

Time and time again: o tempo redescoberto em Twin Peaks: the return

por Letícia Xavier de Lemos Capanema*

Resumo: Este artigo propõe uma análise da terceira temporada da série *Twin Peaks*, intitulada *Twin Peaks: The Return* (David Lynch e Mark Frost, 2017), a partir de seus elementos estéticos e narrativos em diálogo com a abordagem de Gilles Deleuze sobre a crise da *imagem-ação* e a emergência da *imagem-tempo*. Para isso, o *tempo* é destacado como operador metodológico, com o fim de investigar como tal obra televisiva inscreve temporalidades em sua materialidade audiovisual.

Palavras-chave: *Twin Peaks: the return*, David Lynch, tempo, Gilles Deleuze.

Time and time again: el tiempo redescubierto Twin Peaks: the return

Resumen: Este artículo propone un análisis de la tercera temporada de la serie *Twin Peaks*, titulada *Twin Peaks: The Return* (David Lynch y Mark Frost, 2017), a partir de sus elementos estéticos y narrativos en diálogo con el acercamiento de Gilles Deleuze a la crisis de la *imagen-acción* y el surgimiento de la *imagen-tiempo*. Por lo tanto, se destaca el tiempo como operador metodológico, con el fin de indagar cómo esa serie televisiva inscribe temporalidades en su materialidad audiovisual.

Palabras clave: *Twin Peaks: the return*, David Lynch, tiempo, Gilles Deleuze.

Time and time again: the time rediscovered in Twin Peaks: the return

Abstract: This article proposes an analysis of *Twin Peaks* third season, entitled *Twin Peaks: The Return* (David Lynch and Mark Frost, 2017), based on its aesthetic and narrative elements in dialogue with Gilles Deleuze's approach to the *image-action* crisis and the emergence of *time-image*. Thus, time is highlighted as a methodological operator, in order to investigate how such TV show inscribes temporalities in its audiovisual materiality.

Key words: *Twin Peaks: the return*, David Lynch, time, Gilles Deleuze.

Data de recepção: 15/05/2021

Data de aceitação: 18/08/2021

*Twin Peaks: The Return*¹ é a terceira temporada da série televisiva *Twin Peaks* (ABC, 1990-1991), realizada pelo multiartista David Lynch em parceria com o roteirista Mark Frost. Lançada em 2017 pelo canal estadunidense Showtime, com distribuição internacional pela plataforma de *streaming* Netflix, *The Return* retoma o fio narrativo de *Twin Peaks* vinte e seis anos após o encerramento da série. Tal retorno havia sido profetizado em 1991, no penúltimo episódio da segunda temporada – na insólita cena em que a personagem *Laura Palmer* anuncia seu futuro reencontro com o investigador *Dale Cooper* (*I'll see you again in 25 years*). Neste estudo, argumentamos que a terceira temporada de *Twin Peaks* configura-se não apenas como retorno da série, de seu elenco, de seus criadores e de sua mitologia, mas também como uma volta *no* e *do* tempo. Nesse sentido, propomos um diálogo entre *The Return* e o pensamento do filósofo Gilles Deleuze (1992; 2013; 2018) para, assim, abordá-la pela perspectiva do tempo, buscando compreender como a obra inscreve temporalidades por meio de seus elementos estéticos e narrativos.

No início dos anos 1990, as duas primeiras temporadas de *Twin Peaks* marcaram a história da ficção televisiva pela ousadia e pelo estranhamento. A série apresentou a investigação empreendida pelo agente do FBI, *Dale Cooper* (Kyle MacLachlan), sobre o assassinato da jovem *Laura Palmer* (Sheryl Lee), explorando o lado obscuro do sonho americano. Naquela época, o programa parecia ter introduzido a ambiguidade e a bizarrice na televisão, ao abrir as portas de uma América profunda, onde o pacato e o familiar andam lado a lado com o insólito e o sombrio. O impacto da série perdura até os dias de hoje, tendo alimentado uma cultura de fãs e contribuído para emergência da *seriefilia*². A obra também ocupa lugar notório nos estudos da televisão, sendo considerada precursora da complexidade narrativa (Mittell, 2015) e da

1 Para simplificação, vamos nos referir à terceira temporada de *Twin Peaks* como *The Return*.

2 Além de ter contribuído para o despontar da “cultura das séries”, marcada por narrativas complexas e pelo virtuosismo romanesco, *Twin Peaks* abre caminho para programas como *X-Files* (Fox, 1993-2002), *Lost* (ABC, 2004-2010), *Fringe* (Fox, 2008-2013), *True Detectives* (HBO, 2014-presente), entre outros.

transmídiação televisiva (Jenkins, 2009), além de exemplo de *quality TV* (Thompson, 1997) e de televisão pós-moderna (Thompson, 2003).

Após um quarto de século, a série é retomada pelas mãos da dupla Lynch e Frost. Nesse ínterim, os criadores de *Twin Peaks* vivenciaram outras experiências e consolidaram um conjunto de realizações com fortes traços autorais. Frost investiu nas carreiras de romancista e de roteirista, estabelecendo-se como um habilidoso *storyteller*. Lynch, por sua vez, realizou seus filmes mais radicais³, iniciou sua produção musical⁴, aprofundou seu percurso como artista plástico e se engajou na meditação transcendental⁵, afirmando-se como um dos grandes multiartistas de sua geração. A marca autoral de Lynch se faz ainda mais presente em *The Return*, já que o artista assina o roteiro, em parceria com Frost, a direção e o desenho sonoro de todos os episódios, além de atuar como o personagem *Gordan Cole*.

Além disso, vinte e seis anos depois, *Twin Peaks* ressurgue em um cenário sociocultural modificado, no qual a cultura audiovisual se encontra afetada por profundas transformações. A digitalização dos modos de produção, distribuição e exibição alteraram significativamente o cinema e a televisão. A tecnologia digital ampliou as possibilidades de criação artística. A televisão aberta e a TV por assinatura passaram por momentos de crise. A internet se popularizou e o crescente uso do *streaming* se tornou uma realidade.

Contudo, esses dois momentos de *Twin Peaks*, tão distantes no tempo, partilham alto grau de ousadia, que não abandonou a obra. No entanto, a terceira temporada parece ir em direção contrária à atual cultura seriéfilica que

3 *Estrada Perdida* (Lost Highway, 1997); *Cidade dos Sonhos* (Mulholland Drive, 2001) e *Império dos Sonhos* (Inland Empire, 2006).

4 A discografia de Lynch compreende 3 álbuns autorais - *Blue BOB* (2001), *Crazy Clown Time* (2011) e *The Big Dream* (2013) - além de outros realizados em parcerias.

