

GEMINIS

[DOSSIÊ - TELEVISÃO: FORMAS AUDIOVISUAIS DE FICÇÃO E DE DOCUMENTÁRIO]

COMPLEXIDADE NAS OBRAS TELEVISUAIS E CINEMATOGRAFICAS DE DAVID LYNCH

LETÍCIA XAVIER DE LEMOS CAPANEMA

*Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia
Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP) e professora do
curso de graduação em Rádio e TV, graduação tecnológica em
Produção Audiovisual e pós graduação em Produção Executiva
e Gestão de Televisão do FIAMFAAM Centro Universitário.
E-mail: capanema.leticia@gmail.com.*

RESUMO

Este estudo propõe investigar aspectos autorreferenciais presentes na produção cinematográfica e televisual de David Lynch, realizador frequentemente associado à noção de complexidade narrativa. Para tanto, foram destacados para análise a série *Twin Peaks* (ABC, 1990-91) e o filme *Twin Peaks, Fire Walk With Me* (1992). Embora sejam de naturezas distintas (televisual e cinematográfica), tais obras compreendem um único universo diegético, estabelecendo entre si uma relação de complementação e expansão narrativa. A partir de uma análise narratológica dessas obras, busca-se contribuir para a investigação da complexidade narrativa audiovisual, especialmente em seus aspectos autorreferenciais e em seus desdobramentos na poética narrativa lynchiana.

Palavras-chave: Complexidade Narrativa; Autorreferência; David Lynch; *Twin Peaks*

ABSTRACT

This study proposes an investigation about the self-referentiality in David Lynch's film and television productions, whose works are often associated with the notion of narrative complexity. In this study, we highlighted the TV series *Twin Peaks* (ABC, 1990-91) and the film *Twin Peaks Fire Walk With Me* (1992). Although they were released in different medias (television and cinema), these works comprise a single diegetic universe, establishing complementary and extensive narrative relations. From a narratological perspective, we seek to contribute to the investigation of audiovisual narrative complexity, especially in its self-referential aspects and its influences in lynchien poetic.

Key-words: Narrative complexity; self-reference; David Lynch; *Twin Peaks*

INTRODUÇÃO

É comum encontrar o nome de David Lynch, artista, diretor, roteirista e produtor estadunidense, associado ao tema da complexidade narrativa (BUCKLAND, 2009; ELSAESSER, 2009; KISS, 2013; CHINITA, 2013). De fato, na produção audiovisual do autor, é recorrente a presença de estratégias de complexificação, como distorções temporais, não linearidade, metalinguagem, construções em abismo, misturas entre as dimensões do sonho e da realidade, ambiguidades de tempo, espaço e personagens. No cinema ou na televisão, as ficções de Lynch parecem propor um jogo narrativo reflexivo. Jogo esse que demanda ao espectador o esforço para desvendar a intrincada estrutura que sustenta os mundos ficcionais lynchianos.

Embora seja mais conhecido por seus projetos para cinema, Lynch deixou sua marca indelével na ficção televisual com *Twin Peaks* (ABC, 1990-91), sua primeira série que ainda hoje influencia outros universos narrativos criados para TV e fora dela. *On The Air* (ABC, 1992) e *Hotel Room* (HBO, 1993), apesar de menos célebres, são também ousadas ficções televisuais que apresentam as marcas metalinguísticas e autorreflexivas do autor. No campo fílmico, Lynch criou um vasto repertório de obras conhecidas por suas narrativas insólitas e complexas, características essas que se destacam em filmes como *Erasearhead* (1977), *Blue Velvet* (1986), *Wild At Heart* (1990), *Twin Peaks*, *Fire Walk With Me* (1992), *Lost Highway* (1997), *Mulholland Dr.* (2001) e *Inland Empire* (2006).

Diante do conjunto da obra audiovisual de Lynch, buscamos, neste estudo, identificar certas propriedades capazes de caracterizar a complexidade narrativa presente na poética ficcional desse excêntrico realizador. Com o intuito de por em relevo as estratégias de complexificação mais recorrentes no trabalho ficcional de Lynch, traremos à análise a série televisual *Twin Peaks* e o filme *Twin Peaks, Fire Walk With Me*.

Como veremos, tais obras são complementares e compreendem um único universo narrativo. Ademais, a série e o filme nos parecem exercer papel central no percurso poético de Lynch. Localizadas no início dos anos 1990, respectivamente 1990/91 e 1992, essas obras apresentam questões estéticas e narrativas que ganham

importância e intensidade na produção posterior do diretor, principalmente em seus filmes subsequentes: *Lost Highway*, *Mulholland Dr.* e *Inland Empire*. Essas questões relacionam-se a artifícios narrativos que serão aqui analisados. São eles: a duplicidade, a construção em abismo e a metalepse.

Nossa proposta é, portanto, investigar a complexidade narrativa no filme e na série que compõem o universo diegético de *Twin Peaks* a partir de seus aspectos autorreferenciais, destacando estratégias que marcam a poética lynchiana, enquanto artista criador de intrincadas narrativas.

A investigação da complexidade nas realizações de David Lynch se insere em uma pesquisa mais ampla dedicada à análise das diversas definições da narrativa complexa geradas pelos estudos literários, cinematográficos e televisuais (CAPANEMA, 2016). Assim, antes de iniciarmos a análise das obras, faremos uma breve reflexão sobre a noção de narrativa complexa, com o intuito de elucidar como entendemos esse termo e sua relação com a autorreferencialidade.

1. NARRATIVA COMPLEXA E AUTORREFERÊNCIA

No âmbito dos estudos da atual produção ficcional do cinema e da televisão¹, a palavra “complexidade” tem sido frequentemente associada a uma espécie de configuração narrativa que se distinguiria, por oposição, da narrativa simples ou convencional. No entanto, não há consenso sobre o significado da expressão “narrativa complexa”. De fato, o termo ainda é objeto de discussões e definições diversas por parte de pesquisadores da narrativa. Aliás, vale lembrar que, embora o tema da complexidade narrativa tenha ganhado maior propulsão nos estudos fílmicos e televisuais, trata-se de uma noção que vem sendo discutida desde a antiguidade, com base em sistemas narrativos distintos.

