

A tridimensionalidade sonora: Peter Greenaway em 3x3D

Mauricio Monteiro & Fabiano Pereira

Universidade Federal de Ouro Preto / Universidade Anhembi Morumbi

E-mail: mauriciomonteiro@hotmail.com / fabian59@gmail.com

Resumo

O filme 3x3D (França/Portugal, 2013) é composto de três segmentos dirigidos por três grandes diretores e que aparecem na seguinte ordem: Peter Greenaway, Edgar Pêra e Jean-Luc Godard. Todos exploram imagens em três dimensões com uma proposta de experimentação estética. O segmento de Greenaway, *Just in time*, ainda que seja o que mais desenvolve uma estrutura narrativa próxima de linear, conta com o diferencial da sobreposição de imagens em multicamadas. Habitual na filmografia desse cineasta britânico e utilizado desde os primórdios do cinema, esse recurso de montagem configura exce-

ção, senão inovação, quando somado ao efeito do cinema 3D. Esse artigo investiga como o *design* de vozes, música e efeitos sonoros contribuem com camadas adicionais às sobreposições imagéticas. Assim, averigua-se como o trabalho de Greenaway acrescenta, por meio da montagem, complexidade tanto à construção de imagens sobrepostas em camadas, criadas para serem visualmente perceptíveis como tal, quanto às construções sonoras de seu segmento no filme, a sugerir sensibilidades por meio de sofisticadas paisagens sonoras.

Palavras-chave: 3D; montagem; trilha musical; *sound design*; Peter Greenaway.

The three-dimensional sound: Peter Greenaway in 3x3D

Abstract

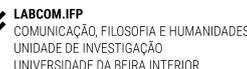
The film 3x3D (France / Portugal, 2013) is composed of three segments directed by three great directors. In the film's order they are: Peter Greenaway, Edgar Pêra and Jean-Luc Godard. All of them present images in three dimensions with a proposal of aesthetic experimentation. Even though it is the one that most develops a narrative structure close to linear, Greenaway's segment, *Just in time*, has the superposition of images in multilayers as a differential. Usual in the filmography of this British director and used since the beginnings of cinema, this montage

feature is an exception, if not an innovation, when added to the effect of 3D cinema. This article allows the investigation of how the design of voices, music, and sound effects contributes with additional layers to image superpositions. Thus, it's possible to evaluate how, through montage, Greenaway's work adds complexity both to the construction of superposing layered images, created to be visually perceptible as such, and to the sonic constructions of his segment in the film, suggesting sensitivities through sophisticated soundscapes.

Keywords: 3D; montage; music track; sound design; Peter Greenaway.

Data de submissão: 26-01-2018. Data de aprovação: 06-03-2018.

A *Revista Estudos em Comunicação* é financiada por Fundos FEDER através do Programa Operacional Factores de Competitividade – COMPETE e por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projeto *Comunicação, Filosofia e Humanidades (LabCom.IFP) UID/CCI/00661/2013*.



Introdução

CO-PRODUÇÃO franco-portuguesa capitaneada pela Fundação Cidade de Guimarães em 2013, o filme *3x3D* representou parte dos eventos ocorridos no ano anterior por conta da escolha da cidade de Guimarães, Portugal, como Capital Cultural da Europa. Obra coletiva, o filme é composto por três segmentos. *Just in time*, dirigido pelo inglês Peter Greenaway, *Cinesapiens*, do português Edgar Pêra, e *The three disasters*, do franco-suíço Jean-Luc Godard. Todos esses segmentos contam com experimentações do recurso das imagens tridimensionais. Greenaway se destaca em termos de cinematografia para criar na montagem imagens organizadas em camadas exibidas simultaneamente, de maneira proposital para ser perceptível para o espectador. Ao longo de mais de 15 minutos da duração de *Just in time*, a câmera e a edição simulam um plano-sequência constante, enquanto imagens adicionais brotam de vários cantos do quadro, a sobrepor-se a ele, e os sons acrescentam camadas adicionais de informação não necessariamente originadas pelo que as imagens simultâneas mostram, com variações de volume e distância que refletem a tridimensionalidade das imagens.

Trucagens de sobreposição de imagens já eram praticadas desde os primórdios do cinema. Entre os mais notórios exemplos estão os curtas-metragens do cineasta francês Georges Méliès (1861-1938), como *Un homme de têtes* (França, 1898), *O retrato misterioso* (*Le portrait mystérieux*, França, 1899) e *A viagem à lua* (*Le voyage dans la lune*, França, 1902). Desde essa época havia composições de imagens que propunham uma absorção mais próxima de uma verossimilhança diegética, mesmo que imersa em situações fantásticas. Ou seja, nesses casos, as imagens sobrepostas deveriam sugerir um efeito que mantivesse uma leitura de tela única por parte do espectador, como ocorre até hoje com imagens criadas por *chroma key*, efeito que camufla a combinação de variadas telas.

Alguns desses efeitos expunham mais claramente a trucagem por seu próprio contexto, como *Un homme de têtes* e *O retrato misterioso*, em que mais de uma imagem do próprio Méliès aparece simultaneamente na tela, a evidenciar-se aí a impossibilidade de uma única imagem registrada, ainda que também num jogo criado para simular a tela única. Em *3x3D*, Greenaway prefere o efeito proposital, exposto sem a finalidade de que esses diferentes quadros sejam velados numa imagem que simule um único registro. A leitura das várias telas é evidente.

Imagens de três dimensões também surgiram ainda no século XIX a utilizar – inicialmente como experimento – a técnica da estereoscopia. A utilização dessa técnica fez surgir o primeiro longa-metragem em 3D produzido num sistema com duas câmeras e exibido com dois projetores a ter sessões para um público pagante: *The Power of Love* (EUA, 1922), de Nat G. Deverich e Harry K. Fairall. Realizada em preto e branco, não se sabe mais do paradeiro de cópias dessa obra. Houve uma tentativa de difundir essa tecnologia em Hollywood no início dos anos 1950 para manter um público cada vez mais interessado na televisão; entretanto, as limitações técnicas inviabilizaram tanto as realizações quanto, num primeiro momento, a difusão desse artifício. Foi somente a partir do século XXI, agora com recursos mais amplos e mais difusos, tais como a computação gráfica, o aperfeiçoamento das câmeras de captura e das técnicas de edição, tanto sonora quanto imagética, que esse recurso da tridimensionalidade voltou a ganhar novo fôlego já no século XXI. É o que pode ser visto na produção de Peter Greenaway. Habitual na filmografia desse cineasta britânico

e utilizado desde os primórdios do cinema, esse recurso de montagem configura exceção, senão inovação, quando somado ao efeito do cinema 3D. Esse artigo propõe uma investigação de como o *sound design* contribui com camadas adicionais às sobreposições imagéticas. Assim, pretende-se averiguar como o trabalho de Greenaway acrescenta, por meio da montagem, complexidade tanto à construção de imagens sobrepostas em camadas, criadas para serem visualmente perceptíveis como tal, quanto às construções sonoras de seu segmento no filme, a sugerir sensibilidades por meio de sofisticadas paisagens sonoras simultâneas.

1. Tridimensionalidade: vozes, música e efeitos sonoros

Antes de chegar a Peter Greenaway é preciso voltar no tempo e no espaço e observar as construções sonoras desde o final do renascimento até o barroco. O uso do espaço como elemento de uma composição e reprodução sonoras antecede bastante a criação do cinema com som. No início do século XVII, o chamado estilo moderno do barroco na escola de Veneza de composição musical litúrgica trazia, entre outras características, técnicas em que arranjos policorais e solistas interagiam por meio de contraste em diferentes pontos da Catedral de São Marcos, de modo a criar um efeito de espacialização pelo eco para a plateia (Bukofzer, 2008: s/p). Dessa época destacam-se compositores que se associaram a esse estilo de composição.

