DOI 10.20504/opus2018c2401

A noção de fronteira entre o *sound design* e a trilha musical no seriado *The Twilight Zone* (1959-1964)

Lucas Zangirolami Bonetti

Resumo: O presente artigo debate paradigmas que, analiticamente, confundem seus limites e fronteiras conceituais do que se entende por pistas de música, ruído e diálogos na separação categórica da trilha sonora. Com foco na conceitualização de um lugar fronteiriço entre *sound design* e trilha musical, foi escolhido como estudo de caso o seriado *The Twilight Zone* (1959-1964). A partir de exemplos extraídos de sua trilha sonora, a temática é apresentada e discutida, trazendo novas reflexões para a ressignificação teórica e terminológica que vem sendo extensivamente pesquisada atualmente. Vale ressaltar que a análise do presente artigo se dá no plano conceitual e visa a compreender a produção de sentido na relação entre a música e o *sound design*.

Palavras-chave: The Twilight Zone. Trilha sonora. Trilha musical. Sound design.

The border between sound design and the film score in the series *The Twilight Zone* (1959-1964)

Abstract: The present paper discusses paradigms that, analytically, confuse its limits and conceptual boundaries of the categorical division of the soundtrack: music, noises and dialogues. Focusing on the conceptualization of the fine line between sound design and music, this paper studies the case of *The Twilight Zone* (1959-1964). Through examples extracted from its soundtrack, the theme is presented and discussed, bringing up new thoughts to the ongoing terminological and theoretical resignification that is being extensively researched by current scholars. It is worth mentioning that this article's analysis is purely conceptual and aims to understand the production of meaning in the relationship between music and sound design.

Keywords: The Twilight Zone; soundtrack; film music; sound design.

BONETTI, Lucas Zangirolami. A noção de fronteira entre o *sound design* e a trilha musical no seriado *The Twilight Zone* (1959-1964). *Opus*, v. 24, n. 3, p. 1-25, set./dez. 2018. http://dx.doi.org/10.20504/opus2018c2401

Submetido em 24/05/2018, aprovado em 23/08/2018.

O seriado *The Twilight Zone* original foi concebido por Rod Serling (1924-1975) e foi ao ar nos EUA entre 1959 e 1964[1]. Foram produzidos posteriormente dois seriados homônimos (um entre 1985 e 1989 e outro entre 2002 e 2003), jogos (de tabuleiro, *pinball* e de *videogame*), um filme em 1983 (fragmentado em quatro partes, sendo uma delas dirigida por Steven Spielberg), além de uma atração nos parques da Disney inspirada em um episódio específico do seriado, formando assim uma franquia duradoura e rentável.

Os roteiros dos episódios foram revolucionários para a sua época, tratando muitas vezes de temas políticos relacionados de maneira alegórica à Guerra Fria e à corrida armamentista (WORLAND, 1996. PRESNELL; MCGEE, 1998). Pode-se considerar que a concepção do programa influenciou diretamente a indústria de televisão e cinema norte-americana (WOLFE, 1997: 203). Capuzzo comenta que "um dos marcos divisores entre a era de ouro e o atual cinema industrial pertence curiosamente ao universo da televisão. Trata-se da série *The Twilight Zone*, coordenada por Rod Serling, que […] possibilitou rupturas importantes nos padrões do filme industrial" (CAPUZZO, 1988: 10).

O reflexo do seriado na indústria cinematográfica não se deu somente nos parâmetros técnicos, mas também no plano poético da linguagem dos principais diretores de ficção científica, horror, suspense etc.

> Se hoje cineastas como Steven Spielberg, John Landis, Robert Zemeckis, William Dear, Joe Dante e tantos outros atestam sua admiração e até influência pela série *The Twilight Zone*, é porque Rod Serling soube oferecer condições para a experimentação, propiciando releituras críticas ao cinema industrial de sua época, o que parece ser a atual tônica desse grupo de cineastas provenientes das academias de cinema (CAPUZZO, 1988: 10-11).

A construção narrativa é uma das características mais marcantes de *The Twilight Zone*, visto que se tratou de uma quebra de paradigma em relação às produções precedentes, com uma espécie de Realismo Fantástico[2]. A fluidez com que a linguagem de gênero se transformava de episódio para episódio também é notável, trazendo diversidade à produção, apesar de manter grande unidade conceitual:

> O ponto de partida desta nova série foi a abordagem de temas que envolvem o fantástico através de personagens que se deparam com fatos, objetos, situações, lembranças, imagens, ou até aparições que subvertem o cotidiano onde estão mergulhados. Os gêneros se mesclam. Tanto pode ser uma comédia de humor negro, como um *western* ou mesmo ficção-científica. O elo comum são subversões que alteram o elo inicial, uma ruptura no desencadear lógico da ação, que imediatamente irá remeter ao terreno do fantástico (CAPUZZO, 1988: 52).

É sabido também que Rod Serling traçava paralelos de seus roteiros com os avanços teóricos contemporâneos da psicanálise, porém, de maneira informativa e não científica

[1] O seriado foi exibido no Brasil com o nome de *Além da Imaginação.*
[2] A alusão ao termo Realismo Fantástico será abordada com mais detalhes adiante.

(CAPUZZO, 1988: 54), aproximando o público de televisão a uma linguagem moderna e bem articulada (WOLFE, 1997: 203). Por conta de seu sucesso comercial, conquistado depois de alguns anos, o seriado aumentou a duração de seus capítulos na fase final de sua produção. *The Twilight Zone* apresentou 138 episódios de 25 minutos cada e 18 episódios com duração de 50 minutos.

Do cinema dos anos 1950 para a TV dos anos 1960

The Twilight Zone seguiu uma linhagem traçada pelos assim denominados "Filmes B"[3] norte-americanos, calcados em gêneros cinematográficos menos usuais e que acabaram se estabelecendo gradualmente, tendo dentre seus carros-chefes os filmes de ficção científica e de horror baseados em experiências fantásticas.

> Se comparada com as demais séries do final dos anos 50, *The Twilight Zone* surpreende pela originalidade linguística, conseguindo através de enquadramentos, cortes, comentário musical, uma organicidade própria aos temas que pretende desenvolver. […] os poucos recursos de produção e a rapidez exigida na produção, fizeram com que o seriado televisivo desse ênfase à escritura, desenvolvendo uma fluência nos diálogos poucas vezes encontrada no filme B (CAPUZZO, 1988: 91).

Segundo Presnell e McGee (1998: 6-7), em geral, costuma-se referir ao seriado como uma produção de ficção científica. Contudo, mesmo com diversos episódios permeando temáticas espaciais, alienígenas e lapsos temporais, é um paradoxo reduzi-lo a tal rótulo. Pode-se considerar, portanto, que o "gênero" que permeia toda a concepção de *The Twilight Zone* é um tipo de Realismo Fantástico[4], aqui considerado uma adaptação de um gênero literário que teve seu ápice entre 1930 e 1950, e não um gênero cinematográfico consolidado[5].

A origem do termo é creditada ao crítico de arte e fotógrafo Franz Roh (1890-1965), originalmente como *Magischer Realismus.* Roh acabou chegando nessa expressão como uma forma de nomear a transição do impressionismo (tese) para o expressionismo (antítese), até o pós-expressionismo ou, em suas palavras, realismo mágico (síntese) (IMBERT, 1975). Esse termo foi

[3] A acepção do termo "Filme B" usada aqui remete especialmente a produções das décadas de 1930 e 1940. Nesse período era comum estúdios lançarem duas "linhas" de filmes diferentes, com o intuito de serem exibidas em uma mesma sessão comercial. Um dos filmes apresentava os principais atores e atrizes da época, e o outro se utilizava de profissionais de menor destaque. Muitas vezes os "Filmes B" também eram realizados com um orçamento reduzido em comparação com a produção principal. Para mais informações, consultar *A outra face de Hollywood: filme B* (MATTOS, 2003).

[4] Fazendo alusão aos termos *Realismo Mágico* e *Magic Realism*, em espanhol e em inglês, respectivamente.

