com a coerência perceptiva da narrativa e com o fluxo das imagens — é um dos objetivos deste projeto. A partir da análise empreendida aqui, enxergamos que o estudo do som é desafiador e que algumas nuances ainda podem ser exploradas em futuras pesquisas.

Confirmamos a hipótese do protagonismo da voz do narrador, não somente como personagem principal, mas como elemento que transformou as imagens montadas. Conseguimos também compreender que o olhar lançado sobre a instância narradora demonstrou que há caminhos bastante complexos a serem seguidos, caso desejemos esgotar todas as possibilidades. A análise significou um exercício de ver o filme, ir embora e retornar a ele, mas, assim como para José Renato, o exercício de partir não foi fácil.

## REFERÊNCIAS

ALVIM, L. Relações entre o audível e o visível no cinema: o caso de Arábia. *In: ENCONTRO SOCINE*, 23., 2019, Porto Alegre. **Anais [...]**: Porto Alegre: UNISINOS, 2020. p. 748-753. Disponível em: <https://www.socine.org/publicacoes/anais/>. Acesso em: 12 out. 2020

CHION, M. **A audiovisual**. Som e imagem no cinema. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2016.

ECO, U. Leitura de “Steve Canyon”. *In: ECO, U. Apocalípticos e integrados*. 5. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998. p. 129-179

FREIRE, R.; DUBIELA, A. Viajo porque preciso, volto porque te amo — uma comunicação *on the road*. *In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORDESTE*, 21., 2019, São Luís. **Anais [...]**. São Luís: Intercom, 2019. p. 1-14. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nordeste2019/resumos/R67-1391-1.pdf>. Acesso em: 15 set. 2020

LEITE, L. C. M. **O foco narrativo**. A polêmica em torno da ilusão. 10. ed. São Paulo: Editora Ática, 2002.

MACHADO, A. **O sujeito na tela**: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço. São Paulo: Paulus, 2007.

---

RODRÍGUEZ, A. **A dimensão sonora da linguagem audiovisual**. Tradução: Rosângela Dantas. São Paulo: Editora SENAC, 2006.

SILVA, V. T. da. A interface literatura/cinema em “Viajo porque preciso, volto porque te amo”. **Revista Imaginário!**, João Pessoa, n. 18, p. 190-214, jun. 2020. Disponível em: <https://marcadefantasia.com/revistas/imaginario/imaginario11-20/imaginario18/9-vanessa-tavares.pdf>. Acesso em: 30 set. 2020.

SCHAFER, R. M. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SOUSA, E. P. de. **A construção de um entremeio narrativo e a leitura hibridizante em *Viajo porque preciso, volto porque te amo* e *Sertão azul piscina de acrílico***. 2017. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-01112017-102659/publico/EDUARDOPASCHOALDESOUZA.pdf>. Acesso em: 28 set. 2020.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTE, A. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 2009.

VIAJO porque preciso, volto porque te amo. Direção: Karim Aïnouz e Marcelo Gomes. Produção: Daniela Capelato e João Júnior. Recife: Rec Produtores Associados, 2009. 1 vídeo (72 min) Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=PX8Jbt9cS\\_g](https://www.youtube.com/watch?v=PX8Jbt9cS_g). Acesso em: 2 ago. 2020.