

A música *pop* em David Lynch: canções de época em longas-metragens do diretor

Pop music in David Lynch: period songs in director's feature films

La música pop en David Lynch: Canciones de época en los largometrajes del director

DOI: <https://doi.org/10.1590/1809-5844202027>

Fabiano Pereira de Souza¹

<https://orcid.org/0000-0001-7576-6631>

Rogério Ferraraz¹

<https://orcid.org/0000-0002-7625-0554>

¹(Universidade Anhembi Morumbi, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. São Paulo – SP, Brasil).

Resumo

Canções *pop* e de gêneros adjacentes dos anos 1950 e 1960 são um recurso que o diretor americano David Lynch passou a usar em seus filmes a partir de “*Veludo azul*” (*Blue velvet*, 1986) e chegou, de forma esporádica, à temporada de 2017 da série televisiva “*Twin Peaks*”. O objetivo deste artigo é avaliar se e o quanto tal prática reiterou nesses longas-metragens o contraste com as imagens alcançado no *sound design* de Alan Splet na filmografia de Lynch por meio dos efeitos sonoros, considerando-se ainda conexões desse uso com teorias do contemporâneo e da cultura *pop*. Para isso, são analisados os filmes “*Veludo azul*”, “*Coração selvagem*” (*Wild at heart*, 1990), “*A estrada perdida*” (*Lost highway*, 1997), “*Cidade dos sonhos*” (*Mulholland Dr.*, 2001) e “*Império dos sonhos*” (*Inland empire*, 2006). Conclui-se que efeitos de sincronia e diacronia operam em simultaneidade, ressignificando e presentificando o passado dessas canções *pop*.

Palavras-chave: David Lynch. *Pop*. Trilha sonora. Música. Contraste sonoro.

Abstract

Pop and adjoining genres songs from the 1950s and 1960s are a feature that American filmmaker David Lynch began to use in his films from “*Blue velvet*” (1986) on and reached, in a scarce way, the 2017 season of the television series “*Twin Peaks*”. The aim of this paper is to evaluate whether and how much such practice reiterated in these feature films the contrast with the images achieved in Alan Splet’s sound design in Lynch’s filmography through sound effects, also considering connections of this use with theories of the contemporary and pop culture. For that, the films “*Blue velvet*”, “*Wild at heart*” (1990), “*Lost highway*” (1997), “*Mulholland Dr.*” (2001) and “*Inland empire*” (2006) are

analyzed. In conclusion, synchronic and diachronic effects operate in simultaneity, redefining and presentifying the past of those pop songs.

Keywords: David Lynch. Pop. Soundtrack. Music. Sound contrast.

Resumen

Las canciones pop y de géneros adyacentes - de los años 1950 y 1960 al principio - son un recurso que el director americano David Lynch comenzó a usar en sus películas desde “*Terciopelo azul*” (*Blue velvet*, 1986) y llegó, esporádicamente, en la temporada 2017 de la serie de televisión “*Twin Peaks*”. 284/5000 El propósito de este artículo es evaluar si y en qué medida dicha práctica reiteró en estas películas el contraste con las imágenes logradas en el diseño de sonido de Alan Splet en la filmografía de Lynch a través de efectos de sonido, considerando también las conexiones de este uso con las teorías del contemporáneo y de la cultura pop. Para ello, se analizan las películas “*Terciopelo azul*”, “*Corazón salvaje*” (*Wild at heart*, 1990), “*Carretera perdida*” (*Lost highway*, 1997), “*Mulholland Drive*” (*Mulholland Dr.*, 2001) y “*Inland empire*” (2006). Se concluye que efectos de sincronía y diacronía operan en simultaneidad, resignificando y presentificando el pasado de esas canciones pop.

Palabras clave: David Lynch. Pop. Banda sonora. Música. Contraste sonoro.

Introdução

A temporada de 2017 da série televisiva “*Twin Peaks*”, denominada *Twin Peaks – the return*, se distancia bastante das duas primeiras do programa (1990-1991) pela trilha musical. Nas temporadas originais, a música instrumental de Angelo Badalamenti era a única ouvida regularmente, sempre extra-diegética. Chamou atenção no episódio 9 da segunda temporada a balada *Just you*, composta por Badalamenti e escrita por Lynch bem ao estilo dos anos 1950, cantada por James Hurley (James Marshall), com Maddy Ferguson (Sheryl Lee) e Donna Hayward (Lara Flynn Boyle) nos *backing vocals*. Hurley cantou a mesma música no episódio 13 da temporada 2017, no Bang Bang Bar, também conhecido com Roadhouse, palco de outras apresentações de música *pop* ao final de quase todos os episódios na recente temporada. Essa solução retoma em parte um aspecto musical recorrente na filmografia do diretor entre “*Veludo azul*” (*Blue velvet*, 1986) e “*Império dos sonhos*” (*Inland empire*, 2006): a forma peculiar de usar canções *pop* americanas dos anos 1950 e 1960.

