
SURREALISMO, MODERNIDADE E PÓS-MODERNIDADE EM *A BELA DA TARDE*, DE LUIS BUÑUEL, E *TWIN PEAKS – OS ÚLTIMOS DIAS DE LAURA PALMER*, DE DAVID LYNCH.

DANIELLA LUZ¹; RELIVALDO DE OLIVEIRA²

UNIVERSIDADE DA AMAZÔNIA (UNAMA)

Resumo: O artigo estuda os filmes *A bela da tarde* (1967), de Luis Buñuel e *Twin Peaks – os últimos dias de Laura Palmer* (1992), de David Lynch e suas relações com o surrealismo, a modernidade e a pós-modernidade a fim de identificar as diferenças e possíveis afinidades de ambos. O primeiro estaria ao lado de um estilo narrativo modernista e o outro de um pós-modernista. Constatam-se as distâncias entre as obras, mas igualmente a possibilidade de um pós-modernismo estético que retoma um outro modernista, apesar das diferenças históricas e filosóficas que tendem em separá-los.

Palavras-Chave: Luis Buñuel; David Lynch; Pós-modernismo; Modernismo; Surrealismo.

SURREALISM, MODERNITY AND POSMODERNITY IN *BELLE DE JOUR*, LUIS BUÑUEL, E *TWIN PEAKS – FIRE WALK WITH ME*, DAVID LYNCH

Abstract: This article studies the films *Belle de Jour* (1967), Luis Buñuel and *Twin Peaks - fire walk with me* (1992), David Lynch, from its relations with the surrealism, modernity and postmodernity, order to identify to the differences and possible affinities of both. The first one would be next to a narrative modernist style and the other to the style postmodernist. One evidences the distances between the workmanships in question, but also the possibility of an aesthetic one postmodernist re-taking one another modernist, although the historical and philosophical differences that tend in separating them.

Keywords: Luis Buñuel; David Lynch, Postmodernism; Modernism; Surrealism.

¹ Graduada em Publicidade e Propaganda da Universidade da Amazônia (UNAMA). Aluna do Mestrado em Comunicação, linguagem e cultura da Universidade da Amazônia (UNAMA). Email: daniella_luz@yahoo.com.br.

² Professor do Curso de Comunicação Social da Universidade da Amazônia (UNAMA), doutorando em Ciências Sociais (Antropologia) na Universidade Federal do Pará (UFPA), email: relivaldodeoliveira@yahoo.com.br.

Introdução

Na contemporaneidade os debates sobre o que se poderia intitular como arte já foram superados, pelo menos por certo pensamento. A passagem de uma era moderna para outra pós-moderna, trouxe implicações econômicas e sociais que apassivaram os egos revolucionários e uma certa vontade questionadora, o que fez com que a arte pudesse ser tudo e, ao mesmo tempo, nada.³ Deixou-se de se produzir sentido histórico para produzir estética, deixou-se de ver a estética como fundamentalmente engajada no histórico.

Em detrimento de transformações estruturais e subjetivas na sociedade, diante de processos globalizantes, avanços tecnológicos e também econômicos, os antigos valores e concepções que permeavam os referentes do sujeito se tornaram defasados. Estaríamos diante de uma sociedade pós-moderna, em um pós-modernismo, outra condição artística, impossível de se ignorar, diante de transformações sociais e políticas vigentes. Sob outra perspectiva anterior a essa, em tempos modernos, a arte consentia com os processos culturais vigentes da época em que as metanarrativas⁴ e as revoluções sociais e artísticas se propuseram a definir o homem e o seu lugar na sociedade.

As transformações no campo da arte são notáveis na contemporaneidade e é ingênuo negar tais aspectos visto que, sem mais as prerrogativas de criação (sem critérios bem definidos, como antes eram definidos pelas vanguardas modernistas), ela se tornara mais livre para ser o que quiser; exatamente porque a arte pós-moderna “designa menos um período do que o que acontece depois que não há mais períodos em alguma narrativa mestra da arte, e menos um estilo de fazer arte do que um estilo de usar estilos” (DANTO, 2006, p. 13). Uma arte sem

³ Retoma-se aqui a idéia de Danto (2006, p. 20): “A arte para existir não precisa nem mesmo ser um objeto para ser contemplado, e, havendo objetos em uma galeria, eles podem se parecer com qualquer coisa”.

⁴ Legatária do iluminismo, da razão que ele erige, a modernidade, seus ideais e propostas, possuiria a idéia de intervir no real de modo universal, sem distinções ou particularidades e sua estética estaria fundada em narrativas nas quais a realidade é um mundo coeso, cognoscível e inteligível (Cf. HARVEY, 1993, p. 52).



objetivo e forma definidos, que relacionada às questões econômicas e à indústria cultural, se tornara a arte da *apropriação*, como já definiu Danto (2006, p. 18-19) ou a arte do *pastiche*, para Jameson (1985, p. 18).

Esse caminho “evolutivo” da arte pode ser favoravelmente observado a partir das obras fílmicas. O cinema teria passado de um viés vanguarda modernista, em que a proposta envolvia um aspecto social de modo decisivo, para outro, pós-modernista, priorizando a imagem, a estimulação dos sentidos, mesmo que esse visual não tenha um significado determinado. Isso é identificado especialmente no cinema surrealista que, sobre parâmetros artísticos diferentes dos que motivaram a vanguarda em “tempos modernos”, se tornou, em parte, na contemporaneidade, sinônimo principalmente do que é estranho, absurdo, fantástico, mas pouco significativo do ponto de vista do questionar.

Mesmo sobre possíveis mudanças na linguagem cinematográfica surrealista, é notável que os filmes pós-modernistas não vieram negar ou romper, pelo menos não totalmente, com as características estéticas e narrativas fílmicas do período anterior, mas reinterpretá-las, realçando alguns elementos que antes ficavam à margem do processo criativo precedente, mas que, no seguinte, ganharam destaque, isto é, admite-se que “as rupturas radicais entre períodos não envolvem, em geral, mudanças completas de conteúdo, mas, sobretudo a reestruturação de certo número de elementos anteriormente existentes” (JAMESON, 1985, p. 25).

