



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
COLEGIADO DOS CURSOS DE CINEMA

FELIPE SOUZA RAMOS

***TWIN PEAKS: O RETORNO (2017) E A MISE EN ABYME ATRAVÉS DA
COMPOSIÇÃO ESTÉTICA DO BLACK LODGE***

Pelotas/RS

2025

FELIPE SOUZA RAMOS

***TWIN PEAKS: O RETORNO (2017) E A MISE EN ABYME ATRAVÉS DA
COMPOSIÇÃO ESTÉTICA DO BLACK LODGE***

Artigo científico apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Ribeiro Miranda Cotta

Pelotas

2025

FELIPE SOUZA RAMOS

***TWIN PEAKS: O RETORNO (2017) E A MISE EN ABYME ATRAVÉS DA
COMPOSIÇÃO ESTÉTICA DO BLACK LODGE***

Artigo científico apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Aprovada em (data da banca por extenso).

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Roberto Ribeiro Miranda Cotta

Prof. Dr^a Ana Paula Cruz Penkala Dias

Prof. Dr. Michael Abrantes Kerr

RESUMO

O presente artigo busca compreender como a *mise en abyme* no seriado norte-americano *Twin Peaks: O Retorno* (David Lynch, 2017) através da composição estética do Black Lodge é capaz de fazer em si uma síntese da filmografia do diretor. Por via de uma análise qualitativa, serão selecionados trechos específicos de episódios para serem analisados, tendo em vista como estes excertos se relacionam com as obras pregressas de Lynch. O Quadro teórico é composto pelos estudos de autores como MacGowan (2007), Quaioti (2011), Lynch & McKenna (2018), entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: *Twin Peaks: O Retorno*; *Black Lodge*; *mise en abyme*; David Lynch; composição da imagem.

ABSTRACT

This article seeks to understand how the *mise en abyme* in the American series *Twin Peaks: The Return* (David Lynch, 2017) through the aesthetic composition of *Black Lodge* is capable of synthesizing the director's filmography. Through a qualitative analysis, specific excerpts from some episodes will be selected to be analyzed, considering how these excerpts relate to Lynch's previous works. The theoretical framework is composed of studies by authors such as MacGowan (2007), Quaioti (2011), Lynch & McKenna (2018), among others.

KEYWORDS: *Twin Peaks: The Return*; *Black Lodge*; *mise en abyme*; David Lynch; image composition.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|----|
| 1. Quadro dos homens adoecendo em <i>Six Men Getting Sick</i> (1967) | 13 |
| 2. Henry cuidando de seu filho mutante em <i>Eraserhead</i> (1977) | 14 |
| 3. Ambiente industrialista em que vive uma trupe circense em <i>O Homem Elefante</i> (1980) ... | 15 |
| 4. Kyle MacLachlan interpretando Paul Atreides em <i>Duna</i> (1984) | 16 |
| 5. Jeff Beaumont (Kyle MacLachlan) observa Isabella Rossellini em <i>Veludo Azul</i> (1986) ... | 17 |
| 6. Agente Cooper vai ao Black Lodge pela primeira vez em <i>Twin Peaks</i> (1990) | 18 |
| 7. Laura Palmer no <i>Black Lodge</i> em <i>Twin Peaks: Os Últimos Dias de Laura Palmer</i> (1992) | 19 |
| 8. Bill Pullman atende o telefone em <i>A Estrada Perdida</i> (1997) | 20 |
| 9. Naomi Watts e Laura Harring vão a um espetáculo aterrorizante em <i>Cidade dos Sonhos</i> (2001) | 20 |
| 10. Laura Dern assiste a um show de dança em <i>Império dos Sonhos</i> (2006) | 21 |
| 11. Agente Cooper salva Laura Palmer em <i>Twin Peaks: O Retorno</i> (2017) | 23 |
| 12. Jeff encontra uma orelha decepada em <i>Veludo Azul</i> (1986) | 29 |
| 13. Sailor e Lula dançam e se declaram em <i>Coração Selvagem</i> (1990) | 30 |
| 14. Sam e Tracey são mortos em <i>Twin Peaks: O Retorno</i> (2017) | 32 |
| 15. Fred se transforma em Pete em <i>A Estrada Perdida</i> (1997) | 33 |
| 16. A assimilação entre Nikki e a Garota Perdida em <i>Império dos Sonhos</i> (2006) | 34 |
| 17. Cooper toma o corpo de Dougie Jones em <i>Twin Peaks: O Retorno</i> (2017) | 35 |
| 18. Dr Carr Gomm avalia John Merrick em <i>O Homem-Elefante</i> (1980) | 36 |
| 19. Leland briga com Laura em <i>Twin Peaks: Os Últimos Dias de Laura Palmer</i> (1992) | 38 |
| 20. Sarah Palmer mata um homem no bar em <i>Twin Peaks: O Retorno</i> (2017) | 39 |
| 21. Henry encontra a Mulher no Radiador em <i>Eraserhead</i> (1977) | 40 |
| 22. Betty e Rita vão a um espetáculo sobrenatural em <i>Cidade dos Sonhos</i> (2001) | 42 |
| 23. Cooper e Carrie Page se desesperam <i>Twin Peaks: O Retorno</i> (2017) | 43 |

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| 1. Introdução..... | 8 |
| 2. Lynch e o Estilo Lynchiano..... | 11 |
| 3. A <i>mise en abyme</i> em <i>Twin Peaks: O Retorno</i> (2017)..... | 26 |
| 3.1 O Sonho Americano | 28 |
| 3.2. O Segundo Eu | 31 |
| 3.3. A Verdade Oculta | 35 |
| 3.4 O Eterno Horror | 39 |
| 4. Considerações Finais | 43 |
| 5. Referências | 44 |
| 6. Filmografia do Diretor | 46 |

1. INTRODUÇÃO

Twin Peaks (1990-2017) é um seriado norte-americano de três temporadas criado pelo diretor e roteirista David Lynch conjuntamente ao roteirista Mark Frost, cujas duas primeiras temporadas foram lançadas em 1990 e 1991. A trama acompanha o assassinato de Laura Palmer (Sheryl Lee), uma adolescente em uma pequena cidade, e a investigação do agente do FBI Dale Cooper (Kyle MacLachlan). À medida que ele e a polícia local desvendam o mistério, descobrem que a cidade esconde segredos profundos, com relacionamentos complicados e forças sobrenaturais, revelando o horror e a farsa da família norte-americana.

O enredo se constrói a partir do estabelecimento daquele ambiente como um espaço bucólico e simples, recheado por personagens construídos a partir de uma encenação voltada para o melodrama e a comédia em uma narrativa episódica, a fim de contrastar com os elementos sobrenaturais e a condução do terror por estes elementos a partir da construção temática e visual do *Black Lodge*, um ambiente metafísico muito característico por um chão de piso preto e branco e cortinas vermelhas, usado para representar um subconsciente maligno daqueles que vão àquele ambiente. As duas primeiras temporadas se inserem num contexto de censura televisiva, em que não poderiam exibir o consumo de drogas, a violência explícita ou qualquer tipo de conteúdo sexual (Dukes, 2017).

Mais de duas décadas após o final da segunda temporada, o cineasta David Lynch decidiu retornar àquele universo, lançando *Twin Peaks: O Retorno* (2017). Nesta parte da série, considera-se o contexto da desfamiliarização, que evidencia a quebra das convenções tradicionais de contar histórias, utilizando uma narrativa não linear, distorções temporais e elementos surreais para criar estranhamento no espectador, que é levado a questionar o que está vendo e reinterpretar a trama (Quaioti, 2021). Através deste os ambientes se expandem para além da idílica cidade em seus lares aconchegantes e decorados, indo em direção a salões vazios e ambientes mais impessoais.

A terceira temporada contou com maior participação de Lynch, desde a construção final dos roteiros de cada episódio até a direção dos mesmos. Desta vez sem a censura aplicada anteriormente, ele pôde construir uma narrativa mais coesa e trabalhar com mais profundidade os temas e símbolos que lhe interessavam, bem como explorar o horror e a

violência de forma mais gráfica, utilizando agora do cotidiano não apenas como um contraste para o terror, mas uma forma do terror em si, o que torna toda a encenação ainda mais soturna.

David Lynch iniciou sua carreira em meados dos anos 1970, alcançando mais público e reconhecimento a partir de seu primeiro longa-metragem *Eraserhead* (1977), que já propunha um embate entre sonho e realidade. Dentre seus filmes mais reconhecidos estão *Veludo Azul* (1986) e *Cidade dos Sonhos* (2001). Ambos também trabalham a *mise-en-scène* como um campo propriamente onírico, para além de algo mais realista ou naturalista.

Como toda obra de Lynch, *Twin Peaks* também guarda toda essa vertente surrealista, típica de vanguardas artísticas, trazendo o místico e o bizarro a partir de uma ideal de lugar comum da classe média norte-americana, utilizando dessas simbologias para justamente criticar essa classe (MacGowan, 2007). Nesse sentido, o autor aponta como o diretor se utiliza de seu estilo para criar composições assustadoras dentro da própria normalidade.

Apesar de já ser um artista cujo trabalho é estudado, a forma particular de sua filmografia e o reconhecimento que David Lynch conquistou ao longo de décadas de carreira apenas reforçam o tamanho de sua importância e o motivo de ser objeto de tantas análises. Dentre suas obras, *Twin Peaks: O Retorno* é amplamente reconhecida por sua profundidade temática e relevância no contexto televisivo contemporâneo, enquanto uma série que rompeu as barreiras entre o que é cinema e televisão, ao ser eleita como melhor filme da década de 2010 pela revista francesa *Cahiers du Cinéma*¹.

Para além disso, trata-se de um seriado cuja influência é abundante por toda a sétima arte e ainda para além desta, seja em obras como *Lost* (2004 - 2010), nos jogos de terror da saga *Silent Hill* (Konami, 1999 - 2024) ou *Alan Wake* (Remedy, 2010 - 2023) ou ainda no Brasil, em filmes como *A Noite Amarela* (Ramon Porto Mota, 2019), *Vinil Verde* (Kléber Mendonça Filho, 2008) e *O Duplo* (Juliana Rojas, 2012). Por último, pode-se citar o impacto da obra na formação e percepção do autor deste artigo a partir da criação do curta-metragem *REM* (2025), cuja condução narrativa e a construção estética do terror foram influenciadas por *Twin Peaks* e outras obras de Lynch.

O principal objetivo desta pesquisa é analisar a *mise en abyme* na obra de David Lynch a partir da relação que o *Black Lodge* estabelece com filmes do diretor. Para compreender a relação do seriado com as outras obras, a série será esmiuçada a partir de quatro temas, sendo eles o retrato da sociedade norte-americana no cinema de Lynch, sua perspectiva na figura do duplo, o jogo de verdade e aparências de seus personagens e, por fim,

¹ Fonte: <https://www.cahiersducinema.com/boutique/produit/top-10-des-annees-2010/>

sua interpretação do horror enquanto um conceito cíclico de eterno retorno². O problema de pesquisa questiona como *Twin Peaks: O Retorno* pode construir relações estéticas e narrativas com várias das obras do cineasta.