[5] Apesar de alguns críticos de cinema terem passado a usar o termo Realismo Fantástico para categorizar obras cinematográficas a partir dos anos 1980 (PETERSEN, 2013: 3), alguns teóricos defendem que ele só poderia ser utilizado para se tratar de um nicho específico de literatura latino-americana, mas outros creem que o termo já ganhou proporções maiores e mais internacionalizadas (PETERSEN, 2013: 5). Exemplos de filmes que flertam com esse gênero são: *Uma Sombra que Passa* (*Death Takes a Holiday*, 1934), *A Vida em Preto e Branco* (*Pleasantville*, 1998), *Quero Ser John Malkovich* (*Being John Malcovich*, 1999), *Donnie Darko* (2001), *O Labirinto do Fauno* (*El Laberinto del Fauno*, 2006) etc. Contudo, é importante frisar que hoje em dia o termo é constantemente usado de forma banalizada para se referir a produtos audiovisuais, tais como as telenovelas, em uma acepção muito diferente da proposta aqui.

então adotado por críticos literários para caracterizar um processo similar de "desrealização" de uma literatura mais documental e realista. Ao longo dos anos, essa nomenclatura acabou ganhando mais força do que nas artes plásticas, se estabelecendo como um gênero literário.

No campo específico da literatura, o Realismo Mágico (ou Fantástico) é considerado um desenvolvimento latino-americano que tem em seus expoentes nomes como Alejo Carpentier (1904-1980), de Cuba; Arturo Uslar Pietri (1906-2001), da Venezuela; e Jorge Luis Borges (1899-1986), da Argentina (DACANAL, 1970. RAVE, 2003). Considera-se que o Realismo Fantástico mistura realidade e fantasia de modo indissociável e natural para uma determinada história (RAVE, 2003. PETERSEN, 2013), porém, é necessário perceber que o uso dessa apropriação conceitual de gênero no presente trabalho se dá de maneira mais livre. Em *The Twilight Zone*, muitas vezes os elementos fantásticos são explicados para o espectador ao final do episódio, ora por um enfoque científico, ora psicológico. Essa postura, a rigor, não é comum ao gênero.

Os possíveis formatos de seriados televisivos abrangem desde episódios conectados por uma única trama ao longo de toda uma temporada até a de unidades de roteiros fechados conectadas pela temática, "mas, fundamentalmente, a unidade se dá por um propósito do autor, uma visão de mundo que ele pretende transmitir" (PALLOTTINI, 2012: 30), como é o caso de *The Twilight Zone*. Apesar da falta de unidade na articulação das histórias em si, esse formato apresenta a coerência de repetir alguns aspectos formais e de linguagem que os tornam um conjunto inteligível[6].

A noção de fronteira entre *sound design* e trilha musical no audiovisual

Essa noção de fronteira é uma ramificação de um estudo mais amplo e abrangente realizado pelo "Grupo de pesquisa em música e *sound design* aplicados à dramaturgia e ao audiovisual". O escopo do estudo relaciona-se com o projeto de pesquisa "Música experimental e *sound design* no cinema: a emergência de um novo conceito de trilha sonora", financiado pelo CNPq e coordenado pelo Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco dentro dos departamentos de Música e Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (IA/Unicamp)[7]. Para nos aproximarmos de uma definição dessa fronteira, faz-se necessário tratar brevemente do conceito de *sound design*, bem como das nomenclaturas e termos relacionados à trilha sonora e à trilha musical:

O termo *sound design* passou a ser adotado mais frequentemente a partir de meados da década de 1970 (MANCINI, 1985: 361) e relaciona-se com pelo menos duas concepções

[6] Essa estrutura de episódios autônomos e fechados em si mesmos não foi uma novidade em *The Twilight Zone*. Apenas para citar um exemplo, o seriado *Alfred Hitchcock Presents* (1955-1961) já havia consolidado esse modelo alguns anos antes.

[7] Dentre as teses e dissertações de membros do grupo que tratam de temas direta ou indiretamente vinculados a essa pesquisa, podemos citar a tese de doutorado de Virgínia Flores, intitulada *Além dos limites do quadro: o som a partir do cinema moderno* (2013), e a dissertação de mestrado de Renan Paiva Chaves, intitulada *O som no documentário: a trilha sonora e suas transformações nos principais movimentos e momentos da tradição documentária, dos anos 1920 aos 1960* (2015). Além disso, alguns artigos publicados em revistas e anais de congressos foram importantes para consolidar parte da problematização do grupo de pesquisa. Dentre os mais importantes estão: *O pensamento sonoro-visual de Walter Ruttmann e a música de Berlim: Sinfonia de uma Metrópole (1927)*, de Carrasco e Chaves (2012); *Pensamentos e práticas sonoras no documentário: trilha sonora, experimentação e sound design*, de Chaves (2016); e *A fronteira entre o sound design e a trilha musical de Moacir Santos no filme O Beijo*, de Bonetti (2014).

diferentes, levando em consideração o caráter não estanque da pesquisa acadêmica sobre essa temática. O termo pode ser atribuído, por exemplo, ao profissional que acompanha, pensa e estrutura o som desde o roteiro até a finalização do projeto, próximo do trabalho realizado por Walter Murch e Ben Burtt (MENDES, 2006. THOM, 2009. OPOLSKI, 2009); outra atribuição comum é a do criador/desenvolvedor de sons e/ou sonoridades, ou seja, um profissional que cria por meios diversos, sejam eles analógicos ou digitais, novos sons e efeitos sonoros. Randy Thom (2009: 1) propõe que a palavra *design* facilita a distinção com os *sound engineers*, que tendem a atuar de maneira menos artística. Entretanto, não há um consenso absoluto entre os teóricos e nem mesmo entre os profissionais da área[8], e diversos termos diferentes podem ser encontrados, como veremos adiante. Outra questão complexa é o fato do *design* sonoro de uma produção audiovisual ser, na maior parte das vezes, um resultado multiautoral, onde o artista de *Foley*, o editor de *Foley*, o editor de efeitos, o editor de ambientes, o mixador e os demais possíveis profissionais[9] podem atuar de maneira criativa, contribuindo para o *design* sonoro da obra (OPOLSKY, 2009: 47).

Eduardo Mendes (2006: 191-192) comenta sobre um preconceito cultural que realizadores e espectadores tinham em relação à presença hierárquica do ruído em comparação com as outras pistas sonoras e que apenas nos anos 1970 essa barreira foi definitivamente rompida, depois de produções de Walter Murch. Inclusive, "o termo *sound designer* parece ter sido usado pela primeira vez por Walter Murch, mas é para um de seus colegas da Lucasfilm, Ben Burtt, que o título está mais frequentemente associado"[10] (MANCINI, 1985: 361, tradução nossa).

> O crédito apareceu pela primeira vez em um filme, na verdade em dois filmes, em 1979. Em *Apocalypse Now* Walter Murch recebeu o crédito "*Sound Design* e Montagem". Na mesma época Ben Burtt recebeu o crédito de "*Sound Design*" na sequência de *American Graffiti*. Mas eles não foram os primeiros a receber tais créditos, eles só foram os primeiros a recebê-los em um filme. Antes, alguns profissionais do som trabalhando em peças da Broadway em Nova Iorque tinham recebido o crédito "*Sound Design*", e Dan Dugan, que estava fazendo esse tipo de trabalho na cena teatral de São Francisco, recebeu esse crédito também, antes que ele tenha aparecido no mundo do cinema[11] (THOM, 2009: 1, tradução nossa).

Antes da consolidação do termo, alguns profissionais eram "chamados de *supervising sound editors* […], mas esse título tem uma conotação pejorativa que minimiza a verdadeira natureza de

[8] Eventualmente, profissionais de edição e finalização sonora também adotam essa alcunha.
[9] Considera-se que, dependendo do porte da produção, há a possibilidade de um único profissional atuar em todas as áreas citadas.
[10] "The term 'sound designer' seems to have first been used by Walter Murch, yet it is to one of Murch's Lucasfilm colleagues, Ben Burtt, that the title is most frequently associated" (MANCINI, 1985: 361).
[11] "The credit first appeared on a film, actually two films, in 1979. On 'Apocalypse Now' Walter Murch took the screen credit 'Sound Design and Montage'. About the same time Ben Burtt got the 'Sound Design' credit on the sequel to 'American Graffiti'. But they weren't the first to get that credit, they were just the first to get it on a film. Earlier, some sound people working on Broadway plays in New York had received the credit 'Sound Design', and Dan Dugan, who was doing the same kinds of work in the San Francisco theater scene, took that credit as well, before it appeared in the world of film" (THOM, 2009: 1).

seu trabalho: eles são artistas sonoros"[12] (MANCINI, 1985: 361, tradução nossa). Ainda que esse preconceito citado por Mancini seja datado (anos 1980) e que, a rigor, não possa ser considerado na atual conjuntura, a polêmica em torno da nomenclatura permanece em alguns círculos de produção e estudo de produtos audiovisuais. Por exemplo, no meio acadêmico brasileiro, é comum serem empregados os termos "projetista de som", "*designer* de som" e "desenhista de som" em vez de *sound designer*, supostamente como forma de contemplar outros planos significativos. É importante ressaltar que tais termos, na língua portuguesa, vêm ganhando notoriedade apenas nos últimos dez anos.

