



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

SAULO ATENCIO PUPO

**A SOMBRA DO HERÓI AMERICANO:
DALE COOPER E A MITOLOGIA DE *TWIN PEAKS***

Londrina
2019

SAULO ATENCIO PUPO

A SOMBRA DO HERÓI AMERICANO:
DALE COOPER E A MITOLOGIA DE *TWIN PEAKS*

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina, como requisito para a obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. André Azevedo da Fonseca

Londrina
2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Pupo, Saulo Atencio.

A SOMBRA DO HERÓI AMERICANO : DALE COOPER E A MITOLOGIA DE TWIN PEAKS / Saulo Atencio Pupo. - Londrina, 2019.
106 f. : il.

Orientador: André Azevedo da Fonseca.
Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Educação Comunicação e Artes, , 2019.
Inclui bibliografia.

1. Twin Peaks - Tese. 2. Sombra - Tese. 3. Arquétipo - Tese. I. Azevedo da Fonseca, André . II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Educação Comunicação e Artes. . III. Título.

SAULO ATENCIO PUPO

**A SOMBRA DO HERÓI AMERICANO: DALE COOPER E A
MITOLOGIA DE *TWIN PEAKS***

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina, como requisito para a obtenção do título de Mestre.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Dr. André Azevedo da Fonseca
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof. Dr. Alberto Carlos Augusto Klein
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof. Dr. Rogério Zanetti Gomes
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Londrina, 26 de março de 2019

PUPO, Saulo Atencio. **A sombra do herói americano: Dale Cooper e a mitologia de *Twin Peaks***. 2019. 106 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2019.

RESUMO

Twin Peaks é uma série de TV norte-americana criada por David Lynch e Mark Frost, que teve duas temporadas transmitidas em 1990/1991 e uma terceira temporada em 2017. O protagonista é Dale Cooper, um agente do FBI enviado à cidade homônima para investigar a morte de Laura Palmer. A partir da perspectiva da mitocrítica, investigamos o uso do arquétipo da sombra no arco de Cooper, analisando suas relações com o imaginário estadunidense. Concluímos que Dale Cooper possui uma forte conexão com a retórica do ex-presidente Ronald Reagan, especialmente no que se refere à Guerra Fria e ao imaginário da Era de Ouro americana. O personagem é um herói reaganiano que, ao enxergar em *Twin Peaks* um microcosmo da América, tenta a todo custo protegê-la do mal, projetando-o em um inimigo externo. Mas considerando que o agente não se reconcilia com seu eu reprimido, a série expõe o lado sombrio do herói americano e as consequências negativas de não se reintegrar com sua sombra.

Palavras-chave: *Twin peaks*. Sombra. Arquétipo.

PUPO, Saulo Atencio. **The shadow of the american hero: Dale Cooper and the mythology of *Twin Peaks***. 2019. Número 106 p. Dissertation (Master's degree in Communication) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2019.

ABSTRACT

Twin Peaks is a North American TV series created by David Lynch and Mark Frost which had two seasons broadcast in 1990/1991 and a third season in 2017. The protagonist is Dale Cooper, an FBI agent sent to the homonymous city to investigate the death of Laura Palmer. From a mitocritic perspective, we investigated the use of the shadow archetype in Cooper's arc, analyzing its relations with the American imaginary. We conclude that Dale Cooper has a strong connection to the rhetoric of former President Ronald Reagan, especially with regard to the Cold War and the imagery of the American Golden Age. The character is a Reaganite hero who, seeing in Twin Peaks a microcosm of America, tries at all costs to protect it from evil, projecting it into an external enemy. But considering that the agent does not reconcile with his repressed self, the series exposes the dark side of the American hero and the negative consequences of not reintegrating with his shadow.

Key words: Twin peaks. Shadow. Archetype.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Cooper jovem, Ronald Reagan e Cooper mais velho	74
Figura 2 – Dale Cooper na Mansão do Gigante	79
Figura 3 – Cooper/ Dougie Jones.....	81
Figura 4 – O Duplo/ Mr. C	83
Figura 5 – O Duplo possuído por BOB.....	87
Figura 6 – Judy/ Jowdy.....	91
Figura 7 – BOB sendo criado por Judy.....	92

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

EUA	Estados Unidos da América
URSS	União das Repúblicas Socialistas Soviéticas
FBI	Federal Bureau of Investigation

GLOSSÁRIO

Albert Rosenfeld	agente do FBI
Annie Blackburn	par romântico de Cooper na segunda temporada
Audrey Horne	estudante, apaixonada por Cooper
<i>Blue Rose Task Force</i>	divisão do FBI que estuda casos sobrenaturais
Bobby Briggs	namorado de Laura
BOB	entidade demoníaca que possuiu Leland Palmer e o Duplo
Carrie Page	identidade de Laura no universo paralelo
Chantal	trabalha para o Duplo
Darya	trabalha para o Duplo
Diane Evans	secretária de Cooper
Dale Cooper (Coop)	agente do FBI, protagonista da série
Duplo (Mr. C)	cópia maligna de Cooper
Dougie Jones	tulpa de Cooper, criada pelo Duplo
Dr. Howard	médico
<i>Evolution of The Arm/ Man From Another Place</i>	entidade que auxilia Cooper; é o braço de MIKE
Frank Truman	atual xerife da delegacia de <i>Twin Peaks</i> , irmão de Harry Truman
Freddie Sykes	segurança
Garland Briggs	major da aeronáutica, investigava casos sobrenaturais
Gigante	entidade benevolente que auxilia Cooper
Gordon Cole	agente do FBI e mentor de Cooper
<i>Great Northern Hotel</i>	hotel onde Cooper se hospeda, também propriedade de Ben