Compreende-se neste artigo por *mise en abyme* uma construção imagética ou narrativa que projeta sobre si outra obra, assumindo assim no filme uma nova camada de artificialidade e a impossibilidade de se decifrar em completude seus códigos, borrando a linha entre sonho e realidade ao ponto de se tornarem algo insolúvel (Codato, 2017).

Tratando-se de uma pesquisa qualitativa, a compreensão do tema partirá da análise de alguns trechos selecionados da série a partir de ideias específicas sobre os temas propostos. Sobre o conceito de *mise en abyme*, será utilizada a definição proposta por Henrique Codato. (2017), embora o trabalho de Thiago Mattos (2015) tenha sido de grande importância para sedimentar o significado do termo.

Para entender melhor David Lynch, suas inspirações e a forma de pensar o cinema, serão usados os textos de Todd MacGowan (2007) investigando sua obra e uma biografia co-escrita pelo próprio diretor junto com a jornalista Kristine MacKenna (2018). Para além disso, autores como são de suma importância para compreender as simbologias apresentadas em *Twin Peaks: O Retorno*.

A primeira parte do artigo se debruça na compreensão do estilo artístico de David Lynch. Através de um apanhado biográfico composto por sua infância, sua formação e influências, seu início de carreira e características proeminentes de suas obras que serão relevantes para a análise posterior do objeto de estudo. Conseqüentemente, a pesquisa se envia para a criação da série *Twin Peaks*, em suas três temporadas, e o longa-metragem *Twin Peaks: Os Últimos Dias de Laura Palmer* (David Lynch, 1992), enfatizando a construção do universo ficcional.

A segunda parte investiga o estabelecimento da *mise en abyme* entre *Twin Peaks: O Retorno* e as demais obras do cineasta por meio da divisão em quatro categorias. A primeira categoria “O Sonho Americano” compreende como Lynch absorve e retrata o idealismo americano em no seriado de 2017 a partir de *Veludo Azul* (1986) e *Coração Selvagem* (1990). Em “O Segundo Eu” será analisado o conceito de *doppelgänger* em uma perspectiva *lynchiana* nos filmes *A Estrada Perdida* (1997) e *Império dos Sonhos* (2006). “A Verdade Oculta” explora o jogo de verdade e aparências em *Twin Peaks: O Retorno* baseando-se nos

² “O Eterno Retorno” é uma provocação filosófica cunhada por Friedrich Nietzsche nos livros *A Gaia Ciência* (1882) e *Assim Falou Zarathustra* (1885). Ele propôs que o tempo decorreria de forma cíclica, e uma pessoa viveria e reviveria a própria vida eternamente sem nunca poder alterar uma escolha sequer.

longas *O Homem Elefante* (1980) e *Twin Peaks: Os Últimos Dias de Laura Palmer* (1992). Por fim, “O Eterno Horror” se debruça sobre as bases do diretor no gênero para construir o objeto de análise partindo de *Eraserhead* (1977) e *Cidade dos Sonhos* (2001).

2. LYNCH E O ESTILO LYNCHIANO

David Keith Lynch (20 de janeiro de 1946 - 16 de janeiro de 2025) nasceu na cidade de Missoula, Montana, nos Estados Unidos. O mais velho dos três filhos de Donald Lynch e Edwina Sundberg, David seguiu mudando de cidade diversas vezes durante a infância por causa da profissão de seu pai enquanto pesquisador agrícola. Aos dois meses se mudou para Sandpoint, Idaho. Essas constantes mudanças lhe geraram uma forte sensação de deslocamento nos diversos momentos de sua infância em que precisava reintegrar-se a novos colégios. Esse sentimento de estar alheio em lugares estranhos mais tarde se manifestaria em sua filmografia (Lynch e McKenna, 2018).

Ainda jovem, Lynch relatou diversos episódios em sua vida de situações semelhantes a pesadelos vívidos e encontros com figuras misteriosas desde a juventude. No documentário *David Lynch: The Art Life* (Jon Nguyen, Rick Barnes e Olivia Neergaard-Holm, 2016), ele relata sobre uma mulher nua, aparentemente desolada, que caminhava pela cidade à noite enquanto ele e seu irmão brincavam. Mais tarde, essa imagem retornaria diversas vezes, de forma representativa, em alguns de seus filmes.

Uma noite...tenho a sensação de que foi no outono. E já era bem tarde. Normalmente meu pai saía e gritava: “John! David!” E isso nos levaria para casa. Mas esta noite deve ter sido, não sei, perto dessa hora. Parecia ser bem tarde (...) da escuridão surge isso, como... um sonho meio estranho... porque eu nunca tinha visto uma mulher adulta nua. E ela tinha uma linda pele branca e pálida. E ela estava completamente nua. E acho que a boca dela estava ensanguentada. E ela veio de um jeito estranho... andando de um jeito estranho (...) E ela chegou cada vez mais perto, e meu irmão começou a chorar. Algo estava errado com ela. E não sei o que aconteceu, mas acho que ela se sentou na calçada, chorando. Mas foi muito misterioso, como se estivéssemos vendo algo de outro mundo. E eu queria fazer alguma coisa por ela, mas eu era pequeno, não sabia o que fazer³ (DAVID Lynch: *The Art Life*, Jon Nguyen, Rick Barnes e Olivia Neergaard-Holm, Duck Diver Films/Absurda, 2016).

Seu pai era um homem de gênio forte. Lynch o descreveu enquanto um “homem do campo” e sua mãe uma “mulher da cidade” para demonstrar a distinção entre ambos (Lynch e

³ Fala direta de Lynch traduzida para o português pelo autor.

McKenna, 2018, p.15). Ele chegou a expulsá-lo de casa uma vez e bani-lo da família por burlar aulas e não dedicar-se aos estudos, preferindo passar as noites pintando quadros. Demorou anos até que seu pai o aceitasse enquanto artista.

Após concluir o ensino médio, Lynch se deslocou para a Filadélfia a fim de estudar artes plásticas na *Pennsylvania Academy of the Fine Arts*. Naquela época, em 1965, a cidade passava por uma forte onda de protestos em busca dos direitos civis ligados à comunidade afro-americana. Aquele ambiente de lojas destruídas e alta criminalidade povoou o imaginário do diretor. Segundo o mesmo, a Filadélfia era um lugar hostil e que lhe revelou um mundo muito cruel.

Junto de seu colega Jack Fisk, eles alugaram uma casa na zona industrial da cidade, de frente para um necrotério. David, nesse período, costumava sair de casa carregando uma ripa de madeira com pregos nas pontas para se defender (Lynch e McKenna, 2018, p.87). Lynch e Fisk não costumavam frequentar a faculdade, que era muito conservadora naquela época, eles trabalhavam e usavam de seu tempo livre para se expressarem enquanto pintores. Com isso, acabaram ingressando em um grupo alternativo de jovens que se interessavam por pintura, o que acabou incentivando os dois a frequentarem as aulas com mais afinco.

Dois anos depois, Lynch e Fisk se mudaram para outro bairro. Nessa época David se envolvia com uma colega, Peggy Reavey, — que viria a ser a mãe de sua primeira filha ainda naquele ano — e foi nesse ínterim que veio o evento que mudaria os rumos da carreira de Lynch, o pontapé inicial em direção à sétima arte.

O evento crucial na criação do mito David Lynch ocorreu no início de 1967. Enquanto pintava uma figura de pé entre folhagens de tons em verde escuro, ele sentiu o que descreveu como “uma pequena brisa” e vislumbrou um leve movimento na pintura. Como um dom advindo do éter, a ideia de uma pintura em movimento acionara um gatilho em sua mente (Lynch e McKenna, 2018, p. 90).

A partir dessa ideia, Lynch buscou formas de realizar um curta-metragem e foi até Bruce Samuelson propondo uma colaboração com seu colega pintor. Apesar da negativa, o diretor não desistiu da ideia e buscou alugar uma câmera para realizar *Six Men Getting Sick* (David Lynch, 1967), uma animação feita a partir de moldes de gesso do rosto de Lynch e Fisk que se adoeciam e vomitavam num ciclo de menos de um minuto que se repetia seis vezes em tela. Mesmo se tratando de filme curto, já é possível perceber traços do surrealismo que mais tarde seriam aprimorados no decorrer de sua filmografia.



Figura 1: Quadro dos homens adoecendo em *Six Men Getting Sick* (1967).

O interesse de Lynch pelo cinema começou a se desenvolver. Ele se casou com Peggy no começo do ano seguinte e eles moraram juntos. Com sua esposa, David começava a encontrar cada vez mais o cineasta dentro de si. Ele realizou seu segundo curta, *O Alfabeto* (David Lynch, 1969), baseado num relato de sua esposa sobre uma sobrinha que tinha pesadelos recitando o alfabeto. O filme, esteticamente, se assemelhava ao anterior, mas já demonstrando uma busca do diretor por dar forma aos pesadelos.

O diretor submeteu seu último curta-metragem (*O Alfabeto*) juntamente de um novo roteiro chamado “*A Avó*” para uma admissão na *American Film Institute* (AFI), juntamente de uma bolsa de 7.500 dólares para realização do curta. O projeto foi contemplado e Lynch desenvolveu o novo filme ao lado de sua esposa e alguns amigos. A trama acompanha um garoto abusado pelos pais que planta sementes para desenvolver sua avó. Na sua forma, a obra guarda algumas semelhanças iniciais com os curtas anteriores, em sua estrutura de animação e imagens picotadas, porém aqui há o acréscimo de planos formais e uma *mise-en-scène* própria com atores, além do diálogo com estruturas familiares disfuncionais. O filme foi visto pelo então diretor do AFI que, após a sessão, convidou Lynch para ingressar no curso de formação da própria instituição.

Durante seu período inicial na faculdade, Lynch dedicou-se à filmagem de *Eraserhead* (David Lynch, 1977) projeto que nasceu como um curta-metragem de 20 minutos, mas que acabou estendendo-se na gravação para um longa de uma hora e meia. Justamente por isso, o filme demorou anos para ser realizado, uma vez que a universidade não atendia àquela

demanda. Foi somente alguns anos depois que o filme foi concluído e pôde ser lançado. De início, a recepção do filme foi fraca e levou algum tempo para que as sessões da meia-noite⁴ pudessem ajudá-lo a se consolidar no circuito *underground*.

O filme acompanha a história de Henry (Jack Nance), um homem que vive na zona operária da cidade e tem de administrar sua vida com sua namorada (Charlotte Stewart), agora com a chegada inesperada de um bebê mutante. Com uma trama simples, Lynch se utiliza de planos longos e estáticos para demonstrar o desconforto de Henry e usa do surrealismo para demonstrar a impossibilidade de se compreender a realidade. Além disso, a suposta normalidade vai se tornando um sonho cada vez mais distante, na medida em que o protagonista se aprofunda em seu psicológico, exposto na *mise-en-scène* através das passagens da Mulher no Radiador (Laurel Near) e o Homem no Planeta (Jack Fisk) (MacGowan, 2007).