A complexidade narrativa não é um fenômeno exclusivo de nossa contemporaneidade. Na *Poética* (2011), por exemplo, Aristóteles definiu a *Odisséia* (Homero, século VIII A.C.) como uma epopéia de narrativa complexa, detectando nela a presença de diversas peripécias e reconhecimentos. Quanto à Tzvetan Todorov (2013), ele considera *As Mil e Uma Noites* (narrativa oral em árabe, compilada à partir do século IX) e o romance epistolar *Les Liaisons Dangereuses* (Choderlos de Laclos, 1782) como narrativas também dotadas de complexidade, visto que elas contêm dentro de si outras narrativas. Já *Don Quixote* (Miguel de Cervantes, 1605) e *The Life and Opinions of Tristram Shandy*

¹ Dentre as obras que tratam da complexidade narrativa no cinema e na televisão, destacamos, respectivamente, os livros: *Puzzle Films: complex storytelling in contemporary cinema*, coletânea de artigos editada por Warren Buckland (2009), e *Complex TV: the poetics of contemporary television storytelling*, de Jason Mittell (2015).

(Laurence Stern, 1759-1767) são exemplos precoces da complexificação narrativa por meio da intertextualidade e da metanarrativa.

No domínio do cinema, podemos citar duas correntes da narrativa fílmica complexa distanciadas no tempo e no espaço: o *nouveau cinéma* francês dos anos 1960, caracterizado por Pierre Beylot (2005) como construções labirínticas, do qual o exemplo mais conhecido é *L'année dernière à Marienbad* (1961) de Alain Resnais e Robbe-Grillet; e os “*puzzle films*”² realizados a partir dos anos de 1990 nos EUA, tais como *Fight Club* (David Fincher, 1999) e *Lost Highway* (David Lynch, 1997), filmes que apresentam narrativas intrincadas por meio da não-linearidade, *loops* e fragmentações espaciais e temporais (BUCKLAND, 2009, p. 6).

A designação da teledramaturgia como de tipo complexo tem início a partir do estudo de narrativas seriadas dos anos de 1980 e 1990, como *Hill Street Blues* (Steven Bochco, 1981-87), *Twin Peaks* (David Lynch e Mark Frost 1990-91) e *X-Files* (Chris Carter, 1993-2002). Jason Mittell (2012 e 2015), por exemplo, identifica a complexidade na televisão elegendo a hibridação estrutural como característica central do fenômeno. Ainda que a mistura de gêneros e a autoconsciência narrativa sejam identificados como recursos de complexificação também importantes, para o pesquisador estadunidense a narrativa complexa na televisão é primordialmente fruto da combinação do formato capitular (*serial*) com o episódico (*episodic*). O equilíbrio entre esses dois formatos resulta, segundo Mittell, em uma estrutura intrincada que ao mesmo tempo recusa “a necessidade de fechamento da trama em cada episódio, que caracteriza o formato episódico convencional, [...] privilegia histórias com continuidade e passando por diversos gêneros” (2012, p. 36). O autor reconhece que nem toda ficção televisual contemporânea é complexa, porém localiza a recorrência desse novo formato narrativo nas últimas décadas da produção ficcional da televisão estadunidense. Embora tenha elaborado um livro inteiramente dedicado ao estudo da narrativa complexa na TV (MITTELL, 2015), examinando sua presença em diversos gêneros e formatos da ficção televisual dos EUA (dramas, *sitcoms*, *reality shows* etc.), o autor não destaca tipos e nem mesmo níveis da complexidade, detendo-se em suas características gerais e reiterando a junção entre os formatos episódico e capitular como aspecto central da complexificação.

A partir do breve exame de distintas definições e abordagens da *complexidade narrativa* literária, fílmica e televisual, é possível observar a versatilidade desse termo, que é associado a múltiplas estratégias narrativas: peripécias e reconhecimentos;

2 No campo dos estudos fílmicos, as investigações sobre a complexidade narrativa gerou uma proliferação de termos criados com o objetivo de melhor definir tal fenômeno narrativo no cinema, são alguns deles: “forking-path films” (BORDWELL, 2002) “puzzle films” (BUCKLAND, 2009); “multiple-draft films” (BRANING, 2002); “modular narratives” (CAMERON, 2006); “riddle-plots” (KISS, 2012); “mind-game films” (ELSAESSER, 2009).

incorporação de histórias em outras; distorções temporais e espaciais; ambiguidades; intertextualidades; autoconsciência narrativa; mistura de gêneros e formatos, entre outras. Constatamos que trata-se de um fenômeno plural, que pode se manifestar por meio de diversas estratégias e em sistemas narrativos variados. A *complexidade*, vocábulo polissêmico, traz em si o problema da inexatidão e da versatilidade de seu significado.

Dessa maneira, pretendemos um sentido mais acurado do que seja esse fenômeno narrativo tão plural em sua singularidade. Nesse sentido, destacamos a autorreferência como aspecto que se sobressai no conjunto de obras relacionadas à narrativa complexa. Propomos, assim, associar a complexidade narrativa à predominância da autorreferencialidade, entendida como o movimento da narrativa de voltar-se sobre si, seja de maneira conteudística, formal ou enunciativa. Dito de outra forma, objetivamos observar os mecanismos de complexificação narrativa através de estratégias autorreferenciais.

O exercício de detectar traços de autorreferencialidade na poética televisual e cinematográfica de Lynch nos auxiliará a compreender os aspectos universais da complexidade narrativa, bem como suas particularidades em formas expressivas distintas: a televisão e o cinema. Este estudo também busca contribuir para o crescente debate sobre a caracterização da narrativa complexa presente nos estudos de televisão e nos estudos de cinema, evidenciando a relação desse fenômeno com a autorreferencialidade.

2. O ESTRANHO UNIVERSO NARRATIVO DE *TWIN PEAKS*

Dentre o conjunto de realizações de David Lynch para o cinema e para a televisão, elegemos as duas obras audiovisuais que compõem o mundo ficcional de *Twin Peaks*. São muitas as razões que justificam a escolha de nossos objetos de análise.

A série *Twin Peaks* é uma criação conjunta de David Lynch e Mark Frost, expoentes nomes do campo audiovisual e frequentemente associados à noção de complexidade narrativa – o primeiro, no cinema; e o segundo, na televisão. Lynch é um artista polivalente (diretor, produtor, roteirista, músico e artista plástico) mundialmente conhecido por suas narrativas perturbadoras, oníricas e intrincadas realizadas para o cinema. Frost, por sua vez, é um reconhecido escritor, roteirista, produtor e diretor de televisão, tendo participado de importantes projetos da chamada *quality TV*, como a célebre série *Hill Street Blues*.