Apesar do tipo de sonoridade que muitas vezes é associada ao trabalho dos *sound designers* só ter se tornado realmente popular a partir da década de 1970, muito por conta das inovações tecnológicas, um dos primeiros marcos do cinema ficcional com uma trilha sonora criada totalmente com sons manipulados data de meados da década de 1950.

> O uso de computadores e sintetizadores para a produção de efeitos sonoros de filmes começou em *Planeta Proibido* (1956), para o qual Louis e Bebe Barron compuseram efeitos inquietantes e faixas musicais por meio de meios puramente eletrônicos. Devido ao limitado estado primitivo da arte, no entanto, sintetizadores não entraram em uso generalizadamente na produção cinematográfica até os anos 1970[13] (MANCINI, 1985: 36, tradução nossa).

No domínio documental, entretanto, já havia debates e práticas fílmicas anteriores que lidavam com noções próximas às do *sound design* (CHAVES, 2015). Ken Cameron, por exemplo, utilizou em 1947 o termo *design* em seus escritos sobre o trabalho do *sound engineer* e do técnico de som na trilha sonora, décadas antes de Murch e Burtt: "[…] o espectador que paga para ser entretido não tem, na maioria dos casos, noção da quantidade de processos que estão envolvidos no *design* e execução da trilha sonora"[14] (CAMERON, 1947: 1, tradução nossa). Ele se refere ao som do cinema documental dos anos 1930 e 1940, especificamente das produções da General Post Office (GPO) Film Unit (1933-1940) e da Crown Film Unit (CFU), sucessora da GPO, marcadas por uma grande experimentação sonora. *The Song of Ceylon* (Basil Wright, 1934), *Night Mail* (Harry Watt e Basil Wright, 1936), *London Can Take It* (Humphrey Jennings e Harry Watt, 1940) e *Listen To Britain* (Humphrey Jennings e Stewart McAllister, 1942) são exemplos de como a experimentação sonora acontecia de maneira analógica, com edição manual diretamente nas películas, diferentemente do que se costuma associar com a ideia contemporânea de *sound design* (ligada às tecnologias eletrônicas e digitais).

> As experiências na década de 1930 (tanto no plano documental quanto ficcional) demonstraram uma imensa liberdade poética no uso da música em filmes. Os

[12] "[…] they have been called supervising sound editors […], but that title has a crafty connotation that downplays the true nature of their job: they are aural artists" (MANCINI, 1985: 361).
[13] "The use of computer and synthesizers for movie sound effects production dates back to *Forbidden Planet* (1956), for which Louis and Bebe Barron composed a disquieting effects and music track through purely electronic means. Because of the limited, primitive state of the art, however, synthesizers did not come into widespread cinematic use until the 1970s" (MANCINI, 1985: 362).
[14] "The cinema-goer who pays to be entertained has in most cases no conception of the multitude of processes that are involved in the design and execution of the sound-track" (CAMERON, 1947: 1).

> efeitos sonoros, por sua vez, continuavam atrelados às imagens por seu compromisso realista. Nos anos seguintes, ocorreria uma transformação, que se daria em dois sentidos complementares. Por um lado, o ruído seria descoberto como sonoridade expressiva, não sendo usado, apenas, como complemento naturalista da imagem. Em outras palavras, começava a se desenvolver uma poética do ruído que o aproximava da música como sonoridade expressiva. Por outro, a música descobre-se, cada vez mais, como sonoridade, aproximando-se do ruído (CARRASCO, 2003: 170).

Nos primórdios do cinema sonoro, as produções de animação (especialmente nos estúdios Disney) apresentam o uso da trilha musical de maneira integral, sobrepondo-se a outras partes da trilha sonora, o que se define por *mickeymousing*[15]. Essa técnica também é usada para pontuar nuanças emocionais e psicológicas, além dos casos mais literais de sincronia rítmica, como no caso da trilha musical de Max Steiner (1888-1971) para *King Kong* (1933). O uso do *mickeymousing* que mais se aproxima da noção de fronteira discutida nesse artigo é o uso da música no lugar dos ruídos naturalistas, de maneira sincronizada. O uso adensado da sincronia nos anos 1930 assemelha-se a outros períodos de transição tecnológica, quando uma nova concepção é utilizada até praticamente seu esgotamento técnico e estético.

Virgínia Flores também comenta sobre a questão música *versus* ruído no contexto do início do cinema sonoro:

> Alguns autores da área cinematográfica da década de 1930 sonhavam com a possibilidade de fazer da música, da palavra e dos ruídos uma única coisa, um *son musique global*. Consideravam que a possibilidade tecnológica do som no cinema unificaria a trilha sonora, como se fosse algo evidente, esperado, que com a chegada do filme sonoro todos viessem a trabalhar os sons de uma forma orquestrada. Maurice Jaubert, compositor da partitura para L'Atalante (1934), de Jean Vigo, tirou partido dos outros sons do filme, as vozes, os ruídos, e os incorporou à sua música. Muitas vezes a música emerge da própria imagem visual ou se apoia sobre um ruído da cena, mas a ideia de *son musique global* demorou a se implantar como desejavam os amantes do som no início do sonoro e os que o viam como um elemento de criação tão importante quanto a imagem visual (FLORES, 2006: 60).

É importante delinear o enfoque teórico aqui utilizado na diferenciação entre os conceitos de trilhas sonora e musical além de compreender a contextualização do *sound design* para, em seguida, aproximar-se da noção (ainda em desenvolvimento e transformação) de fronteira entre *sound design* e trilha musical.

No que concerne à diferença teórica entre trilha sonora e trilha musical, entende-se a trilha sonora (*soundtrack*) como a soma dos diferentes elementos audíveis, ou seja, as pistas de música, ruídos e vozes (CARRASCO, 1993. CHION, 1994). Dessa forma, a trilha musical (*film*

[15] A trilha musical da animação *Skeleton Dance* (1929) pode ser considerada um dos primeiros marcos da música atuando em todos os nichos da trilha sonora, substituindo os ruídos diegéticos e os efeitos sonoros. O fato de ter sido feito em um momento inicial de avanço tecnológico é importante, pois a sincronia total não era possível de ser realizada até poucos anos antes.

score, *film music* etc.) é considerada apenas uma seção integrante da trilha sonora, representando uma parte do material sonoro em potencial. Os anseios artísticos ou outras demandas de produção podem facilmente superar definições estanques de trilha sonora, como a clássica divisão tripartite da trilha sonora em música, ruídos e vozes (embora essa divisão tenha tido determinante importância em sua divisão produtiva tanto no âmbito da teoria quanto na prática fílmica). A fronteira entre *sound design* e trilha musical encontra-se, assim, nos meandros em que esses tipos de definição não alcança.

Pode-se considerar, portanto, que o *sound designer* é um profissional que trabalha, em diferentes graus, na fronteira entre a música e os ruídos, assim como com as vozes, quando diminuem sua função semântica. É importante levar em consideração que a percepção do público e sua bagagem cultural podem influenciar nas definições de materiais sonoros de fronteira, como comenta Chion: "Quanto à música, a questão de saber se é claramente identificável como tal (como distinto do ruído) depende de referências culturais dos ouvintes. […] a distinção entre música e ruído é completamente relativa, e tem a ver com o que estamos ouvindo"[16] (CHION, 1994: 205-206, tradução nossa).

A trilha musical de *The Twilight Zone*

É sabido que a trilha musical da série foi recebida pelo público e pela crítica de forma positiva (PRESNELL; MCGEE, 1998: 5. KARLIN, 1994: 26). De maneira geral, todos os segmentos técnicos da produção tiveram boa recepção: "boas atuações, nem muito atrapalhadas nem muito cruas, e uma música provocativa se juntava nos melhores episódios de *The Twilight Zone* com uma fotografia preto-e-branco inventiva que encantava e excitava o público […]"[17] (WOLFE, 1997: 24, tradução nossa).