Figura 2: Henry cuidando de seu filho mutante em *Eraserhead* (1977).

O próprio diretor disse algumas vezes que *Eraserhead* era seu filme mais espiritual. Embora o mesmo não tenha explicado sua afirmação, ela provavelmente se vale do quanto suas experiências recentes, durante os cinco anos de produção, influenciaram seu primeiro

⁴ Segundo o Estação NET de Cinema “filmes da meia-noite” são sessões voltadas ao cinema underground, para filmes que não se enquadram na lógica tradicional de produção e/ou distribuição, fazendo com que estes tenham pouco apelo popular e fiquem relegados a sessões da calada da noite, mas que, por fim, podem alcançar um status de “cult”. Fonte: grupoestacao.com.br/experimente/meia-noite/

longa-metragem. As dificuldades impostas por uma paternidade tão jovem, o rompimento com sua esposa e sua vivência difícil na Filadélfia, influenciaram na construção da história.

Com uma boa recepção crítica, Lynch pensou que conseguiria apoio para a produção de seu novo roteiro, *Ronnie Rocket*, mas isso não ocorreu e o filme nunca saiu do papel. Graças à ajuda de um amigo, Stuart Cornfeld, ele conseguiu se colocar como diretor de um drama sombrio baseado em um livro biográfico de Frederick Treves, *O Homem Elefante* (David Lynch, 1980).

Nessa obra de época, Frederick Treves (Anthony Hopkins) é um cirurgião inglês que acaba por resgatar John Merrick (John Hurt), um homem acometido por severas deformações que servia como espetáculo em um show de aberrações. Merrick se revela cada vez mais um homem inteligente e sensível, mas que precisa se ocultar para ser aceito na sociedade. Este talvez seja o filme mais diferente de Lynch, uma vez que a impossibilidade (MacGowan, 2007) não se manifesta a partir do contraste do real e o surreal, mas sim da própria condição física e material do personagem, que não pode ser aceito ou compreendido por aqueles ao seu redor.

Ele contrapôs os cenários sujos e escuros das fábricas vitorianas aos ambientes limpos, bem iluminados e decorados para resgatar essa dualidade e fornecer uma ideia de esperança a ambos, público e protagonista (Lynch e McKenna, 2018, p. 187). Lynch aqui busca inspirações diretas da Hollywood clássica para construir seu drama, buscando diretores como Frank Capra e Billy Wilder para compor uma *mise-en-scène* que valorizasse os atores e suas interações.



Figura 3: Ambiente industrialista em que vive uma trupe circense em *O Homem Elefante* (1980).

O filme alcançou um bom retorno financeiro⁵ e foi bem recebido pela crítica. No Oscar, foram oito indicações, incluindo melhor filme, e direção para Lynch, mas não ganhou nenhum. O sucesso da obra deixou melhorou consideravelmente sua condição de vida.

Dado o reconhecimento de *O Homem Elefante*, não tardou sequer um ano para que novas propostas chegassem a Lynch. O diretor agora negociava com George Lucas para dirigir *O Retorno de Jedi* (Richard Marquand, 1983), mas a proposta não o agradou. Foi então que Dino De Laurentiis, produtor de longas como *O Demônio das Onze Horas* (Jean-Luc Godard, 1965) e *Noites de Cabíria* (Federico Fellini, 1957), lhe apareceu com uma proposta para adaptar o *best-seller* de ficção-científica *Duna*, de Frank Herbert. Tarefa que outros diretores tentaram e falharam anteriormente⁶. Lynch assinou um contrato para três filmes.

A história de queda e ascensão da família Atreides marca também o início de uma longa parceria entre David Lynch e o ator Kyle MacLachlan, que dá vida ao protagonista Paul Atreides. Kyle era um ator estreante e já precisava competir com nomes como Tom Cruise e Val Kilmer, que eram cotados pelo estúdio, mas o próprio diretor pedia para que buscassem um ator jovem e desconhecido para o papel (Lynch e McKenna, 2018).



Figura 4: Kyle MacLachlan interpretando Paul Atreides em *Duna* (1984).

⁵ O filme custou \$5 milhões de dólares e faturou mais de \$26 milhões. Fonte: https://www.boxofficemojo.com/title/tt0080678/?ref=bo_ser_1

⁶ Muito famosa ficou a tentativa do cineasta chileno Alejandro Jodorowsky de adaptar *Duna*, rendendo até o documentário *Jodorowsky's Dune* (Frank Pavich, 2013) sobre as impossibilidades de realizar o filme nos anos 1970. Fonte: <https://www.omelete.com.br/duna/duna-jodorowsky-retrato-omelete>

Com uma conturbada produção no México, *Duna* (David Lynch, 1984) trouxe um grande prejuízo financeiro para De Laurentiis, mais de dez milhões de dólares perdidos⁷, e aquilo foi de grande impacto para Lynch. O fracasso foi tanto que a sequência foi cancelada de prontidão e David, que se sentia completamente sufocado ao final do projeto, optaria por realizar apenas obras que pudesse ter maior controle.

Esses primeiros três longa-metragens demarcam muito da concepção de uma ideia cinematográfica por David Lynch e como ele se inseriu (e se retirou) do grande mercado hollywoodiano. Foi a partir daquele ponto, porém, que o diretor se aprofundaria nos temas que lhe eram mais quistos, consolidando-se como um autor justamente a partir de seu próximo filme.

Com *Veludo Azul* (David Lynch, 1986), o cineasta retornava tematicamente ao começo de sua carreira. Aqui, mais uma vez acompanhado de Kyle MacLachlan, ele retoma ao imaginário suburbano para contar sua trama de mistério sobre um jovem que encontra uma orelha humana decepada em seu jardim. Essa imagem da desconstrução da suposta perfeição da família americana se tornaria ainda mais recorrente dali em diante.

Se, em *Eraserhead*, Lynch buscava por romper com o clássico e se firmar a partir da sua concepção surrealista, e em *O Homem Elefante* tentava se reafirmar a partir dos clássicos dramas da velha Hollywood, em *Veludo Azul* o diretor cria sua premissa do mistério hitchcockiano, buscando o *voyeurismo* de *Janela Indiscreta* (Alfred Hitchcock, 1954) e a tragédia de uma *femme fatale*⁸ de *Um Corpo Que Cai* (Alfred Hitchcock, 1958), a fim de subvertê-los formalmente em sua *mise-en-scène* a partir do surrealismo e da ausência da explicação (MacGowan, 2007).

⁷ *Duna* (1984) custou cerca de 42 milhões de dólares e faturou apenas 30 milhões. Em valor bruto, trata-se do filme de maior arrecadação da carreira de Lynch, porém dado o tamanho da produção foi também seu maior fracasso econômico. Fonte: https://www.boxofficemojo.com/title/tt0087182/?ref=bo_ser_2

⁸ “Femme Fatale” é um arquétipo feminino característico da tragédia grega que ficou muito popular no cinema hollywoodiano nos anos 1940. Trata-se de uma mulher bela e enigmática, inevitavelmente perigosa, que deve provocar o desejo no protagonista (normalmente masculino) e o enganar a fim de levá-lo ao conflito (McNally, 2019).



Figura 5: Jeff Beaumont (Kyle MacLachlan) observa Isabella Rossellini em *Veludo Azul* (1986).

Mesmo com críticas mistas, *Veludo Azul* rendeu a Lynch sua segunda indicação ao Oscar de melhor diretor e a dose de confiança necessária para vislumbrar um caminho no futuro.

As duas primeiras temporadas de *Twin Peaks* saíram logo na sequência, entre 1990 e 1991, para televisão aberta. A história criada por Lynch e Mark Frost era também uma extensão do que fora realizado em *Veludo Azul*, todavia com um potencial muito mais elástico, para que pudessem abarcar mais tramas dentro da grande investigação, dando profundidade e personalidade necessárias para a cidade (Lynch e McKenna, 2018). A trilha sonora, parte fundamental da série, foi composta por Angelo Badalamenti, que colaborou com o diretor em *Veludo Azul* e voltaria a colaborar em todos os filmes de Lynch. A composição soturna do tema de Laura Palmer foi feita por Badalamenti acompanhado do diretor, enquanto este descrevia o clima da história, a tristeza de Laura, sua possível redenção e seu fim inevitavelmente trágico (Dukes, 2017).

Naquele momento, Lynch se envolvia também com a produção de outro filme, *Coração Selvagem* (David Lynch, 1990). O longa foi concebido originalmente para fazer parte do mesmo universo de *Twin Peaks*, contudo Lynch teve dificuldade de conciliar os dois trabalhos. Sendo assim, não poderia dirigir todos os episódios da série como gostaria, então Mark Frost atuava nos sets como um contrapeso, para não deixar que o estilo de Lynch se destacasse demais e o episódio fugisse do que, estilisticamente, a *mise-en-scène* dos demais diretores pudesse se encontrar com a de Lynch (Dukes, 2017).



Figura 6: Agente Cooper vai ao *Black Lodge* pela primeira vez em *Twin Peaks* (1990).

Lynch dava espaço para que seus atores pudessem criar o personagem com ele e raramente trazia explicações sobre as cenas. Estas características o ajudaram a construir sua estética onírica e dar a suas obras o caráter enigmático que tanto desejava. Tais elementos só foram aprofundados durante a produção de *Twin Peaks: Os Últimos Dias de Laura Palmer* (David Lynch, 1992), longa-metragem prequela do seriado que pôde ser produzido sem a censura devida à televisão. No filme, o diretor investe na personagem Laura (Sheryl Lee), a única que não foi propriamente desenvolvida nas primeiras temporadas da série, e mostra os acontecimentos que levaram à morte. Ele revela aqui a impossibilidade através da farsa de Laura, que se constrói enquanto um símbolo de perfeição que é desmistificado em tela (MacGowan, 2007). Laura é, na verdade, o avatar da família tradicional americana e sua morte, pelas mãos de seu próprio pai, acrescentam um toque religioso à condução moral da narrativa, como se seu sacrifício pudesse expiar os pecados de toda a cidade e, enfim, torná-la perfeita.



Figura 7: Laura Palmer no *Black Lodge* em *Twin Peaks: Os Últimos Dias de Laura Palmer* (1992).

No esteio do fenômeno cultural que se tornou *Twin Peaks* e a Palma de Ouro obtida por *Coração Selvagem* no Festival de Cannes, se formava a ideia de *lynchiano* como algo que pudesse descrever os filmes do diretor, seu estilo e outras obras que buscassem inspiração no mesmo (Lynch e McKenna, 2018, p. 368). Em *A Estrada Perdida* (David Lynch, 1997), o diretor construiu um roteiro deliberadamente minimalista, com falas e ações que pouco intuía a narrativa. A trama segue Fred (Bill Pullman), um conturbado músico de jazz, que é ameaçado por fitas misteriosas deixadas à porta de sua casa. O filme utiliza de poucos diálogos e um trabalho meticuloso de pouca iluminação para dar contornos mais sombrios à *mise-en-scène* que mergulha ainda mais profundamente em suas influências *noir*⁹.