Quanto à obra, temos que *Twin Peaks* é uma ousada experiência televisual que despertou o interesse do público, da crítica e dos estudos acadêmicos, sendo apontada

como um dos marcos da “segunda era de ouro” da televisão estadunidense, conforme classificação de Robert J. Thompson (1997). O programa é também qualificado como *art television* por Kristin Thompson (2003), que identifica na série características como autoconsciência estilística, ambiguidades e ruptura com a narrativa clássica. Para mais, trata-se de relevante exemplo do fenômeno *cult* na televisão, com um universo ficcional que se tornou objeto de culto de uma legião de fãs, culto esse que perdura há mais de 25 anos e que volta a ganhar intensidade tendo em vista a previsão de retorno da série à televisão para 2017.

Além de todos esses motivos, temos ainda o fato de que o programa televisual *Twin Peaks* apresenta, de forma precursora, estratégias de expansão narrativa de seu universo ficcional, contando com um filme, três livros e um áudio livro que ampliam e complementam sua história³. Dessas obras, ressaltamos o filme *Twin Peaks, Fire Walk With Me*. Embora lançado após a finalização do programa, o filme apresenta os acontecimentos anteriores à narrativa da série. No sistema diegético de *Twin Peaks*, o filme funciona como um *prequel*, ou seja, como um episódio anterior à série, pois ele se concentra nos acontecimentos imediatamente precedentes à narrativa televisual.

Além de constituírem o mesmo universo diegético, trata-se de narrativas que articulam múltiplas estratégias autorreferenciais de complexificação, entre as quais se destacam: a duplicação de personagens e eventos, a construção em abismo e a metalepse. Como se vê, são muitos os fatores que fazem de *Twin Peaks* um relevante caso para estudo da complexidade narrativa na televisão e no cinema. Vejamos como se apresentam os enredos dessas duas obras.

BREVE SINOPSE: A INQUIETANTE ESTRANHEZA DE *TWIN PEAKS*

She's dead. Wrapped in plastic. Com essas palavras, Peter Martell (Jake Nance), por telefone, comunica ao xerife Harry Truman (Michael Ontkian) que encontrou o corpo de uma mulher embalado em plástico à beira do rio. Trata-se do cadáver de Laura Palmer (Sheryl Lee) – uma bela e popular colegial da cidade de *Twin Peaks*, brutalmente assassinada na noite anterior.

Apresentada logo no início do episódio-piloto, a cena descrita é catalisadora do desenvolvimento narrativo de *Twin Peaks*. Desse modo, a série estreia *in media res*⁴,

3 Para uma análise mais detalhada das relações narrativas que se estabelecem entre a série, o filme, os livros e o áudio livro que compõem o universo diegético de *Twin Peaks*, consultar: CAPANEMA, Letícia X. L. Reconfiguração do conceito de montagem na ficção televisual expandida. In: Revista Lumina, v. 8, n. 1. Universidade Federal de Juiz de Fora, junho de 2014.

4 A expressão latina *in media* ressurgiu pela primeira vez em Arte Poética (linhas 148-150) de Horácio (65 a.C.-8 a.C.) e refere-se a técnica narrativa de iniciar um relato pelo meio da história.

visto que apresenta um evento já consumado – o assassinato de Laura – que vem a desencadear a complexa trama, orientando-a em torno da pergunta: Quem matou Laura Palmer?

Assim é que a série conta a história da investigação do assassinato de Laura, que é conduzida pelo agente especial do FBI Dale Cooper (Kyle MacLachlan). O desenvolvimento da investigação revela que Laura e os peculiares habitantes de *Twin Peaks* escondem estranhos segredos sob a aparente normalidade. A trama é composta por diversos acontecimentos fantásticos, reveladores do lado sombrio e bizarro dos personagens, cada qual com seu próprio desenvolvimento narrativo, todos esses tão instigantes quanto o conflito principal. A trama de *Twin Peaks* progride no estilo *whodunit* – recurso narrativo próprio do gênero policial. Todavia, a identidade do assassino vem a ser revelada no início da segunda temporada⁵ (EP16), rompendo assim com o padrão tradicional das séries policiais. Daí em diante, a série mescla várias outras intrigas que envolvem elementos sobrenaturais, máfia chinesa e até mesmo forças extraterrenas.

O filme *Twin Peaks, fire walk with me*, por sua vez, tem início com a investigação do assassinato de Teresa Banks, jovem morta pelo mesmo personagem que irá matar Laura Palmer um ano depois. Além disso, o filme expõe os últimos sete dias de vida de Laura, bem como a noite de seu assassinato.

Um dos aspectos mais notáveis do mundo diegético de *Twin Peaks* é essa qualidade peculiar de seus personagens, ao mesmo tempo tão familiares e tão estranhos. Nesse sentido, a série realizou uma habilidosa transposição, para o mundo da ficção, do conhecido conceito de *unheimlich* (inquietante estranheza) desenvolvido por Freud. Segundo o psicanalista alemão: “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (FREUD, 1976, p. 277). Assim, os personagens de *Twin Peaks*, que não são poucos, são ambíguos e divididos, na medida em que guardam marcas e segredos reprimidos em seus sombrios porões, elementos esses que vão sendo revelados no seu comportamento ao longo da série, como acontece com as formações do inconsciente, segundo a teoria psicanalítica.

Outra característica marcante do universo ficcional de *Twin Peaks* é a fusão entre as diversas dimensões da história: realidade, sonhos, pesadelos, alucinações, visões. Todas elas se misturam e se integram de maneira indissociável. A mescla entre a abstração e a materialidade se realiza especialmente neste ambiente paralelo denominado *red room* – uma espécie de “sala de espera” entre o mundo dos vivos e dos espíritos. É nesse quarto cercado por cortinas vermelhas que alguns personagens concretos estabelecem contato com o mundo abstrato.

5 A série *Twin Peaks* é composta por duas temporadas, totalizando 30 episódios: 8 pertencentes à primeira e 22, à segunda.

Além da ambiguidade dos personagens e da insólita ambientação diegética, a complexidade que se apresenta nas narrativas televisual e fílmica de *Twin Peaks* pode ser observada por meio da presença das estratégias autorreferenciais da duplicação (personagens duplos, recursividade e repetição), das construções em abismos e das transgressões entre níveis narrativos (metalepses). Dessa maneira, interessa-nos, nesta análise, compreender os mecanismos autorreferenciais que potencializam a complexidade de *Twin Peaks* (série e filme), bem como entrever a relevância desses artifícios como traços autorais de David Lynch.