A música composta para o seriado teve, desde o princípio, uma valorização especial por parte dos produtores. Diversos compositores de renome foram contratados para os trabalhos, sendo esses músicos especialistas na arte de compor música para audiovisual. "(Buck) Houghton entrou em contato com o líder do departamento de música da CBS West Cost, Lud Gluskin, que ofereceu a *expertise* de compositores acostumados com a escrita de música para televisão, cinema e rádio" [18] (STANYARD, 2007: 29, tradução nossa). Dentre os diversos compositores que trabalharam no seriado, podemos citar principalmente Bernard Herrmann[19] (1911-1975), Jerry Goldsmith (1929-2004), Van Cleave (1910-1970) e Fred Steiner (1923-2011). "Com esses compositores talentosos […], tanto a dimensão da imagem quanto a do som estavam

[16] "As for music, the question of whether it is clearly identifiable as such (as distinct from noise) depends on the listeners' cultural references. […] the distinction between music and noise is completely relative, and has to do with what we are listening for" (CHION, 1994: 205-206).

[17] "[…] good acting, sets neither too cluttered nor too bare, and provocative music join hands in the best *Twilight Zone* episodes with inventive black-and-white photography to charm and excite the public […]" (WOLFE, 1997: 24).

[18] "Houghton contacted the head of the CBS's West Cost music department, Lud Gluskin, who offered the expertise of composers versed in writing music for television, film and radio" (STANYARD, 2007: 29).

[19] "É interessante notar que Bernard Herrmann foi supervisor musical da trilha musical de *Os Pássaros* (*The Birds,* 1963), que usou apenas sons eletrônicos criados por Remi Gassman e Oskar Sala a partir de sons gravados de pássaros e posteriormente manipulados, em vez de uma trilha musical tradicional" (WERNEY, 2009).

completas"[20] (STANYARD, 2007: 29, tradução nossa). "Em *The Twilight Zone*, a música não se sobressai em demasia. É possível que os telespectadores menos atentos sequer a percebam […]. No entanto, ela não só está presente, como torna-se parte fundamental na elaboração do clima de estranhamento perseguido pelos argumentos" (CAPUZZO, 1988: 94).

Diversos compositores especializados atuaram na composição da trilha musical da série, contratados de acordo com a demanda dos episódios. Além disso, é sabido que Marius Constant[21] compôs diversos pequenos trechos, catalogados em um banco de inserções musicais para serem utilizados pelos montadores (CAPUZZO, 1988: 94). Alguns desses excertos apresentavam certo grau de estranheza comparando-se com produções contemporâneas, como se infere a partir do discurso de Stanyard: "[…] algumas inserções obscuras compostas pelo compositor clássico francês *avant-garde* chamado Marius Constant. Constant os escreveu para fazer parte de uma biblioteca que seria usada como música de fundo na série. Mas as inserções eram muito curtas e estranhas […]"[22] (STANYARD, 2007: 269, tradução nossa).

Além do banco de trilhas de Constant, Donnelly (2005) cita a existência de outros bancos compostos por Bernard Herrmann que foram usados em diversas produções do período:

> Herrmann compôs *Outer Space Suite* e *Western Suit* em 1957, como parte de uma série de trechos genéricos da CBS, que foram compostos e gravados sem nenhum programa em mente. Programas de TV que usaram essas bibliotecas musicais incluem os Westerns *Fort Laramie*, *Gunsmoke* e *Rawhide*, [e] a série de ficção científica *The Twilight Zone* […][23] (DONNELLY, 2005: 125, tradução nossa).

O material musical presente na trilha musical de *The Twilight Zone* é plural, com diversos exemplos do uso da música de maneira bastante sofisticada no que tange aos seus processos composicionais e da relação dramático-narrativa. Para clarear o entendimento dos conceitos apresentados anteriormente, trechos que explicitam os usos fronteiriços de *sound design* e trilha musical serão devidamente comentados a seguir.

Fronteira entre *sound design* e trilha musical em *The Twilight Zone*

Ao longo deste subcapítulo serão propostas três categorizações que ajudam a sistematizar a exposição central do trabalho, exemplificando o conceito de fronteira no objeto específico de análise. Resumidamente, essas categorias versam sobre o pensamento musical: (l) integrado ao pensamento sonoro; (2) em paralelo ao movimento visual; e (3) como representação psicológica.

[20] "With these talented […] composers, the dimension of both sight and sound were made complete" (STANYARD, 2007: 29).
[21] "Marius Constant foi também o compositor do tema de abertura de *The Twilight Zone*, que utilizou colagens de fragmentos composicionais" (RODMAN, 2010: 318).
[22] "[…] a couple of obscure cues written by a French avant-garde classical composer named Marius Constant. Constant had written them to be a part of the library to be used for background music in the series. But the cues were so short and strange […]" (STANYARD, 2007: 269).
[23] "Herrmann composed Outer Space Suite and Western Suit in 1957, as part of CBS's pool of generic cues, which were composed and recorded without any particular programme in mind. Television shows that use this library music included the Westerns Fort Laramie, Gunsmoke and Rawhide, the science-fiction series The Twilight Zone […]" (DONNELLY, 2005: 125).

Os exemplos aqui comentados contemplam apenas episódios da primeira temporada do seriado. Essa delimitação se mostrou suficiente para o escopo analítico do presente trabalho, pois abarca grande diversidade de materiais musicais e sônicos.

(1) A primeira categorização que auxilia na compreensão da fronteira supracitada pode ser encontrada em exemplos nos quais o som diegético influencia diretamente a inserção musical, que se apropria da sonoridade proposta de modo fluido e integrado. As inserções musicais são significativas, pois mostram como o pensamento musical pode se integrar ao pensamento sonoro, especialmente a partir do intercâmbio tímbrico.

No 1° episódio (*Where is Everybody*, dir. Robert Stevens, 1959), com a trilha musical predominantemente orquestral de Bernard Herrmann, já são encontrados exemplos interessantes: em uma cidade aparentemente abandonada, um homem sozinho que não se lembra de como foi parar ali vivencia algumas situações sobrenaturais. Ao final, descobre que passava apenas por um teste do programa espacial americano que averiguava a sanidade mental dos possíveis oficiais que seriam lançados ao espaço. A primeira inserção musical de interesse para a pesquisa ocorre aos 3 minutos e 45 segundos, quando o personagem ouve o badalar do sino da igreja e toda sua atenção se direciona para isso, pois comprovaria a presença de mais alguém na cidade. Rapidamente, a sonoridade metálica do badalar de sinos entra na trilha musical, na forma de ataques percussivos de um vibrafone, criando um diálogo de mão dupla entre os sons diegéticos e não-diegéticos. Interessante notar também que o sino é ouvido sete vezes, exatamente o número de notas da frase musical do vibrafone. A segunda inserção ocorre aos 7 minutos e 20 segundos, quando o telefone público localizado no meio da praça central da cidade toca sincronizadamente (e com afinação aproximada) ao último ataque rítmico do trecho musical que acompanhava a sequência.



Fig. 1: *Frame* do 1° episódio da primeira temporada de *The Twilight Zone*[24].

[24] Todos os exemplos do trabalho foram retirados de um relançamento moderno com 28 DVDs (THE TWILIGHT ZONE: The Complete Definitive Collection, 2006).

O 20º episódio (*Elegy*, dir. Douglas Heyes, 1960) se passa em um futuro distante, quando três astronautas se perdem no espaço por conta de uma tempestade de meteoros. Após pousarem em um asteroide por estarem sem combustível, descobrem um lugar exatamente igual à Terra, mas cenograficamente nos anos 1950, onde todas as pessoas estão congeladas em suas posições, como se fossem estátuas de cera. Depois de um tempo, eles encontram uma espécie de "zelador", que os congela também para fazerem parte desse grande cemitério/museu preso no tempo. A música foi composta por Van Clease, e a edição de efeitos sonoros é creditada pelo IMDb como sendo de Van Allen James. A inserção musical que ocorre em 12 minutos e 40 segundos está entre a música e o efeito sonoro, pois não é possível distinguir exatamente o instrumento produtor do som. Apenas uma altura é ouvida, com grande variação dinâmica, desde o quase inaudível até um volume muito alto. Esse crescendo é rápido e culmina em um dos personagens batendo no sino de um carrinho de sorvetes com a intenção de "acordar" alguma daquelas pessoas-estátua. O som ouvido pode ser uma síntese sonora de um instrumento de metal, bem como um rulo[25] (possivelmente com baqueta de feltro) em um prato suspenso, ou até mesmo um som totalmente eletrônico. Independentemente disso, fica claro seu uso no domínio da trilha musical.