⁹ Gênero popular do cinema americano nos anos de 1940 associado a narrativas policiais em que a investigação leva o protagonista ao seu limite moral. As tramas são complexas, com reviravoltas e a presença de uma femme fatale que vai guiar e trair o investigador. O termo “*noir*” vem do francês preto e serve para denotar o uso de sombras e da fotografia em preto e branco nesses filmes, que, por sua vez, é uma expressão imagética da dicotomia do mundo e do protagonista (Mascarello, 2006).



Figura 8: Bill Pullman atende o telefone em *A Estrada Perdida* (1997).

Com *A Estrada Perdida*, Lynch se aprofundou ainda mais em seu próprio estilo e já tinha planos para outro seriado, um que desse continuidade a *Twin Peaks* (cancelado em 1991), e mostrasse o desfecho de Audrey Horne (Sherlyn Fenn) como uma atriz em Hollywood. Ele intitulou o projeto de *Cidade dos Sonhos* (David Lynch, 2001).

Amplamente considerado seu melhor filme e eleito melhor filme dos anos 2000 pela revista francesa *Cahiers du Cinéma*¹⁰, *Cidade dos Sonhos* não vingou como série, mas se realizou enquanto filme. A trama acompanha a intersecção acidental entre Betty Elms (Naomi Watts), uma aspirante a atriz que acaba de chegar a Hollywood e Rita (Laura Harring), que tem amnésia após um acidente de carro e precisa descobrir sua identidade. Mais do que nunca a *mise-en-scène* de Lynch se aproxima do onírico, através da quebra do eixo de 180 graus, propositais erros de continuidade e uma encenação farsesca, o diretor buscou o centro de tudo que faz um sonho ser o que é para transpor em tela e deixar o espectador tão perdido quanto uma pessoa que não sabe quem é. Ele confronta o espectador a partir da incapacidade da total compreensão do que é posto em tela, com atores mudando de personagens em simples transições, Lynch construiu a ideia do impossível a partir da própria busca por uma lógica (MacGowan, 2007).

¹⁰ Fonte: <https://www.cahiersducinema.com/boutique/produit/top-10-des-annees-2000/>



Figura 9: Naomi Watts e Laura Harring vão a um espetáculo aterrorizante em *Cidade dos Sonhos* (2001).

Mais do que uma homenagem simples a *Crepúsculo dos Deuses* (Billy Wilder, 1950), o filme se estabelece enquanto uma busca infrutífera pela identidade e como a indústria preda mulheres jovens (Lynch e McKenna, 2018), busca essa que só seria preenchida por Lynch em seu próximo filme.

Império dos Sonhos (David Lynch, 2006) marca um encerramento na filmografia de Lynch. Não apenas por ser o último longa-metragem do diretor, por ser aquele em que Lynch sente ter alcançado o máximo do que poderia extrair a partir de seu próprio estilo, trazendo a fragmentação da percepção da realidade ainda mais enfática e usando dela para construir um terror mais assumido do que *a priori*. A narrativa acompanha Nikki (Laura Dern), uma atriz que perde de vista a própria realidade enquanto grava um remake de um filme polonês supostamente amaldiçoado. A ideia de um duplo, ou *doppelgänger*, é algo que esteve com Lynch desde *Twin Peaks* e ganhou diferentes formas, seja em *A Estrada Perdida* ou *Cidade dos Sonhos*, o diretor utilizou desse imaginário aterrorizante para tirar seus personagens da zona de conforto seja para lhes revelar uma realidade aterrorizante ou para colocar eles (e o espectador) em cheque quanto a uma ideia de verdade na imagem (Lynch e McKenna, 2018).



Figura 10: Laura Dern assiste a um show de dança em *Império dos Sonhos* (2006).

Em *Império dos Sonhos*, contudo, a construção passa por ambos para dar a Nikki uma composição diversificada da *mise-en-scène*, que é ao mesmo tempo desafiadora como em *A Estrada Perdida*, soturna assim como *Os Últimos Dias de Laura Palmer* e críptica em sua decupagem tal qual *Cidade dos Sonhos*. Foi, para o diretor, como uma convergência de símbolos que perpassavam sua carreira e puderam se aglutinar naquele filme. Lynch, empolgado, foi seu próprio operador de câmera durante praticamente toda a gravação.

Ele conseguiu pôr a mão na massa e aperfeiçoou tudo, dos efeitos aos objetos de cena e sets, e para ele foi libertador filmar com uma câmera pequena. Como não tinha uma equipe grande, pôde trabalhar com os atores num plano muito pessoal.¹¹ (Lynch e McKenna, 2018, p. 501).

Após este filme, o diretor se viu cada vez com menos espaço para a produção no contexto de Hollywood. Com a ascensão de filmes como *Identidade Bourne* (2002), de Paul Greengrass, e *Batman - Begins* (2005), de Christopher Nolan, o cinema voltava-se a produções de caráter mais realista e de grandes retornos financeiros, coisa que nunca foi prioridade para Lynch (Lynch e McKenna, 2018). Isso, porém, custou-lhe espaço naquela indústria.

Nesse sentido, é possível compreender também o retorno a *Twin Peaks* como um movimento natural para Lynch. A série foi cancelada e não pode ser conduzida em boa parte da forma com que o diretor preferia. Após seu fim, muitos de seus filmes surgiram *a priori*

¹¹ Tradução do autor para português.

como forma de se estender e integrar àquela história. A vontade de retornar àquela idílica cidade em Washington era tanta que, em 2014, Lynch reeditou várias cenas cortadas de *Twin Peaks: Os Últimos Dias de Laura Palmer* e lançou *Twin Peaks: The Missing Pieces* (2014), um aprofundamento nos dramas de Laura e em certas explicações da mitologia geral seriado, focado na presença do *Black Lodge* e no personagem Phillip Jeffries (David Bowie).

No mesmo ano, Lynch e Frost criaram um roteiro de mais de 300 páginas para retomar aquele universo e apresentaram para executivos da Showtime. As negociações foram difíceis e Lynch chegou a anunciar publicamente que estava saindo do projeto quando este lhe desagradou. O diretor encarava a obra como um longa-metragem e queria os recursos e orçamento de um filme, enquanto a produtora Showtime dimensionava um seriado. Não era do desejo de Frost, nem dos executivos seguir com *Twin Peaks* sem Lynch. Parte da razão do cancelamento anterior se dava pela ausência de David, e como era difícil para outros diretores transportarem para a tela aquele mundo criado por ele (Lynch e McKenna, 2018). Depois de algumas negociações, Lynch retornou para o projeto e em 2015 as gravações foram iniciadas. Em 2017, 25 anos após o fim da segunda temporada de *Twin Peaks*, como prometeu Laura Palmer ao final do seriado, eles se reencontraram.

A trama de *Twin Peaks: O Retorno* se desenvolve a partir do regresso de Dale Cooper (Kyle MacLachlan) à medida que o sobrenatural volta a agir e influenciar as vidas dos habitantes de Twin Peaks. A terceira temporada, mais do que uma modernização do tempo e dos recursos tecnológicos, reaviva seu tema principal. A família enquanto um ambiente de trauma e terror está mais presente do que nunca, mas não apenas isso. Lynch busca desfamiliarizar o público a partir da expansão dos horizontes para além da cidade, acompanhamos agora os ambientes frios e industrializados de Nova Iorque e os cassinos luxuosos de Las Vegas, contrastando com a pequena cidade que também enfrenta os desafios da modernidade. Há também a reinterpretação do personagem de Cooper, o idiossincrático agente do FBI, que havia ficado preso no *Black Lodge* ao final da segunda temporada, enquanto a entidade BOB (Frank Silva), que já havia possuído o pai de Laura para matá-la, andava pelo mundo no corpo do agente. Cooper consegue retornar à realidade, mas desprovido de suas memórias e quase todas as funções, agindo basicamente como uma criança, enquanto sua versão maligna segue imparável rumando para a cidade de Twin Peaks. Essa dualidade serviu muito bem para que Lynch pudesse criar uma sensação de desamparo na desconstrução da imagem de seu herói.



Figura 11: Agente Cooper salva Laura Palmer em *Twin Peaks: O Retorno* (2017).

O terror se cria, portanto, muito em voga da relação dos personagens e suas interações, tanto quanto parte do imaginário surrealista. Lynch sempre optou em suas decupagens por planos longos que pudessem valorizar, mas em *Twin Peaks - O Retorno* essa valorização tomava outros contornos. O diretor sempre pedia que seus atores fizessem as cenas mais vagorosamente e discutiu com um produtor que lhe disse que um plano estava muito longo¹².

É possível perceber como o tema do sonho, tanto o onírico quanto a aspiração, era importante para Lynch. Os habitantes da cidade, especialmente aqueles que eram jovens ao final da segunda temporada, são retratados aqui como fracassos, pessoas que não conseguiram alcançar seus objetivos e vivem em profunda tristeza. Esse tom drasticamente soturno permeia a terceira temporada quase por completo, mesmo alguns personagens servindo momentos pontuais de alívio cômico, é notável como essa característica do seriado foi preterida pelo diretor para que pudessem focar em uma história mais fatalista.

David Lynch usa de toda a liberdade possível para que a encenação expresse os anseios e fracassos de uma nova “América” e a nova família que surge com ela, expressando uma sociedade modernizada em que não há tanto espaço para farsa, e por isso se permite ser mais frontal na relação dos personagens uns com os outros e com aquele universo ficcional, especialmente o sobrenatural. Todas essas características culminam em um final que,

¹² Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=x1SRD8hg7q0>.

reforçando o caráter cíclico da obra, exprime de forma bíblica o tom condenatório para com os personagens, que sempre estiveram fadados ao fracasso. É por isso que *Twin Peaks: O Retorno* é analisado neste artigo, para investigar mais profundamente de que forma o diretor concebe a obra como uma espécie de síntese de seu estilo artístico.

3. A MISE EN ABYME EM TWIN PEAKS: O RETORNO (2017)

A conceituação de *mise en abyme* surge do autor francês André Gide (1869 - 1951) enquanto uma forma do escritor para poder conceituar uma técnica da representação em abismo, cujo mesmo explicita não ter inventado, mas sim ser algo presente nas formas de arte desde William Shakespeare, Edgar Allan Poe, Diego Velázquez, Johann Goethe etc (Mattos, 2015).

Segundo o autor, ilustra como é possível perceber dentro de algumas obras reflexões de seus temas, de outras, ou delas mesmas, seja na pintura, literatura, ou no cinema. A exemplo disso tem-se as pinturas Memling ou Metsys, com um espelho que reflete o interior da sala em que a obra é pintada, ou ainda em trechos de *Hamlet* e *A Queda da Casa Usher*, que demonstram uma interpretação dentro de uma peça de teatro ou um momento de leitura dentro de um livro, o que demonstra que dentro da primeira imagem (ou camada) há uma segunda, em abismo (Gide, 1951, p. 41).