5 Lynch é adepto da meditação transcendental desde 1973, tendo criado em 2005 a *David Lynch Foundation for Consciousness-Based Education and World Peace* com o fim de divulgar e ensinar a meditação transcendental para crianças e adultos de todas as partes do mundo.

a própria série ajudou a criar. A força expressiva de *The Return* não se sustenta pelo viés romanesco, mas pelo deleite estético e por uma liberdade e um afrouxamento narrativos raramente praticados na televisão ou no cinema industrial.

No que se refere ao enredo, o mistério em *The Return* é sem resolução. Trata-se de uma obra para aqueles que se interessam mais pelas ideias do que propriamente pela história acabada. No lugar de desenvolver ações encadeadas, com ligações causais, peripécias e reviravoltas virtuosas, porém coerentes, a narrativa da terceira temporada evoca uma trama desagregada, repleta de reflexões livres e inquietantes. O mistério não existe para ser resolvido, mas para se manter como abertura para o pensamento, para a imaginação e para interpretação, livre das amarras da coerência narrativa. Uma proposta que mais investe na experimentação estética/poética e que liberta o público da vontade de tudo saber. Já em relação aos aspectos estéticos, a terceira temporada é desconcertante. Com elenco envelhecido, experimentações visuais e sonoras, suspensões e dilatações temporais, a materialidade audiovisual da terceira temporada é insólita e destoante do que se costuma encontrar na atual cultura das séries.

Diante disso, propomos examinar a terceira temporada de *Twin Peaks* por meio de seus aspectos temporais. O tempo é aqui escolhido como operador metodológico. A escolha não é gratuita, já que o tempo nos parece um elemento capaz de acessar, de maneira mais precisa, a originalidade e a complexidade da terceira temporada, visto que passado e presente a atravessam de modo fundamental. Assim, as questões temporais serão analisadas a partir de cenas e sequências que julgamos representativas da singularidade da série com o propósito de responder às seguintes indagações: Como se dá a inscrição do tempo na terceira temporada de *Twin Peaks*? Como ela articula passado e presente? Como se realiza a poética do tempo em *The Return*?

Para elucidar os modos de inscrição de temporalidades em *The Return*, evocamos o pensamento deleuziano sobre o cinema. Nesse sentido, as reflexões sobre a crise da *imagem-ação* e a emergência da *imagem-tempo*, desenvolvidas pelo filósofo, auxiliarão a explorar suas especificidades. Embora Deleuze tenha erigido tais conceitos a partir da observação de filmes, aproximamos seu pensamento de um objeto televisivo. Acreditamos se tratar de um diálogo possível e pertinente que nos permitirá abordar as operações do tempo e do pensamento nessa obra televisiva. Dessa maneira, faremos primeiramente uma breve discussão sobre a abordagem deleuziana do cinema e suas possíveis relações com a televisão e com a poética de *Twin Peaks*. Em seguida, refletiremos sobre a maneira como se apresenta, na terceira temporada, o protagonista da série (*Dale Cooper*). Além disso, abordaremos as questões temporais a partir de outros elementos narrativos, como digressões, nostalgias e deslocamentos no tempo. Por fim, investigaremos a estética da lentidão, dos tempos mortos e desprovidos de ação que desenham um ritmo e uma escultura temporal tão particular à terceira temporada. Assim, este estudo objetiva examinar a materialidade estética e narrativa de *The Return* tendo o *tempo* como eixo norteador e estabelecendo um diálogo com o passado e com o presente em que a obra se insere.

Deleuze, o cinema e a televisão

À primeira vista, a aproximação do pensamento de Deleuze à televisão pode parecer inusitada. No entanto, argumentamos que o próprio filósofo já havia realizado esse movimento por meio de breves reflexões sobre a TV apresentadas no último capítulo de *Cinema II - Imagem Tempo* ([1985] 2013) e, principalmente, do ensaio *L'épuisé* (1992), um de seus últimos textos publicados em vida, no qual discorre sobre as peças televisivas de Samuel Beckett.

Além disso, como se sabe, a concepção deleuziana de filosofia inclui não apenas reconhecidos filósofos e suas obras, mas também manifestações artísticas. Como nos lembra Roberto Machado, na introdução da edição brasileira de *L'épuisé*, para Deleuze, a filosofia “não está situada acima dos outros saberes, como a arte e a ciência”, mas está no mesmo nível, “é produção, criação de pensamento, tal como são as outras formas de saber, sejam elas científicas ou não” (Machado, 2010: 01). Nesse sentido, a arte pode ser tomada como instrumento filosófico capaz de traduzir o pensamento em outras materialidades. Ao conceber a arte como forma possível da filosofia, Deleuze se interessou pela tarefa do artista de revelar universos individuais, por meio de sua sensibilidade, tornando-se construtor de pensamentos que se expressam não de maneira conceitual, mas sensorial. Assim, o autor estendeu suas reflexões da filosofia aos campos da literatura, da pintura, do cinema e também da televisão, tendo dialogado com as obras de Marcel Proust, Franz Kafka, Francis Bacon, Samuel Beckett e com filmes de diversos cineastas.

O breve ensaio de Deleuze sobre as obras de Beckett para televisão (*L'épuisé*) desenvolve uma instigante reflexão sobre a ideia do esgotamento materializada em imagem e som nas peças televisivas do dramaturgo irlandês. Contudo, em termos de proposição teórica, o estudo não se compara ao arcabouço conceitual erigido nos tomos *Cinema I: imagem-movimento* e *Cinema II: imagem-tempo*, publicados respectivamente em 1983 e 1985, nos quais o filósofo propõe uma taxonomia do cinema a partir de filmes de diversos cineastas. Nesses dois livros, o autor apresenta uma ousada (e controversa⁶) classificação que não constitui propriamente uma teoria ou história do cinema, embora se relacione a elas, mas sobretudo uma concepção de características estruturantes do cinema clássico e do cinema moderno. Dessa maneira, Deleuze não se dedicou a discutir um único filme ou cineasta, mas a tomar o

6 A proposta de Deleuze foi questionada por alguns teóricos como Jacques Rancière que, em seu artigo “De uma imagem à outra? Deleuze e as eras do cinema” (2001), discute os problemas implicados na partilha deleuziana da *imagem-movimento* e da *imagem-tempo*, e por conseguinte, na distinção da fronteira entre o cinema clássico e o cinema moderno.

próprio cinema como modo de pensamento, particularmente, como forma de inscrição do tempo. Não por acaso, o filósofo fundamenta suas reflexões na semiótica de Charles Sanders Peirce (1931-58) e, principalmente, no pensamento de Henri Bergson, em especial na obra “*Matière et Mémoire*” (1896). Nesse livro, Bergson trata da questão da memória e apresenta discussões sobre multiplicidades e superposições temporais, segundo Deleuze, antecipando a própria ideia de cinema, antes mesmo de seu estabelecimento pleno como forma expressiva.