Fig. 2: *Frame* do 20º episódio da primeira temporada de *The Twilight Zone*.

(2) A segunda categorização do uso fronteiriço da música é a que comtempla a maior quantidade de exemplos. Nos casos mostrados a seguir, a música é usada paralelamente ao movimento visual, ora junto do som diegético, ora substituindo-o.

[25] Técnica de percussão quando se alternam os ataques rapidamente a partir do "rebote" das baquetas, resultando em um som contínuo.

No 4º episódio (*Sixteen-Millimeter Shrine*, dir. Mitchell Leisen, 1959), uma antiga estrela de cinema dos anos 1930 não consegue aceitar papéis secundários, o que a faz ficar reclusa dentro de sua casa assistindo aos seus antigos filmes em uma sala de projeções. Em um determinado momento ela acaba entrando, literalmente, na tela e convivendo com os seus antigos fantasmas. Um exemplo bastante ilustrativo nessa trilha musical composta por Franz Waxman ocorre aos 20 minutos e 50 segundos, quando um personagem liga o projetor e, no instante em que os rolos de filme começam a girar no aparelho, uma seção de cordas arcadas é ouvida em uma textura orquestral circular (uma série de intervalos dissonantes em um contexto não tonal, portanto mais "flutuantes" na direcionalidade do discurso musical e com perfil melódico repetitivo).



Fig. 3: *Frame* do 4º episódio da primeira temporada de *The Twilight Zone*.

Outra inserção musical interessante pode ser ouvida no 8º episódio (*Time Enough at Last*, dir. John Brahm, 1959), que conta a história de um homem que costuma entrar no cofre do banco em que trabalha para ler durante seu horário de almoço, pois sua carga horária de trabalho e sua esposa não permitem que ele se dedique a essa atividade como gostaria. Certo dia, ele acaba tornando-se o último homem vivo após uma grande bomba destruir a cidade. No início a ideia o anima, pois ele finalmente teria todo o tempo que sempre quis para ler. Entretanto, ironicamente, seus óculos caem no chão e se quebram na porta da biblioteca pública, impossibilitando-o de cumprir seu desejo. Aos 10 minutos e 42 segundos, depois de ler no jornal sobre uma bomba superpoderosa, o cofre começa a tremer junto de um ruído forte, dando a entender que a bomba explodiu na cidade. A música, composta por Leith Stevens, paraleliza diretamente o tremor com uma sonoridade orquestral em trêmolo, finalizando com um *glissando* ascendente e um ataque em *staccato*.



Fig. 4: *Frame* do 8º episódio da primeira temporada de *The Twilight Zone*.

No 10º episódio (*Perchance to Dream*, dir. Robert Florey, 1959), um homem está em um navio indo de Londres para Nova Iorque e parece se lembrar apenas do fato de que é alemão. Ao longo da história, revela-se que o personagem é o capitão de um submarino que bombardeou o navio e fez centenas de inocentes morrerem. Na narrativa, ele revive o ataque do ponto de vista dos mortos repetidamente por toda a eternidade, como um *karma*. A música composta por Van Clease para esse episódio dialoga diversas vezes com o plano diegético. Um exemplo claro ocorre sempre que o protagonista está no convés do navio. Nesses momentos, a trilha musical é formada por uma combinação de sopros orquestrais graves que mimetizam os tradicionais "apitos" dos navios a vapor. Outro caso pode ser percebido aos 17 minutos e 43 segundos, quando o personagem se dá conta de que a tripulação não existe e que eles seriam fantasmas, ou ilusões. A partir desse momento, toda a trilha musical é excluída da trilha sonora, sugerindo uma sensação de vazio e reforçando a ideia de que ele estaria sozinho.



Fig. 5: *Frame* do 10º episódio da primeira temporada de *The Twilight Zone*.

O 18º episódio (*The Last Flight*, dir. William Claxton, 1960) mostra um aviador militar da I Guerra Mundial que se perde não só geograficamente, mas também no tempo. Ele decola de Londres em 1917 e pousa em uma base dos EUA na França em 1959. Depois da fase de desconfiança por ambas as partes, ele consegue voltar para salvar seu parceiro de voo, que estava encurralado em 1917. Nenhum compositor é creditado como autor da trilha musical, e o IMDb cita que esse episódio foi composto com *stock music*[26] de Bernard Herrmann. Logo no início do episódio, em 1 minuto e 15 segundos, um *glissando* lento e longo nas cordas arcadas é somado ao som do motor do avião. Nenhum motivo musical, no sentido tradicional do termo, pode ser reconhecido. Logo, a inserção musical teve a função de realçar o som diegético do avião, dramatizando a escuta.



Fig. 6: *Frame* do 18º episódio da primeira temporada de *The Twilight Zone*.

O 25º episódio (*People are Alike All Over*, dir. Mitchell Leisen, 1960) conta a história de dois astronautas que decolam em um foguete rumo à Marte. Perto de seu destino, a espaçonave cai e um deles morre. O homem que sobrevive acha marcianos à sua imagem e semelhança. Esses marcianos constroem uma casa e o prendem dentro dela, como se estivessem reproduzindo e oferecendo seu "habitat natural" humano. Mais tarde, ele percebe que na verdade está em uma "jaula" de zoológico, exposto como um terráqueo capturado. Nenhum compositor é creditado pela trilha musical, nem nos créditos finais e nem no IMDb, sugerindo que o uso da música foi feito com o catálogo de gravações preexistentes. O primeiro exemplo a ser comentado ocorre aos 3 minutos e 38 segundos, quando uma melodia orquestral com perfil melódico ascendente é associada com o lançamento do foguete. Já aos 3 minutos e 55 segundos, um som sintetizado "imita" o que seria o som da nave espacial (apesar de não ser possível ouvir qualquer som no vácuo).

[26] O termo está associado aos bancos ou bibliotecas de inserções musicais, citados anteriormente.



Fig. 7: *Frame* do 25° episódio da primeira temporada de *The Twilight Zone*.

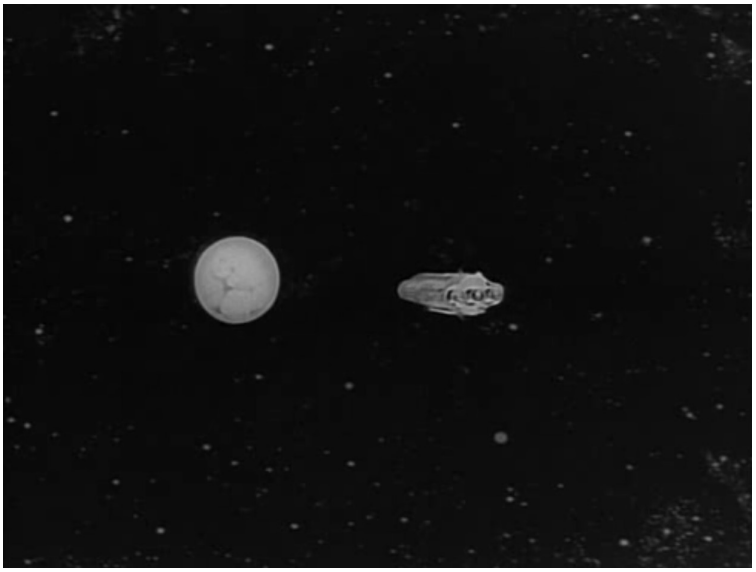


Fig. 8: *Frame* do 25° episódio da primeira temporada de *The Twilight Zone*.

No 26° episódio (*Execution*, dir. David Orrick McDearmon, 1960), um ladrão do século XIX está prestes a ser enforcado e, exatamente no momento em que fica pendurado pelo pescoço, acorda inexplicavelmente em um laboratório 80 anos depois. Cobaia de um experimento científico, ele se torna o primeiro homem a viajar no tempo. Ironicamente, ele acaba sendo enforcado por outro criminoso que aparece para assaltar o laboratório no mesmo momento. Esse ladrão do século XX entra na máquina do tempo por curiosidade e se torna o segundo homem a viajar no tempo, morrendo enforcado no lugar do primeiro viajante. Esse episódio também não tem nenhum compositor creditado, levando a crer que o banco de trilhas musicais tenha sido usado novamente. O exemplo mais marcante ocorre aos 22 minutos e 28 segundos, quando o ladrão entra por engano na máquina do tempo. A inserção musical, que valoriza os instrumentos de sopro, se inicia abruptamente com um som que seria o ruído da máquina em funcionamento, não apenas como substituição literal do ruído, mas também de maneira poética.