Mimesis, sublimação, agudeza e *ingegno*: são os vieses para a compreensão do barroco. Esse momento histórico que se iniciou no século XVII e se estendeu até a primeira metade do século XVIII, deve ser entendido a partir dessas prerrogativas do comportamento. O homem barroco viveu numa sociedade aristotélica cujo princípio básico era a adoção de modelos e a teatralização de princípios teológico-políticos. O homem do barroco não poupou recursos para a busca e a expansão do sublime; para interpretar e representar o mundo, ele afetava e conduzia a vontade: na Itália diziam “dos efeitos, nascem os afetos” (*Degli effetti, nascono i affetti*)¹ e na França, Jean de la Taille (1535?-1611?) ao falar da tragédia dizia que ela deveria “suscitar e sensibilizar maravilhosamente os afetos de cada um” (*À emouvoir et à poindre merveilleusement les affections d’un chacun*)². Os compositores do século XVII eram homens engenhosos, dotados de uma agudeza tal que fizeram obras tão sublimes e tão próximas dos modelos sociais que convenceram (e arrebataram) todos os sentidos. O antropólogo Claude Lévi-Strauss (1997) chega a sugerir que os modelos do barroco eram tão facilmente assimilados pela sociedade e que tinham uma penetração tão grande na vida dos indivíduos, que todos entendiam com maior familiaridade a retórica da

1. Essa é uma premissa encontrada em “Il Carnocchiale Aristotelico” do conde Emanuele Tesauo publicado em Veneza em 1663. Cf.: Tesauo, Emanuele. *Il canocchiale aristotelico o sia, idea dell’arguta et ingegnosa elocutione, che serve à tutta l’arte oratoria, lapidaria, et simbolica Seconda impressione*. Venetia: Paolo Baglioni, 1663.

2. Da mesma forma que o similar italiano, o francês Jean de la Taille escreveu um tratado sobre a tragédia em que a questão dos afetos e do *pathos* estariam relacionadas como as dimensões tanto da alma quanto do corpo. Cf.: La Taille, Jean de. De l’Art de la Tragédie. À très haute princesse Henriette de Clèves, Duchesse de Nevers, Jean de La Taille de Bondaroy » in: La Taille, Jean de. *Saiül le Furieux, Tragédie prise de la Bible, faite selon l’art et la mode des vieux auteurs tragiques*. Paris, Fédéric Morel, 1572, in-8°. (Numérisation en cours) (12 p.) <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71364q/f6>. Acessado em 15/08/2017. Edição fac-similar da Biblioteca Nacional da França.

pintura, da escultura, da poesia ou da música. Talvez por isso, diz-se que nas circunstâncias do século XVII, o mais importante era persuadir e não demonstrar.

Certamente a primeira referência dessas prerrogativas do barroco e da dramatização seja Claudio Monteverdi (1567-1643). Pioneiro na composição de óperas e no uso de orquestras, Monteverdi se tornou o nome mais associado à transição do período renascentista para o barroco. Duas grandes obras são importantes para compreender os efeitos sonoros, quais sejam: Véspera da Santa Virgem (*Vespro della Beata Vergine*, 1610) e a ópera Orfeu (textitOrfeo, 1607). A primeira trata de um oratório ou textitMissa in Illo Tempore³ para coro, orquestra e solistas, onde foi explorado o que na renascença chamou-se de textitcanzon con ecco e trillo de Caccini⁴. Na segunda obra, a ópera Orfeu (*Favola in Musica* ou ainda *Rappresentatione con Musica*), Monteverdi utilizou dos mesmos recursos para alcançar os efeitos de heterofonia e espacialidade. Essa seria uma tradição vinda dos fins da renascença italiana e que se espalhou aos poucos por toda Europa barroca e pré-clássica.

Considere-se aqui que as edificações, sobretudo as igrejas construídas nos finais do século XVI e no século XVII já foram, antecipadamente, arquitetadas para determinados tipos de sonoridades. Isto significa que o ambiente acústico era propício às técnicas desses compositores e ele o é sempre, de acordo com as tecnologias de cada momento histórico e das funcionalidades pretendidas. A partir do século XX essas técnicas trabalharam com novos recursos e novas formas de escutas e leituras tornaram-se tão surpreendentes quanto necessárias. Sempre houve um pouco de física nisso, mesmo que não se pensasse nela. O efeito e o afeto ainda não se dissociaram e, para chegar a Greenaway, na tridimensionalidade e na holofonia, seria preciso considerar alguns princípios básicos contidos nos sons e nas imagens.

Partimos do princípio de que tanto as ondas de luz como as sonoras se propagam em todas as direções; pressupõe-se, de antemão, que o cinema com som é, por natureza, tridimensional em qualquer caso. Contudo, o que ainda norteia a classificação de cinema tridimensional não é somente essa pressuposição. Inserem-se aí os efeitos que, não raramente compartilhados com a indústria fonográfica, alteram a leitura das formas da imagem. Essa inserção faz com que as imagens e os sons pareçam mais próximos do espectador, a dar-lhe espacialidade e uma ideia de veracidade. Os sons por natureza e propriedade não se prestam à reflexão, eles nos rodeiam e, no espaço em que a plateia assiste à exibição do filme, por exemplo, eles nos proporcionam a sensação de espacialidade nos diversos pontos da sala. Essa é imersão do espectador na obra audiovisual. Atualmente existem cinco sistemas básicos de som de cinema com variados graus de audibilidade, que marcam a evolução do efeito tridimensional: mono, estéreo, surround, binaural e 3D. O som mono é como surgiu a reprodução sonora no cinema em 1927, com um único canal

3. A terminologia original em italiano “textitin Illo Tempore” significa, grosso modo, algo que se refere ao tempo presente, isto é, o aqui e agora ou, *hic et nunc*. A inspiração de Monteverdi partiu de um moteto de mesmo nome de Nicolas Gomberti (c. 1495 – c. 1560), compositor franco-flamengo de estilo denso e carregado de polifonia.

4. *Canzon con Ecco* é o mesmo que música que imita o efeito da equalização; seria em termos de acústica, uma reflexão do som. *Trillo de Caccini*, por sua vez, seria a inflexão nas vozes ou instrumentos, a criar efeitos de floreios ou ornamentos para reverberação sonora. O nome faz menção a Giulio Caccini (1551-1618), compositor e *luthier* italiano, o primeiro a explorar tais efeitos. Para maiores informações sobre a música dos séculos XVII e XVIII ver: Dolmetsche, Arnold. *The interpretation of music of the 17th and 18th centuries*. New York: Dover Publications, Inc, 2005. Strunk, Oliver (edit.). *The baroque era*. New York: Norton & Company, 1998.

de som gravado e, mesmo que haja vários alto-falantes na sala, todos reproduziram os mesmos sons na mesma intensidade. Os dois ouvidos do espectador captam a mesma informação sonora. A única possibilidade de uma sensação espacial do som decorria de algum tipo de reverberação, portanto algo imprevisto na produção do filme. Vejamos, por exemplo, as figuras abaixo, em uma demonstração de espacialização e técnica:

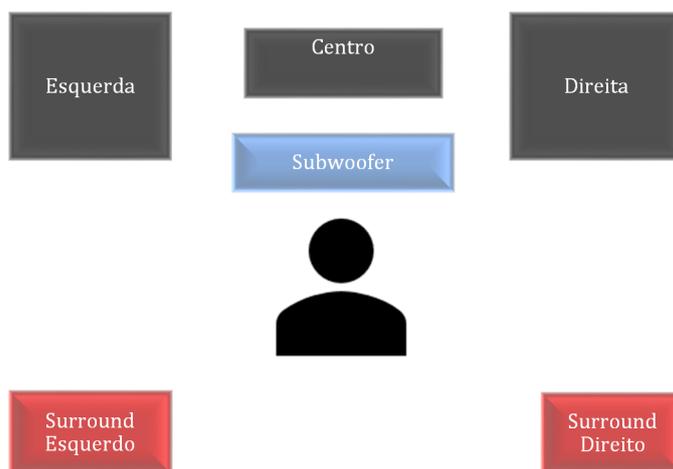


Figura 1. Modelo de som surround.