Harry Truman	antigo xerife da delegacia de <i>Twin Peaks</i>
Hawk	ajudante do xerife
James Hurley	amante de Laura
Jean Renault	criminoso
Judy (<i>mother</i>)	entidade demoníaca que criou BOB
Laura Palmer	estudante
Leland Palmer	pai de Laura
Leo Johnson	caminhoneiro e traficante
Lucy Moran	secretária da delegacia de <i>Twin Peaks</i>
Mansão do Gigante	dimensão paralela onde habita o Gigante
MIKE/ <i>One Armed Man</i>	entidade que agia junto com BOB; se regenerou depois de arrancar o próprio braço
<i>Onde-Eyed Jacks</i>	prostíbulo de propriedade de Ben Horne
Phillip Jeffries	ex-agente do FBI, tornou-se uma entidade de outra dimensão
Sarah Palmer	mãe de Laura
Tammy Preston	agente do FBI; escreveu o <i>Dossiê Final</i>
Tulpa	cópia idêntica de um indivíduo, criada por projeção mental
<i>White Lodge/ Black Lodge/ Red Room</i>	espécie de dimensão paralela
Windom Earle	ex-agente do FBI e inimigo de Cooper

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 UMA REPRESENTAÇÃO ATÍPICA DO HERÓI NORTE-AMERICANO ...	20
1.1 <i>TWIN PEAKS</i> E A MITOLOGIA AMERICANA	22
1.2 UMA MISSÃO PATRIÓTICA?	25
1.3 SOBRE DESEJOS MASCULINOS	29
1.4 UM JOGO SEM FIM	35
1.5 O REFLEXO SOMBRIO	40
1.6 A INFLUÊNCIA DA MATÉRIA EM <i>TWIN PEAKS</i>	47
1.7 CONSIDERAÇÕES	51
2 OS ARQUÉTIPOS E A SOMBRA	53
2.1 ARQUÉTIPOS E O INCONSCIENTE COLETIVO	55
2.2 A SOMBRA	57
2.2.1 Emergência E Representação Da Sombra	58
2.2.2 O Confronto Com A Sombra	60
2.2.3 A Sombra Coletiva	63
2.2.3.1 A sombra dos EUA	69
3 O HERÓI REAGIANO E SUA SOMBRA	70
3.1 DALE COOPER E O SURGIMENTO DO DUPLO	73
3.2 VINTE E CINCO ANOS DEPOIS	79
3.3 A SOMBRA DE COOPER	82
3.4 O INIMIGO CÓSMICO	91
CONCLUSÃO	96
REFERÊNCIAS	101

INTRODUÇÃO

No dia 3 de outubro de 2014 às 11:30 da manhã, o mesmo horário que Dale Cooper adentra na cidade de *Twin Peaks*, David Lynch e Mark Frost tuitaram simultaneamente: “Queridos Amigos do *Twitter*: Aquele chiclete que vocês gostam vai voltar à moda! #damngoodcoffee”¹. A frase icônica que referencia a série causou alvoroço entre os fãs: seria um anúncio velado de que após inúmeros boatos, *Twin Peaks* retornaria para uma terceira temporada?

Cumprindo a promessa de um reencontro após 25 anos, o canal *Showtime* confirmou o retorno. A propósito, este é justamente o engenhoso subtítulo da nova temporada, *Twin Peaks: The Return*, que estreou no dia 21 de maio de 2017. Finalmente haveria uma continuidade para a narrativa interrompida na segunda temporada, encerrada em junho de 1991.

Twin Peaks estreou em 1990, em parceria de David Lynch e Mark Frost. Logo, a pergunta “Quem matou Laura Palmer?” ecoou dos televisores para os lares dos EUA, e a série prontamente se tornou um fenômeno de audiência e de crítica, sendo indicada em catorze categorias ao *Emmy* naquele ano (LIVERY, 1995b).

No final dos anos 1980, a ABC buscava renovar sua programação, apostando em formatos mais ousados e inovadores, e Lynch e Frost pareciam uma escolha adequada. Lynch tinha um estilo único de direção, sendo conhecido pelos filmes *Eraserhead* (1977), *The Elephant Man* (1980) e *Blue Velvet* (1986). Com influências do movimento surrealista, e estrutura frequentemente associada ao pós-moderno, suas obras se distinguem pela ousadia e fuga dos parâmetros tradicionais hollywoodianos. Frost já era roteirista conhecido no meio televisivo, especialmente pelo trabalho na série *Hill Street Blues* (1981-1987), que possuía enredos complexos e personagens fortes (THORNE; MILLER, 2012).

A primeira temporada de *Twin Peaks* apresentou diversas inovações, como uma trama contínua que se conectava a cada episódio, se espalhando em diversas histórias menores. O enredo gira em torno da investigação do agente do FBI Dale Cooper (Kyle MacLachlan) sobre o assassinato de Laura Palmer (Sheryl Lee), a estudante querida por todos os habitantes da pequena cidade

¹ *Dear Twitter Friends: That gum you like is going to come back in style! #damngoodcoffee*

ficcional que dá nome à série. Porém, mesmo os personagens secundários possuíam tramas complexas que enriqueciam a narrativa e traziam ainda mais mistérios.

Apesar do método investigativo não ortodoxo de Cooper e a notável presença de uma atmosfera onírica, em uma camada superficial a trama parecia se desenrolar como um suspense policial convencional. No entanto, Thorne e Miller (2012) argumentam que a audiência estava sendo ludibriada por Lynch: diversas cenas que pareciam oferecer pistas lógicas para o enredo se tratavam de puro experimentalismo cinematográfico. Na segunda temporada, o diretor expandiu ainda mais os limites desse universo ao incluir manifestações surreais e seres fantásticos – que até então se imaginava serem oriundas apenas de sonhos ou alucinações – agindo diretamente na trama.

Em sua jornada por *Twin Peaks*, o Agente Cooper parece subverter as qualidades que conceituam o estereótipo. Ao contrário de outros detetives, Cooper não se prende à lógica dos fatos e se mantém aberto a mensagens oníricas, intuições e aos peculiares “métodos tibetanos” de investigação. Tampouco recorre à violência como forma de intimidação ou a conflitos armados, a não ser que a situação exija tais medidas.

Não há, na narrativa, o recorrente conflito entre o poder federal e a força local. Logo no começo de sua relação, o Agente Cooper e o Xerife Truman (Michael Ontkean) demonstram uma afinidade que no decorrer da série se acrescerá em amizade e parceria. Mesmo a indisposição que surge entre Truman e o Agente do FBI Albert Rosenfeld (Miguel Ferrer) é eventualmente resolvida, com Cooper tomando partido do xerife.