Fig. 9 : *Frame* do 26° episódio da primeira temporada de *The Twilight Zone*.

No 31° episódio (*The Chaser*, dir. Douglas Heyes, 1960), Roger está desesperadamente apaixonado por uma mulher que o despreza. Ele descobre um excêntrico professor que o vende uma poção do amor por apenas um dólar, fazendo-a amá-lo de forma incontrolável. Depois de seis meses ele simplesmente não consegue aguentar mais seu amor obsessivo e procura o professor novamente para comprar um antídoto. Esse antídoto custa mil dólares, o equivalente a todas as suas economias, e, quando ele toma coragem para usá-lo, a mulher diz que está grávida. Abalado pela informação, ele derruba o copo com o antídoto no chão. Novamente, nenhum compositor é creditado pela trilha musical do episódio, que é formada basicamente por uma sonoridade jazzística de *big bands*. Aos 22 minutos e 56 segundos, quando Roger derruba os copos no momento que descobre que será pai, um *glissando* executado nos metais conecta o movimento da ação e o plano sonoro.



Fig. 10: *Frame* do 31° episódio da primeira temporada de *The Twilight Zone*.

O 33° episódio (*Mr. Bevis*, dir. William Asher, 1960) mostra um dia na vida de um homem de hábitos estranhos. Depois de passar por um péssimo dia após ser demitido, o homem sofre um acidente de carro e é despejado de sua casa. Logo depois ele acaba conhecendo seu anjo da guarda, que o faz ter outra chance de passar novamente pelo mesmo dia. Ao final, ele não gosta de sua nova vida e prefere voltar e perder tudo para poder continuar com seus gostos e hábitos inalterados. A trilha musical novamente não apresenta nenhum compositor creditado, sendo majoritariamente orquestral, valorizando instrumentos solistas como o vibrafone e o clarinete. Um caso interessante ocorre em quatro momentos (10 minutos e 15 segundos, 10 minutos e 55 segundos, 11 minutos e 4 segundos e 13 minutos e 37 segundos), quando um acorde é tocado no vibrafone acompanhando a aparição do anjo da guarda. A sonoridade do instrumento carrega uma intenção sobrenatural, por sua qualidade metálica similar à de sinos.



Fig. 11: *Frame* do 33° episódio da primeira temporada de *The Twilight Zone*.

No 35° episódio (*The Mighty Casey*, dir. Alvin Ganzer, Robert Parrish, 1960), um time de *baseball* de Hoboken está indo muito mal, e um cientista constrói um robô capaz de ajudá-los. Quando eles estão ganhando todos os jogos, o robô sofre um acidente e, depois de passar por uma avaliação médica, descobrem sua condição não humana. O conselho esportivo define que ele não pode jogar por não ter um coração. Com isso, o cientista se prontifica a inserir um coração no robô, mas, quando ele volta a jogar, as coisas mudam: a partir desse momento, ele sente compaixão e não consegue ganhar sempre, pois arruinaria a carreira dos jogadores humanos. A trilha musical também não creditada, é estruturada principalmente por instrumentos de sopro. Em três momentos (7 minutos e 8 segundos, 7 minutos e 22 segundos e 8 minutos e 2 segundos) uma inserção musical que soa entre uma flauta e um som sintetizado executa um *glissando* contínuo de perfil melódico anguloso que sugere a complexa trajetória da bola arremessada. Como a bola em si não é mostrada na sequência fílmica, o som é o único guia para o entendimento da ação.

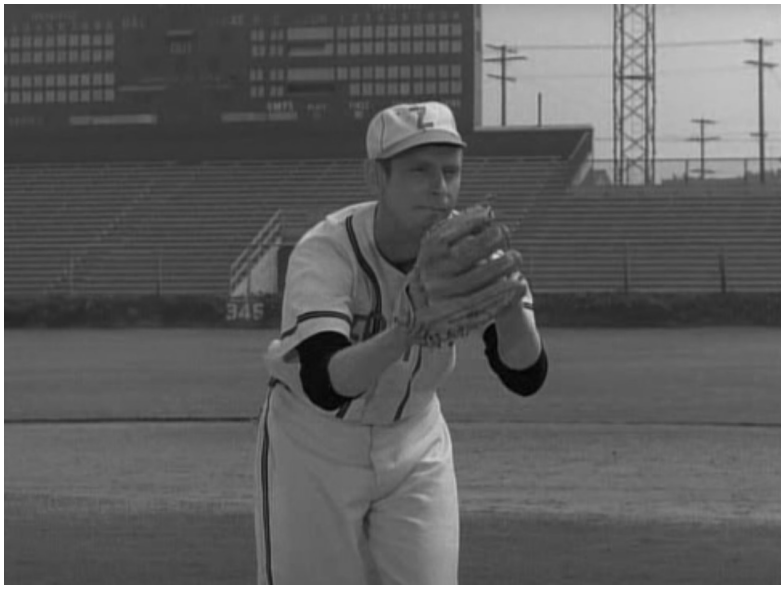


Fig. 12: *Frame* do 35° episódio da primeira temporada de *The Twilight Zone*.

Aos 9 minutos e 8 segundos, um som de percussão (tambor grave somado a pratos suspensos) representa o som da mão do técnico batendo na barriga do robô, revelando o desconforto de uma superfície diferente da imaginada, consequentemente levantando dúvidas sobre sua condição não humana.



Fig. 13: *Frame* do 35° episódio da primeira temporada de *The Twilight Zone*.

No 36° e último episódio da primeira temporada (*A World of his Own*, dir. Ralph Nelson, 1960), um escritor é capaz de dar vida a personagens quando grava suas descrições em seu gravador. De maneira similar, ele os faz desaparecer queimando o pedaço de fita que contém a descrição de cada um deles na lareira. Descobrimos, inclusive, que sua mulher era uma personagem criada por ele e que Rod Serling, o criador de *The Twilight Zone*, aparece pela primeira vez em cena nesse episódio, sendo trazido à vida e desaparecendo da mesma forma ao

final. A trilha musical, não creditada, é orquestral e valoriza a sonoridade dos sopros. Aos 21 minutos e 6 segundos, a música cria uma espécie de "ruído" para a cena em que uma mulher desaparece quando a fita queima na lareira dentro de um envelope com seu nome. O trecho é estruturado por uma sobreposição de diversos instrumentos de corda executando trêmolos e trinados.



Fig. 14: *Frame* do 36° episódio da primeira temporada de *The Twilight Zone*.

Aos 23 minutos, a música novamente é a responsável por ambientar a aparição sobrenatural dos personagens. Nesse trecho, uma frase de vibrafone funciona como o "ruído" de outra personagem se materializando[27].



Fig. 15: *Frame* do 36° episódio da primeira temporada de *The Twilight Zone*.

[27] Esse procedimento se assemelha ao já apresentado no 33° episódio, comentado anteriormente.

Por fim, aos 23 minutos e 46 segundos, no momento em que Rod Serling desaparece de cena, um único acorde orquestral é ouvido.



Fig. 16: *Frame* do 36° episódio da primeira temporada de *The Twilight Zone*.

Essas inserções musicais, categorizadas nesse segundo tipo de uso, são particularmente relevantes para o entendimento da noção de fronteira proposta nesse trabalho, pois elas entrelaçam diversos aspectos simultaneamente: em geral o som musical atua como um efeito de *sound design* que normalmente representa um ruído diegético (que poderia, por exemplo, ser substituído por algo mais simples, próximo da técnica de *Foley*), com uma sonoridade musical de forte apelo dramático.

(3) Por fim, há também uma última categorização do uso da música, que ocorre quando a trilha musical, além de paralelizar o movimento visual e o ruído diegético, se insere como representação psicológica. Essa categoria também pode ser comparada ao uso do termo "metadiegético", cunhado por Claudia Gorbman (1987) como uma das possíveis variações analíticas da diegese. Nesse caso, seria como se "a música não-diegética se localizasse dentro da cabeça do personagem, na subjetividade do personagem"[28] (STILWELL, 2007: 194, tradução nossa).