Torna-se compreensível, a partir disso, que a perspectiva em abismo ou narrativa em abismo é uma espécie de construção provocada pelo reflexo de elementos de uma obra em outra, como se de fato estivesse estampada em um espelho. Isso vai além de uma mera duplicação ou repetição, tratando-se de um confronto direto com o espectador, que se depara com uma nova narrativa, em que a artificialidade é assumida, e os enigmas e códigos de linguagem não podem ser completamente solucionados.

Enquanto uma categorização da forma de se pensar arte, a *mise en abyme* foi eventualmente atrelada também ao cinema. No dado contexto, efervesce o texto de Henrique Codato (2017) sobre a *mise en abyme* em *Cidade dos Sonhos*, em que o autor se propõe a tipificar diretamente a relação da narrativa em abismo com o cinema de David Lynch. Codato discute como o cineasta utiliza-se dessa técnica para construir um imaginário que se dobra sobre si mesma e se entrelaçam nas perspectivas de sonho e realidade ao ponto de tornar os conceitos indistinguíveis (Codato, 2017).

Tomando como base as definições propostas, verifica-se que, não apenas *Cidade dos Sonhos* ou *Twin Peaks: O Retorno* partem do uso dessa técnica, pois é possível percebê-la em

toda a filmografia de Lynch. Desde as referências mais cristalinas às pinturas e vanguardas surrealistas cinematográficas em *Eraserhead*, clássicos hollywoodianos n' *O Homem Elefante*, ou nas bases hitchcockianas de *Veludo Azul*, a obra dentro da obra sempre foi algo que dialogou com o estilo de David Lynch.

Sua principal referência, com o passar do tempo, passou a ser adotada a partir de suas próprias obras. É cognoscível como as temáticas da família suburbana, do “sonho americano”, dos problemas sociais e familiares, todos condensados numa estética e narrativa surrealistas, repetem-se no imaginário do estilo lynchiano desde o princípio de sua carreira, mas principalmente a partir de *Veludo Azul* e *Twin Peaks*. Dentre os principais elementos que estão representados em *Twin Peaks: O Retorno*, destaca-se a representação do surreal através da composição do *Black Lodge*.

O *Black Lodge* foi introduzido inicialmente no seriado no terceiro episódio¹³ da primeira temporada, intitulado “Zen, or the Skill to Catch a Killer”, sendo retratado como um ambiente rodeado por cortinas de veludo vermelho e um piso preto e branco ziguezagueante, com uma estátua de decoração e poltronas para os visitantes. Uma música de jazz preenche perenemente o espaço.

Nas duas primeiras temporadas, o mundo metafísico do *Black Lodge* aparecia com menos recorrência, isso pois era utilizado para gerar um contraste estético e temático aos momentos de relações pessoais entre os habitantes da cidade, dando um tom mais sombrio ao espaço e à mitologia que o cerca. Na terceira temporada, por sua vez, com uma maior frontalidade da *mise-en-scène* e das relações dos personagens a partir do tempo que se decorreu em hiato, a construção do terror se expande e, concomitantemente, o próprio *Black Lodge* passa a ser mais presente e mais representativo na série, não somente na apresentação do seu espaço precedentemente, contudo, em especial, na sua influência através de toda a temporada sobre as vidas dos personagens.

Com tudo isso, tem-se estabelecido a finalidade do uso da *mise en abyme* (Codato, 2017) e sua relação direta com o cinema de Lynch. Assim sendo, a fim de melhor elaborar a relação da imageria do *Black Lodge* com obras anteriores do diretor, a análise será conduzida a partir de uma divisão por quatro categorias definidas a partir de temas caros aos filmes do diretor. Esses temas serão explanados e deles surgirão as conexões entre trechos de *Twin Peaks: O Retorno* e cenas apresentadas em obras pregressas (Vanoye e Goliot-Lété, 2009).

¹³ Algumas contagens tratam o episódio piloto “Northwest Passage” como um “episódio zero”, o que poderia levar a uma contagem deste como o segundo episódio. Para efeitos práticos, entenderemos como o terceiro episódio. Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Twin_Peaks_season_3

Neste proposto intuito, as ideias de Gilles Deleuze (2005) — de como a imagem-tempo é uma retratação mais pura da imagem, singular em não propor uma verdade prévia, e que por isso seria capaz de desvelar novos códigos para compreender a construção daquele mundo — serão de vital importância para colocar em perspectiva a construção da imagem e de qual forma, a partir das repetições, elas cristalizam *Twin Peaks: O Retorno* (2017) como a obra síntese da filmografia de David Lynch.

3.1. O SONHO AMERICANO

O ideal do sonho americano é um conjunto de ideias que, modificando-se ao longo do tempo, são os sustentáculos imprescindíveis para a construção de uma identidade nacional e uma espécie de bússola moral da nação norte-americana¹⁴. Esses supostos ideais baseiam-se, hodiernamente, nos conceitos de individualismo, meritocracia, e na busca por riqueza e ascensão social. Esse conjunto de afirmativas foi amplamente difundido durante a década de 1950 pelo cinema, empregando esses valores como mote salvador do povo e inerentes a todo cidadão estadunidense (Cunha, 2017).

Lynch não está além disso, ele teve contato desde a mais tenra idade com essas ideias e as absorveu desde cedo até que pudesse criticá-las em suas obras. Uma de suas obras que mais exprime esse contraste é *Veludo Azul* (1986). Logo na abertura, é construído um panorama de um subúrbio perfeito, jardins coloridos, pessoas solícitas que se cumprimentam e dão caminho para os outros, tudo ao som da canção *Blue Velvet*, de Bobby Vinton. Esse panorama perfeito, no entanto, é maculado por um pequeno equívoco: um homem que, enquanto rega suas plantas, cai no chão desfalecendo. Na sequência, o protagonista Jeff Beaumont (Kyle MacLachlan) vai visitar esse homem —seu pai— e, na volta, se depara com uma orelha decepada no chão.



¹⁴ Fonte: <https://daily.jstor.org/james-truslow-adams-dreaming-american-dream/>



Figura 12: Jeff encontra uma orelha decepada em *Veludo Azul* (1986).

Lynch, a princípio, apropria-se de toda uma encenação clássica, na condução de sua câmera, no tempo e suavidade que dá aos movimentos e na presença da música para construir esse ideal de harmonia, que é violado por uma mangueira enroscada num galho, algo profundamente banal, mas cuja sucessão de planos (entre o galho a torneira prestes a arrebentar) elabora uma ideia de mal oculto, uma imperfeição que se esconde em plena vista, que é ignorada até que se torne fatal (Deleuze, 2005). A orelha surge após isso, como um *MacGuffin*¹⁵ saído de um filme de Hitchcock e que, tal qual esse, não pretende agregar um sentido em si, além de romper de vez com a suposta normalidade de antes e mergulhar de vez no onírico.

Em *Coração Selvagem* (1990), por sua vez, Lynch constrói uma relação tragicômica e disfuncional entre Sailor Ripley (Nicolas Cage), um valentão exótico condenado por homicídio, e Lula Fortune (Laura Dern), uma jovem sonhadora e problemática, enquanto fogem de assassinos e da mãe de Lula, Marietta (Diane Ladd). Durante essa viagem, Lula dirige o carro enquanto Sailor dorme no banco de trás; ela fica desconfortável com a rádio noticiando tragédias e muda a sintonização. Quanto mais ela busca outras rádios, mais assassinatos, crimes e sofrimentos são reportados, o que leva Lula, numa espiral de descontentamento a desligar o carro e chamar Ripley para descer e dançar com ela. Eles pulam e se descabelam ao som de um solo de guitarra e terminam declarando seu amor ao pôr-do-sol.

¹⁵ MacGuffin é um dispositivo narrativo popularizado pelo cineasta britânico Alfred Hitchcock (1899 - 1980) em filmes como *39 Degraus* (1935) e *Psicose* (1960), se caracterizando como objetos que desenvolvem inicialmente a narrativa, mas não possuem propósito para além disso. Fonte: <https://joaonunes.com/2024/quionismo/ferramentas-dos-quionistas-o-que-e-um-macguffin/>

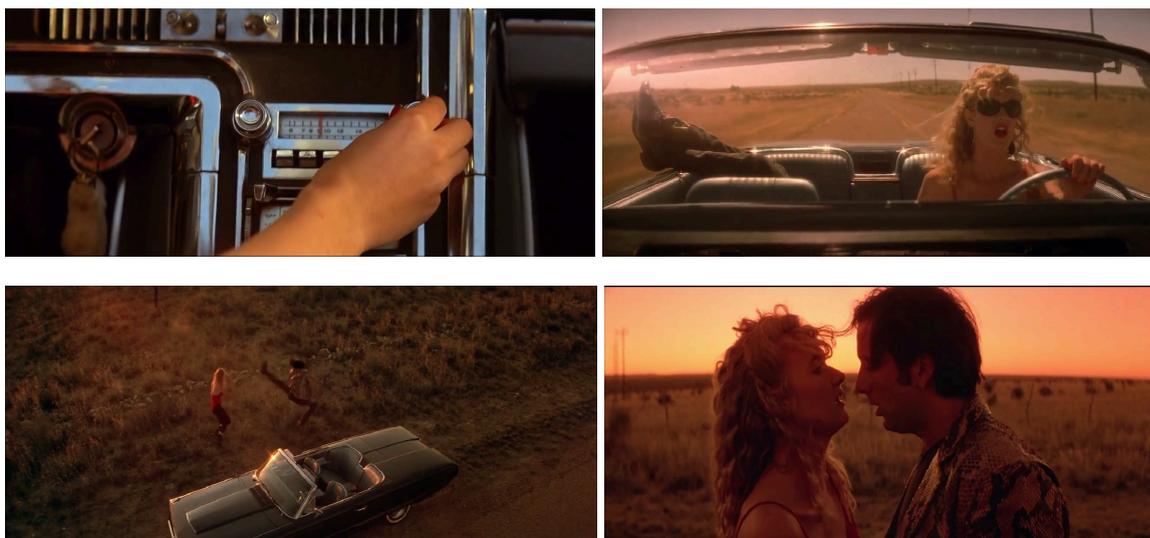


Figura 13: Sailor e Lula dançam e se declaram em *Coração Selvagem* (1990).

Essa cena reforça toda uma construção fantasiosa que o filme propõe sobre a vida daqueles personagens. Como eles abnegam à realidade em prol de uma construção fantasiosa de suas vidas, da ideia de que podem se manter sozinhos e viver tal qual Bonnie e Clyde, personagens homônimos ao título do filme de 1967, dirigido por Arthur Penn. Esse caráter fantástico e surreal se manifesta a partir das várias alusões que o filme faz ao clássico *O Mágico de Oz* (Victor Fleming, 1939) e como ele subverte essa busca por um final inocentemente feliz. Aqui os personagens não tem a opção de serem puros ou ingênuos, a realidade é forçada contra eles constantemente. Se, no filme de Fleming, Dorothy (Judy Garland) tem a possibilidade de fugir da realidade material e viver seu sonho, em Lynch, os personagens são, a partir dos sonhos, confrontados pela dureza da realidade. Não há um sonho, mas sim um pesadelo americano.