Fonte: os autores.



Figura 2. Sistema sonoro mono.

Fonte: os autores

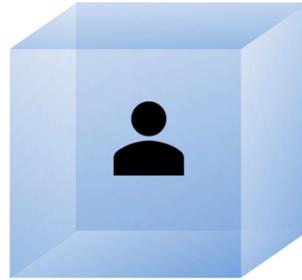


Figura 3. Fonte sonora em 3D ou holofônica.
Fonte: os autores



Figura 4. Fonte Sonora Estéreo.
Fonte: os autores



Figura 5. Fonte Sonora bi-aural.
Fonte: os autores.

Desde esse período já se experimentava a gravação de diferentes elementos sonoros em mais de um canal. Esse sistema, o estereofônico, só começou a deslanchar em 1940 com a animação “Fantasia” (EUA, 1940) dos estúdios Disney, que contava com quatro canais de áudio. Com a distribuição de cada faixa de som por alto-falantes distintos, criava-se a sensação de direção, perspectiva e espaço. O som estéreo, no entanto, se popularizou com apenas dois canais de áudio, geralmente reproduzidos em um alto-falante cada, diante da plateia. Cada saída recebia uma amplitude de som diferente a outra, de modo a recriar as diferenças de escuta dos dois ouvidos humanos na audição de sons naturais, com alguns efeitos de maior percepção espacial.

Surround é um sistema de distribuição de diferentes canais de áudio por diferentes saídas de um mesmo ambiente, de modo a proporcionar a sensação de imersão sonora na ação apresentada na tela. Embora as primeiras experiências datem dos anos 1930, foi a partir dos anos 1950 que ele começou a ganhar confiabilidade, inicialmente apenas com um canal reservado para essa função.

Mas foi com o sistema *Dolby Stereo*, com *surround* de quatro canais que, a partir da década de 1970, ganhou credibilidade e seguiu a ser usado pela maioria da produção analógica de cinema. Tornou-se premissa para os atuais sistemas digitais também, com cinco a sete canais. Som binaural, por sua vez, é um tipo de variação do estéreo que alcança seus melhores resultados em fones de ouvido. O termo descreve sinais gravados e processados para representar a amplitude e o tempo característicos das pressões sonoras nos dois ouvidos humanos (Rumsey, 2001, p. 13). Essa técnica não é imediatamente compatível com alto-falantes, o que limita sua proliferação comercial ao *home vídeo*. Característica semelhante se aplica ao sistema de holofonia, desenvolvido pelo projetista argentino Hugo Zucarelli nos anos 1980, equivalente a uma holografia sonora, que ainda não encontrou um caminho exato para as salas de projeção. Entretanto, as últimas técnicas de áudio para salas de cinema buscam reproduzir efeitos semelhantes de fonte sonora em movimento pelos pontos de reprodução ao longo do ambiente. O *Auro 3D* conta com caixas de alto-falantes adicionais num segundo nível de altura, como que a formar dois anéis pontuados pelas caixas, um mais num ponto intermediário entre chão e teto da sala, outro junto ao teto. Já o sistema *Dolby Atmos*, de 2012, acrescenta duas fileiras de saídas de áudio no teto da sala, a ampliar a sensação de imersão sonora, e conta com recursos de mixagem que adicionam efeitos panorâmicos de circulação dos sons, como sons ambientes e reverberação por um dos alto-falantes ou vários (Ballou, 2015: 298).

2. Linguagens, técnicas e funcionalidades

Não há nos créditos do filme indicação de qual sistema de som foi usado, mas isso não impede de se reconhecer como as sonoridades da obra foram articuladas. Considera-se, portanto, a estereoscopia do filme e os recursos disponíveis de tridimensionalidade sonora; é preciso compreender o que dá base conceitual e uma melhor compreensão da estética de sobreposição de imagens em *3x3D*, particularmente *Just in time*, para então avaliar como a trilha sonora atua de modo a complementar e valorizar a experiência imagética do filme de Greenaway. *Just in time* se destaca entre os segmentos de *3x3D* pela recorrência e a quantidade de vezes que explora a montagem espacial, que reúne diferentes telas numa única. Embora seja possível realizá-la em simultaneidade, a sobreposição de imagens costuma implicar em superposição de temporalidades distintas, mesmo que sejam apenas as diferenças de horários das filmagens de cada quadro. Considerados essas construções e seus efeitos, resta avaliar como eles refletem o momento histórico da nossa cultura para então poder conferir com mais referências o resultado e o potencial expressivo do uso desse recurso também associado ao efeito 3D.

Para isso é preciso lembrar que estamos um pouco mais de trezentos anos depois dos efeitos sonoros da escola veneziana, depois de Monteverdi, Caccini e dos irmãos Gabrielli; estamos ao mesmo tempo distantes dos insistentes efeitos e afetações do barroco, repetidos como ladainhas pelos teóricos do drama e da tragédia. E isso não significa que criar e utilizar o máximo de efeitos em uma obra sonora, pictórica, representativa ou audiovisual tenha se estagnado, porque seria artifício do passado. Muito o contrário: com mais tecnologias e dispositivos, com um público cada vez mais amplo e difuso atento aos meios em convergência, essas estratégias se modificam,

se alastram. Na contemporaneidade os recursos se multiplicam, as tecnologias são renovadas quase que instantaneamente, tudo é mutável:

O conteúdo de um meio pode mudar [...] Desde que o som gravado se tornou uma possibilidade, continuamos a desenvolver novos e aprimorados meios de gravação e reprodução do som. Palavras impressas não eliminaram as palavras faladas. O cinema não eliminou o teatro. A televisão não eliminou o rádio. Cada meio antigo foi forçado a conviver com os meios emergentes. (Jenkins, 2009, p. 41)

O que os meios suscitam ou a que se prestam, também não mudou. Se a ópera de Monteverdi arrebatou os sentidos na Mântua do século XVII, as produções fílmicas com seus efeitos tecnológicos, também arrebatam as sensibilidades no século XXI. Pela primeira vez na história de uma representação em que texto, imagens, cenário, figurino, sonoridades diversas, proposições semânticas e etc., se reuniram (ou convergiram) foi em 1607, para um espetáculo efusivo. Em termos de sonoridades e de funcionalidades de timbres junto à personagem, atentemos para preocupações de Claudio Monteverdi. Caronte, o barqueiro da mitologia da Grécia clássica, deveria vir, segundo o compositor, acompanhado somente por um *organo di legno*, órgão portátil feito de madeira e de sonoridade rascante, forte e incisivo o bastante para caracterizar moralmente aquele que faz a passagem do mundo dos vivos para o mundo dos mortos; além disso, o personagem deveria ter uma voz de baixo profundo. *Just in Time* seria um tipo de ópera do século XXI que conta a história de Portugal, particularmente a de Guimarães, sem a necessidade dos floreios, dos ornamentos e das sugestões espaciais do renascimento e do barroco. Na contemporaneidade de *3x3D*, os recursos e as técnicas são outras, somente as proposições são ainda iguais.