Na verdade, Cooper se encanta com *Twin Peaks* desde os primeiros momentos. Mesmo antes de entrar na cidade, em relato para a sua secretária Diane – personagem sempre mencionada, mas que jamais aparece fisicamente na trama – demonstra seu deslumbramento pelos pinheiros Douglas. Quando na cidade, fica extasiado com os cafés, os *donuts*, e as tortas de cereja, bem como o seu ajustado quarto no hotel *Great Northern*.

Porém, no enredo que se segue após a revelação do assassinato de Laura no episódio 14 da segunda temporada, a jornada de Cooper torna-se mais sombria. Com a chegada do seu ex-parceiro Windom Earle (Kenneth Welsh) na cidade, o agente tem que lidar com conflitos passados.

Cinco anos antes, Earle percebeu uma afinidade entre sua esposa Caroline e Cooper. Em um misto de perversão e loucura, Earle manipulou-os como um cupido diabólico, aproximando os dois apenas para puni-los pelo romance. Ele os atacou com uma faca, assassinando Caroline e ferindo gravemente Cooper na barriga. Agora, Earle volta para *Twin Peaks* para terminar sua vingança e também para encontrar o *Black Lodge* – uma espécie de limbo em outra dimensão de energias malignas que supostamente lhe traria imenso poder.

O vilão sequestra Annie, a nova amada de Cooper, e a leva para o *Black Lodge*. Em uma desesperada tentativa de resgate, o agente persegue Earle mas acaba ficando preso no *Lodge*, sendo substituído por seu *doppelgänger*² maligno, possuído pela entidade demoníaca BOB (Frank Silva).

Apesar do sucesso inicial da série, é com esse final incógnito que a ABC decidiu colocá-la em um hiato indefinido em virtude do declínio da audiência – o que inevitavelmente levaria ao cancelamento, deixando em aberto também outros ganchos narrativos (WEINSTOCK; SPOONER, 2016).

Aparentemente não houve uma causa específica para a diminuição da popularidade de *Twin Peaks*. Podem ser apontados uma série de erros em relação à produção, dentre os quais; a mudança do dia e horário de exibição do programa de quinta-feira para o sábado a noite; o afastamento temporário de David Lynch para a filmagem de *Wild at Heart* (1990); uma trama demasiado complexa para um público habituado a um formato tradicional; e finalmente a pressão dos executivos para, a contragosto dos criadores, revelar a identidade do assassino de Laura, o que causou uma vertiginosa queda na audiência (WEINSTOCK; SPOONER, 2016).

Thorne e Miller (2012) sugerem outro fator um tanto mais abstrato: a desconfortável revelação de que o assassino e abusador de Laura é na verdade seu próprio pai, o que converteu a narrativa detetivesca fantástica em um confuso caso de incesto, pedofilia e violência doméstica. Como afirma Stevenson (1995), a violência familiar é assunto proeminente em diversos trabalhos de Lynch, aparecendo de modo mais sutil em *Eraserhead* (1977) e tornando-se crescentemente relevante em *Blue Velvet* (1986), *Wild at Heart* (1990) e finalmente,

² O termo oriundo do folclore alemão se refere a um indivíduo idêntico a outro, como um gêmeo. Pode ser traduzido como “duplo ambulante”. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/mundo-estranho/teoria-da-conspiracao-doppelganger-a-sua-copia-maligna/>>

Twin Peaks(1990-1991/2017).

O perturbador em *Twin Peaks* não é apenas a representação do mal em si, mas a implicação de que absolutamente qualquer indivíduo pode se tornar ferramenta de um mal cósmico. Como argumentam Thorne e Miller (2012), a audiência foi seduzida por Lynch e Frost para um mundo obscuro, e viram refletidos nele tabus inconvenientes para o horário nobre.

Em 1992 foi lançado o longa *Twin Peaks: Fire Walk With Me*. Os fãs que depositaram suas esperanças de obter respostas para a narrativa abruptamente interrompida desapontaram-se com o enredo que narra os acontecimentos que precedem início da série. O filme mostra o assassinato de Laura e os eventos que levaram o FBI a investigar o caso. Lynch dirigiu o filme, e o roteiro foi escrito em parceria com Robert Engels, que já havia produzido e escrito diversos episódios da série. Mark Frost não colaborou, pois acreditava que os fãs gostariam de ver uma sequência para a história, e não um retrospecto. O filme não agradou a crítica, e passou despercebido pela audiência.

Mesmo após o cancelamento e um filme mal recebido, *Twin Peaks* deixou uma legião de fãs, como aponta o caso da revista *Wrapped in Plastic*³, publicada bimestralmente por 13 anos após o cancelamento da série. Os criadores da fanzine Craig Miller e John Thorne (2017) declararam considerar *Twin Peaks* um experimento bem sucedido, por provar que é possível produzir material de alta qualidade para a televisão. É difícil apontar outro seriado de caráter tão vanguardista e de qualidade quanto *Twin Peaks*, mas sua influência é perceptível em outras obras de sucesso subsequentes como *Arquivo X* (1993-2002), *Lost* (2004-2010), *Fringe* (2008-2013), *True Detective* (2014-), e a recente *Stranger Things* (2016-). Pode-se dizer que a influência de *Twin Peaks* durou muito mais do que a própria série.

Lavery (1995) classifica *Twin Peaks* como um fenômeno *cult*. Para dimensionar sua relevância, o autor destaca o notável índice de audiência das duas primeiras temporadas, as 14 indicações para o Emmy e as ações de um grupo de fãs auto intitulado C.O.O.P. que enviou mais de 10,000 cartas em uma campanha contra o cancelamento da série. Lavery (1995) destaca também a importância do personagem Dale Cooper na construção desse marco. Para ele, Cooper é como um

³ A revista foi um marco importante de estudos e análises sobre *Twin Peaks*, com a publicação de diversos ensaios que abordaram quase todos os assuntos pertinentes à série, inclusive roteiros de episódios que sequer chegaram a ser gravados.

guia da audiência na exploração deste novo mundo.