Já em *Twin Peaks: O Retorno*, o diretor opta por trazer seus dramas com menos sutilezas do que nos longas propostos anteriormente. Isso se reflete logo no episódio 1: *My Log Has a Message for You*, em uma das cenas que ocorre nos inéditos cenários fora de Twin Peaks, em Nova Iorque, em que um jovem chamado Sam (Ben Rosenfield) é contratado para vigiar ininterruptamente uma caixa de vidro, até que Tracey (Madeline Zima) aparece com cafés para ambos. Como o guarda saiu, Sam a deixa entrar. Ele explica que é pago para vigiar aquela caixa, mas ambos cedem e logo fazem sexo. Nesse momento, uma nuvem negra se avoluma no objeto e uma criatura aparece lá dentro. A entidade quebra o vidro e mata ambos os amantes.



Figura 14: Sam e Tracey são mortos em *Twin Peaks: O Retorno* (2017).

Com o progresso, Lynch identifica e transpõe em tela uma América muito menos sutil e mais incrédula, como se os ambientes coloridos de *Veludo Azul*, ou os personagens sonhadores de *Coração Selvagem* já não tivessem mais espaço num mundo que perdeu seu brilho. Agora, num ambiente impessoal e desfamiliarizado (Quaioti, 2021), os personagens são forçados a terem relações mais diretas, quase robóticas, entre si, o que já torna toda a situação comportamentalmente distante, provida de relações inumanas. Isso permite que, em seguida, o diretor impulsione um choque direto com a aberração visual da entidade na caixa de vidro e toda a grafia e antinaturalidade da violência daquele ser que escapara do *Black Lodge*.

3.2. O SEGUNDO EU

O conceito de *Doppelgänger*, ou duplo, surgiu do folclore germânico cuja origem do termo é atribuída ao romancista alemão Jean Paul (1763-1825) e designa um fenômeno paranormal que serviria como um prenúncio de má sorte. Em algumas interações, ainda, esse duplo seria visto como um “irmão gêmeo maligno”, um ser que atuaria como receptáculo de toda maldade de um indivíduo, enquanto o outro gêmeo, logicamente, seria a representação da bondade (Fisher, 2017).

Em determinado momento de *A Estrada Perdida*, Fred (Bill Pullman) é preso acusado do assassinato de sua esposa Renee (Patricia Arquette) e condenado à morte. Na prisão, ele é encarcerado numa cela claustrofóbica e começa a relatar diversas dores de cabeça e lembranças do cadáver de sua esposa. As dores se alastram de tal forma que Fred é levado ao médico, cujo qual se recusa a receitar qualquer remédio que fosse. Na mesma noite, as dores atingem o ápice, ele tem visões com um carro numa estrada, que chega até outro homem. Na manhã seguinte, um guarda faz uma vistoria e percebe que a cela de Fred está ocupada por outro homem, o mesmo que apareceu no sonho anterior. Esse homem é identificado como Pete Dayton (Balthazar Getty) e, posteriormente, liberado.



Figura 15: Fred se transforma em Pete em *A Estrada Perdida* (1997)

Lynch estabelece uma narrativa não-linear, em que os eventos que se sucedem pouco tem a ver com uma relação de causa e consequência. Para ele, criar um ambiente indecifrável, uma materialização dos medos de Fred com relação à morte de Renee e a sua própria. Nesse sentido, toda a construção de Pete, o *doppelgänger*, partiria de um construto mental de Fred para reconstruir sua identidade e memória, pois, como ele mesmo diz, gosta de lembrar das coisas ao seu modo, sem preocupação com a verdade; uma tentativa de produzir uma “versão boa” de si, em que ele conseguiria ter o sucesso desejado com sua esposa. Mas, mesmo em sonhos, Lynch demonstra como há uma impossibilidade patológica para que seus personagens possam alcançar seus objetivos, uma vez que, ainda sim, Fred é incapaz de manter seus desejos perante o pesadelo que se forma dentro de si.

Ao final de *Império dos Sonhos*, Nikki (Laura Dern) é capaz de superar seus demônios interiores, permitindo com que ela se encontre com uma mulher chamada Garota Perdida

(Karolina Gruszka), e vê que ela assiste a duas mulheres correndo na televisão e, depois, à cena que acontece em nossa frente. Nikki então se aproxima e a beija, enquanto desaparece. A Garota Perdida vai à porta de casa e vê seu marido e filho esperando-a. Eles se abraçam, uma luz forte revela Nikki assistindo algo que parece ser um espetáculo de dança.

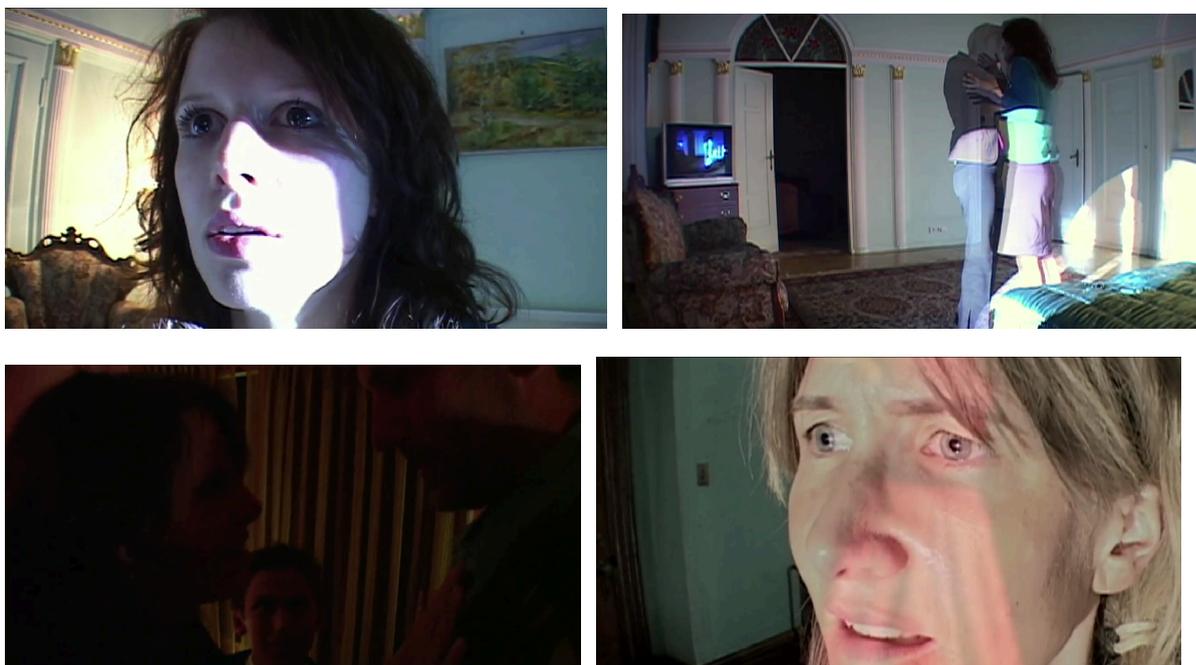


Figura 16: A assimilação entre Nikki e a Garota Perdida em *Império dos Sonhos* (2006).

Ao contrário da maioria das outras obras de Lynch, a construção final do pesadelo proposto em *Império dos Sonhos* tem um desfecho luminoso. Passado todo o terror, a Garota Perdida — que é a origem de todas as personas da protagonista — encontra-se com Nikki e, ao absorvê-la num beijo, tornam-se uma só, deixando assim de estar perdida. Com isso, ela se reencontra com sua família, uma concretização de seus desejos materializados em Nikki e Susan, outra faceta também interpretada por Laura Dern. Ao final, Nikki assiste a Garota Perdida com sua família, em paralelo a uma peça de teatro que alude a uma inversão de valores, na qual o sonho contempla a sonhadora.

Logo no terceiro episódio de *Twin Peaks: O Retorno: Call for Help*, retomando o final do segundo, tem a continuidade da busca de Cooper por reaver seu corpo e banir Mr. C (Kyle MacLachlan), seu *doppelgänger*, de volta ao *Black Lodge* para impedi-lo de retornar a Twin Peaks. Cooper está vagando por um espaço imaterial até chegar em uma dimensão rosada com uma torre sobre um lago infinito. Cooper entra e se depara com Naido (Nae Yuuki), uma mulher sem olhos. Ela o ensina a como retomar seu corpo. Mr. C, por sua vez, sofre de dores

terríveis enquanto dirige. Cooper se aproxima de uma tomada gigante na parede e transforma-se em eletricidade. A condição de Mr. C se agrava e ele capota o carro e começa a vomitar até, quase morto, ser levado pela polícia. Entretanto, Dougie Jones (Kyle MacLachlan), uma cópia artificial de Cooper é quem morre tragado por uma tomada e retorna ao *Black Lodge*, fazendo o detetive assumir a identidade deste, porém sem nenhuma memória.



Figura 17: Cooper toma o corpo de Dougie Jones em *Twin Peaks: O Retorno* (2017).

O duplo, para Lynch, representa mais do que uma alegoria à dualidade, é uma forma de seu personagem exprimir suas contradições e anseios. Como nos filmes apresentados, em que ambos os protagonistas buscam um sonho para além da banalidade de suas vidas e, nesse sonho, eles encontram um refúgio contra o mundano. No trecho supracitado, é interessante ressaltar como Mr. C é retratado como uma figura implacável, taciturna e cruel, ele não é Cooper — apenas uma entidade possuindo sua forma —, todavia ainda é o total oposto do protagonista, algo que não existia nele, mas sim no hostil ambiente do *Black Lodge*, em que o personagem fora aprisionado por mais de duas décadas. Ele é o reflexo distorcido de Cooper, sua versão perversa, dotada de malícia, fruto não de um sonho, mas de um terrível pesadelo, um retrato da impossibilidade da completude humana (MacGowan, 2007).

3.3. A VERDADE OCULTA

A psiquê é moldada a partir daquilo que é possível ao humano discernir, chamado “consciente”, e o que há de mais primitivo e inato nas profundezas de seu pensamento, o “inconsciente”. Esses aspectos são divididos em três estruturas. O *id* é a primeira a se manifestar, aquela que governa os instintos primários e os prazeres imediatos desde o nascimento. O *ego* surge a partir do contato do indivíduo com o ambiente ao seu redor, é o que vai submeter o *id* ao processo de avaliação das consequências de seus atos. O *superego*, por fim, é o resultado da assimilação das normas de convivência social, fazendo com que os instintos e o *id* sejam suprimidos em prol da construção de uma ideia de bondade e perfeição do sujeito (Freud, 2011), produzindo a ideia de um indivíduo que se molda e é moldado a partir da realidade que o permeia.