Dessa maneira, apoiando-se em Peirce e em Bergson, Deleuze apresenta uma taxonomia dos signos cinematográficos, destacando dois conceitos centrais: a *imagem-movimento*, orgânica e organizada segundo a lógica do encadeamento sensório-motor, na qual o tempo se apresenta subordinado à ação, sendo ela fundamental ao cinema clássico; e a *imagem-tempo*, que rompe a organicidade sensório-motora, privilegiando situações óticas e sonoras puras e desprovidas de ações, na qual é a ação que se subordina ao tempo, segundo o autor, um modo característico do cinema moderno. Entre as duas, Deleuze identifica uma crise da imagem-ação que ele associa, entre outros acontecimentos, aos efeitos históricos da Segunda Guerra:

A crise que abalou a imagem-ação dependeu de muitas razões que só atuaram plenamente após a guerra, e dentre as quais algumas eram sociais, econômicas, políticas, morais, enquanto outras eram mais internas à arte, à literatura, e ao cinema em particular. Citando de cambulhada: a guerra e seus desdobramentos, a vacilação do ‘sonho americano’ sob todos os seus aspectos, a nova consciência das minorias, a ascensão e a inflação das imagens tanto no mundo exterior como na mente das pessoas, a influência sobre o cinema dos novos modos de narrativa experimentados pela literatura, a crise de Hollywood e dos gêneros antigos... (...) Em toda parte, o que fica logo comprometido são os encadeamentos situação-ação, ação-reação, excitação-resposta, em suma, os vínculos sensório-motores que constituíam a imagem-ação (...) Nasce uma nova

espécie de imagem, que podemos tentar identificar no cinema americano pós-guerra, fora de Hollywood. (Deleuze, 2018: 306)

De fato, a experiência da guerra, seguida de diversas transformações sociais, políticas, científicas e culturais, provocou mudanças profundas na maneira de pensar a realidade e o progresso, gerando reações no cinema, como o neorealismo italiano, o *nouveau cinéma* francês e as várias *nouvelles vagues* ao redor do mundo. Movimentos cinematográficos interessados em romper com os fundamentos do cinema clássico, fazendo desmoronar o esquema sensorio-motor e propondo subversões narrativas e estéticas capazes de fazer emergir na tela o tempo em estado puro.

De acordo com Deleuze, o colapso da imagem-ação é notado pela difusão de clichês, pelo afrouxamento dos vínculos sensorio-motores, pela perambulação e por uma relação onírica com a realidade, “é a crise, a uma só vez, da imagem-ação e do sonho americano” (Deleuze, 2018: 311). A imagem-tempo, “nova espécie de imagem” que irrompe dessa crise, leva à ruína a narração tradicional e as formas convencionais do cinema sensorio-motor, potencializando o tempo puro, desprovido de ação.

No cinema da imagem-tempo, há uma espantosa exploração de tempos mortos e da banalidade cotidiana, longos silêncios e vazios, situações puramente óticas e sonoras que substituem as situações sensorio motoras, privilegiando uma relação onírica, em que os sentidos são postos em relação direta com o tempo e com o pensamento. Para Deleuze, Alfred Hitchcock e Orson Welles são antecipadores da imagem-tempo. O primeiro, responsável por introduzir a imagem-mental e o segundo, por apresentar o tempo-memória, ambos precursores do cinema moderno pensante.

Mas é no cinema pós-guerra, em especial, no que se convencionou chamar de cinema moderno, que se intensificam as diversas manifestações da imagem-

tempo. É nesse cinema que encontramos “personagens, envolvidos em situações óticas e sonoras puras, (...) condenados à deambulação ou à perambulação” (Deleuze, 2013: 55). Do conjunto de filmes da imagem-tempo, Deleuze destaca as obras dos neorrealistas Roberto Rossellini e Vittorio De Sica, e de herdeiros desse movimento, como Michelangelo Antonioni, além dos franceses da *Nouvelle Vague*, Alain Resnais, François Truffaut, Jean-Luc Godard, e o cinema moderno do realizador japonês Yasujiro Ozu, entre outros. Embora diversos, trata-se de cineastas que propuseram, cada um à sua maneira, formas de inscrição do tempo na tela, seja por meio da representação de situações limite (como a experiência da guerra) ou da cotidianidade intolerável.

Vale ressaltar que, na perspectiva deleuziana, os conceitos de *imagem-movimento* e *imagem-tempo* não são opostos ou excludentes, visto que dialogam entre si, e até coexistem no interior de uma mesma obra. Portanto, devem ser tratados de maneira dialógica, estando sempre relacionados, ainda que encerrem particularidades distintas e que se manifestem de modo mais intenso no cinema clássico ou no cinema moderno. No que se refere às relações entre a taxionomia proposta e a televisão, o filósofo chega a afirmar, no capítulo conclusivo de *Cinema II*, que “as imagens eletrônicas deverão fundar-se ainda em outra vontade da arte, ou em aspectos ainda não conhecidos da imagem-tempo” (2013: 316). Dessa maneira, Deleuze vislumbra modos de incitar aquilo que chama de imagem-tempo nos novos formatos audiovisuais, apresentando breves comentários sobre as incursões de Rossellini e de Godard na televisão. Contudo, as aproximações da televisão à imagem-tempo aparecem de modo mais contundente no ensaio *L'épuisé*, no qual o filósofo explora a capacidade das obras televisivas de Beckett de produzir visões e audições puras, intensas, fazendo surgir da imagem eletrônica o vazio e o silêncio, o invisível e o inaudível.

Problematizando a abordagem deleuziana de *Twin Peaks*

Ao propormos um diálogo entre a abordagem de Deleuze sobre o cinema e a obra televisiva de Lynch e Frost, é preciso esclarecer que nosso objeto de estudo se encontra fora das classificações *cinema clássico* e *cinema moderno*, embora estabeleça relações profundas com elas. Afinal, trata-se da terceira temporada de uma série televisiva. De certo, tal obra televisiva apresenta características distintas de uma obra fílmica, como a serialização e a longa duração, ainda que ambos se expressem por meio da linguagem audiovisual. No entanto, é sabido que Lynch concebeu *The Return* como um longo filme dividido em 18 partes⁷, sendo que seus dois primeiros episódios foram exibidos na abertura da 70ª edição do Festival de Cannes, inaugurando a presença de séries televisivas na tradicional premiação de cinema. Essa perspectiva foi acompanhada por alguns críticos, visto que a série foi eleita como o melhor filme de 2017 pela prestigiada revista de crítica cinematográfica, *Cahiers du Cinéma* (N.739).