Em uma analogia necessária nesse artigo, *Just in Time* de Peter Greenaway seria tão complexo e utiliza tantos – e em alguns momentos os mesmos, agora redimensionados – recursos e linguagens quanto as obras do século XVII. Em sua tese “O autor multiplicado: em busca dos artifícios de Peter Greenaway”, Gilberto Alexandre Sobrinho difere a fatalidade figurativa rígida das imagens fotográficas e cinematográficas (exceto animações) da elasticidade maior, diluível e manipulável da imagem eletrônica. Sobre “As maletas de Tulse Luper – Parte I: A história de Moab” (*The Tulse Luper suitcases, Part 1: The Moab story*, Reino Unido / Espanha / Itália / Luxemburgo / Holanda / Rússia / Hungária / Alemanha, 2003), Sobrinho destaca um fluxo de imagens que “se repetem, sobrepõem-se e multiplicam-se, apresenta um trabalho com cores contrastantes, mescla imagens de arquivo, abre janelas, com resolução técnica depurada, o que acentua o detalhamento de signos visuais em sua artificialidade”. Sobrinho reconhece no filme a manipulação simbólica do banco de dados “nova ordem no fazer artístico, no contexto das novas mídias” (Sobrinho, 2004: 165), a utilizar como referência Manovich, e prossegue com Arlindo Machado.

Não por acaso, essas características anamórficas das imagens eletrônicas e digitais possibilitaram à vídeo-arte e à *computer art* retomar o espírito demolidor e desconstrutivo das vanguardas históricas do começo do século e aprofundar o trabalho de rompimento com os cânones pictóricos (figurativismo, perspectiva, homogeneidade de tempo e espaço) herdados do Renascimento (Machado, 2011: 223)

Machado também traz observações que servem para desconstruir a crítica a *3x3D* da revista americana *Hollywood Reporter*, que reverberou na imprensa brasileira à época do lançamento do

filme. Neil Young, seu autor, considera o segmento de Greenaway no filme um bombardeio de uma sobrecarga cerebral de alta cultura, a exemplo dos filmes e “extravagâncias de multimídia” (Young, 2013: 1) anteriores do diretor. Para Young, *Just in time* é como uma versão saturada de texto de “Arca russa” (*Russkiy kovcheg*, Rússia / Alemanha / Japão / Canadá / Finlândia / Dinamarca, 2002), de Aleksandr Sokurov, que mais parece um CD-ROM elaboradamente opulento com a função “saiba mais” frustrantemente desabilitada.

Qualquer nostalgia de pureza e simplicidade que os ambientes multimidiáticos e hipermediáticos – que o filme reflete – representam para Machado um risco de se revelar incompetência para encarar a realidade sobre a ótica mais complexa atual, como se a câmera pudesse registrar na imagem uma revelação primordial (Machado, 2011: 217). Machado usa Greenaway como exemplo de que não há mais os limites que Sergei Eisenstein encontrava em sua época para realizar uma montagem no interior do quadro da imagem, vertical ou polifônica, combinação simultânea de elementos visuais (Machado, 2011: 215). Para ele, a imagem se oferece nos filmes de Greenaway como “textos” a serem lidos pelo espectador, não como paisagens a serem contempladas.

Outra contribuição importante de Sobrinho para a pesquisa sobre a filmografia do cineasta britânico foi sua entrevista com ele, realizada para sua tese. De acordo com ela, Greenaway considera o cinema um “fenômeno proto-multimídia” (Sobrinho, 2004: 191). Ele lembra sua origem profissional na pintura, diz não se considerar cineasta e vê no cinema uma ponte para realizar funções diversas, como atividades curatoriais, óperas, exposições de pintura e programas de televisão, expressões artísticas e formas de mídia em que ele também tem experiência.

Eu suponho que minha atitude em relação ao cinema seja tentar colocar o discurso da pintura no cinema. Meus principais interesses no cinema são relacionados com a estética, com a organização do espaço, com a maneira pela qual nos vemos, tenho um interesse na linguagem da pintura, na composição, na perspectiva, na percepção, no enquadramento. Quando se olha para um quadro, não há identificação emocional, não se chora e não se ri, ninguém fica nervoso, a relação que se tem com a pintura e o processo que chamo de "distanciamento apaixonado" e eu quero trazer o exercício do distanciamento apaixonado para o cinema. A maioria das pessoas não considera o cinema como algo que inspira a racionalidade e eu quero que elas tragam seu espírito racional para as salas. (Greenaway, Apud Sobrinho, 2004, p. 194)

Contribuição importante vem também de Newton Guimarães Cannito, com sua dissertação “Vertov, Einstein e o digital: relações entre teorias da montagem e as tecnologias digitais”. Segundo ele, vários teóricos consideram o retorno à narrativa espacial resultado do declínio das narrativas temporais. Aqueles ligados aos estudos da pós-modernidade indicam a inter-relação entre fenômenos simultâneos como uma das consequências da globalização. A lógica da coexistência, Cannito explica, muitas vezes de elementos contrários, alicerça a montagem espacial (Cannito, 2004: 138-139). Pierre Bongiovanni complementa essa proposição.

A imagem, resultante de um conjunto de ‘multicamadas’ é, então, apresentada como uma sobreposição de histórias como uma tela que fosse formada por paredes de vidro transparente, sendo cada uma o lugar de uma dramaturgia particular, mantendo ou não, as relações de jogo com as dramaturgias que se desenvolvem nas paredes adjacentes. Esta explosão da história se encontra, naturalmente, nas instalações de vídeo: ali, a imagem não é mais exibida

apenas em profundidade de plano e/ou duração, mas também no mesmo espaço do lugar da representação. (Bongiovanni, 1996: 86-87)

A partir dessa compreensão das motivações e dos efeitos possíveis da montagem espacial, pode-se partir com mais embasamento e clareza à análise das relações audiovisuais estabelecidas pela trilha sonora de *Just in time*, com sua predominante presença da música, em detrimento da voz e dos efeitos sonoros. A sobreposição de sons é também marca do filme, assim como efeitos de reverberação, distorção, artificialidade, assincronia e a indefinição de algumas sonoridades como música ou efeitos sonoros, que também contribuem para uma sensação de tridimensionalidade sonora. Tais recursos independem de tecnologias de gravação e reprodução de áudio, embora possam ser bastante potencializadas em seus efeitos por elas.

3. Música em *Just in Time*

Para melhor delimitar quais peças musicais Peter Greenaway escolheu para a rica trilha de seu filme e contribuir para a análise de seus efeitos, partiremos, como orientação metodológica, para pontuações históricas e musicológicas, sempre a remeter às funcionalidades análogas do tempo da obra. Em um primeiro momento é importante destacar as inter-relações entre a história da cidade de Guimarães – e de Portugal –, que norteia o segmento de Greenaway, e a variedade musical que pontua seus poucos mais de quinze minutos de duração. As músicas são, predominantemente, extra-diegéticas e ocorrem todo o filme. Suas funcionalidades podem ser empáticas, estilísticas a maioria do tempo e emotivas em momentos de maior apelo sensível, como por exemplo, na situação em que aparecem imagens sobre a inquisição. A abertura do filme se dá por um timbre ambiente, uma nota musical alargada que se torna mais aguda conforme sinos de igreja badalam diante de uma catedral e um homem se autoflagela e canta diante de outras pessoas mais distantes. É um raro momento do filme em que a música é cantada por uma personagem em cena. O início do filme, na cena da autoflagelação, mostra os inícios de Portugal logo depois da expulsão dos bárbaros e dos mouros⁵, em meados do ano de 1400. A música que entra é uma composição de canto árabe com cravo e instrumentos medievais, como *vièlle à roue* (ou gironde em Portugal), viola medieval e olifante (sopro). Claramente é estilística e empática, pois remonta o espectador às origens e ao nascimento do primeiro estado do Ocidente, que foi Portugal depois da guerra da dinastia dos Avis (1383-1385)⁶.

5. Os visigodos reinaram na Península Ibérica do ano 418 até 711, a substituir o domínio romano. Em 711, deu-se a invasão dos mouros que, por sua vez, permaneceram na Península até o ano de 1492, quando foram expulsos pelos reis cristãos Isabel de Castela e Fernão de Aragão.