A respeito disso, evidencia-se a passagem em que o Dr. Tevres (Anthony Hopkins) convida Dr Carr Gomm (John Gielgud) para ter uma entrevista com John Merrick (John Hurt), o dito “homem elefante”, e atestar que, apesar da aparência, ele tinha pleno controle das faculdades mentais. É mostrado, em seguida, como Tevres pensosamente ensina Merrick a falar seu nome e articular alguns sons que ele possuía dificuldade. O médico tenta ensiná-lo um salmo, mas aparentemente em vão. Quando Dr. Carr Gomm vai visitá-lo, logo desmascara como Merrick apenas repetia jargões aprendidos, tornando-o “incurável”. Uma discussão entre os médicos se estende e o homem que era dito como incapaz declama o salmo 22 e, para o espanto dos doutores, articula sobre sua tradição em ler a Bíblia e seus trechos favoritos. Ao final, Dr. Carr Gomm pede para que ele e Merrick possam encontrar-se mais vezes.



Figura 18: Dr Carr Gomm avalia John Merrick em *O Homem Elefante* (1980).

Embora não seja um filme notoriamente surrealista como a maior parte de sua obra é, *O Homem Elefante* (1980) ainda carrega muito do que pode ser considerado basilar para a definição do estilo *lynchiano*. Merrick é um personagem profundamente melodramático, cuja construção remonta aos clássicos de Hollywood dos anos 1950 e 1960. Ele se encontra em uma posição de vulnerabilidade a partir de sua condição e como essa o impôs uma vivência extremamente passiva, cuja qual lhe permitia tão somente obedecer cativamente ordens. A partir de seu encontro com Tevres, ele passa a ter interações mais gentis, mas ainda que venham a taxá-lo como sujeito inferior, mesmo que ele resguarde consigo gentileza e conhecimento. A pecha de monstruosidade é algo que nasce do ambiente em que vive Merrick e só então recai sobre ele, forçando-lhe a bestialização de seu ser em vias da materialidade de sua condição.

Mesmo que *Os Últimos Dias de Laura Palmer* (1992) faça parte de *Twin Peaks*, ainda assim o longa-metragem propõe debates sobre a condição psicológica da personagem a partir do relacionamento na casa dos Palmer. Em específico, Laura volta para casa na hora do jantar. Leland (Ray Wise), seu pai, a intercepta de supetão. Ele a chama para se sentar e, após breve silêncio, a julga por não ter lavado as mãos antes do jantar. Leland caminha até sua filha e agarra a mão dela, julgando-a como suja por não tê-lo feito. Sua mãe, Sarah (Grace Zabriskie), tenta apaziguar, mas o pai investe nas ofensivas contra a filha, agarrando seu colar e acusando Laura de ter um amante. O pai, por fim, proíbe que o jantar comece antes que a jovem lave suas mãos.



Figura 19: Leland briga com Laura *Twin Peaks: Os Últimos Dias de Laura Palmer* (1992).

Desde o começo, era construído um imaginário de perfeição sobre a família Palmer, como um lar amoroso e feliz que fora destruído a partir da morte de Laura. No trecho acima, contudo, é demonstrado como a relação de perfeição tratava-se de um verniz sobre realidade em que toda aquela família esteve sempre condenada ao fracasso. Leland se encontra visceralmente irritado com Laura e utiliza de qualquer subterfúgio para se aproximar dela. Ele já estava, naquele momento, possuído por BOB, que o levaria a matar sua filha e, por mais que parte dele ainda a amasse, outra mais poderosa pulsava em direção à morte. Ao implicar com Laura, ele agressivamente se impõe sobre ela, chamando-a de “imunda”, aludindo saber sobre as relações de sua filha com prostituição e outros segredos que ela escondia em seu diário. Lynch trabalha essa cena em poucos planos longos e abertos e composições próximas ao teatral, e se aproxima dos personagens à medida que a tensão aumenta, como forma de demonstrar que outrora vivendo uma farsa, eles então estariam revelando seu interior (Deleuze, 2005).

No décimo quarto episódio de *Twin Peaks: O Retorno*, *We Are Like the Dreamer*, é mostrada Sarah Palmer indo até um bar. Ela adentra taciturna o local, sem falar com ninguém. Ao se sentar no balcão, um homem começa a observá-la e se aproxima para flertar. Sarah responde com rispidez, o que desagrada o sujeito. Ele insiste sobre a mulher, com comentários sexistas e insinua que ela seja lésbica. Quando ele ameaça matar e esquartejá-la, a mãe de Laura retira sua face e revela uma escuridão dentro de si. Esse antro de maldade ataca o homem e arranca parte de seu pescoço. Ao recolocar a face, Sarah Palmer não se lembra do que houve e grita ao vê-lo caído no chão.





Figura 20: Sarah Palmer mata um homem no bar em *Twin Peaks: O Retorno* (2017).

Sarah Palmer reflete sobre si os horrores de seu passado: o assassinato da filha pelo marido possuído e depois o suicídio deste. Toda aquela família, a imagem da perfeição que fora retratada no começo de *Twin Peaks* agora era uma mera lembrança depressiva de seu passado. Em episódios anteriores, Sarah já fora retratada como essa mulher que perdeu completamente o desejo pela sociedade e pela necessidade da farsa que ela imputa sobre as pessoas, tornando-se solitária e rancorosa¹⁶. Nesse trecho, no entanto, Sarah vai além e revela algo que até então era desconhecido: tal qual Laura e Leland, ela também teve contato com o sobrenatural. O *Black Lodge*, por assim ser, representa o poder de suprimir o consciente e deixar o mais irascível do inconsciente humano dominar sobre as pessoas, como uma forma de revelar uma farsa que existe dentro de cada pessoa, um teatro de bondade que esconderia a verdade de cada um, ou seja, seu *id*.

3.4. O ETERNO HORROR

A filosofia niilista é uma corrente pós-iluminista que prega a negação da fé, da razão, da vida e do mero sentido da pergunta “por quê?”, propondo uma não interpretação ou aceitação da realidade e da vida, em razão de uma absoluta ausência de sentido maior (Rossano, 2007). Nesse contexto, é um pensamento que foi muito empregado pelo cineasta David Lynch ao longo de sua trajetória, direta ou indiretamente, para que esse pudesse pensar e dimensionar seu terror a partir de sua forma surrealista, uma vez que os extremos da não interpretação e a negação da realidade são repetentes em sua filmografia.

¹⁶ Aos 48 minutos do episódio 2: *The Stars Turn and a Time Presents Itself*, Sarah é mostrada em casa, largada, bebendo e fumando compulsivamente enquanto assiste a um programa que mostra a selvageria animal; uma representação da ligação da personagem com um lado mais violento e instintivo.

Em *Eraserhead* (1977), por exemplo, percebe-se a colocação desses temas da inexplicabilidade do horror a partir de um trecho em que Henry (Jack Nance) atende à porta e vê sua vizinha (Judith Roberts), e logo começam a se beijar. Na cama ambos começam a afundar no colchão tal qual fosse água. Aparece a Mulher no Radiador (Laurel Near) cantando “In Heaven”, canção de Lynch original para o filme. Logo Henry aparece, sobe ao palco e, quando toca na Mulher no Radiador, vê ela se transformando em um clarão e desaparecendo. Sozinho naquele palco, ele fica ainda mais ansioso e vai para um espaço de camarote ao lado. Lá, sua cabeça é lançada para longe do corpo e de suas roupas nascem outra, com a grotesca aparência de seu filho recém-nascido gritando incessantemente. A cabeça de Henry mergulha na poça de sangue e cai no pátio fora de seu apartamento, ficando ao léu até ser levada por uma criança (Thomas Coulson).



Figura 21: Henry encontra a Mulher no Radiador em *Eraserhead* (1977).

Lynch buscou diversas inspirações para seu primeiro longa-metragem na prima fonte dos surrealistas como Salvador Dalí (1904 - 1989) na pintura, e Luis Buñuel (1900 - 1983) no cinema. Com isso e o baixo orçamento disponível nesse filme, ele construiu um imaginário estético a partir de sua própria vida e das nuances as quais experienciou naquela época, como as dificuldades de criar um primeiro filho e como estabelecer um casamento com pouco dinheiro. A partir disso, Lynch pode dar voz aos seus sentimentos conflitantes mediante a forma de sua arte, uma vez que (em seu pensamento) tais questões emanam tanta complexidade que não poderiam ser propriamente transpostas no filme através de uma

exposição lógica. Nesse trecho ele utiliza da imagem de uma cama que se torna piscina para levar Henry, de certo modo, a outra dimensão, em que impera o ilógico e o não dito, algo muito semelhante e embrionário ao que viria a ser estética e tematicamente o *Black Lodge*.

Em *Cidade dos Sonhos* (2001), por outro lado, o cineasta já mais experiente traz outra abordagem sobre o pesadelo e o horror. Em determinada cena, Betty (Naomi Watts) e Rita (Laura Harring) fazem sexo e dormem juntas. No meio da noite, Rita começa a falar enquanto sonha, assustando Betty, que desperta a namorada agora obcecada por ir ao “Club Silencio”. Lá, O Mágico (Richard Green) começa o show repetindo as frases “No hay banda!¹⁷” e “Il n'est pas de orquestra!¹⁸”, as mesmas do pesadelo de Rita. Elas se sentam juntas, abraçadas e assustadas, vendo o maestro conduzir sua fala, até uma luz azul emergir no teatro e levá-lo consigo. Após isso, sobe ao palco Rebekah Del Río (interpretando a si mesma). Ela canta a canção “Llorando”, o que leva ambas às lágrimas. A cantora desmaia, mas a música continua. Betty abre sua bolsa e encontra um cubo azul com espaço para uma chave, fazendo com que ambas deixem o teatro.



Figura 22: Betty e Rita vão a um espetáculo sobrenatural em *Cidade dos Sonhos* (2001).

O diretor busca construir uma ideia de unicidade a partir da perda de identidade das protagonistas. Durante toda a sequência, Lynch trabalha seus planos colocando ambas as protagonistas em paralelo. Na figura, é mostrado um plano que referencia diretamente o

¹⁷ Tradução: não há banda.

¹⁸ Tradução: não há orquestra.

longa-metragem *Persona - Quando Duas Mulheres Pecam* (1966), de Ingmar Bergman, uma obra aclamada sobre duas mulheres que, ao conviverem juntas, acabam se tornando uma pessoa, enquanto Rita, uma mulher de cabelos castanhos, veste uma peruca loira idêntica ao cabelo de Betty. Para Lynch, contudo, a dimensão da identidade se expande para além do indivíduo, pois na própria sequência *O Mágico* remete em suas palavras como toda aquela realidade é uma mentira e como tudo está meramente sendo encenado, não havendo nada de original ou natural no mundo, o que leva as personagens ao medo deste possível confronto com o real. Mais uma vez, o espaço da cena é retratado como um ambiente alheio à realidade, vindo diretamente do subconsciente, e que, portanto, não seguiria regras naturais, como quando a cantora desmaia e a canção segue sendo interpretada incólume.