Além de borrar as fronteiras poucos estáveis que distinguem a televisão do cinema, *The Return* é a terceira temporada de uma série que, já na década de 1990, havia sido considerada como uma obra pós-moderna⁸. Objeto de debates e controvérsias durante a passagem do século XX ao XXI, o termo *pós-moderno* encontra-se hoje desgastado. Como ressalta Renato Pucci (2012: 363), longe de ter alcançado consenso em suas múltiplas abordagens, a noção de pós-modernismo tem sido aplicada às obras que desafiam categorias já sedimentadas, como o clássico, o moderno e a vanguarda. Contudo, para a pesquisadora Kristin Thompson, *Twin Peaks*, exibida há vinte e seis anos, configura-se não apenas como TV pós-moderna, mas também como televisão

7 Em entrevista à Revista *Cahiers du Cinéma* (n.739), realizada pelos críticos Stéphane Delorme e Jean-Philippe Tésse, Lynch declara ter concebido *The Return* como uma grande filme fragmentado em 18 partes (2017, p. 14).

8 A pesquisadora Kristin Thompson, por exemplo, no seu livro *Storytelling in Film and Television* argumenta que “se qualquer programa narrativo pudesse ser considerado pós-moderno, certamente seria *Twin Peaks*” (2003: 109).

de arte (*art television* em alusão ao termo *film art*), visto que apresenta características como a perda do encadeamento narrativo causal, violações das noções de tempo e espaço, ambiguidades, comentários autorreflexivos e realismo anedótico (2003: 110).

Diante de tais controvérsias, pode-se considerar *The Return* como uma obra televisiva de difícil categorização que põe em relação, a uma só vez, traços da cultura (cinematográfica e televisiva) clássica, moderna e pós-moderna. De fato, é possível identificar, na terceira temporada de *Twin Peaks*, características da crise da imagem-ação distinguidas por Deleuze no cinema pós-guerra, tais como enredo dispersivo e lacunar, frágeis ligações sensorio-motoras, perambulações, e uma consciente proliferação de clichês – como veremos mais adiante. Além disso, trata-se de uma obra audiovisual que brinca com os códigos da narrativa clássica, mistura os gêneros narrativos, ambienta uma temporalidade imprecisa ao mesclar traços dos anos 1940/50 ao contemporâneo, e investe em intertextualidades, criando diálogos com a pintura e com o cinema, em uma proposição típica de obras pós-modernas, produzindo um “jogo não destrutivo com o objeto parodiado, sem aderir incondicionalmente a ele”, e formando um “híbrido de ilusionismo clássico e distanciamento modernista” (Pucci, 2012: 372).

No que se refere ao tempo e ao pensamento, questões caras a Deleuze, ressalta-se que ambos se apresentam de modo fundamental em *The Return*. A terceira temporada se articula no fluxo de vinte e seis anos, movimentando um pensamento que envolve tanto o passado da televisão e do cinema (percorrendo suas manifestações clássicas, modernas e pós-modernas), quanto as incursões artísticas de Lynch. A terceira temporada joga com seu próprio passado, inserindo trechos do filme *Twin Peaks: Fire walks with me* (1992) e de episódios anteriores, por vezes, modificando-os. *The Return* dialoga igualmente com o conjunto da obra de Lynch, configurando-se como um gesto em que o realizador parece comunicar, de um só golpe, ideias

reunidas e maturadas durante décadas de experiência artística. Como um grande inventário, a terceira temporada estabelece ligações com seus primeiros curtas, suas pinturas, sua produção musical, e com as narrativas oníricas, de temporalidades e personagens multiplicados, presentes em seus filmes mais ousados.

É importante ressaltar que o conjunto da obra de Lynch - que inclui não só sua experiência com a televisão, mas também com o cinema, com a música e com as artes plásticas – possibilitaria desenvolver outros diálogos com as reflexões de Deleuze sobre o tempo e o pensamento, principalmente em relação à crise do sonho americano, que atravessa a obra de Lynch de modo tão particular. No entanto, a investigação desse composto de criações foge ao escopo deste estudo. Para alcançar uma análise mais precisa, nos deteremos a alguns aspectos da terceira temporada de *Twin Peaks*. Dessa maneira, no rastro das reflexões de Deleuze sobre o tempo e o pensamento no cinema, seguimos com o intuito de examinar a maneira como a série inscreve temporalidades. Entretanto, no lugar da mera aplicação de conceitos deleuzianos ao nosso objeto de estudo, pretendemos dialogar com suas reflexões, buscando identificar particularidades narrativas e estéticas de *The Return* capazes de colocar em relação o passado e o presente não só de *Twin Peaks* e de seus criadores, mas também da própria televisão, do cinema e do sonho americano.

Dale Cooper, um Odisseu da imagem-tempo

Uma das interlocuções mais evidentes que podemos fazer entre nosso objeto e a ideia deleuziana de uma crise da imagem-ação, vinculada ao despontar da imagem-tempo, é a transformação de *Dale Cooper*, antes ativo protagonista, em um personagem letárgico⁹. Nas temporadas anteriores, exibidas em

9 Henrique Quaioti e Rogério Ferraraz desenvolvem uma interessante análise de “Cooper letárgico” tendo por base o conceito de narração paramétrica de David Bordwell, no artigo “Narração paramétrica na televisão. Experimentações narrativas em *Twin Peaks: The Return*” publicado nos anais da Compós de 2020.

1990/91, *Cooper* é o dinâmico agente do FBI responsável pela investigação do assassinato da jovem *Laura Palmer*. Personagem clássico e heroico, de apresentação impecável e caráter inabalável, *Cooper* conquista o respeito da polícia e dos moradores de *Twin Peaks*, ainda que apresente métodos pouco convencionais de investigação (baseados no budismo tibetano e na interpretação dos sonhos). *Cooper* é uma figura exemplar que parece ter sido pinçada dos tempos áureos do cinema clássico hollywoodiano. Sempre de terno preto e com o cabelo bem cortado e engomado, sua imagem evoca os antigos galãs dos filmes policiais, em uma mistura de paródia e homenagem. Repleto de maneirismos, *Cooper* conserva hábitos metódicos e inusitados, como levantar o polegar em sinal de concordância, registrar mensagens de voz em um gravador portátil e apreciar uma boa xícara de café acompanhada de uma torta de cerejas (especialidade local). No entanto, em grande parte da terceira temporada, *Cooper* se apresenta como uma sombra daquilo que foi. Embora o rosto seja igual, as marcas do tempo envelheceram sua fisionomia. Mais do que isso, desprovido de memória e em estado de torpor, o personagem perde seu protagonismo e altivez, recuperando a consciência de si apenas no penúltimo episódio.