Para uma análise e apreensão das possíveis diferenças e semelhanças entre esses dois cinemas, tendo em vista as transformações vigentes nesse campo artístico, em tempos pós-modernos, quando tudo pode ser arte, selecionou-se dois filmes de importantes diretores, um ligado a estética surrealista modernista e outro a pós-modernista, respectivamente: *A bela da tarde* (1967), de Luis Buñuel e *Twin Peaks – os últimos dias de Laura Palmer* (1992), de David Lynch.



A análise dos filmes será conduzida a partir do método de abordagem ensaístico, o que permitirá uma pesquisa mais livre de amarrações positivistas, técnicas-operacionais, que determinariam uma única forma de se observar as obras fílmicas. Desenvolvido para pensar a cultura, a partir de Walter Benjamin e Theodor Adorno, o “método é caminho indireto, é desvio” (BENJAMIN, 1984, p. 50), visto que o corpo de estudo não chega a ter ligações com outros tipos de métodos de pesquisa mais tradicionais como o, Marxista (materialismo histórico – dialético), Estruturalista e Pós-Estruturalista, pois como afirmara Adorno (2008, p. 195) “só são produtivos os conhecimentos que ultrapassam o juízo analítico puro, que vão além desse caráter tautológico-operacional”.

O processo metodológico oferece liberdade na análise das subjetividades das cenas ou de pontos da narrativa de uma forma geral, na observação não essencialmente dos aspectos técnicos de estruturação dos discursos fílmicos, mas de seus eixos narrativos, especificados em cenas ou sobre uma apreensão total da obra. O método “reinvoca a possibilidade de definir a atividade filosófica de maneira diferente daquela segundo as regras do método cartesiano” (GAGNEBIN, 2005, p. 186), não forçando a pesquisa a atribuir respostas totalizantes e únicas sobre o que está sendo estudado, não excluindo as possibilidades (as falhas da pesquisa, e a retomada do pensamento), pois interpretar a realidade, ou o objeto de estudo, não é desvendá-la, descobri-la. Não se prende em desvelar o objetivo, mas reescrevê-lo, a partir da apreensão do mesmo, na medida de sua interpretação e exposição, determinadas por ele.

Nessa perspectiva, a análise ensaística desenvolvida nesta pesquisa compreende um estudo conceitual-analítico, pois considera que o estudo proposto partirá de idéias e conceitos de outros autores afins com os objetivos estipulados. Nessa linha, o método favorece uma pesquisa mais aberta acerca do tema que se propõe, visto que não circunda em um âmbito específico ou fechado de estudo, o que permitirá a análise perpassar por diversos campos do conhecimento sem muitas limitações, possibilitando a construção de caminhos diversos, que vão da psicologia à comunicação, da história à estética, entre outros, que levarão não à um lugar ide-

al, mas a vários relevantes. É uma análise na qual objeto e conceitos caminham de formas paralelas, ou seja, um não se sobrepondo ao outro. Isto é, o ensaio se detém no objeto, mas precisa de idéias e conceitos, para interpretá-lo, que por sua vez são determinados pelo próprio objeto.⁵

Do conteúdo para as imagens

Cada cinema, ou produção artística, se relaciona, em maior ou menor grau, com o período histórico no qual são produzidos, visto que as condições sociais e culturais de uma época são (na maioria dos casos) os suportes de suas produções artísticas, tanto para refutá-las, quanto em “refleti-las”. Tendo isso em vista, o cinema modernista muito deve a uma sociedade do século XVI ao início do XX: determinado pelas grandes revoluções, que influenciaram na nova forma de se compreender a vida, e também pelas duas guerras mundiais, que provocaram a desilusão, mas principalmente pela descrença na razão iluminista, que sobre tais consequências, acabara, na perspectiva frankfurtiana, fazendo surgir, sob outro aspecto, aquilo que tanto combatera.⁶

Desde o século XVI ao XVIII, a modernização já se mostrava, mas a sociedade parecia ainda não compreender as mudanças que emergiam. Só a partir do século XIX ao século XX que o verdadeiro sentimento de mudança se concretizava, impulsionado por uma forte onda revolucionária que se originava naquele momento, como a Revolução Francesa e o movimento iluminista, além também das transformações estruturais que as cidades sofriam, em virtude da nova urbanização arquitetônica. É época em que o avanço dos meios de comunicação, junto

⁵ Tende em vista esses preceitos Benjamin (1984, p. 56) afirma: “O conjunto de conceitos utilizados para representar uma idéia atualiza essa idéia como configuração daqueles conceitos. Pois os fenômenos não se incorporam nas idéias, não estão contidos nelas. As idéias são o seu ordenamento objetivo virtual, sua interpretação objetiva”.

⁶ “O projeto do Iluminismo estava fadado a voltar-se contra si mesmo e transformar a busca da emancipação humana num sistema de opressão universal em nome da libertação humana” (HORKHEIMER; ADORNO, 1972 apud HARVEY, 1993, p. 23).

com as evoluções tecnológicas, dão lugar à novas formas de ver a vida e de “compreendê-la”, com os produtos e signos, para as massas: a indústria cultural. Mas entre esse meio, a arte se encontrava mais ousada e desafiadora, principalmente nas mãos de movimentos de vanguardas revolucionárias como o surrealismo. Sobre a arte do alto modernismo, o cinema surrealista era desenvolvido em função de novas formas lingüísticas e estéticas, que subverteram os aparatos criativos tradicionais e conservadores, além de objetivar criticar as instituições sociais, explorando o inconsciente, os sonhos, com uma estética que mistura o real e o imaginário, junto à proposta de libertar os homens de seus grilhões sociais, de uma razão iluminista, que converteu-se em sua dialética.⁷ Esses cineastas “mostravam uma tremenda preocupação com a criação de novos códigos, novas significações e novas alusões metafóricas nas linguagens que constituíam” (HARVEY, 1993, p. 30).