Outros episódios de 2017 contaram com canções quase sempre de melodias soturnas. Sobrou pouco espaço para canções e músicas *pop* instrumentais de FM famosas de décadas passadas nas versões originais, como *Sleep walk*, por Santo and Johnny, e *Green onions*, por Booker T. & The M.G.’s (ambas no ep. 7), *I’ve been loving you too long* (*Live from Monterey Pop*), por Otis Redding (ambas no ep. 15), e mesmo a regravada *Viva Las Vegas*, por Shawn Colvin (ep. 11). A romântica *I love how you love me*, por The Paris Sisters (ep. 5) embala uma cena de extorsão. *My prayer*, por The Platters (ep. 8 e 18), é executada pelo rádio em cenas noturnas idílicas situadas em 1956 (ep. 8) até que pessoas começam a ser cruelmente

assassinadas. O romantismo da música contrasta com o horror das imagens, ainda que num registro verossímil da cena.

Essa solução é o que Wendy Everett considera um feito redutor da subversão no uso de canções de época, em prol da narrativa (EVERETT, 2000), apesar das possíveis memórias pessoais que podem distrair o espectador de sua atenção nela. Nem sempre essa é a opção de Lynch. Essas canções atuam de forma empática (CHION, 2008) com relação às imagens. Ou seja, situam a atmosfera da cena, ou ilustram sonoramente e destacam o que as imagens já informam. Assim, contribuem para uma experiência emocional potencializada junto à cinematografia, interpretação de atores e demais sons, além, é claro, dos efeitos proporcionados pela edição.

Trata-se de uma solução habitual oriunda do cinema clássico hollywoodiano. Uma trilha de canções pré-existentes costuma ser usada para propósitos verossímeis de autenticação do tempo histórico e contexto geográfico e social em filmes de época (HUBBERT, 2014). No cinema, Lynch já havia explorado bem mais as possibilidades desse tipo de canção em efeitos de estranhamento e contraste equivalentes aos proporcionados pelo trabalho com efeitos sonoros do *sound designer* Alan Splet em seus primeiros filmes. É esse tipo de relação audiovisual que se resgata aqui, pela perspectiva dessas canções antigas.

Foi “*Veludo azul*” que marcou na filmografia de Lynch o início de dois procedimentos sonoros ligados à trilha musical que se tornaram recorrentes em seus longas-metragens posteriores. Um deles foi a parceria na partitura orquestral com o compositor Angelo Badalamenti, uma das mais prolíficas dos últimos 30 anos. No mesmo filme, Lynch passou a incluir canções *pop* e de gêneros adjacentes dos anos 1950 e 1960 em gravações originais, regravações contemporâneas aos filmes ou interpretações filmadas dos atores em cena. Os efeitos de cada inserção musical desse tipo variam e, mesmo assim, corroboram num sentido de reiterar elementos temáticos e estéticos centrais da obra de Lynch. Claudia Gorbman defende o conceito de “música de autor”, para a forma recorrente com que cineastas utilizam música como expressão idiossincrática de gosto, não apenas para servir ao enredo, como também à assinatura autoral do artista (GORBMAN, 2017).

Também em “*Veludo azul*”, Lynch trabalhou pela última vez com Splet, parceiro por 16 anos, no que ficou caracterizada como a identidade sonora dos primeiros filmes do diretor, calcada principalmente na valorização de sons de ambiente e na distorção ou troca da voz humana por outros tipos de som. Ainda que premiado com o Oscar de efeitos sonoros por “*O corcel negro*” (*The black stallion*, EUA, 1980), de Carroll Ballard, o trabalho de Splet alcançou seu maior grau de ousadia estética em sua parceria com Lynch. “*Veludo azul*” é, portanto, o único filme do diretor que reúne esses três recursos na criação sonora tão característica de sua obra.

O mais atípico efeito do *sound design* de Splet para Lynch é o contraste que o som causa às imagens, de modo a criar aparentes rupturas no fluxo da narrativa e, conseqüentemente, uma atmosfera de estranhamento recorrente no espectador. Tendo trabalhado entre os anos 1970 e 1990 e mantido uma parceria de 16 anos com Lynch, Splet coincide temporalmente

com o período histórico da cultura identificado por diferentes teóricos como pós-modernidade. Como não há consenso sobre diferir aquele período da cultura contemporânea, é possível afirmar que aspectos de seu *sound design* continuam válidos atualmente, por mais que suas soluções e seu estilo sejam bastante peculiares.

Buscar reconhecer se, como e quanto as canções *pop* nos filmes de Lynch contribuíram para manter essa atmosfera de estranhamento tão característica de seu cinema e como a contribuição sonora de Splet cedeu espaço em grande parte para a trilha musical com inserções *pop* nos filmes posteriores do cineasta é o desafio que este artigo traz em sua proposta. Para tanto, foram escolhidos cinco longas-metragens de Lynch em que esse tipo de canção está presente. Além do próprio “*Veludo azul*”, “*Coração selvagem*” (*Wild at Heart*, EUA, 1990), “*A estrada perdida*” (*Lost highway*, França/EUA, 1997), “*Cidade dos sonhos*” (*Mulholland Dr.*, França/EUA, 2001) e “*Império dos sonhos*” (*Inland Empire*, França/Polônia/EUA, 2006).

Entretanto, antes de partir para a análise dessas obras, é preciso estabelecer como se deu e o que caracterizou o trabalho de Splet para Lynch. *Sound designer* é uma função surgida na produção cinematográfica na década de 1970, criada para estabelecer uma identidade sonora para o filme inteiro desde a concepção do projeto, aplicando, também, ao som, tipos de construção – por meio da edição, de efeitos e mixagem – correspondentes à estética visual prevista pelo diretor (MANZANO, 2013).