6. Muito embora os projetos de construção do reino português antecedam à Dinastia dos Avis, com crônicas devotadas à elaboração de um Estado, foi somente com os Avis que essas ideias foram implementadas. Cf.: Coser, Miriam Cabral. A dinastia de Avis e a construção da memória do reino português: uma análise das crônicas oficiais. *Cadernos de Ciências Humanas – Especiaria*. v. 10, n.18, jul. - dez. 2007, p. 703-727.

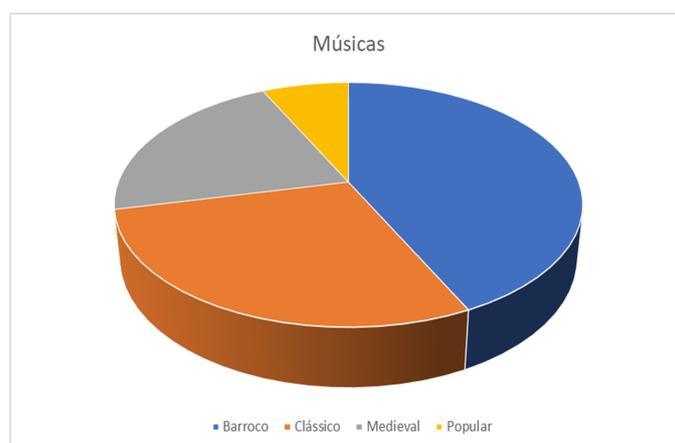


Gráfico 1. Amostragem de estilos em 3X3D.

Os demais efeitos sonoros que se ouve na cena são diegéticos, como as chicotadas de outro homem e as batidas de cajado no chão feitas por um terceiro. Conforme a câmera adentra a catedral no plano-sequência que dura o filme inteiro, além de poucas fusões a camuflar cortes, um clamor de incontáveis vozes extra-diegéticas sonoriza a passagem de alguns soldados. Tem início a narração em *off* realizada com uma voz masculina que pontua outros momentos do filme – nem sempre é ouvida com clareza, quando há sobreposição de músicas ou efeitos sonoros, a indicar que se trata de um recurso não primordial para o filme. A voz *off* tem a função de narrar ao espectador as origens da cidade de Guimarães no século X ao mesmo tempo em que uma câmera passa por um homem a orar. Dele, só se ouve de passagem algumas poucas palavras, pronunciadas de maneira tão rápida a dificultar a compreensão. Pouco antes desse texto que versa sobre André do Avelar⁷, começa uma obra com características de seu tempo: a canção do sétimo tom de Giovanni Gabrieli (c.1556-1512). Esse tipo de música vem da tradição italiana do uso polifônico dos sopros, principalmente metais (trombones, cornetos e trompetes), é a transição do renascimento para o barroco. Na cena, mostra a opulência do novo país, criado nas bases do cristianismo para opor-se ao islã, recém derrotado. Aos poucos e por pouco tempo, sobrepõe-se uma canção que dá origem ao fado, uma modinha melancólica, a reafirmar a identidade do povo português.

Essa última é uma voz feminina que canta com reverberação distante, como ecos de um outro tempo. Conforme ouve-se ao longe a voz da narração uma câmera cruza uma cortina formada por textos e globos voadores suportados por sons leves de fluxo de ar, pequenos ventos causados por deslocamento de corpos menores ou movimentos sutis de turbina. Pouco antes de Gil Vicente⁸ ser apresentado, já se ouve seu riso a reverberar pelas paredes da área interna aberta ajardinada. O que

7. Andre do Avelar (1546-1625) foi escritor e astrólogo, autor de *Reportorio dos Tempos*, um livro sobre astrologia incluído no index católico de livros proibidos (*Index librorum prohibitorum*).

8. Poeta e dramaturgo português. Existem controvérsias sobre sua data e local de nascimento, a partir do ano de 1452 a 1465, nas cidades de Barcelos e Guimarães. Foi também encenador, ator e músico.

parecia extra-diegético se revela apenas fora de quadro. Na área aberta os pilares se dissolvem, demarcados em suas formas originais por textos luminosos enquanto a música segue mais suave e sinos badalam, com reverberações oscilantes, de aspecto industrial metalizado. A câmera então acompanha dois religiosos em trajes vermelhos e, para ser mais *just in time* (no tempo certo), como é em todo de sua obra fílmica, Greenaway usa de um canto gregoriano de autor anônimo do século IX. Aqui o canto é monódico, isto é, sem harmonia, somente uma melodia que leva ao unísono, um único som, que também reforça a ideia de um só povo e uma só Igreja; isto também é mais uma afirmativa da característica religiosa dos portugueses.

Narrações em *voice over* adicionais são ouvidas junto a caixas de texto sobrepostas à imagem, mas só de relance, a reforçar a ideia da importância secundária da informação verbal. Só há tempo de se reconhecer o nome de Joana Micaela⁹ e logo em seguida o do Rei Sebastião¹⁰. A câmera não se atém a nenhum dos dois. Essa música vem logo após o gregoriano e parece-nos uma obra barroca ao estilo da *scordatura* (técnica que consiste em desafinar alguns instrumentos para obter um efeito de falsas dissonâncias), como fazia Heinrich Ignaz Franz von Biber (1644-1704). Sugere tensividade e aparece em um momento de conflito entre os poderes espiritual e temporal. Provavelmente remete ao que viria a ser o início do iluminismo português. Em seguida, forma-se um texto sobre o Rei João por meio de uma animação em que as palavras começam soltas e sobrepostas à imagem de dois homens a segurar pergaminhos. Uma narração antecede o movimento panorâmico para a esquerda num recinto em que desenhos sobrepostos são acompanhados pelo fim de uma prece, “em nome do pai, do filho e do espírito santo, amém”. As mesmas palavras são sussurradas em *voice over* por uma voz feminina que reverbera e ganha eco.

Uma melodia de cordas antecede outra passagem por uma cortina de texto que revela um ambiente externo onde três excursionistas, identificados como Bruno, Rui Castro e André Mendes, entre outras pessoas que passam diante da câmera, – nos créditos reunidos por Greenaway como a Comissão de Festas Nicolinas 2012 –, tocam instrumentos de percussão semelhantes, que soam como uma espécie de marcha militar. A tela é dividida em partes em uma delas aparecem pessoas a passear pela cidade na época de produção do filme, em 5 de dezembro de 2012, Dia de São Nicolau. Nas várias cenas contemporâneas justapostas e sobrepostas em uma praça da cidade, ainda se ouve o *Concerto em La menor para fagote* de Antonio Vivaldi (1678-1741). Sugere-nos o triunfo de Portugal como estado laico sem perder a religião como identidade. Os mesmos efeitos e afetos mostram o Portugal moderno. A imagem segue para dentro de uma catedral, ainda com os tambores em *background*, quando a música é cortada para dar lugar às mesmas obras de Giovanni Gabrieli, mas nesse momento, mudam-se os timbres, ainda que esta música seja uma obra composta para flautas doces, não mais metais. Um esqueleto realiza um passo de dança num altar e conforme vemos raios coloridos de luz, novamente ouve-se uma voz masculina a encerrar uma prece. Uma mulher ora diante de um religioso enquanto se ouve uma voz feminina a repetir os mesmos dizeres, mas a reverberação indica um *voice over*.

9. Também conhecida como D. Joana de Portugal (1535-1573), irmã de Phelipe II, casada com Dom João Manuel, Príncipe de Portugal em 1553.

10. D. Sebastião, também referido pelos portugueses como “O Rei Mito”, devido ao seu desaparecimento na batalha de Alcácer-Quibir em 1578. Sobre seu desaparecimento e suas iniciativas, surgiu em Portugal o movimento denominado de sebastianismo, um tipo de messianismo monárquico que previa e desejava seu retorno.