Todos esses pensamentos culminam diretamente no final de *Twin Peaks: O Retorno*, episódio 18: *What is Your Name?*, na sequência em que o Agente Cooper leva Carrie Page (Sheryl Lee), uma mulher idêntica a Laura Palmer, para a cidade de Twin Peaks, a fim de descobrir se ela é Laura ou não. Eles chegam pela noite e estacionam o carro em frente à casa de Leland e Sarah. Ao perguntar para Carrie se ela reconhece o ambiente, a mulher nega. Eles tocam a campainha e são atendidos por Alice Tremond (Mary Reber), uma mulher totalmente distinta de todas que Cooper conhece, que nega com veemência todas as perguntas do Agente do FBI relacionadas à presença de uma família Palmer naquela residência. Desolados, Cooper e Carrie descem as escadas e ficam pensativos na rua. Ao passo que ele começa a se questionar que ano seria aquele, a mulher ouve gritos vindos da casa, ecoando o nome de Laura, levando-a ao desespero. As luzes desaparecem e a imagem é engolida pela escuridão, como se deixasse de existir.





Figura 23: Cooper e Carrie Page se desesperam *Twin Peaks: O Retorno* (2017).

Através do empenho de Cooper, Lynch constrói uma história de como os esforços humanos são triviais perante forças superiores. O agente ficou ausente por toda a extensão do seriado, preso ao corpo desmemoriado de Dougie Jones, até que pôde regressar no penúltimo episódio, *The Past Dictates The Future*, em que ele enfim volta a Twin Peaks e derrota Mr. C e, num esforço hercúleo, faz o impossível e retorna no tempo, na noite da morte de Laura para resgatá-la de seu fim. O que parecia ser um final feliz é frustrado quando Laura desaparece mesmo segurando a mão de Cooper e apenas seu grito ecoa. O agente então dorme com Diane (Laura Dern) e, quando acorda, está em um novo mundo, semelhante o bastante para que ele não perceba muita diferença, mas distinto o suficiente para que ele nunca se acostume ou se sinta em casa, um capricho cruel de toda a maldade que reside no *Black Lodge* contra Cooper.

O horror para Lynch é, portanto, um evento cíclico. Seus personagens estão constantemente descontentes com a realidade e buscam em seu inconsciente algo que lhes faça sentirem-se melhores, mesmo que por um breve momento, antes que estas implacáveis forças sobrenaturais levem suas vidas rumo à tragédia. Isso cria para sua filmografia um sentimento niilista de vazio, em que perde-se o sentido da resistência e da própria vida, uma vez que não há sequer uma possibilidade para um desfecho reconfortante, especialmente em *Twin Peaks: O Retorno*.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

É interessante reavaliar, após todo o volume de sua filmografia e trajetória analisados, como David Lynch é um cineasta cujos temas sempre retornam a si. Desde seu primeiro curta-metragem, em 1967, ele busca formas de exprimir no movimento das imagens a sensação lúdica e desconfortável de estar preso em um sonho. Com o passar do tempo ele

apenas amadureceu seu pensamento e olhar, e agregou novos temas, sempre voltando a eles durante a carreira.

Através de filmes como *O Homem Elefante* e *Veludo Azul*, ele pôde esmiuçar relações da sociedade americana, comportamentos humanos que sempre lhe foram profundamente esquisitos para dar dimensão a seus personagens e levá-los a um lugar comum que, a partir dali, estaria constantemente maculado pelo bizarro. Como uma orelha decepada encontrada no subúrbio. Tal aspecto se amplifica em *Twin Peaks*, por ser um seriado e ter um volume de conteúdo maior, permitindo a Lynch explorar ainda mais nuances de sua visão do horror, do surreal e do imaginário do cidadão estadunidense.

Todos esses temas, os diálogos propostos, a evolução do seu olhar enquanto cineasta e um pensador da imagem, confluíram para *Twin Peaks: O Retorno*, uma retomada a essa obra que nunca fora concluída e, tematicamente, nunca deixou de ser feita. N' *O Retorno*, ele foi capaz de rever toda sua carreira sob um novo prisma, com outra maturidade e retrabalhar seus temas, trazendo elementos próprios de tudo que já produziu. De certa forma, Lynch sempre esteve procurando realizar um único filme, um grande retrato do horror e da farsa norte-americana através de sua visão surrealista, e alcançou isso no seriado lançado em 2017.

Elementar que, por tudo que foi apontado, *Twin Peaks: O Retorno* é uma obra colossal em escopo e volume de material e seria impossível neste artigo avaliar tudo que ela propõe, justamente por isso foi escolhido como fio condutor da *mise en abyme* o *Black Lodge*, sua construção e presença ao longo da temporada, para que pudesse haver uma base sólida para compreender o seriado e sua relação com as demais obras da filmografia do diretor. O longa-metragem *Uma História Real* (David Lynch, 1999) não foi mencionado na parte dedicada à filmografia do diretor pela mesma razão que *Duna* (1984) não fora trazido para a análise: o excesso de volume textual que geraria em contravenção ao pouco que poderia agregar à compreensão de *Twin Peaks* naquele momento.

No fim das contas, cabe compreender como, para David Lynch, os temas de um estudo de sua obra sempre foram espinhosos. O cineasta era notoriamente avesso a explicações de suas obras, defendendo que as sensações causadas são superiores à lógica por trás delas. Em razão disso, esse artigo se propõe a defender uma compreensão analítica com base na carreira do diretor. Assim como esta, outras mil análises por distintos vieses podem surgir, pois a criatividade de Lynch reside na polissemia, em como essas temáticas tão humanas dialogam com o interior de seu espectador para, a partir dele, gerar um novo sentido e, por consequência, um novo sonhador.

5. REFERÊNCIAS

A COZINHA. **Duna de Jodorowsky, o maior filme que jamais aconteceu.** Disponível em: <https://www.omelete.com.br/duna/duna-jodorowsky-retrato-omelete>. Acesso em: 16 dez. 2024.

A Identidade Bourne. Doug Liman: Universal Pictures, 2002.

Batman Begins. Christopher Nolan: Warner Bros. Pictures, 2005.

Bonnie e Clyde: Uma Rajada de Balas. Arthur Penn: Warner Bros. - Seven Arts, 1967.

CELEBRITYTHROWBACK VIDEOS. **Filmmaker David Lynch's reaction to someone suggesting he cut a scene.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x1SRD8hg7q0>. Acesso em: 6 dez. 2024.

CODATO, Henrique. **Mise en abyme e reflexividade em Mulholland Drive, de David Lynch.** Imagofagia, Buenos Aires, 2017. p. 29-50.

Crepúsculo dos Deuses. Billy Wilder: Paramount Pictures, 1950.

CUNHA, Paulo Roberto Ferreira da. **American way of life: representação e consumo de um estilo de vida modelar no cinema norte-americano dos anos 1950.** Programa de Doutorado em Comunicação e Práticas de Consumo — ESPM, São Paulo, 2017.

DAVID Lynch: The Art Life, Jon Nguyen, Rick Barnes e Olivia Neergaard-Holm: Duck Diver Films/Absurda, 2016.

DELEUZE, Gilles. **Imagem-Tempo.** São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.

Demônio das Onze Horas. Jean-Luc Godard: DDL Cinematografica, 1965.

DUKES, Brad. **Twin Peaks: Arquivos e Memórias.** Rio de Janeiro: Darkside Books, 2017.

Dune - Box Office Mojo. Disponível em: https://www.boxofficemojo.com/title/tt0087182/?ref=bo_se_r_2. Acesso em: 16 dez. 2024.

Filmes da Meia Noite - Grupo Estação. Disponível em: <http://grupoestacao.com.br/experimente/meia-noite/>. Acesso em: 25 jan. 2025.

FISHER, Mark. **The Weird and The Eerie.** Londres: Repeater Books, 2017.

FREUD, Sigmund. **Obras Completas Volume 16: O Eu e o Id, "Autobiografia" e outros textos (1923-1925).** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LYNCH, David; MCKENNA, Kristine. **Room to Dream: A Life in Art.** Nova York: Random House, 2018.

MACGOWAN, Todd. **The Impossible David Lynch**. Nova York, Columbia University Press, 2007.

MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus Editora, 2006.

MATTHEW WILLS. **James Truslow Adams: Dreaming up the American Dream**. Disponível em: <https://daily.jstor.org/james-truslow-adams-dreaming-american-dream/>. Acesso em: 12/03/2025.

MATTOS, Thiago. **Paludese mon coeur mis à Nu: uma aproximação entre André Gide e Charles Baudelaire através da noção de mise en abyme**. Palimpsesto, Rio de Janeiro, 2015. p. 82-94.

MCNALLY, Amanda. **The gendering of death personification in literary modernism: the femme fatale symbol from Baudelaire to Barnes**. Electronic Thesis and Dissertation—East Tennessee State University: 2019.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém**. [s.l.] L&Pm Editores, 2015.

Noites de Cabíria. Federico Fellini: DDL Cinematografica, 1957.

O Mágico de Oz. Victor Fleming: Metro-Goldwyn-Mayer, 1939.

O Retorno de Jedi. Richard Marquand: Lucasfilm Ltd., 1983.

PECORARO, Rossano. **Niilismo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

Persona - Quando Duas Mulheres Pecam. Ingmar Bergman: SF Studios, 1966.

QUAIOTI, Henrique. **Twin Peaks: The Return e a desfamiliarização das convenções narrativas na ficção televisiva**. Dissertação de Mestrado—UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI: 2021.

The Elephant Man - Box Office Mojo. Disponível em: https://www.boxofficemojo.com/title/tt0080678/?ref=bo_se_r_1. Acesso em: 16 dez. 2024.

Top 10 des années 2000 - Cahiers du Cinéma. Disponível em: <https://www.cahiersducinema.com/boutique/produit/top-10-des-annees-2000/>. Acesso em: 7 dez. 2024.

Top 10 des années 2010 - Cahiers du Cinéma. Disponível em: <https://www.cahiersducinema.com/boutique/produit/top-10-des-annees-2010/>. Acesso em: 16 dez. 2024.

Um Corpo Que Cai. Alfred Hitchcock: Paramount Pictures, 1958.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus. 2009.

WIKIPEDIA CONTRIBUTORS. **Twin Peaks season 3**. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Twin_Peaks_season_3. Acesso em: 11/03/2025.

6. FILMOGRAFIA DO DIRETOR

ERASERHEAD. 1977. (89 min.)

O HOMEM ELEFANTE. 1980. (124 min.)

DUNA. 1984 (137 min.)

VELUDO AZUL. 1986. (120 min.)

TWIN PEAKS. 1990 - 1991. (1492 min.)

CORAÇÃO SELVAGEM. 1990. (125 min.)

TWIN PEAKS: OS ÚLTIMOS DIAS DE LAURA PALMER. 1992. (135 min.)

A ESTRADA PERDIDA. 1997. (134 min.)

UMA HISTÓRIA REAL. 1999. (112 min.)

CIDADE DOS SONHOS. 2001. (147 min.)

IMPÉRIO DOS SONHOS. 2006. (180 min.)

TWIN PEAKS: O MISTÉRIO. 2014. (90 min.)

TWIN PEAKS: O RETORNO. 2017. (1014 min.)