Alan Splet (1939-1994) é lembrado principalmente por seu trabalho ao lado de Lynch. Sob sua direção, Splet participou, já em sua estreia no cinema, do quarto curta-metragem do diretor, “*The Grandmother*” (EUA, 1970), e depois dos longas-metragens “*Eraserhead*” (EUA, 1977), “*O homem elefante*” (*The elephant man*, EUA/Reino Unido, 1980), “*Duna*” (*Dune*, EUA, 1984) e “*Veludo azul*”, os três últimos já realizados com estrutura de estúdio. Na filmografia completa de Splet, constam 25 créditos como *sound designer* ou editor de som.

Pela parceria entre Splet e Lynch, construções sonoras atípicas, comparáveis à proposta de 1928 dos cineastas e teóricos russos Sergei Eisenstein, V.I. Pudovkin e G.V. Aleksandrov, no manifesto *Declaração sobre o futuro do cinema sonoro*, eram vistas e ouvidas em filmes americanos de longa-metragem produzidos em estrutura de estúdio. Os preceitos de uso de som no cinema dos três ecoava a teoria da montagem russa, um dos primeiros em oposição declarada às práticas estéticas do cinema clássico. O manifesto tinha por intuito incentivar um uso criativo do som, livre da obrigação para com a sincronia entre imagem e áudio. Ainda que não apontados exatamente dessa forma no manifesto, os efeitos dessa assincronia afastam a relação audiovisual da reiteração da imagem pelo som.

Entretanto, vale considerar, assim como Alvim (2017), que, mesmo sendo quase sempre tratado num sentido de contraste, conflito, o tão difundido termo “contraponto” do manifesto pode ser impreciso, equivocado ou carecer de maior contextualização. Mesmo Eisenstein e Pudovkin explicaram suas propostas de uso de som de cinema em textos posteriores que consideravam outros aspectos das relações complexas entre imagens e

sons, caso da multiplicidade de elementos simultâneos e dos sentidos específico e geral da composição de que fazem parte.

Amparada por Chion e Gorbman, entre outros teóricos, Alvim (2017) cita as expectativas geradas pelas convenções cinematográficas e a expressão “dissonância audiovisual”, cogitada por Chion como um defasamento invertido das convenções clássicas que, por fim, as homenageiam de forma binária. De qualquer modo, o intuito desta análise é exatamente o de reconhecer e destacar contrastes que evidenciem relações de disparidade entre o que se vê e o que se ouve nos longas de Lynch. Mesmo que não encerrem as possíveis leituras das diversas nuances de suas relações audiovisuais, a oposição entre essas combinações, especificamente quando em duplas – harmonia e dissonância simultâneas –, é característica central da filmografia do cineasta, como veremos adiante.

As canções no cinema

Quando o produtor realiza um filme que se passa nos anos 1950, por exemplo, é hábito incluir música popular da época. Tais gravações trazem consigo uma carga emocional cheia de nostalgia que adiciona uma dimensão maravilhosa ao impacto do filme (CRABB, 2005), as memórias de que fala Everett (2000). Esse caráter emocional de músicas que marcam época nas paradas de sucesso também serve a tramas contemporâneas. Máximo (2003) lista mais dois tipos de procedimento: canções *pop* compostas para filmes não-musicais e música extradiegética construída a partir de matéria-prima *pop*, caso das guitarras, os teclados eletrônicos e os computadores, de que “*Duna*” é repleto.

De qualquer forma, em algum nível, ao longo de sua filmografia, Lynch lançou mão dos três procedimentos em alguma medida, como nas canções originais de “*Eraserhead*” e “*Império dos Sonhos*” e nas guitarras extradiegéticas de “*Duna*”. Para avaliar o uso mais próximo – porque parcial – de uma colcha de retalhos de canções não originais, os cinco filmes analisados servem bem. Entretanto, cabe antes considerar características estruturais e recorrentes da obra de Lynch.

O cinema de Lynch trafega na fronteira entre situações e elementos opostos como ilusão e realidade, o razoável e o imaginado, o natural e o artificial, o interno e o externo, o que se sonha e o que se testemunha (FERRARAZ, 2003). Não há definição sobre qual lado predomina. Os conflitos decorrentes desses contrastes, às vezes analogias, norteiam suas narrativas. Tais rupturas se estendem aos aspectos imagéticos e sonoros, tratados de modo a imergir o espectador numa atmosfera onírica. Isso aproxima o trabalho de Lynch ao surrealismo. Nesse contexto, o cineasta chega a romper com a continuidade temporal e a espacial, num jogo ambíguo entre o que são os sons diegéticos e os que são extradiegéticos, com efeitos sonoros complexos e sofisticados em sua composição, não raro amplificados ou distorcidos. Esses são alguns dos recursos de que Splet lançou mão nos efeitos sonoros para traduzir em sons a proposta do diretor.