Em *The Return*, *Cooper* é uma espécie de Odisseu em estado de sonambulismo que se afastou de sua estimada “Ítaca” por vinte e cinco anos. O insólito retorno do personagem se configura não só como jornada de volta a *Twin Peaks*, mas sobretudo como uma jornada de reconexão consigo mesmo, com o herói que havia sido e, por conseguinte, com a mitologia da série celebrada por fãs durante um quarto de século. Nesse sentido, é possível aproximar a crise do protagonista de *Twin Peaks* àquilo que Deleuze havia identificado como a crise da imagem-ação: um personagem perambulante em relação onírica com a realidade, submetido a situações “puramente ótica[s] e sonora[s], que substituí[em] as situações sensorio-motoras enfraquecidas” (2013: 12).

Após vinte e cinco anos preso em uma realidade extradimensional (*black lodge*), *Cooper* volta a habitar o mundo dos seres vivos sob a identidade de *Douglas Jones (Doggie)*, uma de suas réplicas¹⁰. Durante quase todo o tempo, *Cooper/Doggie* se encontra entorpecido, apartado da memória e restrito a seus instintos primários (comer, beber, urinar). O protagonista percorre grande parte da terceira temporada em estado onírico. Ao nos apropriarmos das palavras de Deleuze, podemos mesmo dizer que *Cooper/Doggie* é “exposto a sensações visuais e sonoras puras (e até mesmo tácteis, cutâneas, cenestésicas) que perderam seu prolongamento motor” (Deleuze, 2013: 72). Ele se encontra em permanente estado de estupefação diante de objetos do mundo: uma xícara de café, uma torta de cereja, uma insígnia policial. Objetos que atraem sua atenção, mas que estabelecem frágeis e insuficientes conexões com a memória. A destituição do presente, em *Cooper/Doggie*, significa a perda do elo com seu passado e com sua identidade. Deleuze nos lembra que “o mesmo acontece com os estados de sonho ou de afrouxamento sensorio-motor extremo: as perspectivas puramente óticas e sonoras de um presente destituído só tem relação, agora, com um passado desconectado, com lembranças de infância flutuantes, fantasmas, impressões de *dejà-vu*” (2013: 72). Na terceira temporada, *Cooper/Doggie* é um personagem envolvido em situações puramente óticas e sonoras e condenado à perambulação, durante a qual ele passa por lembranças frágeis e flutuantes, que tardam a se realizar.

Esse Odisseu letárgico percorre uma jornada de peripécias e reconhecimentos rumo à consciência de si para, finalmente, recuperar sua identidade e seu protagonismo de herói épico (*I'm the FBI*) somente no penúltimo episódio da série (EP17). Diante de uma televisão que exhibe o filme *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950), *Cooper/Doggie* escuta o nome *Gordon Cole*, personagem do filme de Wilder e homônimo de seu superior no FBI, interpretado por Lynch.

10 Os temas do duplo, das réplicas e da repetição são recorrentes em todo universo ficcional de *Twin Peaks* e, de certa maneira, no conjunto da obra de Lynch. Sobre isso, ver Capanema (2016).

Potencializado por um choque elétrico, tal nome é o gatilho para acionar sua memória involuntária. *Gordon Cole* é a “*madeleine*” de *Cooper*. Assim como o personagem de Proust, em *À la recherche du temps perdu* (1913-1927), *Cooper/Doggie* tem sua memória ativada e irrompe, a partir daí, uma sequência de reconhecimentos. Para o deleite dos fãs de *Twin Peaks*, o tempo é redescoberto no penúltimo episódio, restabelecendo o protagonismo do agente do FBI em plena forma. É por meio da retomada da memória, portanto, de sua identidade, que *Cooper* de fato retorna. Aliás, é no penúltimo episódio que a série redescobre seu passado de imagens-movimento, em que a narratividade é guiada pelas ações dos personagens, em relações sensório-motoras articuladas de maneira teleológica e orgânica. Trata-se de um episódio climático, de enfrentamento individualizado das forças ocultas do bem contra o mal, mas que encontra seu anticlímax no último episódio (EP18), em que as amarras narrativas voltam a ser afrouxadas, gerando um final inacabado, pleno de lacunas.

O império dos clichês e o retorno sombrio aos anos dourados

Outro importante aspecto temporal presente em *The Return* é o seu constante diálogo com as décadas de 1940/50 que se dá não só pela via estética, mas também (e pela primeira vez) pela via narrativa.

Sabemos que, no conjunto da obra de Lynch, destaca-se uma frequente revisita ao universo dos anos pós-guerra nos EUA. Um grande número de elementos e ambientes presentes em obras como *Blue Velvet* (1987), *Twin Peaks: Fire walks with me* (1992), *Lost highway* (1997), *Wild at heart* (1990), *Mulholland Dr.* (2002) e *Inland Empire* (2006) aludem aos anos 1940/50. Como aponta Rogério Ferraraz (2003), Lynch é um realizador obcecado com a década dourada estadunidense, evocando sua atmosfera por meio de diversos elementos sonoros e visuais que se apresentam misturados a outros elementos

contemporâneos, configurando uma complexa teia temporal. Contudo, como ressalta o autor:

A forma com que esse passado é inserido na diegese causa estranhamento, pois os elementos típicos daquele tempo idealizado são utilizados fora de seu contexto. As histórias, geralmente, passam-se no tempo presente, mas as paisagens imagéticas e sonoras não condizem com ele, pois fazem alusão a uma outra época. (Ferraraz, 2003: 118)

A diegese de *Twin Peaks*, em suas três temporadas, aprofunda esse diálogo com as décadas douradas por meio da recriação de uma América profunda e contemporânea, mas que parece ter sido congelada no tempo e encontra-se mergulhada em uma estranha nostalgia. Sabe-se que as décadas de 1940 e 1950 são consideradas, por muitos estadunidenses, como uma época de glória¹¹. De fato, é no pós-guerra que os EUA conquistam dominância econômica e política sobre o mundo, e que o sonho americano (*american way of life*) ganha sua forma mais bem acabada e habilmente representada pelo cinema hollywoodiano. *Twin Peaks* conserva, em sua estranha banalidade, traços de uma bela época em ruínas. A série apresenta-se como uma espécie de “museu de velhos clichês” (Safatle, 2003) que convive em harmonia anacrônica com elementos da atualidade. Assim é que celulares, carros e armas atuais coexistem com ambientes e personagens que parecem parados no tempo. São diversos os exemplos visuais e sonoros, como: o posto de *Big Ed*, com suas antigas bombas de gasolina; a lanchonete *Double R*, com seu *jukebox* e suas funcionárias em uniformes *vintage*; o retorno de antigos sucessos musicais; e até mesmo na construção de certos personagens, como o trio de coristas que trabalham para os irmãos *Mitchum*, e *Wally Brando*, filho do policial *Andy* e da secretária *Lucy*, uma reprodução paródica do