Em meados do século XX, sobre uma nova estruturação social e cultural, a pós-modernidade se anunciara, já dentre o final dos anos 1950 a início dos 1960. Nesse período, “a globalização e o declínio das esperanças utópicas revolucionárias ao longo das últimas décadas levaram a um remapeamento das possibilidades culturais e políticas, uma diminuição das esperanças no campo do político” (STAM, 2006, p. 328). Essas transformações decorrem do que Jameson (2007, p. 29) denominaria como o terceiro estágio da evolução do capital, uma pós-modernidade, como o mesmo autor viera descrever e caracterizar,⁸ ou um novo momento social e cultural, emergente com base nos avanços tecnológicos e das telecomunicações. E é nesse ambiente de evoluções tecnológicas que as revoluções decaem, e se vulgarizam, tendo a participação decisiva dos *media*. As revoluções artísticas e sociais perdem força

⁷ A dialética do iluminismo, fez do discurso da razão esclarecedora uma ponte para a razão de instrumento para o poder, a guerra e a degradação humana. A implosão das duas guerras mundiais, em meados do século XX, levou esses resultados ao extremo, o que mostrou o encarceramento do homem sobre o fascismo de outros. A razão neste momento passa a ser um instrumento de manipulação humana, como afirma Berman: “na mesma instância em que a humanidade domina a natureza, o homem parece escravizar-se a outros homens ou à sua própria infância” (BERMAN, 2007, p. 29).

⁸ Segundo Jameson (2007, p. 13): “pode ser que o pós-modernismo, a consciência pós-moderna, acabe sendo não muito mais do que a teorização de sua própria condição de possibilidade, o que consiste, primordialmente, em uma mera enumeração de mudanças e modificações”.

(o homem se torna mais acomodado, menos desafiador, questionador), em um momento no qual se perdem também as crenças nas metanarrativas, e dão espaço para a sociedade de consumo, do *shopping centers*, da *fast food*, do *fast entertainment*, dos indivíduos de identidades fragmentadas.

Como afirmara Jameson (2007, p. 14) o cenário da pós-modernidade é delimitado pela dilatação da esfera do mercado, pela corrida às compras: a procura de algum produto que possa definir o homem e o seu lugar no mundo, afinal, a cultura pós-moderna se tornou em produto e o mercado como o seu substituto. E esse “mercado” se depreendia sempre em lançar o “novo”, mesmo que esse sugerisse apenas pequenas alterações em comparação ao seu antecessor, já que “a produção estética hoje está integrada à produção das mercadorias em geral: a urgência desvairada da economia em produzir novas séries de produtos que cada vez mais pareçam novidade” (JAMESON, 2007, p. 30). O momento celebra a indústria cultural, e todos os “benefícios” do “fetichismo” e da tecnologia *high tech*, na apropriação de obras tanto da alta cultura quanto da comercial, colocando tudo em um mesmo pacote, ou transformando tudo em média cultura. O resultado decorre de um:

O apagamento da antiga (característica do alto modernismo) fronteira entre a alta cultura e assim chamada cultura de massa ou comercial, e o aparecimento de novos tipos de texto impregnados das formas, categorias e conteúdos da mesma indústria cultural que tinha sido denunciada com tanta veemência por todos os ideólogos do moderno, de Levis ao *New Criticism* americano até Adorno e a Escola de Frankfurt (JAMESON, 2007, p. 28).

A pós-modernidade reflete um pouco de toda a inconsciência histórica de uma sociedade que busca o presente, mas que esquecera ou deixara para trás o futuro e o passado, pois “busca eventos em vez de novos mundos, [...] busca um ‘quando-tudo-mudou’” (JAMESON, 2007, p. 13). Nessa linha a arte fílmica pós-modernista é circunscrita e/ou fundamentada nas imagens que simulam realidades estereotipadas, as tantas realidades apropriadas pela mídia, vazias, mas fascinantes, deixando para um outro momento os seus conteúdos, ou explicações,



pois “era hora, diziam os autores, de construir para as pessoas, e não para o Homem” (HARVEY, 1993, p. 45).

Enquanto que no alto modernismo, os seus filmes se preocuparam com a criação de obras extremamente “novas” ou originais, além de prescreverem um conteúdo crítico e político que pudesse replicar as opressões e injustiças do sistema, no pós-modernismo os filmes buscavam o momento, o que se destaca no presente e que não terá a mesma atenção amanhã: o que vende, mesmo quando inofensivo criticamente, e que deve ser maciçamente comercializado. A sociedade contemporânea não almeja mais obras raras que possuam uma carga histórica e ideológica indispensável, exalta-se o *kitsch*, os filmes B de Hollywood, o estético deslumbrante aos olhos. “Nesse sentido, o pós-modernismo é mais formal, e mais ‘distraído’, como poderia dizer Benjamin; apenas cronometra as variações e sabe, bem demais, que os conteúdos são somente outras imagens” (JAMESON, 2007, p. 13).

Em virtude dessa cultura pós-modernista, o surrealismo no cinema é inescapavelmente “sem inconsciente” (JAMESON, 2007, p. 91), ou seja, sem toda a carga política, crítica e agressiva, que visava salvar o mundo quando vanguarda modernista. Ele converte-se em comercial, matéria de uma sociedade, cuja produção cultural passa a se relacionar mais do nunca com o sistema capitalista. É o materialismo puro sobre qualquer tipo de conteúdo crítico militante, mas que ainda assim não predispõem a uma expressão artística totalmente nula; a crítica poderia ser feita sobre outras perspectivas, mesmo que estas sejam comerciais, e sem objetivos revolucionários.

A base narrativa dessas obras se fundamenta em estruturas fragmentadas, que não têm como foco a alusão a um universo inconsciente despedaçado que traz a tona as decadências do social e os inúmeros segredos do ser humano. São elementos aleatórios que se predispõem ali em virtude do acaso, os quais subjugados a uma análise aprofundada não chegam a levar o espectador a grandes possibilidades do que apenas o óbvio. Óbvio esse que também nem

sempre é anunciado, diante de produções que fazem das artificialidades pós-modernas um aspecto fundamental na desconstrução de suas próprias condições.

Nesse cinema surrealista, com seus cortes rápidos e sua frenética narrativa, a obra pós-modernista é ovacionada pelo grande público. À estética, surge um surrealismo com imagens aleatórias, e um enredo fragmentado, fazendo da obra um artefato ilusório atrelado a pastiches⁹ de narrativas passadas, que desperta a curiosidade, a fantasia, mas que pouco lembra as intenções revolucionárias do movimento de André Breton, e sim “o ruído e os sinais embaralhados, o inimaginável lixo de informações da nova sociedade da mídia” (JAMESON, 2007, p. 104). Uma arte que, como a própria sociedade, se estrutura a partir de uma esquizofrenia narrativa, mas uma esquizofrenia, não no seu literal sentido de diagnóstico clínico, mas de acordo com sua descrição patológica. A sintetização de Lacan é a forma mais adequada para se delimitar esse fator contemporâneo, com base na relação que faz entre os significantes (materialidades) e significados (sentido que se dá as materialidades), aspectos principais para a designação e identificação de elementos:

Um signo, uma palavra, um texto são aqui modelizados conforme o relacionamento de um significante – uma materialidade, o som de uma palavra, a escrita de um texto – com um significado, o *sentido* da materialidade da palavra ou do texto (JAMESON, 1985, p. 22).