Fragmentos de narrativa, sejam eles visuais ou sonoros, isolados ou simultâneos, servem para revelar aspectos sinistros, doentios e violentos de personagens e experiências vividas por eles. As identidades dessas personagens frequentemente se mostram duplicadas e geram estranhamento, a exemplo do romantismo literário alemão, o cinema expressionista e de horror clássico norte-americano. Nesse sentido, *Twin Peaks* e *Cidade dos sonhos* são exemplares, com mais de um ator interpretando mais que uma personagem – ou, talvez, personalidade. Lynch confronta realidade e cópia, material e imaginação, corpo e espírito (FERRARAZ, 2003). Do estranhamento do espectador, surge a possibilidade de uma coautoria deste, na tentativa de gerar eventuais sentidos a partir de impressões.

Lynch prioriza a emoção, mas não pela catarse típica de Hollywood. De forma racional e intuitiva, explora em profundidade estados emocionais intensos, sem resvalar para o conforto explicativo de processos intelectuais e lógicos (FERRARAZ, 2003). As estruturas narrativas clássicas do cinema, que ele também adota para gerar envolvimento emocional do espectador, são só mais fragmentos que ele logo subverte, em geral por meio do exagero ou artificialidade, mesmo que dos detalhes, como contrastes entre a imagem e os sons que a acompanham.

Nesse conflito entre efeitos de ilusionismo e anti-ilusionismo, o som várias vezes evidencia fissuras da identidade, em procedimentos de dissociação que quebram o fluxo associativo do que se vê e ouve na maior parte de seus filmes. Quando Splet cria cenas em que o som não encontra qualquer sinal claro de que parta do que é mostrado na cena, mesmo no espaço extracampo, ele evidencia a artificialidade da construção audiovisual e estabelece um contraste sonoro, o que ocorre em momentos pontuais dos filmes, mantendo assim essa tensão e colaborando com uma camada adicional de estranhamento.

A partir de “*Veludo azul*”, a música *pop*, notadamente a dos anos 1950 e 1960, passa a atuar com recorrência também nesse sentido. Lynch fez suas escolhas pela expressividade audiovisual. Rodley (1997) também destaca a percepção do espectador nos filmes do cineasta de uma ausência de regras e convenções que propiciam conforto e, acima dele, orientação, bases da experiência diante do cinema clássico. Trata-se, para ele, de um processo não só de frequente emprego do absurdo e incongruente, mas de ‘desfamiliarização’ e de um estado entre sonho e despertar (RODLEY, 1997).

Exemplos sonoros disso estão nos humanos que emitem sons semelhantes a latidos no curta “*The Grandmother*” (1970), a ventania que se houve no quarto fechado de Henry em “*Eraserhead*”, as imagens da mulher gritando sobrepostas às de elefantes enquanto se ouve bate-estacas de fundo em “*O homem elefante*”, as distorções vocais bestiais sem qualquer mudança de fisionomia nas personagens de “*Duna*” e as cenas íntimas de Jeffrey e Dorothy com chamas e explosão em “*Veludo azul*”. Para Rodley (1997), em vez de buscar entender sonhos por um viés intelectual, Lynch os transforma em experiências sensoriais por meio de estratégias narrativas não lineares nem lógicas, para as quais o *sound design* de Splet torna-se peça-chave.

Drazin (2000) considera o tapa de Jeffrey em Dorothy um dos mais perturbadores na história do cinema, o que ele credits ao perfeccionismo de Splet. Segundo ele, o *sound designer* já havia passado 63 dias gravando sons para seu trabalho de estreia, “*The Grandmother*”. Seus efeitos sonoros deixam dúvida se são de instrumentos musicais. Isso quando são percebidos. Para Drazin (2000), eles não são montados para serem analisados nem sequer conscientemente reconhecidos. Eles dão um tom que desafia explicações, como as atmosferas que Lynch sempre se esmerou em construir.

Considerados essas construções e seus efeitos, resta avaliar como eles refletem o momento histórico da nossa cultura para, então, poder conferir com mais embasamento o uso de música *pop* de época nos longas-metragens mais recentes de Lynch. Um passado revisitado com gravações originais ou regravações que dão nova roupagem ao caráter emocional dessas músicas. “Canções podem, portanto, aumentar as múltiplas textualidades do filme e indivíduo ao enfatizar a falta de limites distintos entre passado e presente, ficção e realidade, tela e plateia” (EVERETT, 2000, p. 112).

Santana (2009, p. 11) explica que “o contemporâneo pode também ser definido enquanto produção de temporalidades extraviadas do tempo natural. O tempo natural, ao ser reduzido a uma das temporalidades do presente, marca o fim da certeza de “uma realidade única””. Para ele, as marcas do contemporâneo se revelam por apontar fragmentos de realidade que tornam simultâneas tanto as representações sincrônicas quanto as diacrônicas no mesmo espaço midiático.

Se o contemporâneo faz inatural a diferença entre passado e presente muito se deve à presença híbrida do diacrônico como marca do sincrônico. Esta presença transforma o diacrônico do puro acontecido em acontecido-acontecendo, ou seja, em uma experiência que é ao mesmo tempo passado e presente. A aparência virtual de um tempo único produzida pelas temporalidades fragmentadas das mídias desaparece ao emergir em diferentes camadas no espaço social como realidades marcadas em seu trânsito como novidade (SANTANA, 2009, p. 11).