11 A frase “*make America great again*”, utilizada primeiramente nas campanhas eleitorais de Ronald Reagan (que foi também ator em Hollywood) em 1980 e posteriormente popularizada por Donald Trump em 2016, reflete a nostalgia em relação à “bela época” principalmente pela parte conservadora da população.

personagem de Marlon Brando em *O Selvagem* (László Benedek, 1953). São vários os elementos que evocam aquilo que Vladimir Safatle já havia observado na obra de Lynch: “tudo parece ter sido aproveitado, como em uma liquidação de antigos clichês da história do cinema que já não funcionam direito. Desta forma, Lynch filma com ruínas da gramática do imaginário cinematográfico” (2003, p.5). Mais do que uma mera nostalgia, a evocação dos anos 1940/50 dá-se de forma enviesada, introduzindo “instabilidade naquilo que, de tão visto, parece não poder significar mais nada. O que era muito familiar deve transformar-se em estranho” (Safatle, 2003: 05). A proliferação de clichês em *The Return* se dá de maneira consciente e sombria, provocando um efeito de desfamiliarização dos códigos de Hollywood e, por conseguinte, o estranhamento do próprio sonho americano.



Figura 1 - Da esquerda para direita: Shelly e Norma, na lanchonete Double R; as coristas Sandie, Mandie e Candie; Wally Brando; posto de Ed Hurley.

Fonte: episódios diversos da série *Twin Peaks: The Return* (2017).

Contudo, é na terceira temporada que o retorno sombrio aos anos dourados se dá, pela primeira vez, de modo narrativo. Assim é que o oitavo episódio volta no tempo (diegético e histórico) e insere na trama de *Twin Peaks* o teste atômico realizado em 16 de julho de 1945, no deserto do Novo México. A primeira bomba atômica da história da humanidade ocupa o lugar de gênese do mal no universo ficcional da série, com suas imensuráveis consequências políticas, sociais, mas igualmente existenciais, filosóficas e estéticas. Trata-se de um ponto nodal na história da humanidade e na trama de *Twin Peaks*.

O oitavo episódio se destaca não só por seu salto narrativo (e histórico), mas também pela estética do acontecimento atômico, apresentando-se como uma das experiências plásticas mais radicais da televisão, em um estranho deleite visual e sonoro. A sequência tem início com uma imagem em preto e branco em enquadramento amplo do deserto do Novo México, sobreposta pelos *letterings* “*july 16, 1945; white sands, new mexico; 5:29 AM (MWT)*”. A câmera se move lentamente, aproximando-se da paisagem, enquanto uma contagem regressiva é proferida em *off*. A cena foi construída a partir de fotos históricas do teste atômico que ganham movimento por meio da computação gráfica. De repente, um clarão toma conta do quadro, acompanhado pelo som de agudos violinos. Trata-se da música *Threnody to the victims of Hiroshima*, criada pelo compositor polonês Krzysztof Penderecki, em 1960, em memória às vítimas da bomba atômica que devastou Hiroshima. O *zoom* se desenvolve de maneira lenta e contínua, enquanto é formado o cogumelo atômico, até que a câmera mergulha dentro de sua esfera de fogo e fumaça. Inicia-se uma viagem sensorial, na qual assistimos a uma explosão de cores, texturas e ruídos que remetem ao cinema experimental de Stan Brakhage. Arriscamos a dizer, em mais um empréstimo das palavras de Deleuze, que o longo *zoom* em direção ao cogumelo atômico “não é o deslocamento no espaço, mas penetração num tempo sem saída” (Deleuze, 2013: 117). A bomba atômica configura-se como o pecado original da América. É do seu interior que nascem BOB e JUDY, as entidades que assombram *Twin Peaks*. Mais do que um acontecimento

narrativo (e histórico), a cena da bomba atômica em *The Return* expressa sensorialmente um pensamento. A sequência se destaca por sua potência de imagem-tempo, capaz de “tornar sensível o tempo e o pensamento, torná-los visíveis e sonoros” (Deleuze, 2013: 28).



Figura 2 - Frames da sequência de *The Return* que representa o teste atômico realizado em 1946, no deserto do novo México. Fonte: EP.08 de *Twin Peaks: The Return* (2017).

De fato, são sobre os radioativos anos 1940 que são construídas as bases do avanço econômico, político e cultural da potência norte-americana. Segundo o crítico Jean-Sébastien Chavin, “Lynch retrança a genealogia da era sombria, da era do átomo àquela do capitalismo selvagem, desregrado e assassino¹²” (*Cahiers du Cinéma* N.735/2017, p. 27). O “ovo da serpente” ganha formas

12 Texto original: « Lynch retrace la généalogie du dark age, de l’age de l’atome à ce capitalisme fou, dérégulé et assassin, dans lequel nous sommes comme des Dougies désorientés. »

kafkianas em *The Return*. Do deserto radioativo do Novo México, é gestado um parasita, metade inseto, metade anfíbio, que se aloja no corpo de uma inocente adolescente. O mal em *Twin Peaks* instala-se no que há de mais terno e puro, no seio familiar do *american way of life* das pacatas cidades do interior estadunidense.

Elogio à lentidão: sobre a materialidade do tempo

No que diz respeito às suas características estéticas, pode-se afirmar que há uma peculiar escultura do tempo na terceira temporada de *Twin Peaks*. Como já mencionado, ela se destaca pela inusitada concentração de silêncios, tempos mortos, pouco convencionais na ficção televisiva. A série é um gesto lento, que dilata o tempo ora pela comédia, ora pelo melodrama, ora pelo insólito, rompendo a supremacia do roteiro em prol da plastia da imagem, do som e do ritmo. Um verdadeiro elogio à lentidão.

Nesse sentido, as cenas desprovidas de ações em *The Return* evocam aquilo que Deleuze havia observado nos filmes de Michelangelo Antonioni: “os tempos mortos de Antonioni não mostram somente as banalidades da vida cotidiana, eles coletam as consequências ou o efeito de um acontecimento relevante que é apenas *constatado* enquanto tal, mesmo sem ser explicado” (2013: 16). A constatação daquilo que não pode ser feito ou dito, mas que se transforma em situações óticas e sonoras puras, ocorre, por exemplo, no fim do episódio treze. Em uma noite tranquila, *Ed Hurley* (Everett McGill) observa o movimento em frente a seu decadente posto de gasolina. Este lugar, que parece ter saído dos anos 1950 com suas bombas antigas e enferrujadas, materializa a ruína da *belle époque* americana. São quase três minutos sem diálogos ou ações importantes para a intriga. No silêncio do posto vazio, *Ed* observa o pouco movimento da estrada, até que, por fim, os créditos sobem sobre sua imagem. Nessa cena, a pressão do tempo se faz presente e se

potencializa não pela via narrativa, mas pela força puramente ótica e sonora do intolerável: a velhice, o tédio, a decadência e a solidão.