3. O DUPLO

A duplicação é um dos dispositivos autorreferenciais mais evidentes em *Twin Peaks*, apresentando-se como estrutura padrão que se repete de diversas maneiras. De fato, o tema do duplo se presentifica não só no título da série e do filme (montes gêmeos), mas também em personagens, ações, tempo e espaço. Assim, a ideia do duplo aparece: na localização geográfica da cidade, que fica na fronteira dos EUA com o Canadá; na vida dupla (ou múltipla) de Laura; na sua duplicação através da figura de Madeleine Ferguson; na repetição de ações (Teresa, Laura e Madeleine são assassinadas da mesma maneira); na existência de dois diários de Laura (um diário secreto e outro posticho); na duplicação de dimensões (mundo real e mundo dos sonhos); na complementaridade de certos personagens (o anão e o gigante; BOB, o espírito mau e Mike, o espírito regenerado); e na já comentada conjunção entre o familiar e o estranho, que marca de maneira tão singular a atmosfera de *Twin Peaks*, entre outros exemplos⁶. Como se vê, são muitas as duplicações apresentadas nessas duas obras, mas nenhuma é tão perturbadora quanto a que se refere ao aparecimento do duplo (*doppelgänger*) de certos personagens.

Doppelgänger é um termo de origem alemã, cunhado pelo escritor Jean-Paul Richter no final do século XVIII. A palavra designa o duplo assustador, ou seja, a cópia idêntica de uma pessoa, porém, dotada de intenções malévolas e comportamento sombrio. Trata-se de uma figura recorrente na literatura gótica, na qual o duplo surge como uma espécie de “fantasma que vem atormentar o sujeito de quem ele é a imagem espectral” (FELINTO, 2008, p.32). Encontrar o próprio duplo ou o de outra pessoa, de acordo com o mitologia do termo, é sinal de má sorte ou prenúncio da própria morte.

Em *Twin Peaks*, a figura do duplo demoníaco está relacionada, principalmente,

⁶ A série conta com diversas outras menções ao duplo: a lanchonete Double R; a peça de dominó que marca os números duplos 3/3 e que identifica o personagem Hank Jennings; os dois livros de contabilidade da serralheria Packard (um falso e o outro verdadeiro); entre outras.

ao personagem Leland Palmer, hospedeiro do espírito de BOB. Mas é no encerramento da segunda temporada que a estratégia surge como elemento narrativo singular, em especial, no último episódio da série (EP30), com a apresentação da perturbadora sequência em que o agente especial Dale Cooper encontra com o *doppelgänger* de outros personagens e também com o seu próprio duplo.

Nessa sequência, Cooper retorna ao *red room* (ambiente situado no mundo abstrato dos sonhos e das alucinações) com a intenção de resgatar sua namorada Annie Blackburn (Heather Graham), que havia sido conduzida ao local por Windom Earle (possuído pelo espírito de BOB). É nesse ambiente que Cooper se depara com duplos de outros personagens já mortos: Madeleine Ferguson, Caroline, Leland e Laura Palmer. Em determinado momento, *The man from another place* (o anão em terno vermelho) anuncia: *doppelgänger!* Vemos surgir o duplo demoníaco de Cooper, que passa a perseguir o Cooper original, no interior do estranho labirinto de salas separadas por cortinas vermelhas. No final da sequência, é o duplo que retorna com Annie à vida normal de *Twin Peaks*, deixando o verdadeiro Cooper aprisionado no mundo paralelo do *red room*. Annie e o duplo de Cooper são resgatados pelo xerife Truman, que não percebe tratar-se de um *doppelgänger* do investigador.

Figura 1: Imagens que ilustram a sequência em que surge o duplo de Dale Cooper, que passa a perseguir-lo.



Na última imagem veiculada pela série, descobrimos, através do reflexo no espelho, que o duplo de Cooper está possuído pelo espírito de BOB. De certo, a união de herói e vilão no duplo demoníaco é um desfecho bastante representativo da inquietante estranheza de *Twin Peaks*.

Relacionado ao tema do duplo, o espelho tem a função de revelar a face oculta dos personagens, como nas cenas em que o reflexo de BOB é mostrado como sinal da possessão de corpos. Sintomaticamente, a imagem especular é o tema do primeiro e do último plano da série. No episódio-piloto, após o prólogo e a vinheta de abertura, é o reflexo de Josie Packard que aparece no espelho de sua penteadeira. Josie, o primeiro rosto mostrado na série, apresenta-se com um olhar perdido, contemplativo e misterioso. O plano nos induz a desconfiar de que a personagem guarda segredos,

o que se confirma ao longo da narrativa, com a constatação da vida dupla levada por Josie que, de um lado, é uma frágil chinesa pouco adaptada à língua e à cultura norte-americanas, de outro, é um habilidosa *femme fatale* que seduz e chantageia poderosos personagens da trama.

Na já mencionada cena que encerra a série, é BOB que aparece como reflexo do *doppelgänger* de Cooper, de modo que a narrativa chega a seu fim com a provocadora imagem de que vilão e herói tornaram-se um só corpo. Pacôme Thiellement (2010) utiliza a metáfora do espelho para explicar a série como um mergulho no sonho, no lado inconsciente e oculto da sociedade. De fato, o espelho percorre toda a narrativa como elemento revelador do lado obscuro dos habitantes de *Twin Peaks* que, à primeira vista, apresentam-se como pacatos moradores.

O espelho reaparece em vários momentos cruciais da história. É através dele que nos é revelada a possessão de Leland pelo espírito de BOB. Outro momento sutil, mas que merece ser mencionado, é o plano em que BOB aparece refletido no espelho localizado atrás de Sarah Palmer, mãe de Laura. Em entrevista concedida para o *making off* da série, David Lynch explica que a imagem surgiu acidentalmente durante as gravações do episódio-piloto. Até então, Frank Silva, o ator que interpretou BOB, era apenas um assistente de figurino que, involuntariamente, apareceu no reflexo do espelho. Lynch, que dirigiu a gravação da cena, decidiu não apenas manter o plano, mas incluir Frank no elenco e criar o personagem de BOB - o sombrio espírito que assombra a família Palmer.

Figura 2: Da esquerda para a direita:

- (1) o reflexo de Josie Packard, que compreende o primeiro plano da série;
- (2) plano em que Frank Silva (BOB) aparece acidentalmente refletido no espelho;
- (3) o reflexo revelador da possessão de Leland pelo espírito de BOB;
- (4) última imagem da série, que compreende BOB como reflexo do duplo de Cooper.



