

SOM, SURREALISMO E IMERSÃO: A Trilha Sonora em Twin Peaks: Os Últimos Dias de Laura Palmer

Bernardo Brandão de Moura Pereira¹

bbrandao1995@gmail.com

Resumo

Este trabalho tem como objetivo analisar recortes das trilhas sonoras originais usada no filme de David Lynch “Twin Peaks: Os Últimos Dias de Laura Palmer” (1992), compostas pelo compositor e músico Angelo Badalamenti. A pesquisa se propõe identificar marcadores de narrativas surrealistas no filme, pontuando e analisando características de cada cena em que há música e responder como a trilha sonora do compositor guia o espectador a imergir nas atmosferas surrealistas do filme do cineasta.

Palavras-chave: *cinema; Surrealismo; trilha sonora; Twin Peaks; som.*

1

Abstract

This study aims to analyze excerpts from the original soundtrack used in David Lynch's film *Twin Peaks: Fire Walk with Me* (1992), composed by musician and composer Angelo Badalamenti. The research seeks to identify markers of surrealist narratives in the film, highlighting and analyzing the characteristics of each scene featuring music, and to answer how the composer's soundtrack guides the viewer in immersing themselves in the surreal atmospheres of the filmmaker's work.

Keywords: *cinema; Surrealism; soundtrack; Twin Peaks; sound.*

1. Introdução

Na era do cinema mudo, segundo Ney Carrasco (2005), orquestras tocavam acompanhamentos musicais em salas de cinema desde 1896. Neste início, as músicas reproduzidas nas salas de cinema não tinham o intuito de acompanhar o conteúdo narrativo dos filmes. Ao decorrer do tempo, esta prática foi buscando se aproximar com a narrativa, como por exemplo, os músicos tocarem *Adagio da Sonata ao Luar*, de

¹ Trabalho orientado por: Prof. Dr. Andreson Silva de Carvalho (andreson.carvalho@espm.br).

Beethoven à luz do luar em uma cena ou *Suíte do Balet O Lago dos Cisnes*, de Tchaikovsky em cenas à beira de um lago.

A associação entre música e narrativa cinematográfica foi construída gradualmente. Desde o cinema mudo até hoje, essa relação evolui junto às novas manifestações artísticas e tecnologias que o cinema adota com o tempo. Com diferentes abordagens, essas transformações ampliam as funções da música no cinema, utilizando diversos estilos, técnicas, softwares e instrumentos, permitindo aos produtores musicais ajustarem-se ao tom do filme.

O audiovisual, ao se apropriar de movimentos artísticos, se desenvolve e aprofunda como arte a partir da experimentação. É através de mais uma dessas aproximações que a arte cinematográfica irá experimentar o seu espaço, através do surrealismo, levando indiretamente a música no cinema a buscar novos meios para se expressar apropriadamente neste tipo de narrativa.

O cinema de David Lynch é um exemplo adequado para refletir tais manifestações. Em alguns de seus longas-metragens, Lynch conta com a participação do compositor e músico Angelo Badalamenti. Badalamenti e Lynch possuem uma longa carreira no cinema, trabalhando nos filmes “Veludo Azul” (1986), “Cidade dos Sonhos” (2001) e “Twin Peaks”. Ambos desenvolveram um diálogo estético e sonoro único para o surrealismo para estes filmes.

A pesquisa terá como objeto de análise um dos filmes em que o diretor e o músico trabalharam: “Twin Peaks: Os Últimos Dias de Laura Palmer”. O filme será usado como exemplo para observar a presença da música, explicando como Angelo consegue experimentar com as trilhas sonoras, reverberando no surrealismo de Lynch. O filme em questão possui um vasto material musical que poderá ser analisado para refletir o uso da música no cinema.