A palpabilidade do tempo nessa e em outras cenas de *The Return* evoca a capacidade de certos artistas de captar e fixar o insólito. A construção plástica e temporal dos episódios nos faz lembrar que Lynch começou sua carreira como pintor. De fato, a série retoma de maneira mais profunda o diálogo com o surrealismo e com as pinturas de Edward Hopper, René Magritte e Francis Bacon. Cenas como a de *Ed* em seu posto de gasolina parecem articular os mesmos mecanismos das pinturas de Hopper para tornar visível o invisível. O pintor estadunidense representou, como ninguém, o peso da atmosfera melancólica dos espaços públicos e privados da vida moderna nos EUA dos anos 1940/50. Melancolia insólita que também se faz palpável em *Twin Peaks*.



Figura 3 - À esquerda, *Ed Hurley* em seu posto de gasolina. À direita, quadro “Gas” (1940) de Edward Hopper.

Fonte: EP 13 de *Twin Peaks: The Return*; site do MoMA, Museu de Arte Moderna de Nova York.
(<https://www.moma.org/collection/works/80000>)

Outra cena pertinente para compreender a materialidade do tempo em *The Return* é aquela em que *Margareth Lanterman* (Catherine Coulson), a estranha senhora do tronco, despede-se de *Hawk* (Michael Horse), o policial de origem indígena (EP15). Margareth está morrendo e tem em *Hawk* seu fiel confidente para lhe dirigir suas últimas palavras. Após uma pausada conversa telefônica (*I'm dying*), a câmera se demora no semblante de *Hawk*. São 20 segundos de

um pesado silêncio que sucede à despedida. A unidade dos personagens que estão prestes a se separar para sempre se dá no silêncio e na falta de ações e palavras. Nesse sentido a série logra em realizar aquilo que Andrei Tarkovski definiu como “o mais precioso potencial do cinema – a possibilidade de imprimir em celulóide a realidade do tempo” (1998: 71). O impacto da realidade da morte pode ser sentido pela pressão que o tempo imprime no plano. A câmera se demora no rosto de *Hawk* e a ação se subordina à duração. Quando tudo já foi dito e feito, não é mais a ação que importa, mas o peso inexorável do tempo. A cena da despedida é seguida por outro plano igualmente longo que mostra a lua minguante atravessada por nuvens escuras em um céu sem estrelas (imagem que evoca a célebre cena de *Un Chien Andalou*), até que uma nuvem a encobre, escurecendo completamente o quadro. A escuridão e o silêncio, seja em Antonioni ou em Lynch, são como “paisagens desumanizadas, espaços vazios, dos quais se diria terem absorvido os personagens e as ações” (Deleuze, 2013: 14). Trata-se de um dos momentos mais tocantes da série que ganha proporções ainda mais melancólicas com o falecimento da atriz Catherine Coulson, dias após a gravação da cena.

A mesma materialização do tempo é ainda identificada no episódio sete, no qual assistimos a um plano de três minutos sem diálogos ou ações que desenvolvam a narrativa. Em quadro aberto e câmera fixa, acompanhamos a metódica varredura de pequenos fragmentos espalhados pelo chão que é demoradamente executada por um funcionário do bar *Roadhouse*. Atrás do balcão, no ponto de fuga do enquadramento, está o canadense *Jean Michel Renault* (Walter Olkewicz), cafetão e traficante de drogas. Ao som de *Greenn Onions* (blues instrumental dos anos 1960 da banda Booker T. & the M.G.s), o longo plano causa um efeito quase hipnótico embalado pela música e pelos movimentos da vassoura, até que é interrompido pelo toque do telefone. Em um corte de planos, *Renault* o atende e, de maneira corriqueira, cobra pelo pagamento de duas menores enviadas à prostituição. Embora seja um personagem resgatado das primeiras temporadas, *Renault* não apresenta

desenvolvimento narrativo em *The Return*. Sua aparição momentânea ativa a memória da série, mas pouco se conecta à trama em que se encontra.



Figura 4 - Jean Michel Renault no *Roadhouse*. Fonte: EP.07 de *Twin Peaks: The Return*.

Tal digressão de um plano narrativamente tão insignificante quanto longo provoca um efeito de estranhamento. Esvaziado de conteúdo narrativo, o plano materializa o tempo e a atmosfera de um cotidiano tão familiar quanto insólito, mais uma vez, evocando a atmosfera dos quadros de Hopper. O mistério dessa imagem encontra razão de ser no plano seguinte (conversa telefônica de *Renault*) e revela a perversão por trás de um ato banal, associando o agenciamento de meninas para prostituição à naturalidade de varrer o chão. Dois gestos corriqueiros que fazem parte do universo familiar e sombrio de *Twin Peaks*.

O ritmo em *The Return* é marcado por diversas outras digressões e paralisias. Por exemplo, *Audrey Horne* (Sherilyn Fenn) e seu marido *Charlie* (Clark Middleton) encontram-se estagnados durante quatro episódios em uma discussão que parece não ter propósito nem fim (EPs: 12, 13, 14 e 15). *Gordon Cole* (Lynch) e *Albert* (Miguel Ferrer) esperam uma bela francesa se retirar do quarto de hotel (EP 12). Cheia de trejeitos caricatos, a moça se demora em cada gesto, olhar e murmúrio, proporcionando um espetáculo à parte, como um número de *vaudeville*, mas que nada acrescenta à progressão narrativa do episódio. Tramas secundárias que se alongam, personagens que aparecem não mais que uma única vez, cenas que funcionam como grandes parênteses.

A terceira temporada afrouxa as conexões da intriga para deixar emergir a imagem, o som e o tempo.

Por fim, no último episódio (EP18), assistimos à longa viagem realizada por *Dale Cooper* e *Carrie Page* (réplica de *Laura Palmer*). A travessia pelas intermináveis *highways* estadunidenses e o silêncio dos passageiros causam um efeito metafísico de deslocamento na noite. O último episódio se apresenta como uma espécie de *roadmovie* que atravessa um espaço/tempo desconexo rumo a seu ponto de origem: a casa de *Laura* na cidade de *Twin Peaks*. A série termina onde começou, mas com seus personagens principais (e por extensão, seus espectadores) deambulantes e perdidos nos meandros do passado, do presente e do futuro (*what year is this?*). Mais do que isso, *The Return* finaliza conservando seu mistério. Como afirma Lynch em entrevista ao *Cahiers du Cinéma*: “Um mistério não resolvido é frustrante, mas é como um presente¹³” (N.739/2017: 14). No lugar de respostas às lacunas deixadas pela narrativa, somos apresentados a um universo de ideias e sensações.