Apesar de sua curta duração *Twin Peaks* foi indubitavelmente um marco televisivo. Se a terceira temporada não repetiu o sucesso de audiência das anteriores, ela carrega o prestígio da continuação da obra *cult* que se tornou referência para atores, diretores e roteiristas.

Em 2017, com total controle e liberdade sobre a produção, os criadores entregaram uma obra de excelência, cuja influência ainda não pode ser medida: 25 anos depois do seu cancelamento, estreia a terceira temporada de *Twin Peaks* pelo *Showtime*, com reprodução também no Netflix. Todos os 18 episódios foram escritos por David Lynch e Mark Frost, e dirigidos por Lynch.

Logo nos primeiros episódios, nota-se que a atmosfera não é mais a mesma. Nas temporadas anteriores, toda a história se desenvolveu na pequena cidade de *Twin Peaks* e arredores. Agora, o caráter bucólico anteriormente dominante entra em contraste com as metrópoles Nova York e Las Vegas, e acontecimentos no Novo México, Montana, Odessa e na imaginária Buckhorn, localizada no real estado de Dakota do Sul.

Novas tramas são introduzidas enquanto personagens e lugares familiares retornam aos poucos. Mas à medida que a série se desenvolve, percebe-se que, apesar de certa continuidade na linha narrativa de alguns personagens, a nostálgica *Twin Peaks* mudou: o Xerife Truman é outro (agora há dois deles), a delegacia está maior, e o antes rebelde Bobby Briggs (Dana Ashbrook) agora é parte da força policial.

Ao mesmo tempo em que personagens e enredos importantes da segunda temporada são sumariamente ignorados, como no caso de Windom Earle e Annie Blackburn, outros menores ganham destaque, como o desaparecido agente do FBI Phillip Jeffries, interpretado por David Bowie em uma rápida aparição no filme. O caso de Laura entra em foco novamente, após seu esmaecimento com a mudança da trama para Earle na segunda temporada.

Em entrevista para o site *IndieWire*, Mark Frost (2018), afirmou sentir a necessidade de expandir os limites da série, indo além da cidade de *Twin Peaks*. Seria preciso harmonizar o desenvolvimento da vida daqueles personagens com questões reais da vida contemporânea como a morte, a amizade e a materialidade. Apesar do anseio dos fãs em ver a continuação das diversas narrativas interrompidas, o roteirista disse ter se deixado levar pela intuição no que se refere

aos caminhos para o desenvolvimento da trama.

Entretanto, a grande presença na nova temporada é o Agente Cooper e suas cópias. Enquanto Cooper tenta sair do *Black Lodge*, seu duplo maligno, conhecido como Mr. C, continua no plano físico, buscando meios de permanecer nele. No terceiro episódio, Coop consegue finalmente escapar do *Lodge*, mas não parece retornar completamente quando toma o lugar de Dougie, uma terceira cópia idêntica ao agente. Cooper/Dougie é incapaz de tomar qualquer tipo de iniciativa, repetindo o que lhe dizem e movimentando-se pela inércia, conforme terceiros o direcionam.

Na entrevista, Frost afirma que buscou inspiração na mitologia grega clássica, especialmente na Odisseia, e na obra de Carl C. Jung para elaborar a narrativa de Cooper. Segundo o roteirista, no começo da terceira temporada Cooper se encontra como Ulisses, em uma praia distante e tendo perdido o senso de si mesmo. Do ponto de vista psicológico, é “um cara que nunca integrou a sua sombra” (FROST, Mark. 2018, s.p). Para Frost, é disso que a série trata.

Os mitos e arquétipos sempre foram utilizados em produções culturais, ainda que inconscientemente. Mas como o próprio discurso de Frost evidencia, esses conceitos psicológicos tem despertado cada vez mais o interesse dos criadores tanto da publicidade quanto das artes.

A psicanálise e o cinema surgiram quase simultaneamente, e convergem em diversos pontos. A estrutura do espaço-tempo na narrativa cinematográfica se assemelha à dinâmica dos sonhos, que são as principais ferramentas de diálogo entre inconsciente e consciente. O próprio David Lynch (2008, p.73) afirma: “Adoro a lógica dos sonhos; adoro a forma com que se desenrolam”. O diretor explica que não usa o sonho em si como ponto de partida, mas recorre à intuição e a meditação para acessar ideias do inconsciente. A atmosfera onírica é marcante em suas obras.

No entanto, não procuramos neste trabalho executar uma análise psicanalítica de *Twin Peaks*, nem tampouco uma análise fílmica propriamente dita. Propomos uma análise mitocrítica do personagem Dale Cooper, em busca das relações entre o símbolo arquetípico da sombra - um tema recorrente na obra de Lynch - com as mitologias heróicas do imaginário estadunidense.

Como demonstraremos no capítulo seguinte, diversos pesquisadores enquadram *Twin Peaks* como uma obra farta de imagens mitológicas

recorrentes na cultura norte-americana. Tendo como referência a teoria mitocrítica de Gilbert Durand, propomos aqui uma análise da mitologia presente em *Twin Peaks*, especialmente no que se refere ao conceito de sombra, com recorte no personagem Dale Cooper e sua relação com a mitologia dos EUA.

Twin Peaks se mostra um excelente material para a análise mitocrítica de acordo com as definições de Durand (1985), pois, além de ser uma obra extensa (48 episódios somando-se as três temporadas, mais o longa-metragem), se situa em um longo período de tempo (27 anos) e também apresenta recorrências temáticas e estéticas de outras de David Lynch. Além disso, há quatro livros oficiais com histórias que complementam a trama. Essa magnitude da obra oferece um farto material para que, como sugere o autor, possamos levantar os temas frequentes, examinar as situações, personagens e cenários, e finalmente correlacionar as lições do mito com seu contexto cultural. É também por meio da mitocrítica que podemos identificar como as preferências pessoais dos autores influenciam na representação do mito.

Estudar *Twin Peaks* nos dá pistas sobre o imaginário dos EUA: investigar este arquétipo sombrio da cultura americana nos ajuda a desvendar seus medos e repressões, que frequentemente são exportados nas entrelinhas da produção cultural para o mundo todo.

Por isso, procuramos analisar a representação e caracterização da sombra e sua relação com a literatura sobre o tema, para em seguida relacionar o enredo de Cooper com assuntos que se mostraram proeminentes na relação com o imaginário americano.