O filme conta a investigação do agente do FBI Chet Desmond, que desaparece ao investigar o assassinato da garçonete Teresa, em uma pequena cidade de Washington. Um ano depois, este mesmo caso parece ter ligação a outra morte, que é o assassinato de Laura Palmer: uma adolescente que vive duas vidas completamente

diferentes e mora em uma cidade pacata chamada Twin Peaks. Ao entender os últimos dias de Laura é possível solucionar os mistérios dos dois casos.

Assim como “Veludo Azul” também de David Lynch, “Twin Peaks: Os Últimos Dias de Laura Palmer” busca trazer uma visão surrealista em sua narrativa. Onde o sonho invade o espaço da realidade, explorando seus limites. Através de imagens, que muitas vezes parecem desconcertantes, o diretor consegue expressar a quebra da realidade com seus misteriosos personagens e eventos. A música de Badalamenti às vezes atua sutilmente no filme, mas também dispõe de fortes contribuições quando o onírico toma conta da lógica da realidade.

Este estudo busca identificar tais momentos no longa-metragem, a fim de entender e explicar alguns elementos de como Badalamenti contribui com suas trilhas sonoras para estes momentos em que a realidade e o sonho parecem habitar o mesmo espaço narrativo que David Lynch cria.

2. Trilhas Sonoras e o cinema

Mesmo na época do cinema mudo, o cinema não pode ser considerado “não-sonoro”. Foi mudo em relação as falas de quem atua nas telas, mas sempre existiu a intervenção sonora. Ao vivo com acompanhamento de um pianista ou uma orquestra, ou gravado com a junção do fonógrafo com o cinematógrafo (CARVALHO, 2007).

Ney Carrasco (2005) levanta duas hipóteses em seu artigo para que o cinema mudo adotasse a música em suas salas. A primeira é de Kurt London (autor do livro *Film music*, de 1936) onde o autor chega à conclusão de que a música teria sido incorporada, em um primeiro momento, para suprimir os ruídos altos que os projetores da época faziam. Naquela época, as salas de cinema não tinham uma sala exclusiva para os projetores e não havia um tratamento acústico adequado.

A segunda hipótese é de Hanns Eisler e Theodor Adorno (*El Cine y la musica*, 1969). A dupla supõe que a sala de projeção era um ambiente novo para o público da época. Para os espectadores, a sala escura onde se passa uma projeção era como assistir fantasmas se mexendo. Tal experiência poderia se tornar maçante sem a

presença de algum som além do projetor, por isso, a música poderia ser uma solução para resolver tal problema.

Do ponto de vista histórico, o uso da música para acompanhar filmes segue a tradição do melodrama, bastante comum no final do século passado e no qual a música era usada em quantidade muito grande. Segundo a autora, a música no melodrama chega a ser mais importante que os diálogos. A presença do pianista, ou da orquestra era indispensável nos teatros, em uma época em que os gêneros de teatro musicado eram muitos, e responsáveis por uma grande porcentagem da produção dramática do período. (CARRASCO, 2005, p. 36)

Embora a experiência da sala de projeção fosse algo novo para o espectador, o teatro já incorporava a música em suas obras. Sendo assim, as salas de teatro já eram mais familiares para o novo público do cinema. Incorporando tais usos do teatro no cinema mudo, o diálogo acaba por ser menos importante que a música, que por sua vez – para além do abafamento de ruído do projetor - também passou a ser um elemento dramático. Este artifício tornou a nova experiência do cinema algo menos abrupto ao espectador referenciando o teatro.

4

3. Surrealismo e o cinema

Segundo Diego de Jesus e Hilda Berçan (2012), o surrealismo surge no início da década de 1930, fundamentado na crença de uma realidade superior, onde tudo que parece ser desconexo, na verdade, é construído pelo processo onírico. Para decifrar essa realidade, é necessário compreender os significados que emergem nos sonhos. O movimento busca romper com os padrões impostos por certas camadas sociais, em especial os da elite da época, que por muitos anos, inclusive no cinema, exerceu grande influência sobre o cenário artístico.