A perda de um referente histórico, a fragmentação do sujeito e o não referencial de tempo e espaço, conseqüentemente geram uma quebra na relação sistêmica entre os significantes e os significados na consciência humana, de tal forma que o significante perde o seu significado e passa a atuar sozinho dentro do contexto interpretativo dos elementos. Essa desconjunção na relação entre o significante e o significado se dá pela perda do sentido de temporalida-

⁹É a forma nula e vazia de se fazer uma paródia. “É o colocar de uma máscara lingüística, é falar em uma linguagem morta” (JAMESON, 2007, p. 44), mas de forma nula, neutra, sem a agressividade e o cunho original e crítico da paródia. O discurso do mimetismo aqui se baseia na imitação pela imitação. Sua neutralidade narrativa o faz passivo em suas abordagens, vazio em seu conteúdo, pouco original em seu conceito.

de, agora desconectada e descontínua com sua realidade, esquizofrênica, pois se detém apenas a aspectos do presente, perdendo-se a consciência de um passado ou futuro. A realidade subjetiva do pós-modernismo perde o seu significado, ao passo que “um significante que perdeu seu significado se transforma com isso em imagem, [simulacro]” (JAMESON, 1985, p. 23). A percepção dos indivíduos pós-modernos se torna esquizofrênica assim como sua arte, sem um significante atuante ao lado do seu significado. Assim, “A experiência esquizofrênica é uma experiência da materialidade significante isolada, desconectada e descontínua, que não consegue encadear-se em uma sequência coerente” (JAMESON 1985, p. 22). Nessa linha as criações fílmicas se detêm apenas na reprodução de imagens, que pouco fazem sentido ou fundamentam o entendimento da narrativa (que não explicam cenas anteriores ou dão procedência à própria conclusão da obra), estão deslocadas em meio à narrativa, pois esquizofrênicas.

Como observado, no cinema, a arte surrealista de reproduzir o real, em suas obras modernistas, era convergida em uma causa social e política, já em suas obras pós-modernistas, é composta de estéticas sem potenciais delimitações conceituais. Tais características são notáveis em filmes como de Luis Buñuel e de David Lynch, referências de um cinema surrealista, mas cada um relacionando-se com suas determinantes históricas e culturais de criação, incentivadas por uma corrente modernista e outra pós-modernista, respectivamente. Mas se a passagem de um período histórico, não indica mudanças totais de conteúdos artísticos, o que sugeriria imbricações e distanciamentos entre uma obra surrealista modernista e outra pós-modernista?

A realidade de Buñuel é o sonho de Lynch

Deformar a realidade, a partir das associações do inconsciente humano sobre orientações das teorias freudianas, era o mote do projeto surrealista, na “*desrealização* de todo o mundo circundante da realidade cotidiana” (JAMESON, 2007, p. 58). A arte surrealista era um meio de explorar as subjetividades advindas do inconsciente reprimido pelas conveniê-



cias morais que dissimulam e estereotipam a realidade, na “rejeição das formas artísticas estagnadas em modos de representação assaz conservadores e a revolta contra a falsa moral de uma sociedade intolerante e opressora” (MASCARELLO, 2007, p. 148).

O movimento surrealista muito ganhou com o advento do cinema, que modernista ou pós-modernista, representou as incongruências de nossos referentes e de nossas facções morais. Cineastas como Luis Buñuel e David Lynch, souberam se valer desse discurso surrealista desmistificador do “racional”. O ambiente criativo desses cineastas compreende as alterações que sofrera a arte surrealista no cinema do modernismo para um pós-modernismo, absorvendo diferentes formas criativas, coerentes com as condições sociais e culturais nas quais surgiram.

Luis Buñuel transportava para a tela o absurdo em forma de crítica às dissimulações da sociedade burguesa, desafiadas através de um universo imaginário e fragmentado; uma nova proposta para a “realidade cinematográfica” em contraponto aos ditames reguladores da criação artística do cinema-indústria. Uma das grandes obras de Buñuel foi *A bela da tarde*, que representa o mundo particular e fantasioso de uma bela burguesa, Séverine, que, infeliz em seu casamento com um rico médico, decide se tornar prostituta de um discreto bordel. O cineasta utiliza uma narrativa que oscila entre a realidade de Séverine e os seus sonhos, na criação de um cenário surreal inconstante que desconstrói os valores sociais, valores que reprimiriam o indivíduo em uma teia de “formalidades” opressoras.

Em uma outra visão, o cinema de David Lynch, mostraria que o surrealismo não se encerrou com o fim do movimento (1966), mas adquiriu novas perspectivas para a arte, relacionada, na contemporaneidade, à estética pós-modernista, a partir de uma narrativa onírica, mas esquizofrênica, mais estética do que crítica objetiva, ou militante-revolucionária, que representara as inconstâncias da vida contemporânea, das imagens aleatórias, mas fascinantes. *Twin Peaks* foi um dos filmes de sucesso de Lynch. A película apresenta um real bizarro e ao mesmo tempo perturbador, através dos sonhos e delírios de seus personagens que se misturam

convulsivamente com as suas realidades. O filme representa os últimos dias de vida de Laura Palmer: adolescente norte-americana que experimenta os prazeres do “submundo” de uma cidadezinha de interior, mas que acaba sendo misteriosamente assassinada. Enquanto isso, agentes do FBI tentam desvendar o mistério da morte de Tereza Banks e, de alguma forma, acabam prevendo um futuro assassinato (o de Laura Palmer).

As obras dos diretores relatadas acima têm como foco principal a vida de duas mulheres, a Séverine de Luis Buñuel e a Laura de David Lynch. Ambas, personagens em crise dentro de uma narrativa conflitante, circunscritas em seus mundos inconscientes. Por meio das personagens, os cineastas expressam o outro lado do humano, o lado obscuro, reprimido, que ganha formas ilimitáveis no mundo inconsciente, no mundo dos sonhos, pois “o pecador, em geral, encontra em seus sonhos as mesmas imagens que tinha ante seus olhos quando acordado” (HAFFNER, 1887, p. 251 apud FREUD, 2001, p. 84).