Analisamos o arco narrativo de Cooper nas três temporadas, com foco na terceira, mais recente – e, até o momento, menos estudada. Recorreremos também ao filme *Twin Peaks: Fire Walk With Me* (1992); os livros *A História Secreta de Twin Peaks* (2017) e *Twin Peaks: The Final Dossier* (2017) ambos escritos por Mark Frost; e *The Autobiography of FBI Special Agent Dale Cooper: My Life, My Tapes* (1991), escrito pelo irmão do roteirista, Scott Frost. Os livros possuem informações complementares referentes à história de *Twin Peaks* e de Dale Cooper.

Para o desenvolvimento, realizamos no primeiro capítulo um levantamento dos estudos acadêmicos sobre *Twin Peaks*, analisando as principais obras que tratam do assunto e destacando os textos cujas abordagens contribuem para sustentar as investigações desta dissertação.

No segundo capítulo, discutimos os conceitos de arquétipo, inconsciente coletivo e sombra a partir da perspectiva de Carl C. Jung e seus seguidores. Exploramos o processo de formação da sombra, seu conteúdo, e suas representações. No que se refere à sombra coletiva, destacamos os conteúdos da sombra projetada pela influência do cristianismo no ocidente, bem como características da sombra dos EUA, por serem pertinentes em relação ao objeto estudado.

No terceiro capítulo identificamos as características da sombra que foram utilizadas para compor a narrativa de Cooper e suas relações com o imaginário norte-americano. A análise revelou que Dale Cooper possui uma forte conexão com a retórica do ex-presidente Ronald Reagan, especialmente no que se refere ao imaginário da Era de Ouro dos EUA e à Guerra Fria. O agente do FBI enxergou em *Twin Peaks* uma cidade ideal, que deveria ser protegida do mal que a ameaçava, tornando-se para ele o que a América da Era de Ouro era para Reagan. Cooper não admite a existência do mal originário de *Twin Peaks* e o projeta em inimigos externos, assim como o ex-presidente o fazia em seus discursos inflamados contra o inimigo soviético. Mas a busca pela perfeição através da repressão e da projeção fortalece a sombra, e medo infundado sobre o inimigo fez com que o duplo de Cooper surgisse e tomasse seu lugar, tornando-se uma verdadeira força maligna agindo na América, com sua mega organização criminosa. Do mesmo modo que, na história contemporânea, o temor da Guerra Fria estimulou a corrida nuclear; na obra de ficção, foi em virtude do primeiro teste com a bomba atômica nos EUA que se abriu um portal para outra dimensão, permitindo a entrada de entidades demoníacas que lá habitavam. A sombra de Cooper e da América estão interligadas.

Enfim, através da jornada de Dale Cooper, a série expõe o lado sombrio do herói americano e as consequências negativas da não integração com sua sombra.

1 UMA REPRESENTAÇÃO ATÍPICA DO HERÓI NORTE-AMERICANO

Em 1993, três anos após o encerramento de *Twin Peaks*, a revista *Literature/Film Quarterly* da Universidade de Salisbury lançou uma edição especial sobre a série. Dois anos depois foi publicado o livro *Full of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks*, uma coletânea de artigos escritos por diversos autores, e editada pelo professor e pesquisador David Lavery.

Enquanto a edição *Literature/Film Quarterly* inaugurou a onda de estudos acadêmicos sobre *Twin Peaks*, *Full of Secrets* tornou-se obra fundamental a respeito do tema. Em 2000, Lavery, já reconhecido no meio acadêmico pela contribuição sobre a série, bem com diversos outros seriados de TV, colaborou também na edição do livro *Twin Peaks in the Rearview Mirror: Appraisals and Reappraisals of the Show That Was Supposed to Change TV*, em parceria com Craig Miller e John Thorne, editores da revista fanzine *Wrapped in Plastic*. *Twin Peaks in the Rearview Mirror* é uma espécie de continuação de *Full of Secrets*, constituído de diversos ensaios publicados na *Literature/Film Quarterly* e novos textos selecionados. O livro só foi lançado dez anos depois, em edição para Kindle.

Em 2015, dois anos antes da já noticiada estreia da terceira temporada, é publicado *Return to Twin Peaks*, editada pelos pesquisadores Jeffrey Andrew Weinstock e Catherine Spooner. Lançado 25 anos após a estreia da série, *Return to Twin Peaks* assim como *Full of Secrets* e *Rearview Mirror*, consiste em uma coletânea de ensaios acadêmicos a respeito das duas primeiras temporadas. Os ensaios são todos contemporâneos, e proporcionam uma visão temporalmente distanciada ao investigar o lugar de *Twin Peaks* um quarto de século após a sua estreia. Em sua introdução, Weinstock e Spooner (2016) fazem uma excelente revisão dos trabalhos acadêmicos escritos sobre *Twin Peaks* até então, destacando a inestimável contribuição de David Lavery, e a relevância de *Full of Secrets* e *Rearview Mirror*. No ano seguinte, Lavery colaborou ainda com a introdução de mais uma pequena coleção de ensaios para um volume da revista *Cinema Journal*, pela *University of Texas Press*, organizados por Ross P. Garner e Karra Shimabukuro (2016).

Devido ao currículo de seus organizadores e idealizadores, bem como a credibilidade das instituições promotoras e os desdobramentos resultantes de seus estudos, esses três livros; *Full of Secrets*, *Rearview Mirror* e *Return to Twin*

Peaks foram destacados como as principais obras acadêmicas que tomam *Twin Peaks* como objeto de análise.

Há também inúmeros artigos, bem como teses e dissertações que abordam *Twin Peaks* lançados nesses 25 anos, mas desprovidos do mesmo mérito das obras supracitadas. No caso de livros, muitos autores abordaram o trabalho de David Lynch, mas preteriram *Twin Peaks*, ou reservaram-lhe pouco espaço em favor dos longas-metragens do diretor. No livro *David Lynch* de Michel Chion (1995), por exemplo, a série é abordada em apenas um capítulo, juntamente com *Blue Velvet* (1986) e o pouco conhecido curta *The Cowboy and the Frenchman* (1988), com recorte nas correlações entre as pequenas cidades ficcionais nas obras. Já Martha Nochimson (1997), que possui ensaios publicados tanto em *Full of Secrets* quanto em *Return to Twin Peaks*, dedicou um capítulo do seu livro *The Passion of David Lynch: Wild at Heart in Hollywood* à série. No entanto, nota-se que o objeto de estudo da obra é o longa referido.