Como um movimento artístico que surgiu no início do século XX, o Surrealismo nasceu em um momento marcado por avanços tecno-científicos, novas áreas de estudo e pesquisa, além de novas manifestações artísticas. Na década de 1930, apesar de todo o progresso social, ocorria a Primeira Guerra Mundial. Diante da inquietude e

do pessimismo predominantes, os movimentos artísticos da época, incluindo o Surrealismo, tornaram-se reflexos desse cenário.

O cinema surrealista, desde sua criação, precisou enfrentar certos valores estabelecidos antes de sua própria existência. O Surrealismo, por essência, busca romper com a estabilidade e o controle de significados que tentam restringir a sociedade a interpretações pré-estabelecidas. No cinema, não foi diferente, já que uma elite consolidada no meio ditava os códigos visuais e narrativos da sétima arte.

A Interpretação dos Sonhos (1899) foi o primeiro livro de Freud a tratar sobre a psicanálise. Nessa obra ele apresenta algumas das principais teses do início da psicanálise, entre elas o Complexo de Édipo, muito usada pelos cineastas do início do Surrealismo (SILVA FILHO, 1988), e o conceito da divisão da mente entre o consciente e o inconsciente. Este último, inclusive, segundo Freud, é totalmente diferente do primeiro. Ele diz que o inconsciente jamais será consciente diretamente, podendo ser captado apenas indiretamente e por meio de técnicas especiais de interpretação desenvolvidas pela psicanálise (COBRA, 2003). (JESUS E BERÇAN, 2012, p. 2)

5

Com o surrealismo se aproximando da psicanálise e, respectivamente, o cinema se aproximando do surrealismo, o som e a imagem surgem como veículos poderosos para a propagação de tais conceitos surrealistas. Com suas narrativas não lineares e progressões imagens em um primeiro instante desconexas, o cinema surrealista tenta evocar o inconsciente do espectador nas salas de cinema, na intenção de descolar certos signos construídos principalmente pela burguesia de tal era, que doutrinava tais códigos e criavam convenções no cinema da época.

4. Angelo Badalamenti e David Lynch

Angelo Badalamenti e David Lynch tiveram uma longa carreira juntos no cinema. Foram no total seis longas-metragens que o compositor e o diretor trabalharam juntos: “Coração Selvagem”, “Twin Peaks: Os Últimos Dias de Laura Palmer”, “A Estrada Perdida”, “Uma História Real”, “Cidade dos Sonhos” e “Veludo Azul”.

Lynch e Badalamenti se conheceram no set do filme “Veludo Azul”, onde o diretor estava tendo problemas com as habilidades de canto atriz Isabella Rossellini. Badalamenti foi sugerido como professor de canto para a situação. Lynch ficou tão impressionado após ouvir a gravação dos arranjos que Badalamenti escreveu para Rossellini que o convidou para fazer toda a trilha sonora do filme. (NORELLI, 2009, p. 38, tradução nossa).

Lynch possui uma visão bem definida em “Veludo Azul”: “desnaturalizar o mundo, torná-lo estranho, para que, contraditoriamente, ele possa ser novamente conhecido” (Tavares, 2009). A cena inicial do filme é o exemplo ideal para ilustrar a frase de Miriam Tavares, onde é apresentado uma cerca branca de um jardim, como das casas do subúrbio norte americano, e lentamente a câmera aponta para uma orelha cortada no meio do gramado.

Lynch mostra que a aparente beleza americana e o horror não se distanciam. “A crença na vida, naquilo que a vida tem de mais precário, na realidade, entende-se, é tão grande que, no final, essa crença se perde” (BRETON, 1972, p. 19, tradução nossa). Segundo Clare Norelli (2009), Angelo Badalamenti soube captar bem esta ideia e criou com sua trilha um pastiche das músicas pop americanas dos anos 50 com a orquestração fúnebre dos filmes Noir dos anos 40.