Séverine tem uma vida “perfeita” (dentro dos limites e padrões de felicidade burgueses). Casada com um médico, Pierre, bem sucedido e bonito, ainda assim ela é aparentemente frígida, e de certa forma infeliz. Ao descobrir a existência do mundo da prostituição, se sente estimulada a desbravar sensações se prostituindo no bordel da “Senhora Anais”, com o nome de “Bela da tarde”, por só poder prestar seus serviços à tarde, enquanto o seu marido está no trabalho. A bela da tarde de Buñuel passa assumir uma vida dúbia, dividida entre a mulher da alta classe burguesa bem casada e a prostituta das tardes, que se entrega para os mais diversos tipos de homens em busca de prazer, prazer esse não apenas sexual, mas e principalmente, pelo amoral, pelo o desafio dos limites das instituições sociais, pela busca de sentido.

Sob outra perspectiva, a Laura Palmer de David Lynch também se inscreve entre duas situações. Como a menina mais popular do colégio e de sua cidade, Laura aparentemente tem uma vida perfeita, namora com o menino mais bonito do colégio e tem uma bondosa melhor-amiga. Mas, entre uma vida aparentemente perfeita, ela é infeliz e, atormentada por seus me-



dos e conflitos internos, se entrega aos prazeres do sexo e das drogas, a um submundo inconsciente. Na perfeita Laura, a loira de olhos azuis, característica de uma beleza americana, a rainha do baile de formatura, descobre-se a jovem que se droga, se prostitui nas noites e que é abusada sexualmente pelo pai.

Em suas tramas os diretores abordam temas similares: as incongruências e instabilidades das vidas de duas mulheres, divididas entre o prazer do submundo e as suas vidas estereotipadas, ditas “perfeitas”; modo de uma civilização “que foi imposto a uma maioria resistente por uma minoria que compreendeu como obter a posse dos meios do poder e da coerção” (FREUD, 2006, p. 16). A civilização satisfaz o que é moralmente certo, e o indivíduo, produto dos instintos, se dispõe a busca incessante pelo prazer e repudia o que causa o seu desprazer, “porque todo indivíduo é virtualmente inimigo da civilização, embora se suponha que esta constitui um objeto de interesse humano universal” (FREUD, 2006, p. 16).

As questões matrimoniais, religiosas e comportamentais burguesas, inibem Séverine em relação aos seus impulsos amorais, pelo sexo; de modo semelhante, os estereótipos de civilização e de relações patriarcais absorvidos pela sociedade reprimem também Laura em seus desejos sexuais, principalmente no que se refere ao abuso sexual que sempre sofrera do pai. As repressões e angústias das personagens, dentro de suas vidas dúbias, são trabalhadas pelos diretores a partir de uma linguagem surrealista particular a cada um, mas ambas são construídas em relação ao que é real e o que é sonho na realidade narrativa de seus protagonistas.

Na primeira sequência do filme de Buñuel, Séverine acorda de mais um de seus pesadelos noturnos, no qual ela e o marido andam em uma charrete por uma estrada tranqüila, quando começam a discutir sobre a distância de Séverine e seu casamento, então o marido arranca a charrete, arrasta-a floresta adentro e rasga suas roupas para que os condutores da charrete possam açoitá-la e abusá-la sexualmente, ao mesmo tempo em que ela suplica por misericórdia e se satisfaz com as carícias dos homens. Na obra de Lynch, os sonhos e as alucinações de

Laura também não cessam suas encenações, ela sonha que há algum tempo um homem a estupra e, em uma das sequências, o homem que ela chama de Bob em seu diário, mas que a narrativa alude que seja seu pai, entra pela janela de seu quarto e tenta manter relações sexuais com ela, mas, sobre uma iluminação desconcertante, a imagem do homem, que primeiramente aparenta ser alguém desconhecido, de aparência rústica, e que faz Laura ceder a suas carícias, é substituída pela de seu pai, momento no qual a protagonista cai em desespero e começa a gritar.

Em *A bela da tarde* não conseguimos definir exatamente o que é real e o que é apenas mais um sonho de Séverine; em uma narrativa que exprime as inconstâncias da personagem, sua indecisão entre o desejo e a moral, afinal, Séverine sonha, e em seus sonhos ela é sentenciada, quando seu marido manda os condutores da charrete açoitá-la, mas também se satisfaz no desconhecido, no amoral, no momento em que o marido ordena aos mesmos condutores que abusem sexualmente dela; reflexos de seu sentimento de culpa, seu remorso, ou de seus fetiches, desejos desmoralizantes. Buñuel coloca sonho e realidade sob um mesmo horizonte narrativo, pois na narrativa “a fantasia não só desempenha um papel constitutivo nas manifestações perversas da sexualidade; como imaginação artística, também vinculada as perversões às imagens de liberdade e gratificação integrais” (MARCUSE, 1975, p. 62).

Na representação de Laura nada é completamente explícito, afinal são sonhos que emergem de sonhos e que configuram uma desestabilidade narrativa e de seus personagens. Os medos, remorsos e traumas de Laura se “materializam” nos seus sonhos noturnos, ambiente em que os seus desejos ganham formas, formas satisfatórias, quando é abusada sexual por Bob, pois atendem a libido, em outras castradoras, quando as convenções sociais demarcam os tipos de relações entre pais e filhos. Dessa forma, em seu “mundo real”, Laura se entrega as satisfatórias e anestésicas propostas de uma outra Twin Peaks, jamais vista antes; em sua vida normal aflui o peso do inconsciente, aplacado pela cocaína, o prazer da libido e seu

“mundo inconsciente noturno”, lugar onde a repressão social não a aprisiona, porque “os ditames da moralidade não têm lugar nos sonhos” (FREUD, 2001, p. 83).