Todos os trabalhos acima citados, bem como os textos que serão examinados à seguir, abordam a primeira e a segunda temporada de *Twin Peaks*. Até o momento da elaboração dessa dissertação não foram identificados materiais sobre a terceira com o mesmo peso e credibilidade dos três livros já destacados temporada, além de eventuais artigos.

A seguir, examinaremos os artigos cuja abordagem se relaciona mais diretamente com os assuntos pertinentes a este trabalho, como a mitologia, a psicologia e a imaginação social, todos centrados no personagem Dale Cooper. Os trabalhos foram dispostos de acordo com a abordagem do assunto, em que os três primeiros tratam da relação de Cooper com a cultura norte-americana e os dois seguintes de suas características incomuns como detetive. Os dois últimos são de autoria de Martha Nochimson, e diferem entre si na abordagem por motivos explicados pela própria autora. Por sua correlação e questionamento em relação à eficácia da psicologia junguiana como método de análise de *Twin Peaks*, foram deixados juntos na parte final deste capítulo.

1.1 TWIN PEAKS E A MITOLOGIA AMERICANA

Em *Agent Cooper's Errand in the Wilderness: Twin Peaks and American Mythology*, Michael T. Carroll (2012) analisa a narrativa de Cooper,

recorrendo ao conceito de monomito de Joseph Campbell, e também do que Richard Slotkin (apud CARROLL, Michael T. 2012, s.p) chama de “arquétipos culturais”, que se relacionam com a mitologia nacional.

Segundo Carroll (2012), o chamado para a aventura mítica de Cooper começa a partir do assassinato de Laura, que deve ser investigado e desvendado. Cooper já inicia a empreitada com as habilidades necessárias, objetivando “restaurar a lei e a ordem em nome do Pai (o poder patriarcal centralizado do FBI e do governo norte-americano)” (CARROLL, Thomas M. 2012, s.p.). Entretanto, o comprometimento do agente é ambíguo, tendo em vista que frequentemente ele toma partido dos habitantes da cidade e seu estilo de vida ao invés da civilização ocidental a qual representa.

Carroll (2012) associa essa ambivalência de Cooper a Natty Bumppo, o protagonista da série de romances *Leatherstocking*⁴, de James Fenimore Cooper. Bumppo define sua identidade como branca, europeia e cristã, mas também se identifica com as tribos moicanas do novo mundo que, em oposição à cultura europeia, privilegia a natureza.

O Agente Cooper, que também é agente da autoridade e da civilização, não raro declara sua admiração pelas boas pessoas de *Twin Peaks*, bem como à sua paisagem natural. Quando o também Agente do FBI Albert Rosenfeld entra em conflito com o Xerife Harry Truman durante a autópsia de Laura, Cooper toma partido do xerife, afirmando que encontrou em *Twin Peaks* um lugar cujos valores morais pensava não existirem mais. Como ressalta o autor, vale notar a conexão entre os nomes do xerife e do ex-presidente Harry S. Truman, que tem lugar no imaginário estadunidense associado às pequenas cidades do meio oeste americano (CARROLL, 2012).

Carroll (2012) conclui que a postura de Cooper se enquadra na mitologia presente em *Leatherstocking*, da troca da corrupção da civilização pela pureza da natureza. E assim como nesses romances, o agente possui uma superioridade moral, encontrada também em diversos heróis norte-americanos, que está associada a uma relação conflituosa com o feminino.

O primeiro contato com o sexo oposto de Dale Cooper exibido na série é com a secretária Diane. Descobre-se posteriormente que o agente era

⁴ Entre essas histórias está contido O Último dos Moicanos, que foi adaptado para o cinema em 1992 por Michael Mann

apaixonado por Caroline, mulher de Windom Earle. Encontra em Annie Blackburn um novo par, que se apresenta como um contraponto à sensual Audrey Horne (Sherilyn Fenn), a qual ele rejeita. Cooper possui também uma inclinação a criar laços afetivos com outros homens, como na amizade com Truman ou em sua entrada para os Bookhouse Boys⁵. Para Carroll (2012) esses parceiros de Cooper funcionam como esposas substitutas, o que seria reforçado pela sensibilidade emocional feminina de Andy, e posteriormente pela chegada de Dennis/Denise Bryson (David Duchovny), antigo parceiro de Cooper.

Outro ponto levantado por Carroll (2012) é a fuga da civilização e das mulheres como uma força civilizatória, um assunto recorrente na ficção norte-americana. O autor recorre a Fiedler (apud CARROLL, 2012) que argumenta ser comum o herói masculino se aventurar pelas florestas ou mares, com o intuito de evitar a civilização e a relação com a mulher, evadindo-se do sexo, casamento e responsabilidade. Não é uma surpresa então a derrota Cooper no episódio final da série, pois esta seria uma punição por seu envolvimento amoroso com uma mulher.

Carroll (2012) continua, apontando que há diversas outras semelhanças entre o Agente Cooper e o herói da obra de Fenimore Cooper; o suficiente para o autor questionar se o nome escolhido por Lynch para o herói foi intencional ou uma grande coincidência. Entre as características destacadas, estão a formalidade nos discursos e a exagerada adoração pelo selvagem, sendo a segunda a mais relevante, pois como afirma Slotkin (apud Carroll, 2012), o herói norte-americano é acima de tudo um amante do espírito selvagem.