Enquanto Lynch decora visualmente as telas com imagens que remetem aos anos 40 e 50 americanos, Badalamenti cria uma mímica sonora em suas trilhas trazendo tais estilos musicais. Tanto o diretor quanto o compositor, ambos em suas devidas áreas de atuação, trabalham para contar a decadência do subúrbio americano em “Veludo Azul”. Esta fórmula também se repete na série e filme “Twin Peaks”.

Além desta sinergia imagética e sonora da dupla, Norelli (2009) também ressalta a composição harmônica no trabalho de Badalamenti. O compositor, mesmo em suas trilhas mais confortantes, flerta com a ameaça utilizando certos acordes dissonantes. Badalamenti fala sobre a criação destes acordes de tensão, “Não é a melodia aguda e nem o grave, é algo no meio que soa um pouco estranho, e talvez até levemente dissonante. Você ouve, mas não está na sua cara.” (BADALAMENTI, tradução nossa).

Lynch e Badalamenti possuíam uma dinâmica única em seus processos criativos para a trilha de “Twin Peaks”, diz Norelli (2009). Badalamenti sentava a frente de seu piano e começava a improvisar enquanto Lynch descrevia emoções e atmosferas das quais ele desejava na trilha sonora.

5. Análise fílmica

A pesquisa das trilhas do filme “Twin Peaks: Os Últimos Dias de Laura Palmer” resultou em uma tabela com sessenta e um marcadores durante o filme, identificando todas as trilhas presentes na obra. No Apêndice deste artigo², está marcado o número dos marcadores, o tempo de início, de fim, a duração da trilha e uma breve descrição contendo comentários sobre a trilha em relação a cena.

| | | | | |
|----|----------|----------|-------|--|
| 9 | 20:39 | 24:08:00 | 03:29 | Sintetizadores com acordes dissonantes e uma bateria no estilo de jazz noir toca. Neste momento, Chet e Sam estão investigando o trailer de Teresa e uma estranha senhora surge sem dizer uma palavra e logo vai embora. |
| 10 | 25:02:00 | 27:17:00 | 02:15 | Sam leva corpo de Teresa Banks para outra cidade e Chet vai investigar mais sobre o trailer dela, encontrando o anel perdido dela. A música que toca é em estilo musique concrète durante todo o momento. |
| 11 | 27:17:00 | 27:31:00 | 00:14 | É apresentado um plano de estabelecimento de Filadélfia e logo após o conhecido detetive Dale Cooper entra em cena. Música apresenta primeiro pratos de bateria e logo após acordes em um sintetizador. |

Cada marcador possui uma cor, podendo ser verde, azul ou vermelho. Para os marcadores verdes, foi selecionado apenas as trilhas que não acompanhem uma cena em que a realidade e o sonho estejam presentes em tela. Há a presença de diversas trilhas com a música tema e trilhas que são usadas para dar ênfase em algum tom da cena, como por exemplo, cena de tensão ou de alegria. Os marcadores verdes como

² O link de acesso ao Apêndice deste artigo encontra-se no sumário do volume 4 da Revista Escaleta.

um todo têm uma importância para a pesquisa, que será discutido mais a frente nos estudos.

Os marcadores vermelhos são todas as trilhas que apresentam sinais claros de surrealismo na cena e na trilha. São todas as trilhas que valem ser analisadas pelo seu conteúdo surrealista, tanto no som quanto na imagem. Não serão comentados todos os marcadores vermelhos pelo motivo de alguns deles serem repetidos entre si.

Por fim, os marcadores azuis representam trilhas, em parte com características dos marcadores verdes ou vermelhos, mas são considerados casos a parte, sendo todos eles mencionado neste estudo.

Antes da análise dos marcadores, é válido ressaltar alguns outros pontos. O filme tem a duração de duas horas, quinze minutos e cinco segundos. A duração total das trilhas, se baseando na lista, é de uma hora, cinquenta e quatro minutos e cinquenta e cinco segundos. Isto significa que durante toda a obra, em 85,08% do filme, há a presença de trilha sonora, faltando apenas vinte minutos e dez segundos de ausência de música.