No 30° episódio (*A Stop at Willoughby*, dir. Robert Parrish, 1960), um homem está infeliz com a pressão emocional causada por seu trabalho e por sua relação conjugal. Sempre que está voltando para casa de trem, o homem sonha que o trem para em uma cidade tranquila e acolhedora chamada Willoughby, no final do século XIX. Cotidianamente pensa em desembarcar ali, mas acorda na vida real. Até que um dia, cansado de tudo, decide pular do trem em seu sonho e acaba morrendo na vida real pela colisão do acidente. A cidade perfeita era só um sonho, afinal. A trilha musical é creditada a Nathan Scott, e, logo no início do episódio, aos 44 segundos, um tambor grave paraleliza, quase que em perfeita sincronia, o percutir do lápis na mão do

[28] "[…] the nondiegetic music places us inside a character's head, within that character's subjectivity" (STILWELL, 2007: 194).

protagonista em uma mesa de reuniões, representando o nervosismo e a tensão do personagem. Passando o som agudo do lápis para o som grave do tambor, o entendimento da ação ganha um novo significado, levando o espectador a perceber também a esfera psicológica, e não só os acontecimentos literais.



Fig. 17: *Frame* do 30° episódio da primeira temporada de *The Twilight Zone*.

Após a análise dos exemplos, é possível perceber que a música é, na maioria dos casos, o carro-chefe da trilha sonora de *The Twilight Zone* e trabalha em conjunto com o plano visual, auxiliando em representações que não seriam possíveis de serem registradas apenas em imagens[29]. Ela atua, em diversos momentos, substituindo ruídos diegéticos e substituindo concepções que seriam consideradas (mesmo para o período) do campo do *sound design*, além de atuar de maneira mais tradicional. Seu uso fronteiriço pode ser compreendido pelo espectador por meio da ideia do uso sincrônico como verossimilhança: "O espectador se encarregará de associar som e imagem apenas pelo fato de estarem sendo projetados no mesmo espaço e tempo, simultaneamente" (FLORES, 2006: 83-84). Essa associação no nível da percepção, que leva o espectador a encarar univocamente sons e imagens *a priori* concebidos de maneiras distintas, encontra respaldo teórico no conceito de *synchresis* (síncrese) concebido por Michel Chion. O termo é um acrônimo das palavras *synchronism* (sincronismo) e *synthesis* (síntese) e representa conexões que são estabelecidas por meio do sincronismo "independentemente de qualquer lógica racional" (CHION, 1994: 63).

O uso da música no lugar do *sound design* e dos ruídos era, de certa forma, uma maneira de fazer valer os recursos que se tinha em mãos para criar uma sonoridade criativa. E essa "[…] limitação é o que fez a música de *The Twilight Zone* se tornar algo único e estranhamente

[29] Um dos exemplos mais clássicos desse tipo de uso da música no cinema pode ser encontrado na trilha musical de John Willians para *Tubarão* (*Jaws*, 1975), quando um motivo rítmico-melódico passa a não somente anunciar a aparição do tubarão, como também a representá-lo autonomamente, na ausência da figura do animal como imagem, em diversos momentos do filme (CARRASCO, 1993).

atemporal. Foram limitações em geral que fizeram *The Twilight Zone* tão inspirada"[30] (STANYARD, 2007: 267, tradução nossa).

Considerações finais

Capuzzo (1988) sugere que *The Twilight Zone* apresenta características metonímicas em seu discurso. Isso pode ser percebido na maneira que os roteiros falam sobre costumes e contradições sociais por meio de alegorias fantásticas. Logo, é possível relacionar essa questão com a noção apresentada e exemplificada de fronteira entre a música, o ruído, a voz e o *sound design*: o uso fronteiriço dos recursos sonoros foi, de maneira geral, empregado de modo que eles pudessem se ressignificar, em muitos casos, um assumindo o lugar do outro.

Se é complexo definir os limiares fronteiriços entre as pistas sonoras, isso se deve em grande parte pela dificuldade de compreender suas nuanças. Alguns exemplos comentados anteriormente (como o caso do 33° e 36° episódios, com suas inserções musicais que representam a aparição e/ou a desaparição dos personagens) revelam essas dubiedades, pois uma linha tênue separa a mimetização literal (*mickeymousing*) do uso da música, substituindo os ruídos poeticamente. Muitas vezes a definição exata pode não ser clara e a escolha de nomenclaturas pode parecer uma abstração teórica.

Consideramos pertinente também relacionar a figura do narrador, central em *The Twilight Zone*, com a importância do som na construção dramática, visto que a narração é um recurso essencialmente sonoro. Ao longo da primeira temporada, a narração é feita totalmente em voz *over*, e, a partir do último episódio dessa temporada, e por todas as seguintes, o narrador (representado pela figura do próprio Rod Serling) é materializado em cena[31].

> […] o narrador não é apenas um recurso linguístico para reforçar a familiaridade para com o telespectador. Nesta série, ele desempenha também o saber, um juiz onipresente que sabe de antemão o passado e o futuro dos personagens, fazendo com que os telespectadores sejam cúmplices do que será apresentado. O narrador surge na abertura e no fechamento de cada episódio, dando os dados gerais do argumento e concluindo sobre o ocorrido (CAPUZZO, 1988: 115).

Apesar de ter se tornado uma marca estética (que tem precedentes, novamente, no seriado *Alfred Hitchcock Presents*), Carrasco considera que "a interferência excessiva do narrador também provoca uma diminuição das possibilidades conotativas que tal ação pode assumir junto ao público, pois ela direciona o seu significado com base no ponto de vista do narrador" (1993: 92). Contudo, Capuzzo aponta que a utilização desse recurso no seriado apresenta variações que atenuam essa carga impositiva de entendimento (1988: 115), logo, podemos concordar com

[30] "[…] limitation is what made the music of *The Twilight Zone* stands out as something unique and strangely timeless. Limitations in general are what made *The Twilight Zone* so inspired" (STANYARD, 2007: 267).

[31] O entendimento da figura do narrador aqui se dá de maneira literal, visto que a voz de Serling (e em determinados momentos sua figura personificada) está presente no campo sonoro. Deve-se levar isso em conta contrapondo a noção de Pallottini (2012: 143) e Carrasco, que consideram que "[…] o narrador no cinema é tão complexo quanto a equipe de profissionais envolvida em sua composição. Logo, é possível afirmar que o narrador no cinema é um narrador coletivo. Esse narrador coletivo […] surge como uma resultante de todos os elementos envolvidos na composição do filme. Em suma, o narrador do cinema é, no plano do narrado, uma abstração" (1993: 71).

Carrasco que "[…] a música pode ser entendida como uma das vozes do narrador, que pode manifestar-se como intervenção épica ou como parte da ação dramática" (CARRASCO, 1993: 74).

É interessante também retomar a ideia apresentada anteriormente de que os pequenos orçamentos ajudaram a série a encontrar caminhos mais criativos no que tange aos roteiros e à produção fílmica em geral (STANYARD, 2007: 267. CAPUZZO, 1988: 91). A confecção da trilha musical também seguiu tal lógica, proporcionando soluções práticas com os materiais disponíveis. Além disso, pode-se relacionar essa questão com o extensivo uso da figura do narrador, considerando que tal fato tende a "simplificar" a produção no sentido de que menos informações dramáticas e musicais são necessárias para se contar as histórias, economizando recursos.

A dubiedade proposta por pesquisas recentes sobre o conceito de diegese também é importante para compreender o uso fronteiriço da música e dos sons nos exemplos estudados. "É verdade que trilhas musicais não-diegéticas tendem para a subjetividade e diegéticas para um tipo de 'objetividade' realística […], mas elas divergem em um único ponto, o ponto-de-vista/audição/sentimento de um personagem na diegese"[32] (STILWELL, 2007: 191, tradução nossa). É interessante pensar que a fronteira entre uma inserção diegética e uma não-diegética pode ser tênue, e os termos podem ser reducionistas sob certos aspectos.

> Desde que Claudia Gorbman propôs as categorias de música diegética, não-diegética e metadiegética em "Narrative Film Music" na edição especial da *Yale French Studies* sobre cinema/som, quase todos os pesquisadores de trilhas musicais notaram que os dois termos não são suficientes para cobrir os vários exemplos de músicas que atravessam, pelo meio, pelos lados e por baixo essa fronteira[33] (KASSABIAN, 2013: 3, tradução nossa).

Winters (2010) infere uma espécie de "falácia não-diegética", dizendo que o termo acaba não reconhecendo o papel da música na concepção da diegese no imaginário do espectador. Em seu trabalho, o autor propõe uma nova organização dos termos[34], contudo, ainda fortemente apoiados no conceito de diegese como comumente aceito. Vale ressaltar que o fato da "fronteira entre diegético e não-diegético ser cruzada tão frequentemente não invalida a separação"[35] (STILWELL, 2007: 184, tradução nossa).