O plano-sequência segue para o jardim interno enquanto diversas esferas verdes produzidas em animação circulam ao som de um trecho igualmente animado e acelerado da sinfonia da ópera *Belshazar*, de Georg Friderich Haendel (1685-1759): Mais uma vez o barroco, opulência aristocrática portuguesa, empática e estilística. Ouve-se o tempo todo desse trecho o acelerado deslocamento de ar das esferas, um claro momento de agitação. No jardim, junto a um texto em sobreposição às imagens, está Catarina de Chagas, personagem histórica que foi até Roma vestida como homem para pedir autorização ao Papa para fundar o Convento das Capuchinhas. Com o movimento da câmera e os pilares do prédio em cena, dificilmente a leitura desses dados é efetiva quando se assiste ao filme numa primeira vez em uma sala de cinema, a ficar para o *home vídeo* a possibilidade de ler as explicações com a imagem congelada.

Pouco antes de o construtor Gonçalo Lopes¹¹ que aparece a martelar uma pedra ouve-se um efeito sonoro que lembra uma serra elétrica distante. Tanto o som de suas marteladas quando a imagem das faíscas que voam da pedra são de calculada artificialidade. A seguir, quando surge a imagem do poeta Manuel Tomás¹², entra a sinfonia de Antonio Salieri (1750-1825) a “Feira de Veneza” (*La fiera di Venezia*). Trata-se de uma composição do século XVIII. Aqui o período é clássico, época da *empfindsamkeit* (sentimentalismo) isto é, a busca pelo equilíbrio e pela expansão do iluminismo; no filme de Greenaway a obra se torna anempática em relação às cenas. Logo surge uma mulher a rezar o *Pai Nosso* e sua voz é ouvida diegeticamente enquanto as letras de suas palavras pulam de sua boca, ao mesmo tempo em que sons de tiros de canhão ressoam sucessivamente em meio a um efeito de fumaça. Passa um pequeno cortejo militar em que uma imagem de um santo é carregada por um grupo de homens. A anempatia da melodia se explicita mais uma vez com hereges enforcados logo a seguir. Sombras de dois religiosos passam diante dessa imagem sem que se ouçam os passos.

A abertura da ópera “A magnífica”, de Ernest Modeste Grétry (1741-1813), alcança o equilíbrio audiovisual, como marca de uma passagem para o dramático e, agora, a música se torna empática em relação às cenas em que um corpo queima numa fogueira da Inquisição. A câmera atravessa outra cortina de texto escrito por outra imagem de fundo, a marcar a sobreposição. Ela disfarça o corte para uma praça, onde uma chuva de confete marca a apresentação de Tadeu Luis Lopes de Carvalho, organizador de memoráveis festividades da cidade¹³. Ouve-se a abertura de “Olimpia” de Joseph Martin Krauss (1756-1792), de forma empática e emotiva. Chegou o drama proto-romântico, encontrado posteriormente em Beethoven. Nas cenas, essa dramaticidade aparece principalmente naquilo que Portugal jamais esquecerá: a permanência da inquisição e os autos de fé, como hereges queimados em praças públicas.

11. Gonçalo Lopes (c.1533-1603) foi mestre pedreiro vimarense em muitas obras na cidade de Guimarães, dentre elas a da Casa da Misericórdia e a do chafariz da cidade do Porto. Cf.: Afonso, José Ferrão. *Um patrimônio sem tempo*. www.apha.pt/wp-content/uploads/boletim2/Ferrao_Afonso.pdf. Acessado em 18/08/2017.

12. Poeta português, nascido em Guimarães em 1585 e morto em 1665 na Ilha da Madeira.

13. Era comum que nas grandes festividades portuguesas e de suas colônias que houvesse um arrematador que arcaria com os custos e o andamento de tais festas. A Gazeta de Lisboa de 1728 menciona essa atividade de Tadeu Luis Lopes de Carvalho. Cf.: <https://books.google.com.br/books?id=Xk9TAAAYAAJ>. Acessado em 17/08/2017.

Com a passagem da câmara pelo fotógrafo autodidata Francisco Martins Sarmiento¹⁴, a imagem fica momentaneamente em preto e branco enquanto um corte na trilha sonora faz entrar a sinfonia de *Orlando Paladino* de Joseph Haydn (1732-1809), como a ser de um equilíbrio e dramaticidade que se digladiam com a ópera pós-revolução francesa. A música é empática e estilística, remete mais uma vez, à consolidação de Portugal. A sequência que se segue de fotos estáticas a decompor o movimento de uma briga entre dois homens é ouvida com efeitos sonoros que imitam socos em clara assincronia em relação às imagens. Seguem os efeitos sonoros de soco conforme a câmara avança por uma catedral cujos pilares surgem transparentes, como apenas desenhos. Essa assincronia tem um fundamento, que é o da elasticidade; isto é, estender os sentidos no devir da imagem, a prolongá-la e a fazer com que o espectador ecoe as ações das cenas. Sincronia e assincronia são observações importantes na montagem fílmica e funcionam, no caso da assincronia, como contraponto fílmico: “Em suma, o murro acompanhado de um ruído é, na linguagem audiovisual, a ocasião, o pretexto daquilo a que em música se chama um acorde, que tem a ver com a dimensão vertical” (Chion, 2011, p. 54).

Num mergulho rente ao chão, a câmara se eleva como um *contre-plongée* e ouve-se um fluxo d’água. A imagem do Cristo na cruz, que se decompõe parcialmente, acompanha um som de vento ou ondas distantes. Outro fluxo de ar sonoro de aspecto industrial, maquinal surge com vultos escuros que passam. É o mais longo trecho do filme sem que a música o acompanhe claramente. Vultos claros, talvez estátuas, marcam outro ambiente, mas com os mesmos efeitos sonoros, alternados em variados volumes com a música, que gradualmente some. Sarmiento reaparece e um novo clique em preto e branco. Volta a canção inicial de Gabrieli.

É noite no jardim interno do palácio e as imagens mostram o historiador Alberto Sampaio¹⁵ a caminhar. Dois frades se cumprimentam e a narração masculina ressurge a falar de São Guálter, franciscano enviado a Portugal pelo próprio São Francisco de Assis. Dois desenhos grandes de palma de mão, um de cada lado do corredor por onde passou a câmara (agora em *travelling* para trás), inclinam-se em direção ao centro até se juntarem na ponta dos dedos enquanto ouvem-se correntes serem movidas. Animações de pássaros a voar produzem um som sincrônico verossímil. Surgem imagens e texto sobre Paio Galvão¹⁶, e a música escolhida por Greenaway é um moteto latino, originado na França. Trata-se do *Alle Psalitte Cum Luya*, canção anônima do século XIII. Outra vez remete à religiosidade portuguesa com uma canção popular e religiosa; parece-nos que Greenaway insiste em lembrar o espectador das bases religiosas, que culminam no drama social.

Apresenta-se o pintor de paisagens Auguste Roquemont¹⁷ e um grupo de religiosos de branco que parecem cantar a música que prossegue. Vemos outro grupo, de quatro homens ingleses, que o narrador apresenta como negociadores do vinho do Porto, que se cumprimentam e brindam a bater

14. Arqueólogo e escritor, além de fotógrafo amador, Francisco Martins Sarmiento (1833-1899) estudou direito na Universidade de Coimbra.

15. Nascido em Guimarães em 1841 e morto na Quinta da Boamense em 1908. Também formado na Universidade de Coimbra, destacou-se como historiador econômico.

16. Nascido em Guimarães em 1165 e morto em Monte Cassino em 1230, Paio Galvão foi monge beneditino, cardeal e cruzado.

17. Auguste Roquemont nasceu em Genova em 1804 e morreu na cidade do Porto em 1852. Filho do Príncipe Frederico Augusto de Hessen-Darmstadt, viveu em Paris, Itália, Alemanha e na cidade de Guimarães e do Porto.

taças, mas vozes e efeitos das taças soam artificiais e deslocados dos movimentos da imagem. A seguir vemos Pedro Hispano¹⁸, teólogo citado por Dante Alighieri. Ao som de uma orquestra de cordas é apresentado mais um corpo queimado na fogueira, desta vez sem fogo, só pouca fumaça, identificado como herege queimado por bruxaria.