Outro ponto que também vale ressaltar é a intenção que o diretor possui em relação ao chiado de televisão e a luz. Tanto no filme quanto na série, Lynch utiliza tal chiado e luzes piscando para mostrar a quebra da realidade e do sonho, onde os planos seguintes costumam a apresentar os momentos surrealistas em suas obras. A primeira trilha do filme só é interrompida quando uma televisão fora do ar é quebrada.

Este símbolo da televisão se quebrando demonstra que desde o início do filme, a barreira realidade e sonho é rompida. Este artifício é bem explorado entre Lynch e Badalamenti. Em momentos em que essa barreira é quebrada, Badalamenti usa na trilha elementos que se misturam a música principal e adicionam sonoramente certos signos que o diretor deseja transmitir.

Como mencionado anteriormente, os marcadores verdes em maioria são músicas que traduzem o tom de cada cena. Sendo um filme composto por 85% de seu conteúdo com trilhas, é natural que a maior parte da obra seja composta por muitos momentos em que o encontro da protagonista com um de seus namorados, cada um

com seus estilos de trilha próprios. James, por exemplo, sempre é acompanhado por uma guitarra, que na série, ele mesmo costuma tocar.

Lembrando que o filme é uma referência a série de TV Twin Peaks, sendo natural a existência da continuação sonora da obra televisiva no filme. Angelo e Lynch preenchem cada momento com trilhas, que por exemplo, apresentam personagens como no marcador 11 com a primeira aparição do detetive já conhecido pelas séries Dale Cooper, ou no marcador 14 quando aparece a conhecida placa da cidade de Twin Peaks com a trilha principal tocando ao fundo.

Como maior exemplo, na marcação 53 há uma cena de James e Laura e que, na fala da protagonista, mostra a dualidade de Laura. Em um momento ela se mostra apaixonada em suas falas, mas em outros momentos ela o humilha. Neste momento está tocando a música tema da Laura (*Laura's Theme*). Essa faixa possui dois momentos distintos.

Do conhecimento da teoria musical, da harmonia e regras de composição, passamos a descobrir que intrinsecamente a música – cada trecho de uma composição – é formada por intervalos de notas musicais – sons, que ao serem combinados simultaneamente, formam acordes, classificados, a priori, na terminologia musical como maiores ou menores, dentro das diversas tonalidades. Estes acordes, junto do caráter da música e seu andamento, seriam os responsáveis, teoricamente, por despertar certas reações e sensações ou estados de ânimo nas pessoas. Desse modo, uma música de caráter alegre, andamento rápido e em tom maior seria estimulante, energizante; já uma música de caráter triste, andamento lento e em tom menor, seria calmante, sedativa e relaxante. (WAZLAWICK, 2004, p. 17-18)

9

Com esta explicação, é possível entender o uso da música tema da Laura neste momento. Ela em um primeiro momento é tocada com acordes em tom maior, mostrando um lado alegre de Laura. No segundo momento, é tocada uma música com dois acordes menores. Com alguns arranjos para alterar os tons dessas duas melodias, durante a cena, esta trilha é posta em uma duração de quatro minutos alternando em tom menor quando Laura está irritada com James e feliz quanto ela demonstra afeto pelo rapaz.

O código sonoro de dualidade da trilha de Laura Palmer reaparece no marcador 31. No ponto em questão, acontece a cena em que jovem está em casa com Leland e Sarah Palmer, mãe de Laura. Ela está em seu quarto enquanto seus pais estão sérios e tensos no quarto, especialmente Leland. Os sintetizadores graves, desafinados, com acordes de tensão e em volume baixo tocam nesse momento até Leland chegar no quarto de Laura, acaricia as mãos da filha e fala que a ama. Neste ponto, a trilha tema de Laura Palmer é tocada em um piano, especificamente na parte harmoniosa da música. No exato momento em que Leland sai do quarto de Laura, a segunda parte começa a tocar, retornando ao tom de tensão do início da cena.