Outra importante manifestação da duplicidade em *Twin Peaks* é a repetição de eventos e ações narrativas. A repetição e a recursividade são artifícios autorreferenciais que se realizam de modo icônico, isto é, eles atuam por meio de relações de similaridade. Uma das manifestações da repetição na série é a réplica das ações do espírito de BOB, que parece estar condenado a reincidir na prática do mesmo crime. Em determinado momento da trama, BOB chega a declarar: *I promise, I will kill again*, promessa que de fato se concretiza. Ao se apossar do corpo de Leland, BOB mata Madeleine (prima de Laura) em uma recriação do assassinato de Laura. O corpo de Madeleine é também embalado em plástico e jogado no rio. No mesmo momento em que acontece o assassinato, Cooper é avisado do evento, através de misteriosa visão de um Gigante que anuncia: *It's hapenning again*.

De fato, Erick Felinto, em seu estudo sobre *A Imagem Espectral* (2008), afirma que a figura do fantasma é uma espécie de repetição perturbadora (2008, p. 22), isto é, um evento ou incidente condenado a se repetir infundavelmente. A fantasmagoria presente em *Twin Peaks* não foge à regra: os seres fantásticos que habitam o universo diegético da série e do filme parecem estar condenados a repetir suas ações.

Vale lembrar que o assassinato de Laura Palmer (que dá início à série televisual) é, ele mesmo, uma réplica de outro anterior: o assassinato de Teresa Banks, abordado no filme *Twin Peaks, Fire Walk with Me*. Embora tenha sido lançado um ano após o fim da série, o filme trata de acontecimentos anteriores à morte de Laura. Dessa maneira, Teresa, Laura e Madeleine são vítimas da mesma pessoa - Leland (possuído por BOB) - e são assassinadas de forma semelhante. A recorrência de um mesmo padrão assassino caracteriza não só a ideia do fantasma que repete suas ações sinistras, mas também o *modus operandi* do *serial killer*. Nesse sentido, nada mais apropriado ao estranho universo de *Twin Peaks* do que a ideia de um *serial killer* fantasmagórico.

4. O ABISMO ESPECULAR EM *TWIN PEAKS*

Ainda no âmbito da duplicação especular, destacamos a *mise en abyme* como importante estratégia autorreferencial que se faz presente em *Twin Peaks*, por meio da novela intradieética *Invitation to Love* - relato ficcional inserido na narrativa da primeira temporada da série.

A novela é assistida e comentada pelos moradores da cidade que são, a um só tempo, telespectadores de uma narrativa e personagens de outra. Assim é que, no decorrer da primeira temporada de *Twin Peaks*, *Invitation to Love* é acompanhada com

atenção pela personagem Lucy - a secretária da estação de polícia. Shelly, Leo, Nadine, Norma e Leland também são flagrados assistindo ao programa.

Invitation to Love conta a história de duas irmãs gêmeas Jade e Esmerald. A primeira – Jade – é uma jovem gentil e recatada, casada com Chet, o bom moço da história. A segunda - Esmerald - é má, ambiciosa, extravagante e é o par romântico de Montana, um *bad boy* aventureiro. As irmãs disputam a herança do pai, Jared, que passa por graves problemas financeiros e pensa em suicidar-se. Trata-se de uma novela melodramática constituída de personagens estereotipados, compondo uma trama maniqueísta e caricata, repleta de situações clichê e de lugares comuns.

À primeira vista, o universo narrativo de *Invitation to Love* parece distante da atmosfera surrealista de *Twin Peaks*. Todavia, as duas obras compartilham similaridades, constituindo uma bem humorada construção em abismo.

São vários os ecos narrativos entre a série e sua novela intradieética. Para exemplificá-los, citamos a cena do terceiro episódio de *Twin Peaks*, na qual Madeleine (réplica morena de Laura e interpretada pela mesma atriz - Sheryl Lee) aparece pela primeira vez na série, chegando à casa da família Palmer. Nessa cena, Leland está sentado no sofá. Uma enfermeira lhe aplica um sedativo, pois Leland se encontra em estado de choque devido ao recente assassinato da filha. A televisão da sala está ligada; vê-se na tela algumas cenas de *Invitation to Love*, mostrando Jade e Esmerald, personagens da novela interpretadas por uma só atriz (Selena Swift). A campainha toca. Trata-se da chegada de Madeleine, prima de Laura Palmer. Ao mesmo tempo, na tela da televisão, Jade bate à porta, chamando por seu pai, Jared. Envolvido pela mistura de sons vindos da televisão e da voz de Madeleine, que chama pelo tio, Leland, enfim, reconhece a sobrinha. Emocionados, os dois se abraçam num choro convulsivo.

Figura 3: Imagens da cena em que Madeleine (prima de Laura) chega à casa da família Palmer, enquanto Leland assiste à novela *Invitation to Love* (EP3 de *Twin Peaks*).



Para compreender a relação entre as duas obras – a série e sua novela intradieética - convocamos a definição e a classificação de *mise en abyme* elaboradas por Lucien Dallenbach. O pesquisador francês afirma que a construção em abismo é como

um espelho interno que reflete o conjunto da narrativa, duplicando elementos de seu enunciado, de seu código narrativo ou de sua enunciação (DALLENBACH, 1977, p. 52). Nessa perspectiva, podemos dizer que a novela reflete diversos elementos do enunciado de *Twin Peaks*. A começar pelo fato de que ambas tratam do tema do duplo. Sabemos que Madeleine Ferguson é uma espécie de prima/gêmea de Laura Palmer⁷, visto que elas são idênticas, salvo a cor do cabelo e o comportamento. Enquanto Madeleine é uma morena doce e recatada, Laura é uma loira sombria, sensual e cheia de segredos. A oposição dessas personagens é refletida em Jade e Esmerald - dupla que ganha aspecto caricato na novela. Além das personagens especulares, o tom melodramático de *Invitation to Love* também encontra ressonância em *Twin Peaks*. O reencontro de Leland e Madeleine é uma das cenas mais lacrimajantes da série. Os ecos narrativos entre *Twin Peaks* e sua novela intradiegetica também ocorrem em outros momentos, como, por exemplo, na cena apresentada no sétimo episódio, em que Leo Johnson (personagem de *Twin Peaks*) é baleado na sala de sua casa, ao mesmo tempo em que sua televisão exibe Montana (personagem de *Invitation to Love*) sendo atingido por um tiro.