Maffesoli (2012) vê um processo cíclico e complexo que se repete de maneira inevitável por meio de eternas leis da imitação, mecanismo de contaminação que o faz resgatar Gilbert Durand e sua metáfora da bacia semântica como ponto de partida dos estudos do imaginário. Tal metáfora se trata de vários riachos nos flancos das montanhas que “vão constituir uma corrente cultural, a que vamos dar um nome e de que vamos concentrar os guias antes que eles se percam de novo no delta e um novo ciclo recomece” (MAFFESOLI, 2012, p. 113). Sua visão se alinha à de Gumbrecht (2009), para quem a existência humana, numa cultura de sentido, se mantém em contínuas e progressivas tentativas de transformar o mundo baseadas nas interpretações das coisas e na projeção dos desejos humanos no futuro, impulso esse

ausente nas culturas de presença nas quais os seres humanos buscam apenas inscrever seu comportamento no que consideram ser estruturas e regras de uma determinada cosmologia.

Mas existe ainda outra pré-condição, menos patente, para a presentificação do passado através dos textos que precisa ser mencionada. Sempre que “tornamos presentes” coisas, corpos ou sentimentos, ativamos e acentuamos aquela dimensão de experiência que, em minha tipologia introdutória básica, chamo “cultura de presença”. Cultura de presença, como disse, é diferente de cultura de sentido porque não nos impõe a obrigação e a expectativa constantes de que devemos transformar o mundo por meio de nossas ações (GUMBRECHT, 2009, p. 17).

O autor explica que a cultura de presença nos assinala um lugar dentro de uma cosmologia estável, “insinuando que a passagem do tempo não será vivenciada como produtora de uma distância vis-à-vis com o passado” (GUMBRECHT, 2009, p. 17). Considerando-se que o tempo em culturas de presença não tem a prerrogativa de ser instrumento mudança, a presentificação de um passado em sua materialidade gera menos resistência, receio e ceticismo do que a cultura histórica moderna nos ensinou a produzir (GUMBRECHT, 2009).

Outro conceito complementar a essa característica da presentificação é o dissenso, segundo Rancière (1996). Ainda que trate de questões de ordem ideológica, ele pode ser estendido à compreensão das temporalidades distintas e simultâneas no atual momento cultural. “A prática do dissenso é assim uma invenção que faz com que se vejam dois mundos num só: o mundo em que os plebeus falam e aquele em que não falam, o mundo em que aquilo que falam não é nenhum objeto visível e o mundo em que é” (RANCIÈRE, 1996, p. 375). Rancière (1996) define dissenso como a ação que constrói dois mundos litigiosos e paradoxais onde dois recortes do mundo sensível se revelam. Em comum nas leituras de Rancière (1996), Gumbrecht (2009), Maffesoli (2012) e Santana (2009), está a ideia de simultaneidade, a coexistência de elementos alinhados a um contexto, caso da contemporaneidade, e outros de fora dele, – neste caso, de outros tempos. Formas, estilos ou mesmo ideias passadas reaparecem ciclicamente em novos tempos, não raro ressignificados, a exemplo do uso de canções antigas por Lynch em tramas contemporâneas.

O pop na trilha sonora de Lynch

“*Veludo azul*” já começa com *Blue velvet*, canção de Bobby Vinton (1963). Cenas bucólicas de céu azul, flores vermelhas à frente de uma cerca branca, um caminhão do corpo de bombeiros passando em câmera lenta com um bombeiro acenando para a câmera, mais flores, crianças atravessando a faixa de pedestre, casa de subúrbio tranquilo e arborizado. Um homem de meia idade rega o jardim, uma mulher de meia idade assiste à TV, onde uma

cena, provavelmente de um filme *noir*, com um plano de detalhe de uma arma apontada é exibida. Corte para o jardim, onde a mangueira enrosca num galho de planta e o homem puxa, até que tem um enfarte e cai na grama. A água continua saindo e um cão sobe no homem para bebê-la.

O volume da música vai sendo reduzido e sua reverberação distorcida, até dar lugar aos sons de folhagens agitadas e de inseto em volume maximizado, conforme a câmera fecha, em plano de detalhe, mostrando o gramado e revelando um emaranhado de insetos, no típico efeito redutor de subversão citado por Everett (2000). A canção de letra e melodia românticas, perfeita para um idílio suburbano, embala um enfarto quase adorável com a graciosa presença do cãozinho, passaporte para um sombrio mergulho audiovisual pelas entranhas da cidadezinha de Lumberton pelo gramado de um de seus quintais. O acontecido (de décadas passadas) de Santana (2009) acontecendo em novos contextos, começando como a imitação citada por Maffesoli (2012), mas terminando como contaminação musical numa tragédia imprevista. Adiante no filme, a mesma música é cantada diegeticamente por Dorothy Vallens (Isabella Rosselini) numa casa de *show*, mas numa interpretação em que o sentido de triste da palavra inglesa “*blue*” fica evidente, pelo compasso mais lento e a expressão facial da personagem, o caráter empático, conforme Chion (2008). Vinton volta a tocar na chegada de uma das visitas de Jeffrey (Kyle Mclachlan) à Dorothy.