Em *A bela da tarde* Buñuel é bastante claro na sua crítica social, deixando expresso o motivo da opção de Séverine por uma segunda vida (a de prostituta), na qual ela se vê frustrada com seus valores morais adquiridos, que reprimem os seus instintos, afinal, como já afirmara Marcuse (1975, p. 41): “a luta pelo destino da liberdade e felicidade humanas é travada e decidida na luta dos instintos – literalmente, uma luta de vida ou morte – em que o soma e a psique, a natureza e a civilização participam”. Buñuel pretende assim desconstruir o valor matrimonial, o valor da família, que instituem a repressão e “padrões de vida”. Já em *Twin Peaks*, sob uma narrativa convulsiva, na qual os sonhos insurgem sem aviso prévio, os valores sociais de uma civilização e os da família (relação pai e filha) são destituídos através da figura de Laura Palmer. Uma relação de desconstrução que não se mostra explícita diante da postura da personagem, pois a narrativa não define se a adolescente entra em conflito com o pai em função da repressão social (que condena o sexo entre pai filha) ou se entra em atrito com os padrões e condutas sociais e por isso acaba atribuindo o seu desespero à figura de seu pai. O filme demonstraria que suas escolhas são inconscientes e suas frustrações a fazem não enxergar, primeiramente que é o seu pai que está tendo relações com ela e sim um outro homem (Bob), mas, quando descobre, ela acorda, e o recalque e a castração prevalecem. São, como afirmara Marcuse (1975, p. 49):

As ‘restrições externas’ que, primeiro, os pais e, depois, outras entidades sociais impuseram ao indivíduo são ‘introjetadas’ no ego e convertem-se na sua ‘consciência’; daí em diante, o sentimento de culpabilidade – a necessidade de punição, gerada pelas transgressões ou pelo desejo de transgredir essas restrições [...] – impregna a vida mental.

Nos sonhos de Laura tudo é possível e até admissível, mas na realidade tudo se transforma em recalque, desespero, já que rompem com o aceitável, as normas, o admissível cultu-



ralmente em uma sociedade, pois “segundo Freud, a história do homem é a história de sua repressão. A cultura coage tanto a sua existência social como biológica, não só partes do ser humano, mas também sua própria estrutura instintiva” (MARCUSE, 1975, p. 33). Nessa linha os sonhos de Laura representam as suas instabilidades diante do processo repressivo e de uma pós-modernidade, se estabelecendo a partir de imagens convulsivas, que entrecortam a narrativa, desestruturando-a sobre uma perspectiva um tanto mais estética, do que propriamente crítica. Significantes sem significados, imagens esquizofrênicas, que não auxiliam em uma compreensão conclusiva da história, a não ser para comprovarem a instabilidade narrativa, as incongruências da vida, o ser, que se tornara fragmentado na pós-modernidade.

Dentro de seus limites onírico-narrativos, em uma das sequências do filme de Lynch, Laura sonha com uma porta que se abre dentro da pintura, pendurada na parede, que ganhara de uma velha e um menino. A porta, em um cenário de iluminação azulada, se abre e, adentrada pela câmera, vemos a mesma velha que ofereceu o quadro chamando e indicando outra porta que nos leva para um espaço onde a imagem do menino, que está estalando os dedos, dá sequência a outro lugar, “outro mundo”, no qual figuras bizarras insurgem, como a do anão que mostra um anel e a do detetive Dale Cooper, que travam um diálogo sem sentido, ao mesmo tempo em que Dale vira-se para a câmera e pede para que Laura não aceite o anel, anel esse que, como vemos posteriormente, pertenceu a Tereza Banks. As cenas dos sonhos dos personagens em *Twin Peaks* aparentemente não predisõem nenhum sentido conclusivo para a narrativa, mas refletem a desestabilidade psicológica de Laura e de certa forma, o contexto social, moral e estereotipado de *Twin Peaks*, agora sob uma nova perspectiva, sob as regras do inconsciente, sob o qual “o julgamento torna-se extremamente fraco e a indiferença ética reina, suprema” (FREUD, 2001, p. 83). Então Laura aceita o anel, como se aceitasse alguma proposta de vida diferente da padronizada na sociedade da “indústria norte-americana”, pois, na sequência posterior, ainda de seu devaneio noturno, ela tem o anel em suas mãos; um compromisso que lhe causa prazer, o prazer desmoralizante, ao instigar o inconsciente, que é “a mais profunda e mais antiga camada da personalidade mental, é o impul-



so para a gratificação integral, que é ausência de necessidades ou carências vitais e de repressão” (MARCUSE, 1975, p. 38).

Em *Twin Peaks* há uma possível crítica, mas ela não é explícita, ou militante como em *A bela da tarde*: movimento de vanguarda com ideais e objetivos bem delimitados. Lynch, de certa forma, faz referência às imagens dessa sociedade norte-americana, das cidades, dos interiores, simbolizadas e “eternizadas” nas telas de Hollywood, dos filmes que representam esses lugares como exemplos de tranquilidade e “vida feliz” que, em Lynch, são desconstruídos ao representar o submundo das drogas, do sexo, da violência, o outro lado da cidade, o lado do crime, do medo, do assassinato.

Sobre isso, no filme de Lynch, nas primeiras sequências em que Laura aparece, ela está andando, indo à casa de sua melhor amiga, para irem juntas ao colégio. Nesta cena a música, um tanto melosa, caracteriza o caminho em que as duas percorrem, tranqüilo, cheio de árvores e outras plantas, em uma manhã ensolarada, de mais um dia de aula: uma típica referência a uma cidade interiorana perfeita para se morar, como representada em alguns filmes comerciais. Mas ao contrário desta cena, em posteriores, Laura cheira cocaína no banheiro do colégio e tem relações sexuais com o seu namorado na mesma instituição, ou então em outra, ela vai para uma casa noturna, onde se droga e se satisfaz sexualmente com os mais diversos tipos de homens que freqüentam o local, além de ser abusada sexualmente pelo pai, como descrito anteriormente.

Twin Peaks, “esse novo e original espaço global, extraordinariamente desmoralizante e deprimente, é o ‘momento de verdade’ do pós-modernismo” (JAMESON, 2007, p. 75), a realidade cabível na narrativa lynchiana, que coloca no cerne da representação o questionamento aos padrões, contraria o real e o racional, com o objetivo, talvez, de propor uma discussão e um novo olhar sobre a cultura da sociedade norte-americana.