Adiante, o autor aborda a vilania presente em *Twin Peaks*, começando pelo espírito maligno BOB. É possível identificar o personagem com a figura do “Índio maligno” presente na mitologia norte-americana. O autor afirma que o nativo americano foi importante no período de formação da mitologia nacional, pois se tornou o receptáculo do pensamento dualista europeu, uma visão maniqueísta cristã que insiste em dividir o mundo entre bem e mal. BOB não é um ser humano, mas uma encarnação do mal, assim como o índio maligno; no texto de Fenimore Cooper, os nativos americanos são descritos como “nem humanos ou terráqueos” (apud CARROLL, Thomas M. 2012, s.p). Apesar de não ser um índio de fato, ele se encaixa tanto na essência do arquétipo quanto em características superficiais, como

⁵ Uma espécie de seita formada pelos homens de *Twin Peaks*, para combater as forças do mal que habitam as florestas

o fato de habitar a floresta, suas expressões, sua postura corporal ameaçadora e finalmente a característica agressão na testa de suas vítimas, sejam as possuídas ou as violentadas, que remete ao ritual do escalpo. O autor ressalta que o arquétipo do índio maligno de BOB tem um contraponto em Hawk, que seria um amigo do homem branco e possuidor de conhecimento místico tribal.

Como uma projeção da psique, ele habita primeiramente as escuras matas selvagens, e metaforicamente a imaginação euro-americana, “como um arquétipo do inconsciente que é projetado para os habitantes originais da terra, [e] como o desconhecido lado obscuro do subconsciente, deve ser... ‘domado’”. (CARROLL, Thomas M. 2012, s.p). Após ser revelado que BOB é um dos assassinos de Laura, o Xerife Truman questiona a existência do espírito maligno. Cooper responde perguntando se é mais aceitável acreditar que um pai estupraria e mataria a própria filha, como se dissesse que um crime tão hediondo não poderia ser cometido por um representante aparentemente irrepreensível da classe média.

Apesar de BOB ser o núcleo da maldade que assola *Twin Peaks*, há outros vilões; o caminhoneiro Leo Johnson (Eric DaRe) e o já citado Windom Earle, que Slotkin (apud Carroll, 2012) define como degenerado, um homem branco cujo contato com a selvageria aumentou sua perversidade. Outro caso pontual é de Jean Renault (Michael Parks), e seus irmãos cuja vilania associada à França também pode ser traçada em retrospecto no imaginário norte-americano. Dono de um prostíbulo além da fronteira americana, devasso, promotor de jogos ilegais e traficante de drogas, Renault é o antagonista moral de Cooper.

Para Carroll (2012) o que se sobressai em relação às informações apontadas é a visão de mundo dualista presente em *Twin Peaks*, referida por Fiedler (apud CARROLL, 2012 s.p) como uma “polarização romântica branca da natureza e cultura”, dividindo o mundo entre civilização e selvageria, amor puro e carnal, moralidade e imoralidade, que podem ser encontrados tanto nos romances de Fenimore Cooper quanto em *Twin Peaks*.

Um exemplo dessa visão maniqueísta é a abordagem ambígua da natureza presente na cultura norte-americana; de um lado a animosidade contra o maligno, obscuro que habita as florestas desde tempos imemoriais; e em oposição, a abordagem de Cooper, que encontra na natureza o belo, puro e sublime.

Finalmente, Carroll (2012) argumenta que há uma trajetória no trabalho de Lynch em que a importância estética da imagem, presente com mais

intensidade em *Eraserhead* (1977) e a narrativa do monomito estabelecida em *Blue Velvet* (1986), cedem espaço para uma mitologia nacional e culturalmente específica em *Twin Peaks*. Carroll (2012) leva em conta outras análises comuns que definem a série como uma obra pós-moderna com investidas ousadas, e até mesmo uma paródia às *soap operas*⁶; mas considera que o apelo mais importante de *Twin Peaks* está em sua fundamentação nos mitos mais profundos da cultura dos EUA.

1.2 UMA MISSÃO PATRIÓTICA?

Em *Cooper, Details, and the Patriotic Mission of Twin Peaks*, Scott Pollard (2012) baseia-se na crítica do filósofo e historiador Georg Lukács. Assim como Carroll (2012), destaca a empatia exagerada do agente em relação à *Twin Peaks*. Mas para ele, esses detalhes são ferramentas criadas pelo agente para defender os valores da classe média contra o caos que espreita a cidade. Enquanto Carroll (2012) compara a jornada de Coop com romances de Fenimore Cooper, Pollard (2012) o faz em relação ao poeta estadunidense Walt Whitman.

Pollard (2012) aponta que mesmo em suas primeiras impressões, Cooper se encanta com diversos objetos em *Twin Peaks*: os pinheiros Douglas, as tortas de cereja, o quarto de hotel, a moral dos habitantes, a comunidade, etc. A cidade é como uma utopia norte-americana. Essa visão de Cooper servirá como parâmetro interpretativo de tudo que acontece em *Twin Peaks*. Por meio dela, é criada uma ligação entre significante e significado, para que Cooper transforme a cidade em um local a ser defendido, e de onde o mal deve ser expulso. Segundo Pollard (2012) esse é um método limitado e frágil, pois se baseia apenas nos valores da classe média.

Ao comparar Cooper com Whitman, Pollard (2012) admite que eles são figuras dissemelhantes, e é justamente a partir das diferenças entre eles que o autor busca ilustrar a visão de Cooper. O autor recorre ao argumento de M. Wynn Thomas (apud POLLARD, 2012), de que Whitman escreveu sua grande obra *Leaves of Grass* com o objetivo de salvar os EUA dos malefícios do industrialismo e do capitalismo burguês. O poeta temia que tal sistema econômico reduzisse as relações humanas a trocas comerciais, criando uma sociedade limitada e medíocre. Assim,

⁶ A *soap opera* é um gênero de ficção dramática popular nos EUA, comparável às telenovelas brasileiras, mas com um período de exibição muito maior.

sua arte seria um antídoto contra as relações empobrecidas do capitalismo, que eliminaria a possibilidade de caminhos infinitos da comunidade americana. Para salvá-la, Whitman precisava reinventá-la, transformando sua limitação em multiplicidade. Porém, Pollard (2012) afirma que o objetivo de Cooper é mais limitado, buscando apenas proteger os valores da classe-média. O agente não se posiciona contra o capitalismo ou o industrialismo, mas sim contra qualquer ameaça ao nostálgico *American Way of Life* dos anos 1950, a reprodução de uma nova era Eisenhower. Sua ação é de proteger a comunidade criada pelo capitalismo, justamente o oposto de Whitman.