In dreams, de Roy Orbison (1963), marca um dos mais claros contrastes da filmografia de Lynch, tocada enquanto Jeffrey e Dorothy são mantidos reféns da gangue de Frank (Dennis Hopper) e Ben (Dean Stockwell) tranquilamente finge cantar a música em tom de zombaria para o grupo todo. Quando Frank e seus companheiros levam o casal para um terreno distante onde Jeffrey é espancado, a música é retomada e Frank provoca Jeffrey sussurrando parte da letra romântica da canção. É curioso notar a escolha de elenco de Lynch nessa cena. Hopper participou de dois ícones cinematográficos da rebeldia juvenil pré-domínio do universo pop midiaticizado, “*Juventude transviada*” (*Rebel without a cause*, EUA, 1955) e “*Sem destino*” (*Easy rider*, EUA, 1969). Então já com meia idade, se defronta por meio das personagens com a juventude bem-comportada representada por Jeffrey. A antiga canção ironicamente se presentifica mais na personalidade de bom rapaz de Jeffrey, enquanto Frank, com idade para poder dizer ser “daquela época” a atualiza no dissenso de seu violento recorte paradoxal.

A romântica *Love letters*, de Ketty Lester (1962) embala o final da cena em que Jeffrey testemunha a imagem desoladora dos corpos de Don Vallens e do Detetive Gordon no apartamento de Dorothy. Corte para o tiroteio da polícia diante do local onde estão os criminosos, vidros caem em câmera lenta de uma janela e a música segue tocando até Jeffrey deixar a cena intacta e sair do apartamento. A melodia dá um tom de tristeza nostálgica à cena, embora a letra trate de um casal que se ama à distância, mantendo contato por carta. A materialidade da canção, no caso seu ritmo e melodia, é presentificada fora de seu contexto original, sem resistência e receio – embora tampouco sem clareza de sentido – em algum grau de ironia em relação às imagens.

Em “*Coração selvagem*” há uma cena em que, após uma briga em uma casa de espetáculo, Sailor (Nicolas Cage) canta *Love me* (1956), de Elvis Presley, para Lula (Laura Dern) em tom de serenata em público. *Be-Bop-A-Lu-La*, por Gene Vincent and His Blue Caps (1956), toca extradiegeticamente numa sequência de cenas de sexo do casal. Já *Love me tender* (1956), também de Presley, interpretada por Cage novamente, encerra o filme já nos créditos, com o casal abraçado no capô de um carro, preso num congestionamento. Num tom intensamente emocional, como ao longo de todo filme. Nos três casos, a associação é empática. As duas canções de Presley funcionam num registro saudosista romântico, pela melodia e letra. Vale notar que, na época das canções, Lynch, nascido em 1946, passava da infância à pré-adolescência. *Be-Bop-A-Lu-La*, ainda que sem referência clara a sexo na letra, tem ritmo mais sincopado com presença marcada de guitarra. Não destoa do que a cena mostra e combina com o universo estético de Sailor. A distância do tempo se torna irrelevante para as antigas canções, como indicado por Gumbrecht. Como não há prerrogativas de mudança de sentido pelo conflito entre ritmo e letras com relação às imagens, a assimilação das cenas é mais fácil e natural.

“*A estrada perdida*” tem uma cena em que Pete (Balthazar Getty) descansa no quintal da casa de seus pais, observa o cachorro e uma piscina infantil da casa vizinha ao som extradieético de uma versão instrumental de *Insensatez*, por Antonio Carlos Jobim (1963). A melodia confere à cena um clima bucólico, suavemente solar, com ritmo que inspira tranquilidade adequada à pausa contemplativa da personagem, empática à cena, sem contrastes. Só destoa do todo perturbador e, em geral, noturno ou de interiores no filme. Entretanto, a música também destoa desta análise, pois não é uma canção. *This magic moment*, originalmente gravado por The Drifters em 1960, toca extradiegeticamente em versão atualizada por Lou Reed. Tem ritmo mais roqueiro na cena em que Alice (Patrícia Arquette) surge pela primeira vez no filme, saindo em câmera lenta do Cadillac conversível (do mesmo ano) de Mr. Eddy (Robert Loggia), dando à cena um aspecto de tempo dilatado, pelo arrebatamento de Pete.

É uma relação musical empática e sem subversão para ser reduzida, apenas a roupagem revisada mais áspera das guitarras e da voz quase falada de Reed em relação à voz empostada de Ben E. King e aos grandiloquentes violinos da versão original da canção. Regravação do original de 1956 por Screamin’ Jay Hawkins, *I put a spell on you*, interpretada por Marilyn Manson, combina em seu crescente furor até seus gritos rascantes com a cena em que Alice é obrigada a se despir sob mira de uma arma, mas acentua bem mais a intensidade e a tensão da cena que as próprias imagens. Dos riachos nos flancos culturais que Maffesoli (2012) menciona, Lynch aproveitou uma letra que fala de feitiço e posse (ou possessão) num dissenso parcial entre vocais intensos e imagens de poucos movimentos lentos.

Em “*Cidade dos sonhos*”, *Sixteen reasons* (1960), de Connie Stevens, é tocada numa cena que um grupo vocal liderado por Carol (Elizabeth Lackey) simula uma gravação em estúdio da canção, com trajes de época, causando uma ruptura na narrativa, até se ver que se trata de uma audição de seleção de elenco. A personagem Camilla Rhodes (Melissa George),

também trajada com roupa da moda nos anos 1960, imita a cantora Linda Scott em *I've told every little star* (1961) com tal exatidão que parece estar cantando por si mesma. A homenagem à época fica evidente. Porém, é com *Llorando*, versão em espanhol de *Crying* de Roy Orbison (1961), que Rebekah Del Rio (ela mesma) proporciona a cena mais marcante com música *pop* de época. Depois de anunciado por um apresentador que antecipa “*no hay banda*” (não há banda), ela canta de maneira intensa, reverberando por todo o teatro, chamado Club Silencio, assistida por Betty/Diane (Naomi Watts) e Rita/Camilla (Laura Elena Harring). No meio de sua interpretação, ela desmaia e sua voz continua sendo ouvida seguindo a música normalmente, explicitando o *playback*.