Por fim, foi de grande interesse para esse trabalho ampliar a discussão sobre a noção de fronteira entre música, *sound design*, ruídos e diálogos dentro do estudo de trilhas sonoras. O presente artigo questiona categorizações de modo a gerar novas reflexões para a ressignificação teórica e terminológica que vem sendo extensivamente pesquisada atualmente. Diversos exemplos puderam ser descritos e comentados, apoiando-se em um estudo de caso que se mostrou muito representativo no marco das pesquisas sobre seriados televisivos e os usos da trilha sonora. De

[32] "It is true that nondiegetic scores tend toward subjectivity and source music to a kind of realistic 'objectivity' […], but they diverge from a single point, the point-of-view/audition/feeling of a character in the diegesis" (STILWELL, 2007: 191).

[33] "Since Claudia Gorbman posited the categories of diegetic, nondiegetic, and metadiegetic music in 'Narrative Film Music' in the Yale French Studies special issue on cinema/sound, almost all film music scholars note that the two terms are not sufficient to cover the various examples of music that cross over, through, around, and under that boundary" (KASSABIAN, 2013: 3).

[34] Extradiegético, intradiegético e diegético.

[35] "Because the border between diegetic and nondiegetic is crossed so often does not invalidate the separation" (STILWELL, 2007: 184).

modo análogo, pode-se comparar a afirmação de Stilwell no trabalho *The Fantastical Gap between Diegetic and Nondiegetic* com a noção de fronteira inferida aqui: "A região de fronteira – a fantástica lacuna – é um espaço transformativo, uma superposição, uma transição entre estados estáveis"[36] (STILWELL, 2007: 200, tradução nossa).

Referências

BONETTI, Lucas Zangirolami. A fronteira entre o *sound design* e a trilha musical de Moacir Santos no filme *O Beijo*. In: COLÓQUIO DE CINEMA E ARTE NA AMÉRICA LATINA, 2., 2014, São Paulo. *Anais...* São Paulo, 2014.

CAPUZZO, Heitor. *The Twilight Zone, combinatórias narrativas e intertextualidade*. Dissertação (Mestrado em Artes). Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 1988.

CAMERON, Ken. *Sound and the Documentary Film*. London: Sir Isaac Pitman & Sons, 1947.

CARRASCO, Claudiney Rodrigues. *Trilha Musical:* música e articulação fílmica. Dissertação (Mestrado em Cinema). Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 1993.

_____. *Sygkhronos:* a formação da poética musical do cinema. São Paulo: Via Lettera, 2003.

CARRASCO, Claudiney Rodrigues; CHAVES, Renan Paiva. O pensamento sonoro-visual de Walter Ruttmann e a música de *Berlim: Sinfonia de uma Metrópole* (1927). *Doc On-Line:* revista digital de cinema documentário, v. 12, p. 22-58, 2012.

CHAVES, Renan Paiva. *O som no documentário:* a trilha sonora e suas transformações nos principais movimentos e momentos da tradição documentária, dos anos 1920 aos 1960. Dissertação (Mestrado em Multimeios). Unicamp, Campinas, 2015.

_____. *Pensamentos e práticas sonoras no documentário*: trilha sonora, experimentação e sound design. *Rebeca*, v. 5, p. 61-95, 2016.

CHION, Michel. *Audiovision*: Sound on Screen. New York: Columbia Univ. Press, 1994.

DACANAL, José Hildebrando. *Realismo Mágico*. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1970.

DONNELLY, Kevin J. *The Spectre of Sound*: Music in Film and Television. London: Cromwell Press, 2005.

FLORES, Virgínia Osório. *O Cinema:* uma arte sonora. Dissertação (Mestrado em Música). UFRJ, Rio de Janeiro, 2006.

_____. *Além dos limites do quadro*: o som a partir do cinema moderno. Tese (Doutorado em Multimeios). Unicamp, Campinas, 2013.

GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies* – Narrative Film Music. London: Bfl, 1987.

IMBERT, Enrique Anderson. "Magical Realism" in Spanish-American Fiction. *The International Fiction Review*, v. 2, n. 1, p. 1-8, 1975. Disponível em: <https://journals.lib.unb.ca/index.php/IFR/article/view/13093/14176>. Acesso em: 31 ago. 2018.

KARLIN, Fred. *Listening to Movies:* The Film Lover's Guide to Film Music. New York: Schirmer Books, 1994.

KASSABIAN, Anahid. The End of Diegesis As We Know It? *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*, Oxford, p. 1-22, 2013.

[36] "The border region – the fantastical gap – is a transformative space, a superposition, a transition between stable states" (STILWELL, 2007: 200).

MANCINI, Marc. The Sound Designer. In: WEIS, Elizabeth; BELTON, John (Ed.). *Film Sound*: Theory and Practice. New York: Columbia University Press, 1985. p. 361-368.

MENDES, Eduardo Santos. Walter Murch: a revolução da trilha sonora cinematográfica. *Significação*: Revista de Cultura Audiovisual, v. 33, n. 26, p. 187-224, 2006.

MATTOS, Antonio Carlos Gomes de. *A outra face de Hollywood*: filme B. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

OPOLSKI, Débora Regina. *Análise do design sonoro no longa-metragem Ensaio Sobre a Cegueira*. Dissertação (Mestrado em Música). UFPR, Curitiba, 2009.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PETERSEN, Ankie. *Magic Realism in Cinema*: An Analysis. Monografia (Bacharelado em Artes). Universidade de Utrecht, Utrecht (Holanda), 2013.

PRESNELL, Don; MCGEE, Marty. *A Critical History of Television's The Twilight Zone, 1959-1964*. North Carolina: McFarland & Company, Inc., 1998.

RAVE, María Eugenia. *Magical Realism and Latin America*. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade de Maine, Maine (Estados Unidos), 2003.

RODMAN, Ronald Wayne. *Tuning in:* American Narrative Television Music. New York: Oxford University Press, 2010.

STANYARD, Steward. *Dimensions Behind The Twilight Zone:* A Backstage Tribute to Television's Groundbreaking Series. Georgetown: Jaguar Book Group, 2007.

STILWELL, Robynn Jeananne. The Fantastical Gap between Diegetic and Nondiegetic. In: GOLDMARK, Daniel; KRAMER, Lawrence; LEPPERT, Richard D. *Beyond the Soundtrack*: Representing Music in Cinema. California: University of California Press, 2007. p. 184-204.

THE TWILIGHT ZONE: The Complete Definitive Collection. Direção: Rod Serling e outros. Paramount, 2006. 28 DVDs (4500 min), NTSC, color.

THOM, Randy. *An Argument for Reinventing the Term "Sound Design"*. Lista de e-mails Sound Article List, 2009. Disponível em: <https://groups.yahoo.com/neo/groups/sound-article-list/conversations/topics/4577>. Acesso em: 31 ago. 2018.

WERNEY, Alfredo. A sinfonia dos pássaros. *Revista Universitária do Audiovisual*, [s.v., s.n., s.p.], 2009.

WINTERS, Ben. The Non-diegetic Fallacy: Film, Music, and Narrative Space. *Music and Letters*, Oxford, v. 91, p. 224-244, 2010.

WOLFE, Peter. *In the zone:* The Twilight World of Rod Serling. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1997.

WORLAND, Rick. Sign-Posts up Ahead: "The Twilight Zone", "The Outer Limits", and TV Political Fantasy 1959-1965. *Science Fiction Studies*, v. 23, n. 1, p. 103-122, 1996.

Lucas Zangirolami Bonetti é doutor e mestre em Música pela Unicamp (ambos com financiamento da Fapesp), tendo estudado a obra composicional de Moacir Santos por meio da análise de suas trilhas musicais. Com essa pesquisa, já apresentou trabalhos em congressos por vários estados do Brasil e também no exterior. Entre 2015 e 2016, realizou uma extensa pesquisa de campo na Califórnia, atuando como Visiting Graduate Researcher na UCLA. Integrou a Orquestra Jovem Tom Jobim em 2011 e a Big Band da Santa entre 2009 e 2010, bem como mantém seus trabalhos autorais: Lucas Bonetti | OCTETO, Lucas Bonetti | QUARTETO e Ágar-Ágar TRIO. lucas@lucasbonetti.com.br