Com uma panorâmica para a esquerda, é apresentado Abel Salazar¹⁹, médico, pesquisador, escritor e pintor antifascista. Ele sapateia de fraque ao som de um maneirismo da primeira metade do século XX, possivelmente um *Charleston* que remete à modernidade. Esse seria talvez o *American way of life*, que se refere à influência do estilo de vida estadunidense capitaneada por Hollywood e seus filmes musicais com números de sapateado. Pode ser ainda uma música latina, como as utilizadas em larga escala por Federico Fellini. Ao contrário dos outros dois segmentos – sequências também filmadas para as mesmas comemorações por Jean-Luc Godard e Edgard Pêra –, Greenaway reforça a ideia da religiosidade portuguesa e da formação de sua identidade. Assim termina a viagem não-linear de Greenaway por séculos de história de Guimarães em pouco mais de quinze minutos. Abaixo uma tabela de sonoridades encontradas no segmento fílmico de Greenaway:

Tabela 1. Músicas, sonoridades, autores e sugestões em 3X3D

Principais Efeitos Sonoros e Músicas na Obra 3X3D de Peter Greenaway			
Sonoridades	Autor	Características	Efeitos/sugestões
Efeitos diversos	X	Efeitos sonoros de gritos, cantos em árabe, sinos, cravo, chibatadas, percussão.	Abertura do filme com menção ao início de formação do Estado Português. Pode sugerir conflito e desordem na emancipação do estado Português.
Música: Canção do Sétimo Tom	Giovanni Gabrieli	Metais em policoralidade; transição para o barroco.	Solenidade e ostentação com espacialização sonora e preenchimento religioso.
Música: Canto Religioso	X	Canto religioso que remete à tradição popular. Há um amálgama com efeitos sonoros de profundidade e movimento.	Junto à música, efeitos sonoros ajustados às imagens, reforçam a importância das descobertas de André do Avelar e seus estudos de matemática, astrologia e astronomia.

18. Nascido em 1215 e morto em 1277, era português e adotou vários nomes: Pedro Julião de batismo, Pedro Hispano como acadêmico e João XXI como papa.

19. Médico, professor, pesquisador e pintor, nascido em 1889 e morto em 1946, forte resistente ao regime salazarista.

Música: Canção do Sétimo Tom	Giovanni Gabrieli	Policoralidade dos metais com efeitos sonoros de sinos que, aos poucos, camuflam a música.	A canção de Gabrieli leva o espectador até o jardim de inverno de um claustro, onde a sobreposição de imagens cria o efeito tridimensional. Os sinos se sobrepõem à música e criam um efeito de holofonia, com reverberações e distorções quando a locução menciona Gil Vicente. Entre risos e representações daquele que é considerado o pai do teatro português, os efeitos de tridimensionalidade sugerem expansões e continuidade de um pensamento dramático.
Música: Gregoriano	Anônimo (c. séc. VIII)	Também conhecido como <i>cantus firmus</i> ou <i>planus</i> , o canto gregoriano tem a forma circular e por ser normalmente cantado por clérigos, remete à religiosidade.	A cena com o canto remete à hierarquia da Igreja católica, tão presente em Portugal, ao mostrar bispos e cardeais, junto a benfeitores e artistas que colaboraram para a cidade de Guimarães, a primeira capital de Portugal e o berço do Estado. Aos poucos entram efeitos sonoros de tessituras graves junto a paisagens sonoras de um ambiente externo.
Música: desconhecida	X	Música orquestral de características barrocas a utilizar as falsas dissonâncias. É acompanhada por um som grave de um contrabaixo (<i>basso d'Alberti</i>) que continua após a música.	Remete a Portugal como Estado soberano a invocar os nomes históricos de Joana Micaela, Pedro Hispano (Papa João XXI) e D. Sebastião. Música festiva que celebra os nomes importantes da Cidade de Guimarães.
Efeitos sonoros + música em instrumentos de cordas	X	Efeitos de chuva e tempo externo com vozes de multidão invocam imagens de época sobre a inquisição. Aos poucos, uma oração (Padre Nosso) ecoa pelo castelo, apoiada por efeitos de instrumentos de cordas.	Sugerem temporalidades históricas de um país formado às expensas do catolicismo. Os efeitos sonoros e a música extra-diegéticas são empáticas e sugerem apreensão, medo e religiosidade. Ao mesmo tempo, supõe-se arrependimento e remissão. As cordas vêm em ritmo de marcha em compasso binário e levam o espectador a um Portugal moderno, mais precisamente ao Largo D'Oliveira. A primeira imagem, sobre letras que transcorrem a tela, vê-se o Padrão do Salado, um monumento que relembra a vitória dos cristãos sobre os mouros.

Música: Concerto em La menor para fagote + percussão das festas nicolinas	Antonio Vivaldi	A música barroca retoma a afetação e os efeitos reforçados por uma prática ainda contemporânea das festividades de São Nicolau.	Os tambores que acompanham a sobreposição do concerto, sugerem uma paisagem tanto histórica quanto contemporânea. Aos poucos, os percussionistas que se encontravam em destaque aparecem em um cortejo religioso das festas nicolinas. Música e arquitetura destacam Portugal, particularmente a cidade de Guimarães, como passado e presente. A câmara entra em na igreja de Nossa Senhora da Oliveira.
Música: Concerto em La menor para fagote + percussão das festas nicolinas + sinos + campanhias	Antonio Vivaldi	Os sinos iniciais dos campanários levam o espectador para o interior da igreja e já dentro, ouvem-se campainhas do ritual católico.	Imagens de santos e outras figuras religiosas olham os espectadores no silêncio sonoro comum às imagens; o concerto vai a <i>fade out</i> e sobre um altar à frente da Capela Mor, um esqueleto caminha e dança.
Música: Canzon IX a 8	Giovanni Gabrieli	Mudança de timbres: dos metais gloriosos para as flautas doces suaves.	Com as flautas doces, a música de Gabrieli torna-se dançante e acompanha o esqueleto sobre o altar. Trata-se de mais uma obra de Gabrieli, entretanto, aparece agora um arranjo pouco festivo, mas com a mesma estrutura pré-barroca. A câmara, aos poucos percorre a igreja e vai até um confessionário onde se ouve mais uma vez outra oração.
Música: Abertura da ópera Belshazar	Georg Friderich Haendel	O trecho da obra de Händel é uma espécie de sinfonismo pós-barroco. Carregada e festiva.	O espectador é levado a uma parte externa da igreja e encontra Catarina das Chagas, uma monja revolucionária. Aos poucos, vai de encontro a um dos corredores em que está o construtor Gonçalo Lopes, responsável pela edificação dos principais edifícios de Guimarães.
Música: Feira de Veneza + oração	Antonio Salieri	Música clássica que faz parte do período das teorias das sensibilidades. Busca o equilíbrio.	A câmara se afasta de Gonçalo Lopes e mostra o corpo caído do poeta judeu Manoel Tomás, que foi exilado na Holanda e retornou a Portugal, onde morreu em 1665. A obra é anempática em relação às cenas, pois mistura a oração do Pai Nosso em contraposição ao corpo caído e à insistência da religiosidade.