Aqui há um caso de dissenso claramente dissimulado que faz pensar na artificialidade da construção do tempo e espaço no cinema, um dos eixos temáticos do filme. Sincronias labiais perfeitas reiteradamente evidenciadas como farsa. É a dublagem do canto claramente revelada enquanto artifício fílmico em cenas e numa obra em que tudo se constrói para dissuadir de quase qualquer noção de clareza narrativa. Pode-se até entender a cena em si, mas sua função no todo do filme é só uma peça no caleidoscópio narrativo que Lynch arquitetou. A presentificação da forma se dá pelo esvaziamento do romantismo das letras e melodias para criação de mistério entre ilusionismo e anti-ilusionismo.

Por fim, “*Império dos sonhos*” apresenta uma atriz que começa a adotar a personalidade de sua personagem e sua vida ganha aspecto de pesadelo surreal. Esse tom do filme já fica claro desde seu início. *The loco-motion*, de Little Eva (1962), surge numa sequência em que um grupo de moças fala de intimidades, enquanto Nikki Grace/Susan Blue (Laura Dern) assiste. Uma das moças cantarola a letra da música, outra mostra os seios e, de repente, todas estão enfileiradas em pé para dançar a canção de Eva, enquanto a iluminação pisca regularmente. Elas cantam parte da letra e desaparecem de repente.

Ao fim de uma conversa entre Nikki/Susan e seu namorado, em que ela conta estar grávida, *At last*, cantada por Etta James (1961), começa a tocar extradiegeticamente. Corte para um cômodo escuro em que as garotas da sequência de *The loco-motion* dançam, vistas só por suas silhuetas, envoltas por fumaça ou um filme projetado, que deixa a iluminação irregular. A canção original não é executada até o fim, durando menos de um minuto.

Sinner man, de Nina Simone (1965), começa a tocar nos créditos finais com uma troca de beijos soprados à distância entre a personagem de Dern e uma atraente e sensual moça morena, que, em seguida, dá a mão a um rapaz sentado ao seu lado. Um macaco salta, uma tora de madeira é serrada. Enquanto a música segue, um grupo de mulheres dança num salão do casarão de Nikki/Susan com luz estroboscópica, uma delas fingindo dublar a voz da cantora. Há breves cortes para a personagem de Dern e para um homem que serra a tora de madeira. Nos três casos, as canções atuam como inserções musicais de dissolução de tensões da trama sem uma função ilustrativa ou elucidativa do que as cenas anteriores revelam, seja pela letra ou a melodia. O acontecido-acontecendo se dá por um mecanismo de contaminação cultural sem relação de contexto, nem o das canções nem o da trama do filme em si.

Conclusão

O *sound designer* Alan Splet se destaca na história do som cinematográfico por elaborar em sua parceria com o cineasta David Lynch uma combinação de efeitos sonoros que não deixa clara a fonte destes, nem a própria informação sonora apresentada, pautando-se por mesclas sonoras sem obrigação de ligação clara com as imagens, como nos sons ambiente inusitados de algumas locações em cena, a troca (“*The grandmother*”, “*O homem elefante*” e “*Veludo azul*”) ou distorção (“*Duna*”) de vozes de personagens, amplificação de efeitos sonoros a ponto de criar sonoridades perturbadoras (“*Veludo azul*”), entre outros efeitos talhados para criar camadas adicionais do estranhamento tão caro a Lynch.

A partir de “*Veludo azul*” também passa a ser usada, por Lynch, várias canções da música *pop* dos anos 1950 e 1960, muitas vezes com efeito análogo de estranhamento. Nesse filme, há momentos de empatia bucólica ou melancólica (*Blue velvet*) e outros de oposição com efeito até de sarcasmo no contraste entre a trilha musical e a situação em cena (*In dreams e Love letters*). Lynch usa tais canções para borrar o imaginário idílico associado à época em que foram lançadas, reiterando suas estratégias de desconcerto e estranhamento. Entretanto, isso não se tornou padrão em seus filmes, afinal a fórmula percebida implicaria num certo conforto da previsibilidade que reduziria a estranheza. Sem Splet, até os efeitos sonoros de Lynch penderiam para outros tipos de contraste, como a trilha musical de “*Twin Peaks*” (2017), cheia de canções *pop*, inclusive antigas, evidencia.

“*Coração selvagem*” lança mão de paridade contextual entre música e cena, além de duas das três canções analisadas serem executadas diegeticamente pelo protagonista, num registro bastante empregado no cinema. O mesmo pode ser dito de “*A estrada perdida*”, num clima musical condizente com as cenas, quase sem efeito contraditório. “*Cidade dos sonhos*” apresenta a forma mais artificial de sincronia musical, perfeitamente percebida como fiel sem de fato ser, conforme explicitado na cena de *Llorando*. E “*Império dos sonhos*” tem efeito onírico em todos os casos analisados, ainda que bastante coeso com o todo do filme, portanto sem causar estranhamento isoladamente.