É preciso ressaltar, ainda, outra espécie de *mise en abyme* presente na série e no filme *Twin Peaks*: aquela que, como no quadro de Velásquez, reflete os criadores dentro da própria obra criada. Trata-se da estratégia observada por André Gide de “transpor, na mesma escala dos personagens, o próprio autor da obra” (1948, p. 41).

De fato, identificamos em *Twin Peaks* a autorrepresentação especular de David Lynch no personagem Gordon Cole, chefe de Cooper, que aparece na série e também no filme. Gordon Cole, interpretado por Lynch, é um investigador sênior do FBI. O personagem tem uma deficiência auditiva, pelo que fala muito alto, mesmo utilizando um aparelho auditivo. Sua principal característica é o hábito de se comunicar com seus funcionários por meio de códigos, o que o torna um personagem bastante enigmático.

Embora não apresente qualquer deficiência auditiva, o criador David Lynch se assemelha ao personagem que interpreta - Gordon Cole - em sua maneira de se expressar. No filme, Gordon informa detalhes do assassinato de Teresa Banks a seus agentes especiais (Desmond e Stanley) através da performance de uma estranha dançarina - Lil - que traja um vestido vermelho com uma rosa azul. Cada detalhe da roupa e dos movimentos de Lil é uma mensagem codificada por Gordon. Nesse sentido, podemos dizer que Gordon reflete o modo enigmático de Lynch se expressar

7 Laura Palmer e Madeleine Ferguson são referências à dupla personagem Madeleine/Judy, do filme de Hitchcock, *Vertigo* (1958). Em *Twin Peaks*, a prima de Laura se chama Madeleine Ferguson, sendo que Ferguson é o sobrenome do personagem que se apaixona por Madeleine em *Vertigo* (Scottie Ferguson). O duplo feminino composto por uma loura e uma morena é um tema presente nos filmes posteriores de Lynch, como *Lost Highway* e *Mulholland Dr.*

enquanto autor de obras ficcionais, modo esse que aparece nas narrativas intrincadas que o espectador tem de desvendar para alcançar a mensagem codificada.

Lynch ainda tem sua figura refletida em outro personagem da trama, o neto da senhora Tremond – uma criança de fisionomia muito semelhante aos traços de Lynch. Tanto a senhora Tremond quanto seu neto são personagens que habitam o estranho mundo paralelo do *red room*, com pequenas aparições na série e no filme.

Figura 4: Da esquerda para direita:

(1) Gordon Cole (David Lynch) no filme *Twin Peaks. Fire Walk With Me* (1992);

(2) neto da senhora Tremond (mini-Lynch) EP9 de *Twin Peaks*;

(3) repórter local (Mark Frost) EP8 de *Twin Peaks*.



Na série, encontramos ainda a autorrepresentação especular de Mark Frost. O diretor e roteirista de *Twin Peaks* aparece no oitavo episódio da série como um repórter da televisão local que noticia o incêndio na serralheria Packard. A dupla Lynch e Frost encontram-se refletidos no interior de sua própria criação. Assim como François Truffaut, em *La Nuit américaine* (1973), Lynch é uma espécie de chefe acometido por uma deficiência auditiva. Frost, por sua vez, possui uma aparição mais comedida, que lembra as inserções de Hitchcock em próprios filmes.

5. TRANSGRESSÕES NARRATIVAS EM *TWIN PEAKS*

Trataremos agora de um caso especial de construção em abismo que, além de compreender uma obra encaixada dentro de outra, realiza a transgressão de níveis diegéticos, conhecida como metalepse.

Foi Gérard Genette que introduziu a noção de metalepse na narratologia, tomando por empréstimo o termo da retórica (*metalepsis*)⁸ para aplicá-lo aos estudos de níveis narrativos. Em *Figures III* (1972), Genette apresenta uma de suas primeiras abordagens, caracterizando a *metalepse* como “a passagem de um nível narrativo a outro” (1972, p. 243, tradução nossa). O autor se refere ao fenômeno da *metalepse* como

8 Metalepse é uma figura retórica que consiste em expressar uma ação ou ideia mediante outra relacionada metonimicamente com ela. Exemplo: a frase “lembra-te da promessa que me fizeste?” significa, na realidade, “Cumpra a promessa” (BERISTÁIN, Helena. *Dicionário de Retórica e Poética*. México: Porrúa, 1995, p. 319).

9 “Le passage d’un niveau narratif à l’autre” (GENETTE, op. cit, 1972, p. 243).

ultrapassagem da “fronteira movediça, mas sagrada, entre dois mundos: aquele em que se conta e aquele de que se conta” (1972, p. 245, tradução nossa)¹⁰. Nesse sentido, a contaminação entre níveis narrativos ocorre, segundo Genette, nos movimentos de intrusão do narrador ou narratário no universo da história que é contada ou o inverso.

As investigações que sucedem à fundadora definição de Genette alargam os contornos do termo. O conceito é retrabalhado por diversos autores (WOLF, 2009; PÍER e SCHAEFFER, 2005, entre outros) que o ampliaram, identificando o fenômeno em outras formas expressivas além da literatura. O próprio Genette retoma o assunto no livro *Métalepse. De La figure à La fiction* (2004), para alargar sua definição primeira. Partindo da definição original (*metalepsis* como figura retórica), o autor estende o conceito para aplicá-lo aos estudos narrativos da ficção, identificando o fenômeno em diversas formas de representação, como o cinema, o teatro e a televisão. Assim, Genette transpõe a noção inicial de *metalepse* como passagem “da figura à ficção” e desenvolve a ideia de que se trata de um artifício apto a se tornar uma das formas mais sofisticadas e mais inventivas do *mise en abyme*, ou seja, um recurso que estabelece relações entre dois ou mais mundos diegéticos organizados por incorporação (um contido no outro).

Wolf vai além e inclui no gênero *metalepse* as representações não ficcionais, buscando abarcar a pluralidade do fenômeno. Assim, o autor define a *metalepse* como “transgressão geralmente não acidental e paradoxal de bordas entre níveis ou (sub) mundos que são ontologicamente ou logicamente diferenciados”¹¹ (WOLF, 2009, p. 50). Recorrendo às observações de Genette (1972) e Wolf (2009) sobre o tema, compreendemos a *metalepse* como transgressão paradoxal de níveis narrativos, considerando que esses níveis, em princípio, não se comunicariam.

Para exemplificar esse duplo artifício narrativo (*mise en abyme* + *metalepse*), convocamos a sequência do filme *Twin Peaks, Fire Walk With Me*, na qual Laura Palmer penetra o espaço de uma foto.