Neste caso, o efeito de dualidade da trilha mostra as duas possíveis faces de Leland: a maldosa possuída por Bob, ou o próprio Leland. A cena entrega a certeza de que é o próprio Leland falando quando a trilha troca para o tema de Laura, mas fica segurando a tensão com os sintetizadores até Leland revelar uma de suas faces.

Com esta conclusão, é possível notar um código da trilha sonora com a imagem para imprimir uma ideia de possessão. Bob é um espírito maligno que assusta Laura e ele se apresenta através de Laura e Leland no filme. Na imagem, é possível perceber a mudança de personalidade através da atuação e progressão de planos, mas no som, é perceptível pela troca de tom da trilha sonora.

Badalamenti também faz muito uso de pausas abruptas, assim como na primeira trilha do filme em que a televisão é quebrada. Um exemplo disso é no marcador 46 onde Laura e Bobby estão usando cocaína, fumando e bebendo na floresta em busca de um pacote de drogas. A cena toma um rumo inesperado ao ter uma troca de tiros entre Bobby e o vendedor de drogas. Nesta cena é tocado um blues enquanto estão usando drogas e bebendo, mas a música para abruptamente para dar espaço para o momento em que Bobby mata o traficante.

Como exemplo de construção de tensão, temos dois marcadores: 26 e 27. No marcador 26, a trilha vem depois de um silêncio de alguns segundos onde um sintetizador grave toca. Laura entra no quarto e encontra Bob, o antagonista. No momento do encontro, a música fica alta, mas rapidamente diminui quando Laura sai de casa e se esconde no arbusto e associa seu pai, Leland, ao Bob. Ela tem uma crise

de choro enquanto Leland sai de casa, pega o carro estacionado e sai. Do momento em que Laura sai de casa e se esconde, a trilha perde o volume lentamente. Ela fica baixa durante o choro de Laura e aumenta enquanto Leland sai com o carro para fazer uma ponte sonora para uma outra cena.

Durante esta cena, o volume desta mesma trilha de tensão some e reaparece com diferentes propósitos, seja no volume alto antes do *jumpscare* ou com um corte abrupto desta música para dar espaço ao choro de Laura. Este exemplo é um de muitos marcadores verdes e alguns vermelhos ao decorrer da obra. O *jumpscare* é mais de uma vez usado para suceder o silêncio, por mais que este momento seja curto e o volume da trilha aumenta e diminui diversas vezes antes de cessar completamente. Este é um sinal evidente da sinergia de Badalamenti e Lynch no filme.

Esta regra criada nem sempre é respeitada pela dupla. No momento do marcador 37, Laura e Donna estão numa boate nos fundos do bar da cidade. Nesta boate toca um blues psicodélico e de ritmo bem demarcado até um certo ponto da cena. É uma música bem alta e o diálogo precisa de legendas para entender as falas, que são abafadas pela música que nunca altera o volume. Há a troca de tempo da música quando Donna consome uma cerveja com drogas e a música fica mais lenta ao mostrar Donna reagindo ao ambiente drogada. Mesmo com a troca de tempo, a música não diminui de volume.

Sobre o estilo da maioria das trilhas da obra, Angelo Badalamenti e Lynch fazem uso de um estilo musical fora da época da história, assim como já fizeram em outros filmes. Twin Peaks, tanto na série quanto no filme, possui a presença de sintetizadores na maior parte das trilhas sonoras. Com um estilo que se assemelha ao álbum experimental de Mort Garson “Mother’s Earth Plantasia”, de 1976, sendo assim trilhas ambientes com uso de sintetizadores. A história de Laura Palmer se passa em 1989, porém o estilo de música se assemelha a músicas experimentais de mais de dez anos antes da história.

Junto ao estilo experimental com sintetizadores, também há as músicas características dos anos 50 americanos. A presença do jazz e do blues é notável durante a obra. O Jazz se assemelha ao estilo Noir e o blues ao estilo Chicago blues,

com guitarras elétricas tocando. Esta referência aos anos 50 nas trilhas dos filmes de Lynch são comuns e em Twin Peaks se mantém no procedimento.