Efeitos sonoros: artilharia + gritos	X		Paisagens sonoras que remetem aos conflitos.	As sonoridades levam o espectador a observar as guerras de independência de Portugal e Espanha. Funcionam como imagens sonoras.
Música: Abertura da ópera “A Magnífica”	Ernest Modeste Grétry		Passagem do classicismo para o romantismo, abandono paulatino do equilíbrio proposto pela <i>Empfindsamkeit</i> e caminhando para o drama	A afetação barroca cede lugar ao drama proto-romântico no momento em que a procissão dos soldados portugueses deixa a cena e surgem corpos pendurados por heresias e blasfêmias. Nas cenas, simulações de fogo se misturam às sonoridades e cinzas, remetendo o espectador a um passado que ainda não saiu da memória portuguesa.
Música: Abertura de “Olimpia”	Joseph Martin Krauss		Dramaticidade e habilidade harmônica. Krauss carregou suas obras de lirismo e timbres.	Nas cenas, aparece a figura de Tadeu Luis Lopes de Carvalho, uma espécie de arrematador das festividades da cidade de Guimarães. A harmonia carregada de Krauss, expande a espacialidade da praça, por onde caminha a câmera de Greenaway.
Música: Sinfonia de Orlando Paladino	Joseph Haydn		Equilíbrio e sensibilidade.	Nas cenas, a sinfonia de Haydn leva o espectador à figura de Francisco Martins Sarmento, fotógrafo autodidata em Guimarães. As sugestões são de festividade e equilíbrio de Portugal moderno.
Música: Alle Psalite Cum Luya	Anonimo séc. XIII		Circularidade e religiosidade.	Greenaway, depois de mostrar a história de Guimarães em um processo cronológico, retoma a religiosidade que fundou o primeiro Estado do Ocidente, através da união de seus habitantes, proposto pela religião e pela convicção territorial.

Considerações

Mesmo sem se saber qual sistema de som, quantidade de canais de som e de saídas previstas para as salas de exibição, a tridimensionalidade sonora é fator determinante no *sound design* de *3x3D*, em especial de *Just in time*. Peter Greenaway proporciona uma experiência que lembra muito as atrações de parques de diversões em que diferentes salas ou alas são visitadas de passagem por algum tipo de carrinho sobre trilhos. De passagem, tempo e movimento constantes, como quase sempre na música. Não por acaso, ele escolheu guiar-se por ela para conduzir a parte sonora de seu filme.

As vozes contribuem pontualmente na compreensão daquelas personagens que foram importantes historicamente no processo de emancipação da cidade de Guimarães e do Reino de Portugal, mostradas no filme. Em vários momentos, são tratadas de forma ligeira e aparentemente superficial, a perder volume em *fade out*, conforme a câmera segue em seu plano-sequência contínuo. Tais vozes marcam um eventual desalinho, como aquele dos textos curtos – e brevemente legíveis, porque são rápidos aos olhos do espectador – que elas oralizam ao narrar a importância de tais figuras como que a utilizar verbetes de dicionário. A câmera em constante movimento não permite se ater a elas por um tempo suficiente de leitura, a exemplo da profusão de textos em diferentes angulações e movimentos, difíceis de ler. Além dos excessos de imagens, sons, textos e movimentos de câmera, há também excessos de informações e temporalidades. Pensa-se ainda em uma visão estratégica: 2000 anos de história de um povo, não podem ser contadas fielmente em 15 minutos de filme. Certamente não é o que tenta Greenaway, fascinado pelas letras e a cultura em geral. Na verdade, o material com que ele trabalha é a relação midiaticizada, fragmentada e limitada, não somente com a história da cidade de Guimarães, mas de toda e qualquer história social e cultural. Uma imagem histórica curta, superficial na ligeireza de fragmentos e remendos de sentido. Essa é a imagem e a relação que a grande maioria das pessoas mantém com a história de seus próprios países, mais ainda com a dos outros povos.

Há dúvida quanto à origem tanto das vozes quanto dos efeitos sonoros, que quase sempre soam artificiais, como que oriundos de fora da diegese. Quase sempre empática, a música é o que de mais fiel às imagens o *sound design* do filme oferece, com seus variados efeitos rítmicos e dramáticos. Greenaway tomou o cuidado de escolher obras condizentes tanto com a época em que as várias personagens históricas retratadas viveram quanto com o clima do que as contribuições sociais representaram (exceto por “Feira de Veneza”). Dessa forma, a fartura de informações visuais e de movimento de câmera, somada à estereoscopia – que torna a visualidade do filme tão atraente e imersiva quanto um desafio para se ater a elementos isolados –, têm um contraponto sensorial de equilíbrio e continuidade mais ampla por meio da música. A mão que nos guia por momentos de entusiasmo (“Concerto em La menor para fagote” de Vivaldi), introspecção (canto gregoriano), uma mistura de apreensão, euforia e receio (*Alle Psalitte Cum Luya*) ou abertura para o novo (a canção de Gabrieli).

Pode-se dizer que, embora seja quase sempre empática em relação às cenas e sequências, a trilha musical de *Just in time* é anempática em relação à proposta estética de saturação e dispersão visuais do filme. Outras sonoridades, vozes e efeitos sonoros, representam sonoramente a montagem espacial, temporalidades distintas e simultâneas, além de presentificadas, numa narrativa que não se pauta pela linearidade. Mas são esporádicas ao longo do filme. A música arquitetada em montagem temporal representa o elemento organizador de maior coesão e clareza de sentidos imediatos da *mise-en-scène*, mas não da obra como um todo. Essa é a proposta racional que Greenaway indica querer com seu filme. Com o direcionamento rítmico e dramático dado pela música à dinâmica das cenas, o cineasta se desobriga de um didatismo que textos e narrações em *off* fingem oferecer, numa relação efêmera de contato com superfícies da história de Guimarães. O amontoado de cenas históricas e contemporâneas, aliadas às inserções sonoras e, em alguns momentos um *fusion* rítmico-harmônico, podem indicar o que pensou Greenaway: que o cinema não dispõe de recursos que deem conta dos dois milênios de história da cidade portuguesa, senão

por um passeio ligeiro e pontual pela superfície dela. Entretanto, não há imbróglio. O que existe em *Just of Time* é exatamente o tempo curto do cinema, a vasta história e um entrecruzamento inevitável de som e imagem.

Referências

- Ballou, G. (2015). *Handbook for sound engineers*. Burlington: Focal Press.
- Bongiovanni, P. (1996). Eisenstein y digital. In J. la Ferla (org.). Buenos Aires: Editora de la Universidad de Buenos Aires.
- Bukofzer, M. F. (2008). *Music in the baroque era - from Monteverdi to Bach*. Von Elterlein Press.
- Cannito, N. G. (2004). *Vertov, Einstein e o digital: relações entre teorias da montagem e as tecnologias digitais*. Dissertação de Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.
- Chion, M. (2011). *A audiovisualização – som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia.
- Dolmetsche, A. (2005). *The interpretation of music of the 17th and 18th centuries*. New York: Dover Publications, Inc.
- Gumbrecht, H. U. (2009). A presença realizada na linguagem: com atenção especial para a presença do passado. *História da historiografia*, setembro, (3). UFOP.
- Machado, A. (2011). *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus Editora.
- Maffesoli, M. (2012). *O tempo retorna*. Rio de Janeiro: Forense,.
- Nova, J. L. L. da. (2014). *A dramaturgia da forma das trucagens eletrônicas digitais em Peter Greenaway*. Tese de Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. Disponível em: www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-14092009-151516/pt-br.php. Acesso em: 01 nov. 2016.
- Rancière, J. (1996). O dissenso. In A. Novaes (org.), *A crise da razão*. São Paulo/Brasília: Companhia das Letras/Funarte.
- Rodriguez, A. (2006). *A dimensão sonora da linguagem audiovisual*. São Paulo: Editora Senac.
- Rumsey, F. (2001). *Spatial áudio*. Oxford: Focal Press.
- Sobrinho, G. A. (2014). *O autor multiplicado: em busca dos artifícios de Peter Greenaway*. Tese de Doutorado em Multimeios, Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas.
- Strunk, O. (ed.) (1998). *The baroque era*. New York: Norton & Company,.
- Young, N. (s.d.). 3x3D: *Cannes Review*. Disponível em: www.hollywoodreporter.com/review/3x3d-cannes-review-560708. Acesso em: 01 nov. 2016.