Tal multiplicidade de estratégias de presentificação do passado, segundo Gumbrecht (2009), reflete como a contemporaneidade assimila simultaneamente tanto a sincronia, quando a diacronia, conforme Santana (2009), fenômeno que guarda importantes pontos de semelhança com o conceito de dissenso de Rancière (2008). “*Veludo azul*” serve como um divisor de águas entre o legado de Splet na filmografia de Lynch e a tendência sonora seguinte em seus filmes, apoiada em composições de Badalamenti e trilha musical *pop* com recorrentes elementos de época, nível até agora único de variedade sonora de Lynch. Canções antigas, cuja nostalgia, seja a do diretor ou a do espectador, é passaporte para uma riqueza de combinações que inclui aspectos de realidade, sonho, o lógico, o sensível, o narrativo, o sensorial, sincronia, diacronia, diegese e extradiegese, passado e presente, bem ao estilo de Lynch. Enquanto outros cineastas usam até cultura erudita para criar um pastiche pós-moderno *pop*, ele usa o *pop* para criar filmes de notável erudição artística.

Referências

- ALVIM, L. Contraponto audiovisual? De Eisenstein a Chion. **Revista Famecos** (Online). Porto Alegre, v. 24, n. 2, maio/jun./jul./ago. 2017.
- CHION, M. **A Audiovisão** – Som e Imagem no Cinema. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.
- CRABB, K. C. **Movie business** - The definitive guide to the legal and financial secrets of getting your movie made. Nova York: Simon and Schuster, 2005.
- DRAZIN, C. **Blue Velvet**. Londres: Bloosbury, 2000.
- EISENSTEIN, S. M.; PUDOVKIN, V. I.; ALEXANDROV, G. V.. Declaração sobre o Futuro do Cinema Sonoro. *In*: EISENSTEIN, S. M. **A forma do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 225-227.
- EVERETT, W. Songlines: alternative journeys in contemporary European cinema. *In*: BUHLER, J.; FLINN, C.; NEUMEYER, D. **Music and Cinema**. Hanover: Wesleyan University Press, 2000.
- FERRARAZ, R. **O cinema limítrofe de David Lynch**. 2003. 218 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- GORBMAN, C. Auteur music. *In*: GOLDMARK, D., KRAMER, L., LEPPERT, R. **Beyond the soundtrack: representing music in cinema**. Los Angeles: University of California Press, 2007
- GUMBRECHT, H. U. A presença realizada na linguagem: com atenção especial para a presença do passado. **História da Historiografia**. UFOP n. 3, p. 10-22, setembro, 2009.
- HUBBERT, J. The compilation soundtrack from the 1960s to the present. *In*: NEUMEYER, D. (Ed.). **The Oxford Handbook of Film Music Studies**. New York: Oxford University Press, 2014.
- MAFFESOLI, M. **O tempo retorna**. Rio de Janeiro: Forense, 2012.
- MANZANO, L. A. Do editor de som ao sound designer, os ecos de uma evolução. **Filme Cultura**. Rio de Janeiro. n. 58, p. 15-19: jan./fev./mar. 2013.
- MÁXIMO, J. **A Música do Cinema 1** - Os 100 Primeiros Anos. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- RANCIÈRE, J. O dissenso. *In*: NOVAES, A. (Org.). **A crise da razão**. São Paulo/Brasília: Companhia das Letras/Funarte, 2008, p. 367-382.
- RODLEY, C. **Lynch on Lynch**. Londres: Faber and Faber Limited, 1997.
- SANTANA, G. Nota introdutória ao conceito de contemporâneo. *In*: SANTANA, G. (Org.). **Cinema, comunicação e audiovisual**. São Paulo. Editora Alameda, 2009. p. 7-15.

Fabiano Pereira de Souza

Doutorando e Mestre do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi/SP. Bolsista CAPES. Possui especialização em Cinema, Vídeo e Fotografia - Criação em Múltiplos Meios (2008), graduação em Comunicação Social - Jornalismo (2002) e graduação em Design Digital (1997), todos pela Universidade Anhembi Morumbi. Integrante do Grupo de Pesquisa, inscrito no CNPq, “Cinema expandido, da estereoscopia ao *web footage*: novos regimes de visualidade no século XXI”. E-mail: fabian59@gmail.com.

Rogério Ferraraz

Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi/SP. Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica/SP. Atua nas áreas de Comunicação e Artes, com ênfase em Cinema e Televisão. Foi líder do Grupo de Pesquisa Formas e Imagens na Comunicação Contemporânea (CNPq). Atualmente, é vice-líder do Grupo de Pesquisa Inovações e Rupturas na Ficção Televisiva (CNPq), integrante da rede OBITEL-Brasil. Na SOCINE, faz parte do Conselho Deliberativo (biênio 2019-2021). E-mail: rogerioferraraz@uol.com.br.

Recebido em: 28.12.2018

Aprovado em: 05.03.2020

Este artículo está publicado en acceso abierto (Open Access) bajo la licencia Creative Commons Attribution Non-Commercial (CC-BY-NC), que permite el uso, distribución y reproducción in cualquier medio, sin restricciones, desde que sin fines comerciales y que el trabajo original sea correctamente citado.