Para explicar os marcadores vermelhos, é preciso entender três linguagens que o compositor e o diretor montaram para este filme. A primeira, como mencionada antes, é a ideia de a televisão ser o símbolo da fissura entre o real e o imaginário. A segunda, também construída na imagem, é a luz piscando, como se fosse uma interferência, um distúrbio entre o sonho e o real. A terceira ideia vai de encontro as cenas que são mais imersas na representação de sonho em Twin Peaks, como por exemplo as falas do personagem “The Arm” nas cenas em que ele aparece na Black Lodge, lugar fora da realidade, falando frases em áudios reproduzidos inversamente.

O ator de “The Arm”, Michael J. Anderson, teve que gravar estas cenas ao contrário, pronunciando todas as falas e realizando movimentos de trás para a frente da forma mais natural possível, para que ao inverter a reprodução, o som e a imagem soem de forma inteligível, porém com uma leve estranheza das pronúncias das falas e dos movimentos.

Esta segunda ideia se propaga além dos efeitos sonoros e da imagem, mas também para a trilha. Sempre que um personagem dos sonhos tem algum momento em tela, tanto a fala quanto a música possuem elementos sendo reproduzidos inversamente. Na primeira apresentação dos personagens dos sonhos, uma música (marcador 12) com sintetizadores toca inversamente e algumas notas de um instrumento de corda.

A presença do chiado da televisão e instrumentos musicais sendo reproduzidos são os sinais principais para determinar os momentos surrealistas em Twin Peaks. As intensidades dessas três técnicas variam, possibilitando determinar certos graus de surrealismo para cada cena. A trilha sonora, assim como a ambiência, os efeitos sonoros e a imagem, são termômetros para a sugestão desta fissura na realidade na obra de Lynch.

O uso excessivo das trilhas sonoras em “Twin Peaks: Os Últimos Dias de Laura Palmer” mostra que o diretor e compositor estão usando todas as formas da linguagem cinematográfica para criar e recriar signos em suas próprias representações

de surrealismo. Seja na construção de um tom para a cena, ou mesmo no design de som de uma trilha, todas as técnicas criadas pela dupla ajudam a montar um repertório de linguagem surrealista para a obra e estilo do diretor.

A maior parte do filme o compositor decide sustentar as cenas apenas com sintetizadores levemente desafinados e dissonantes, mas as músicas de blues e de jazz, além destes gêneros musicais possuem um toque experimental de Angelo Badalamenti, que em sintonia com o surrealismo é uma adição adequada para a linguagem de Lynch. O cool jazz e o blues nas trilhas também remetem a uma nostalgia, combinando com a simplicidade da cidade Twin Peaks e seus cenários.

A experimentação e a nostalgia levam Badalamenti a usar poucos instrumentos e poucas faixas em suas trilhas. Sua simplicidade nas trilhas se camufla na mesma simplicidade e a impressão pacata da cidade. Apenas usando um sintetizador, o compositor sustenta cenas de longos minutos, passando muitas vezes despercebido com o volume baixo, mas ainda assim sempre presente. Desde o início da obra até o fim, as trilhas se repetem nas cenas. Pela repetição, alguns códigos linguísticos são criados no filme, assim podendo esperar da trilha diferentes situações em cada cena.

Conclusão

A partir dos estudos destas trilhas é possível entender melhor as intenções de Lynch em criar certas regras, que sem a música, se tornariam uma tarefa mais difícil. Já é sabido também que o surrealismo como movimento busca romper os signos preestabelecidos de uma sociedade conservadora, mas para isso ela precisa de instrumentos para se definir como uma manifestação artística. Lynch e Badalamenti conseguem se utilizar destes instrumentos do surrealismo para expressar justamente tal movimento.