Em determinado momento do filme, Laura recebe, das mãos da senhora Tremond, a foto de um quarto com uma porta entreaberta. Ela leva a foto para casa, afixando-a na parede de seu quarto. Deitada em sua cama, Laura observa a estranha foto. De repente, a partir da passagem de planos, percebe-se que Laura encontra-se dentro da foto. Essa percepção se efetiva graças à mudança do enquadramento e do ponto de vista da câmera. Com efeito, passa-se de um plano fixo e aberto para outro mais fechado e em movimento, dando a entender que se trata de uma visão subjetiva

¹⁰ “Frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes: celui ou l’on raconte, celui que l’on raconte” (Ib., p. 245).

¹¹ “Phenomenon occurring exclusively in representations, namely as a usually non-accidental and paradoxical transgression of the border between levels or (sub)words that are ontologically [...] or logically differentiated” (WOLF, op. cit., 2009, p. 50).

de Laura, que agora caminha dentro da foto. Imersa nesse outro mundo, Laura encontra a senhora Tremond que acena, convidando-a a passar pela porta entreaberta. Vemos assim a personagem Laura, agora, representada dentro da foto, que antes era observada por ela.

Figura 5: imagens que representam a transgressão (metalepse) de Laura para dentro da foto que havia na parede de seu quarto. Esta cena consta no filme *Twin Peaks - Fire Walk With Me* (1992).



A cena supracitada, extraída do filme *Twin Peaks*, representa essa paradoxal e perturbadora passagem do mundo de Laura para o mundo da foto, exemplificando, portanto, a conjunção dos recursos metalepse e construção em abismo. No enredo do filme, tal transgressão narrativa revela também as passagens que se realizam entre o mundo dos sonhos, da alucinação, dos espíritos e o mundo real, que marcam tão fortemente as narrativa lynchianas.

Na série, encontramos outro caso de transgressão entre níveis narrativos. Trata-se das apresentações dos episódios feitas por Margaret Lanterman (conhecida como Log Lady) – uma narradora consciente de seu status ficcional, visto que ela apresenta a história da qual é também personagem, reconhecendo a presença do público e se comunicando com ele.

Figura 6: Imagem da apresentação da Log Lady.



Nas apresentações, Log Lady assume a função de narradora autodiegética, visto que dirige seu olhar à câmera e interpela o telespectador para fazer comentários sobre os personagens e eventos que integram o episódio. Sempre portando um tronco nos braços, Margaret apresenta os episódios da sala de sua casa, sentada de costas para a lareira, sempre apagada. Sua imagem lembra a figura da avó que narra às crianças contos ao mesmo tempo maravilhosos e terríveis, como são também as histórias abordadas por Margaret. Vejamos um exemplo:

*Eu carrego um tronco. Parece engraçado pra você? Não é engraçado pra mim. Por trás de tudo há um motivo. Motivos podem explicar até o absurdo. Temos tempo de descobrir os motivos por trás do comportamento variado dos seres humanos? Eu acho que não. Alguns arranjam tempo. Eles são chamados detetives? Assista e veja o que a vida ensina. (MARGARET LANTERMAN [Log Lady], EP1 de *Twin Peaks*, grifos nossos)*

Margaret se expressa de maneira enigmática, utilizando palavras dêiticas (*eu, você, veja*) e tecendo comentários metarreflexivos sobre a narrativa da qual também faz parte. Suas apresentações constituem uma transgressão entre níveis diegéticos, na medida em que a personagem narradora parte do mundo intradiegético para interpelar seu narratário localizado no mundo extradiegético, dirigindo-se a seus telespectadores e consciente de seu duplo *status* de narradora e personagem. Ademais, as apresentações de Margaret são mais que meras introduções, visto que fornecem pistas para interpretação da trama.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Finalizamos nossa análise de *Twin Peaks* com uma reflexão sobre a posição da série e do filme no conjunto da obra de David Lynch. Como bem observa Fátima Chinita, “Lynch é um criativo multidisciplinar que dedicou sua *oeuvre* à análise da problemática reflexiva” (2013, p.18). Nesse sentido, podemos considerar que *Twin Peaks* exerce papel seminal no desenvolvimento de estratégias autorreferenciais que foram potencializadas nos projetos posteriores do autor. O tema do duplo, as construções em abismos e as transgressões entre níveis narrativos, presentes em *Twin Peaks* e mais comedidamente em trabalhos anteriores, foram gradativamente intensificadas na filmografia mais recente do diretor, que inclui obras como *Lost Highway*, *Mulholland Dr.* e *Inland Empire*. É nesses filmes que Lynch pôde reiterar sua narratividade orientada para a metarreflexividade.

Assim é que, o tema do duplo presentifica-se em *Lost Highway* por meio de

uma narrativa recursiva que se desenvolve em uma espécie de espiral paradoxal, denominada por Buckland (2009, p.56) de *Moebius strip narrative*. Além disso, as narrativas de múltiplas versões, todas incompatíveis entre si, são também características em *Lost Highway* e em *Mulholland Dr.*. O encaixamento de histórias dentro de outras alcança níveis extremos em *Inland Empire*, produzindo complexas transgressões entre os níveis narrativos. Mesmo em *On the Air*, série televisual realizada por Lynch em 1992 - logo após a finalização de *Twin Peaks*, encontramos o tema da metalinguagem e do incorporação especular, refletindo as instâncias enunciativa e espectral.

Memórias, alucinações, sonhos e realidades paralelas mesclam-se de maneira cada vez mais inextricável nas realizações de Lynch, através de ousadas incorporações, duplicações e transgressões narrativas. Consequentemente, intensifica-se o aspecto metanarrativo de suas obras, revelando relações espaciais, temporais e causais, quase sempre paradoxais, que suscitam uma espécie de recepção metarreflexiva por parte do público.

É nesse sentido que o interesse pelas narrativas lynchianas volta-se não somente para a história que é contada, mas também para a forma como é contada, pois é preciso atentar-se ao intrincado jogo narrativo que se apresenta nos níveis do enunciado, da estrutura e da enunciação. A complexificação narrativa autorreferencial provoca um efeito interpretativo lúdico que, no caso de *Twin Peaks*, resulta na emergência de um atuante fã clube empenhado em cultivar as peripécias e os enigmas narrativos da série e do filme.