Considerações finais

Algumas obras se dedicam a contar histórias, outras se interessam mais pelas ideias. A terceira temporada de *Twin Peaks* certamente alinha-se àquelas que buscam as ideias, destacando-se como um corpo estranho na atual cultura das séries. Dessa maneira, a poética do tempo e do pensamento em *The Return* articula-se por meio do afrouxamento narrativo, de silêncios, digressões, lentidões e longos parênteses para experimentações visuais e sonoras.

A obra coloca em tensão, a uma só vez, o cinema clássico - fundamentado no modelo narrativo de encadeamento causal, aristotélico - e a cultura das séries - baseada no virtuosismo romanesco de enredos complexos, porém coesamente

13 Texto original : “Um mystère non résolu, c’est frustrant, mais c’est comme un cadeau” (Lynch. In : *Cahiers du Cinéma*, N.737/2017: 14)

construídos. Desse modo, ela joga com o modelo teleológico, colocando-o em crise, abalando as expectativas do público, tecendo comentários (por vezes críticos, por vezes anedóticos) de si mesma e de seus heróis e vilões, e criando uma trama tão desagregada que se torna verossímil em sua estranheza.

Numa linha deleuziana, pode-se dizer que, em *The Return*, passado e presente não se sucedem, mas coexistem. Na odisseia de *Cooper* rumo ao reencontro consigo mesmo, o tempo é, a uma só vez, perdido e redescoberto. É por meio de peripécias, digressões e reconhecimentos que a série perde-se de si e ao mesmo tempo se redescobre, fazendo coexistir passado e presente em realidades simultâneas e personagens multiplicados. *Cooper*, personagem multifacetado, é replicado por meio de seus *doppelgängers* (o sinistro, *Mr. C*, o cômico *Doggie* e o misterioso *Richard*) tão iguais e tão diferentes. O assassinato de Laura, pedra fundamental da trama de *Twin Peaks*, ao ser eliminado ao fim da terceira temporada, modifica a razão de existir da série. Nesse sentido, *The Return* torna prismática a própria narrativa, fazendo com que ela e seus personagens principais se multipliquem em um processo de repetição e diferença.

Assim, a redescoberta do tempo em *The Return* assume diversos sentidos. A terceira temporada mergulha na própria história que se estende por um quarto de século, por conseguinte, levando consigo elementos da história da TV, do cinema, do sonho (ou pesadelo) americano e do percurso criativo de Lynch. O tempo, a memória e o ritmo ganham contornos insólitos em *The Return*, privilegiando a fruição das ideias em detrimento da progressão narrativa. A terceira temporada se apresenta como um grande gesto criativo. Uma obra para ser apreciada enquanto exercício autoral, inserida no conjunto de criações de um realizador que se encontra no auge da maturidade artística, capaz de decantar suas ideias mais profundas.

Na terceira temporada de *Twin Peaks*, a poética do tempo não se encontra exatamente em pirotecnias cronológicas, mas na repetição com diferença e em uma espécie de justa duração da imagem e do silêncio. Como afirmou Deleuze, “o tempo é a reserva visual dos acontecimentos em sua justeza” (2013: 28). O silêncio e o vazio em *The Return* afrouxam os vínculos sensório-motores da encenação, liberando-a de conexões e interpretações demasiadamente fechadas e definitivas. A morosidade contribui para o inacabamento da obra, estimulando os sentidos e proporcionando experiências óticas e sonoras puras. Trata-se de uma obra televisiva que pode ser considerada uma das herdeiras do debate filosófico e artístico sobre as questões do tempo que tanto preocuparam Deleuze. Nesse sentido, *The Return* encontra sua força na materialidade do tempo e de situações puramente óticas e sonoras capazes de expressar o invisível e o indizível.

Bibliografia

- Bergson, Henri (1896). *Matière et Mémoire: essai sur la relation du corps à l'esprit*. Paris: Alcan.
- Cahiers du Cinema* N. 739 novembro/dezembro 2017.
- Cahiers du Cinema* N. 737 setembro/outubro 2017.
- Cahiers du Cinema* N. 735 julho/agosto 2017.
- Capanema, Leticia. X. L. (2016). *Complexidade nas obras televisuais e cinematográficas de David Lynch*. Revista Geminis, ano 7 n.2, p. 56-77.
- Deleuze, Gilles ([1983] 2018). *Cinema I - A imagem movimento*. São Paulo: Editora 34.
- ____ ([1985] 2013). *Cinema II - A imagem tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- ____ (1992). “L'épuisé”. In: *Quad et autres pièces pour la télévision*, de Samuel Beckett. Paris, Les Éditions de Minuit.
- Ferraraz, Rogério; Quaioti, Henrique (2020). “Narração paramétrica na televisão. Experimentações narrativas em Twin Peaks: The Return”. *Anais do XXIX Encontro Anual da Compós*, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande – MS.
- Ferraraz, Rogério (2003). *O cinema limítrofe de David Lynch*. Tese de Doutorado. Tese (doutorado em Comunicação Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.
- Fusaro, Márcia (2018). *Deleuze e o tempo-memória no cinema moderno*. São Bernardo, SP: editora C0D3S.

- Jenkins, Henry (2009). *A cultura da convergência*. São Paulo: Aleph.
- Machado, Roberto (2010). "Introdução". In: *Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Mittell, Jason (2015). *Complex TV: the poetics of contemporary television storytelling*. Nova York: NYU Press.
- Peirce, C. S. (1931-58). *Collected Papers of Charles S. Peirce*, vols. 1-6. HARTSHORNE, C.; WEISS, P. (Eds.); vols. 7-8, BURKS, A.W. (Ed.), Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press.
- Proust, Marcel (1913-1927). *À la recherche du temps perdu*. Paris: Bernard Gasset et Gallimard.
- Pucci, Renato (2012). "Cinema pós-moderno". In: *História do Cinema Mundial* (org. Fernando Mascarello). Campinas, SP: Papirus.
- Rancière, Jacques (2001). "De uma imagem à outra? Deleuze e as eras do cinema". In: Rancière, Jacques. *La fable cinématographique*. Paris: Le Seuil, 2001. Tradução de Luiz Felipe G. Soares. Disponível em: <http://www.rogerioa.com/resources/Fundamentos-textos/6.2.Fil2.pdf>
Acesso em: 23 de março de 2021.
- Safatle, Vladimir (2003). "Construir estradas com ruínas: a estética do real de David Lynch". In: *Revista Tropicó*.
- Tarkovski, Andrei (1998). *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes.
- Thompson, Kristin. (2003) *Storytelling in film and television*. Cambridge, MA: Harvard UP.
- Thompson, Robert J. (1997). *Television's Second Golden Age*. Syracuse University Press.
- Vasconcelos, Jorge (2006). *Deleuze e o Cinema*. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna Ltda.

* Professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação e do bacharelado em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Mato Grosso. Contato: capanema.leticia@gmail.com