O trabalho do diretor com o compositor resultou em trilhas muito bem amarradas à curva emocional da trama. Através da experimentação e de muitos encontros de composição de Badalamenti e Lynch, as trilhas conseguem atingir uma característica única e pessoal ao diretor, visto que o próprio diretor também participou

da criação das trilhas. Estas músicas transformam a obra de Lynch em uma marca reconhecível do universo de Twin Peaks.

Badalamenti consegue transmitir a emoção em suas trilhas que, desde sua concepção, foi pensada pelo próprio David Lynch ao tentar traduzir sentimentos em música em seus encontros de composição. As trilhas se fundem bem às cenas e conseguem manter padrões claros na construção da narrativa do longa-metragem.

Por fim, é entendido que a trilha sonora em “Twin Peaks: Os Últimos Dias de Laura Palmer” contém um grande peso para o surrealismo do filme. Com diferentes técnicas experimentais (tanto no estilo musical quanto nas práticas do cinema) Badalamenti consegue transmitir de forma clara a presença de suas trilhas sonoras na representação do surrealismo de “Twin Peaks”.

Referências

AMARAL, Sueli Angélica do. Marketing da informação: abordagem inovadora para entender o mercado e o negócio da informação. **Ciência da Informação**, Brasília, v. 40, n. 1, p. 85-98, jan./abr. 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-19652011000100007.

Acesso em: 20 jan. 2016.

BEETHOVEN, L. V. **Beethoven - Moonlight Sonata - Sonata ao Luar - Sonata Op. 27 n. 2 (Full)**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KahQyqKU-5M>. Acesso em: 28 out. 2024.

BERÇAN e JESUS, Hilda e Diogo de. Cinema, Surrealismo e Psicanálise. **Intercom**, Ouro Preto, jun. 2012. Disponível em: [R33-0843-1.pdf](#). Acesso em: 22 nov. 2024

BRETON, André. **Manifeste du surréalisme**. Paris: Gallimard, 1972. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/135449/mod_resource/content/1/Manifeste%20du%20surrealisme.pdf. Acesso em: 2 nov. 2024.

CARRASCO, Ney. A Infância Muda: a música nos primórdios do cinema. **ouvirOUver**, Uberlândia, n. 1, mai. 2007. Disponível em: <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwJLfi3->

[5KKAxX0IbkGHe7IAB8QFnoECBkQAQ&url=https%3A%2F%2Fseer.ufu.br%2Findex.php%2Fouvirouver%2Farticle%2Fdownload%2F24%2F38%2F146&usg=AOvVaw3G46Noe-zMVQG4ph_cNM-f&opi=89978449](https://www.revistas.usp.br/caligrama/article/view/65388). Acesso em: 23 nov. 2024.

CARVALHO, Marcia. A trilha sonora do cinema: proposta para um “ouvir” analítico. **CALIGRAMA**, 2007. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/caligrama/article/view/65388>. Acesso em: 15 nov. 2024.

CIDADE dos Sonhos. Direção de David Lynch. Los Angeles: Universal Studios, Studio Canal, Asymmetrical Productions, Groupe Canal+ e Les Films Alain Sarde, 2001. 1 DVD (147 min.).

NORELLI, Clare Nina. Suburban Dread: The music of Angelo Badalamenti in the films of David Lynch. **Edith Cowan University**, Joondalup, v. 2, 2009. Disponível em: [Sound Scripts journal: vol 2, 2009 | Jonathan W. Marshall - Academia.edu](https://www.revistas.usp.br/caligrama/article/view/65388). Acesso em: 19 nov. 2024

Tchaikovsky, P. I. **Swan Lake Suite, Op 20: Scene: Enchanted Lake**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QQTZ7GTnoKU>. Acesso em: 28 out. 2024.

TWIN Peaks: Os Últimos dias de Laura Palmer. Direção de David Lynch. Washington e Los Angeles: New Line Cinema e Ciby 2000, 1992. 1 DVD (134 min.).

VELUDO Azul. Direção de David Lynch. Wilmington: De Laurentiis Entertainment Group, 1986. 1 DVD (120 min.).