Ao valer-se de estratégias autorreferenciais, a narrativa provoca o espessamento de seus mecanismos, colocando-os em relevo. Isso posto, podemos afirmar que, a narrativa que se complexifica por meio de estratégias autorreferenciais evoca um tipo de recepção e de interpretação que se concretiza não pela transparência da obra, mas, sim, por meio de sua opacidade reveladora do jogo que a configura, visto que aponta para suas engrenagens, evocando a consciência e a percepção de seus elementos configurantes.

Nesse sentido, podemos afirmar que a metarreflexividade, que marca as obras citadas de Lynch, desenha aquilo que os novos semiólogos François Jost e Dominique Chateau (1979) denominaram de *teleestrutura*. Trata-se de uma configuração narrativa que nega sua acessibilidade imediata, demandando ao espectador a decifração de uma rede de relações descontínuas e fragmentadas que só podem ser percebidas na globalidade da obra, e que seriam capazes de revelar uma intencionalidade subjacente, fazendo vir à superfície a estrutura profunda da obra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011.
- BEYLOT, Pierre. **Le récit audiovisuel**. Paris: Armand Colin, 2005.
- BUCKLAND, Warren (ed). **Puzzle films: complex storytelling in contemporary cinema**. Nova York: John Wiley & Sons, 2009.
- CAPANEMA, Letícia X. L. **Autorreferencialidade Narrativa**. Um estudo sobre estratégias de complexificação na ficção televisual. Tese de doutorado. São Paulo: PUC/SP, 2016.
- CHATEAU, Dominique; JOST, François. **Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie**. Paris: Les Éditions 10/18, 1979.
- CHINITA, Fatima. **O espectador (in)visível**. Reflexividade na óptica do espectador em INLAND EMPIRE de David Lynch. Covilhã: labcom, 2013.
- CHION, Michel. **David Lynch**. Paris: Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, 1992.
- DÄLLENBACH, Lucien. **Le Récit spéculaire**. Essai sur la mise en abyme. Paris: Seuil, 1977.
- ELSAESSER, Thomas. The Mind-Game Film. In: BUCKLAND, Warren (ed). **Puzzle films: complex storytelling in contemporary cinema**. Nova York: John Wiley & Sons, 2009, p. 13-41.
- FELINTO, Erick. **A Imagem Espectral**. Comunicação, cinema e fantasmagoria tecnológica. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.
- FERRARAZ, Rogério. **O cinema limítrofe de David Lynch**. 2003. Tese de Doutorado. Tese (doutorado em Comunicação Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.
- FREUD, Sigmund. O estranho. In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud** Rio de Janeiro: Imago, 1976, vol. XVII, p. 271-318.
- GENETTE, Gérard. **Figures III**. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- GIDE, André. **Journal, 1889-1939**. Paris: Gallimard, 1948. Bibliotheque de la Pleiade 54.
- KISS, Miklós. Navigation in Complex Films. Real-life embodied experiences underlying narrative categorisation. In: ECKEL, Julia; LEIENDECKER, Bernd; OLEK, Daniela;

PIEPIORKA, Christine. **(Dis)Orienting Media and Narrative Mazes**. Bielefeld: Transcript, 2013.

MITTELL, Jason. **Complexidade narrativa na Televisão americana contemporânea**. Matrizes, ano 5, n.2, São Paulo, jan./jun. 2012.

MITTELL, Jason. **Complex TV: the poetics of contemporary television storytelling**. Nova York: NYU Press, 2015.

PIER, John; SCHAEFFER, Jean-Marie. Métalepses: Entorses au pacte de la représentation. **Recherches d'histoire et de sciences sociales**, 2005.

THIELLEMENT, Pacôme. **La main Gauche de David Lynch**. Press Universitaire de France (PUF), Paris, 2010.

THOMPSON, Kristin. **Storytelling in Film and television**. Cambridge/Massachusetts/Londres: Harvard University Press, 2003.

THOMPSON, Robert J. **Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER: Hill Street Blues, Thirtysomething, St. Elsewhere, China Beach, Cagney & Lacey, Twin Peaks, Moonlighting, Northern Exposure, LA Law, Picket Fences, with Brief Reflections on Homicide, NYPD Blue & Chicago Hope, and Other Quality Dramas**. Syracuse University Press, 1997.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2013. Série Debates, vol. 14.

WOLF, Werner. Metareference across media: The concept, its transmedial potentials and problems, main forms and functions. In: **Metareference across media: theory and case studies; dedicated to Walter Bernhart on the occasion of his retirement**. Amsterdã: Rodopi, 2009.

OBRAS AUDIOVISUAIS CITADAS

BLUE Velvet (Veludo Azul). Direção: David Lynch. Produção: Fred Caruso. De Laurentiis Entertainment Group, 1986.

ERASERHEAD. Direção: David Lynch. American Film Institute (AFI), Libra Films, 1977.

FIGHT Club (CLUBE da Luta). Direção: David Fincher. Produção: Art Linson, Ceán Chaffin, Ross Grayson Bell. 20th Century Fox, 1999.

INLAND Empire (Império dos Sonhos). Direção: David Lynch. Produção: Laura Dern, Mary Sweeney. Absurda, Studio Canal, Fundacja Kultury, Camerimage Festival, 2006.

HILL Street Blues. Criadores: Steven Bochco, Michael Kozoll. MTM Enterprises, 20th Century Fox Television. NBC, 1981-1987.

HOTEL Room. David Lynch, HBO (1993).

LA NUIT américaine (Noite Americana). Direção: François Truffaut, 1973.

L'ANNÉE dernière à Marienbad (O Ano Passado em Marienbad). Direção: Alain Resnais. Roteiro e Diálogos: Alain Robbe-Grillet. Cocinor-Marceau, 1961.

LOST Highway (Estrada Perdida). Direção: David Lynch. Produção: Mary Sweeney, Tom Sternberg, Deepak Nayar. October Films, 1997.

MULHOLLAND Drive (Cidade dos Sonhos). Direção: David Lynch. Produção: Neal Edelstein, Tony Krantz, Michael Polaire, Alain Sarde, Mary Sweeney. Universal Pictures, 2001.

ON The Air. Criadores: Mark Frost, David Lynch, ABC (1992).

THE X-FILES (Arquivo X). Criador: Chris Carter. 20th Century Fox Television, 1993-2002.

TWIN Peaks. Criadores: Mark Frost, David Lynch. ABC, 1990-1991.

TWIN Peaks, Fire Walk With Me. Criadores: Mark Frost, David Lynch. 1992.

WILD at Heart (Coração Selvagem). Direção: David Lynch. PolyGram Filmed Entertainment, 1990.