Lynch retoma um cinema modernista surrealista como o de Buñuel, ao colocar em cena algumas imagens que podem inspirar o questionamento, “um outro modo de observar”, por parte do espectador sobre a cultura dominante, pois em *Twin peaks* tudo parece ser aparência ou sonho. De outra forma, a crítica em Buñuel acaba não potencializando a estética, os efeitos ilusionistas do cinema indústria, valorando apenas o seu conteúdo crítico, ao mesmo tempo em que rompe com as regras narrativas, as formas lineares de se conceber uma história, afinal, o que acontece com Séverine pode ser parte de seu passado ou futuro, ou até mesmo de mais um sonho ou devaneio da personagem. Em Lynch essa estética se transformou no que Jameson (2007, p. 91) chamaria de, “surrealismo sem inconsciente”, já que os pressupostos artísticos do movimento de vanguarda surrealista-modernista, teriam se convertido em formas estéticas e conceituais de uma arte pós-moderna. Com isso, a obra de Lynch utiliza das tecnologias para estruturar sua narrativa, se vale de efeitos visuais, jogos de luzes, não em busca de um sentido crítico primordial, de um inconsciente para as desmistificações do racional opressor, mas da ampliação do estético, do alucinógeno, do intrigante, e da não linearidade.¹⁰ *Twin Peaks* é composta pela colagem aleatória, de cenas, de espaços e gêneros diversos, pela heterogeneidade narrativa e a heterotopia¹¹: mundos fragmentados que se anunciam dentro de um conjunto de sequências não lineares, quase que de forma autônoma, como se um lutasse para se sobrepor ao outro.

O filme de Lynch talvez proponha um debate sobre esse indivíduo pós-moderno que, como Laura e os detetives do FBI, possuem identidades simuladas, têm em seus sonhos, no delírio e na fantasia, o ambiente para a encenação de suas instabilidades emocionais, conflitantes e esquizofrênicas. Na narrativa isso se deve à descontinuidade que transforma seus per-

¹⁰ “Dessa maneira, a relação arte/técnica mostra-se especialmente favorável a esse *realismo operário* que estruturou muitas práticas contemporâneas, e que pode ser definido como oscilação da obra de arte entre sua função tradicional” (BOURRIAUD, 2009, p. 95).

¹¹ Uma das características de uma obra pós-modernista, a qual corresponde à existência de mundos diferentes em um mesmo espaço, como definiria Foucault (Cf. Harvey, 1993, p. 52-53).



sonagens em sujeitos dispersos e fragmentados nesses cenários heterogêneos, assumindo várias identidades dentro do transcorrer da história.

Em *A bela da Tarde* as inconstâncias de seus personagens são representadas muito mais por suas atitudes do que por imagens aleatórias ou pela “incoerência” narrativa. A crítica às instituições burguesas são deliberadamente realizadas e, de certo modo, mais literais, girando em torno de Séverine, da sua infelicidade e seus jogos, para burlar as leis morais em busca da libertação. Buñuel critica o homem moderno, as Séverines que são subjugadas a uma condição social “civilizada”, que fundamentariam a infelicidade do indivíduo, afinal, depois de deitar-se com seus clientes, Séverine já conseguia dormir na mesma cama que o marido.

Buñuel constrói suas sequências sobre uma forma original e ousada, na utilização de elementos narrativos jamais postos em cena, valendo-se da psicanálise de Freud, teoria que ganha destaque na época, entre os revolucionários do surrealismo, caracterizando de forma objetiva os recalques e desejos de seus personagens, mas sem utilizar efeitos visuais e nem uma trilha sonora que possa determinar as cenas. Lynch se utiliza de *pastiches* narrativos, modelos já estabelecidos em outras criações de sucesso, de uma cultura pop tão presente nos esquemas da produção cultural da indústria do entretenimento: a trama se vale do mistério acerca de quem matou Laura Palmer, mas também do romance irrealizado entre Laura e James (o mocinho do filme), além das cenas de sexo, violência, sincronizadas sobre uma narrativa de cortes rápidos e trilha sonora empolgante, exatamente o que o espectador contemporâneo almeja.

Mas os pastiches em *Twin Peaks*, suas nostalgias narrativas, referências que compreendem o próprio imaginário norte-americano, não aparentam ser propriamente cópias vazias como afirmaria Jameson (2007 p. 44-45). Afinal, tais reproduções comercializáveis, são descharacterizadas, e desconstruídas sobre seus próprios parâmetros artificiais: a mocinha do filme já não tem atitudes honrosas ou louváveis de uma heroína, como dos filmes hollywoodianos;



a família de Laura é desestruturada, os policiais do FBI e a polícia local são atrapalhados, se perdem entre seus sonhos, imoralidades, corrupções e a *Twin Peaks*, a cidade do cinema, representa tudo, menos, apenas, um “padrão de vida”.

Twin Peaks é a sede do mistério que resguarda segredos latentes. Na representação de um ambiente ficcional incoerente com nossos referentes, Lynch demonstra que as aparências desse local são apenas simulação e o início de um mundo onde o assassinato, o adultério, a corrupção, as drogas são fatores condizentes e pactuantes com sua totalidade; “uma representação destilada de todo o mundo antagônico e voraz da alteridade” (PFEIL, 1988 apud HARVEY, 1993, p. 53).

Em *A bela da tarde*, seus mistérios são resolvidos, pois mesmo entre um sonho ou um delírio da personagem, as atitudes de Séverine são justificadas, ela se prostitui por estar infeliz com a vida que tem, ela prefere se relacionar com psicopatas que a maltratam, pois está cansada das dissimulações de seu cotidiano, enquanto que os seus sonhos a punem, representam o recalque, mas também seus desejos. O filme critica os “discretos charmes burgueses”, as muitas Séverines, que encenam e burlam os jogos cotidianos das aparências, mas que são “punidas” constantemente pelo seu ego.

O cinema de Buñuel, como cinema de vanguarda modernista, tinha em Séverine o seu objeto para fazer a crítica e a revolução surrealista, ao representar o outro lado do indivíduo civilizado, o inconsciente de seus desejos. Isso é plasmado na sequência final, quando Pierre, seu marido, depois de ter sido baleado por um dos amantes de Séverine e ficando em estado quase vegetativo, a bela da tarde continua sonhando e imagina que Pierre levanta da cadeira de rodas e sugere passar um dia inteiro com ela. Referência de uma mulher que viu na realidade os seus instintos castrados, mas nos sonhos, um espaço para os seus desejos e, talvez, verdades. Já no filme de Lynch, em seu cinema surrealista (pós-modernista), seus personagens são confusos e sua narrativa é composta por signos que predispõem a obra para vários



finais possíveis. É o que vemos na sequência na qual Laura, seu pai, o anão, Dale, entre outros personagens da narrativa, encenam um final dionisíaco e incompreensível. Cenas dos que sonham em Twin Peaks e com *Twin Peaks*, que desfilam diante de nossos olhos como em nossos sonhos, predispondo o “deslizamento dos significantes” (LEADER; GROVES, 2000 apud MOLLON, 2005, p. 33).

Sobre essa perspectiva, Lynch não propõe a revolução estética, mesmo que de certa forma não possa deixar de fazê-la, pois através da estética narrativa, desconstrói nossos referentes, e nossas formas de ver as “realidades” postas sobre a tela; em seu filme, o sonho é o ambiente para a desestruturação, para o descontrole, de indivíduos que se vêem frustrados e perdidos entre suas encenações de uma possível vida perfeita, arquetípica.

Considerações finais

O pós-modernismo não viera substituir um modernismo, na verdade o pós-modernismo muito deve àquele modernismo, principalmente quando se trata da linguagem surrealista, pois o fascinante neste ambiente criativo de reproduções de realidades provém do fato de que formas e técnicas antes recorridas para se fazer essa arte não são eliminadas ou absorvidas pelo tempo, mas apreendidas sobre uma nova lógica que nem sempre desconstrói suas virtudes passadas. Assim, em *Twin Peaks*, Lynch consegue retomar um cinema de arte, não como Buñuel determinantemente, mas sob novos aspectos criativos, através de pastiches, de uma narrativa esquizofrênica, mas ainda assim desafiadora ao desconstruir nossos referentes. Isso é observado no momento em que o filme plasma um possível questionamento sobre a civilização, os padrões e estereótipos de conduta americanos que reprimiriam o indivíduo e o impulsionam em suas dissimulações da vida.



Mas uma possível crítica em *Twin Peaks*, não se apresenta de maneira explícita nem militante de uma revolução vanguardista, como é em Buñuel, mas é encontrada entre as imagens aleatórias que dialogariam com uma realidade propriamente pós-moderna.

Em *A bela da tarde* Buñuel se preocupava com a condição social imposta ao homem através das instituições sociais, o que fazia do ambiente representativo dos sonhos de seus personagens o espaço em que a culpa e o desejo encenavam suas aparições, já Lynch se detinha na condição do indivíduo em relação ao seu conflito interno e externo, tendo como proceder estético o jogo aleatório de imagens que simulam uma realidade imaginária, na representação do homem fragmentado, deslocado entre suas questões psicológicas e o mundo pós-moderno, por si só desnorteante.

O aspecto criativo inovador de Lynch não se perde entre a sua narrativa composta de pastiches e formas comerciais, pois ele, com isso, utilizaria de tais artifícios para criar novas possibilidades para o surrealismo de André Breton, através dos recursos narrativos, do espetáculo das imagens, e rápidas edições, quase que desconcertantes, que ao passo que desnorteiam o espectador da realidade apreendida, pode reintegrá-lo a esse ambiente, possibilitando novas formas de percepção, de observar sobre e com as superficialidades das propriedades sociais da contemporaneidade.

A *Twin Peaks* de Lynch, que promete não mais despertar os sonhos de nós espectadores, mas os pesadelos, já que tende a destorcer todos os nossos estereótipos de realidade, nos lembra da burguesia de Buñuel, que nada se assemelha com o luxo e o glamour de uma aristocracia que vive das aparências, quando nos deparamos com Séverine e seus clientes burgueses no bordel, mas a amoral e os impulsos reprimidos. São formas particulares que cada autor assumiu para estruturar um mundo estético particular que desafia nossos olhos, como *Twin Peaks* e nossas mentes como *A bela da tarde*, desvelando Séverines e Lauras em seus imoralizantes ou obscuros, sonhos, sempre reveladores.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor. **Comunicação e indústria cultural: a Indústria Cultural**. 2. ed. São Paulo: Nacional, 1975.
- ADORNO, Theodor. **Introdução à sociologia (1968)**. Tradução Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Unesp, 2008.
- BELA da Tarde. Direção: Luis Buñuel. Produção: Henri Baum, Raymond Hakim e Robert Hakim. Intérpretes: Jean Sorel, Michel Piccoli, Catherine Deneuve e outros. Roteiro: Luis Buñuel e Jean-Claude Carrière. França: 1967. 1 DVD (100 min) Baseado no livro de Joseph Kessel.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução, apresentação e notas Sergio Paulo Rouanet. São Paulo. Brasiliense, 1984.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte**. Tradução Saulo Krieger. São Paulo: EDUSP, 2006.
- FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Tradução Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- FREUD, Sigmund. **O futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos (1927-1931)**. Tradução James Strachey. Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- GAGNEBIN, Jeanne. Do conceito de *darstellung* em Walter Benjamin ou verdade e beleza. **Kriterion**, Belo Horizonte, v. 19, n. 112, p. 183-190, dez 2005.
- HARVEY, David. **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. Tradução Adail Ubirajara Sobral, Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1993.
- JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. 2. ed. São Paulo: Ática, 2007.
- JAMESON, Fredric. **Pós-modernidade e sociedade de consumo**. Novos Estudos CEBRAP, São Paulo, n. 12, p. 16-26, jun. 1985.
- MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud**. Tradução Álvaro Cabral. 6. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.
- MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. 2. ed. São Paulo: Papyrus, 2007.



Sociedade Brasileira de Estudos
Interdisciplinares da Comunicação

*Iniciacom – Revista Brasileira
de Iniciação Científica em
Comunicação Social*

MOLLON, Phil. **O inconsciente**. Rio de Janeiro: Duetto, 2005.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. 2. ed. São Paulo: Papirus, 2006.

TWIN Peaks – os últimos dias de Laura Palmer. Direção: David Lynch. Produção: Francis Bouygues e Gregg Fienberg. Intérpretes: Sheryl Lee; Ray Wise; Dana Ashbrook; Kyle MacLachlan e outros. Roteiro: David Lynch, Mark Frost e Robert Engels. Estados Unidos: 1992. 1 DVD (134 min). Baseado na série norte-americana Twin Peaks (1990-91).