Ao adentrar *Twin Peaks*, Cooper se depara com a cidade em processo de revelação de seus segredos mais obscuros. Como Carroll (2012), Pollard (2012) o considera um representante do governo federal e do estilo de vida americano, cuja função é livrar-se do mal que ameaça dominar a superfície. Mais do que devolver a normalidade à cidade, o agente objetiva restaurar sua inocência, que havia antes de Leland/BOB, ou o *Black/White Lodge*. Ele busca expurgar de *Twin Peaks* não apenas assassinos comuns, mas um mal cósmico.

Em seguida Pollard (2012) retoma a atenção aos detalhes observados e valorizados por Cooper, como as tortas de cereja, o café e os pinheiros Douglas: é a partir deles que o agente cria uma superfície que se diferencia do mal oculto que se esgueira na cidade, e por meio dela ele une uma sociedade fragmentada. A criação dessa superfície é o primeiro ato artístico do agente, bem como sua primeira ação para redimir a cidade; quanto mais forte e coesa, melhores suas probabilidades contra o mal subterrâneo.

O autor afirma que Cooper cria o que Deleuze e Guattari (apud POLLARD, 2012 s.p) chamam de “regime de significado”, em que vale mais a multiplicidade dos signos do que sua circularidade. Esses signos referem-se a outros no mesmo círculo, bem como a outros em círculos diferentes. Assim, as tortas de cereja, cafés, donuts, são inerentemente bons, e referem-se a um significante central, fortalecendo a interpretação de Cooper e sua expansão.

Novamente em sintonia com Carroll (2012), Pollard (2012) divide o mal em *Twin Peaks* entre imaterial e o material. O último, representado por lugares como o *One-Eyed Jacks* e *Roadhouse*, e personagens como Jean Renault, Leo Johnson e Windom Earle, não é motivo de preocupação para Cooper, senão como um meio para encontrar e destruir o mal cósmico maior. Ele não está protegendo o

American Way of Life de um indivíduo qualquer, mas de uma força maior que ameaça não só os EUA, mas todo o universo. Ao fazê-lo, ele também expande o *American Way* a um status universal, e *Twin Peaks* torna-se o campo de batalha do bem contra o mal.

Pollard (2012) explica que Cooper não consegue localizar o mal a princípio, mas com suas habilidades especiais, e a ajuda de forças espirituais, consegue aos poucos desvendar as pistas. No entanto, essa ajuda transcendental é mínima: Cooper é o principal responsável por identificar e interpretar os fatos. Quando Leland é identificado como o assassino, por exemplo, revela-se posteriormente como apenas um fantoche de BOB, o qual, descobre-se depois, é apenas uma entidade enviada pelo *Black Lodge*.

BOB é o mal maior de *Twin Peaks*, entretanto é uma manifestação incorpórea que não pode se manifestar no mundo material, senão através da possessão. Somente quando Cooper consegue decifrar o código, a alegoria da ação de BOB em Leland, ele decifra o assassinato de Laura. A audiência, no entanto, é capaz de identificar essa relação com a ajuda do jogo de câmeras: quando está prestes a cometer os assassinatos, Leland desaparece e BOB se revela, expondo de maneira clara a diferença entre significante e significado, e a alegoria do mal. Porém, mais do que prender Leland, Cooper quer redimi-lo, restaurando assim a estrutura da classe-média e transformando-o em mais um detalhe em sua teia superficial (POLLARD, 2012).

Para Pollard (2012), assim como *Blue Velvet* (1986) e *Wild at Heart* (1990), a narrativa de *Twin Peaks* trata da redenção que deve salvar a classe-média. As obras de Lynch expõem jornadas violentas por mundos perversos, que mergulham no lado sombrio da psique humana, e um retornam à estrutura familiar tradicional. O autor afirma que essa sombra não deve ser encarada por muito tempo, pois isto poderia desestruturar a classe-média, trazendo consequências desastrosas.

Lynch simula uma totalidade, como se a classe média fosse capaz de oferecer “todos os caminhos possíveis” (POLLARD, Scott. 2012, s.p.) e essa ilusão só é possível se a classe média for considerada o centro desses caminhos. Assim, por mais que Cooper encontre e interaja com o caos, ele sempre retorna ao mundo real, mantendo-se distante dos planos que visita. Sua âncora é a normalidade da classe média, ao contrário de Whitman, cuja proposta é universal e descentralizada.

Pollard (2012) estende a comparação também a Odisseu, para o qual o lar é todo universo. Assim como em Whitman, o domínio da Odisseia é descentralizado, e o mundo material não é subalterno ao espiritual: ambos pertencem ao mesmo plano, onde deuses e homens interagem. A grande qualidade de Odisseu é justamente a habilidade de navegar entre o plano mortal e divino, extraindo do mundo seu caminho de volta para casa. Para o autor, Whitman e Odisseu “navegam no mundo sem ter a necessidade de dominá-lo” (POLLARD, Scott. 2012, s.p.), e sem criar significado. Eles agem dentro do cosmos que surge diante deles. Cooper também possui a habilidade de navegar entre dois mundos, mas não a mesma capacidade universal dos supracitados. Em seu universo fragmentado, ele precisa impor um regime de significados, controlando seu propósito e função. Para Pollard (2012), o agente vive em um mundo ético e maniqueísta. Nesse universo ético, os fragmentos buscam sua expansão, a exemplo do *Black Lodge* invadindo a cidade de *Twin Peaks*, ou a tentativa de Cooper em restringir a presença do mal disseminando o bem.

Ao perscrutar o mistério, Cooper deve romper o vínculo de representação aberrante cuja problemática reside não no fato de Leland ter sido possuído pelo *Black Lodge*, mas na incapacidade da população de distinguir um pai de família de um fantoche do mal. Em virtude dessa confusão, a cidade corria o risco de não mais significar a classe média, mas sim o caos que borbulha em suas frestas. Para restaurar a normalidade, o agente deve parar o fragmento invasor, dando a impressão de que o seu microuniverso de classe média é o único. Não importa o quão absurdo possa ser o enredo, a visão positiva de Cooper sobre *Twin Peaks* permanece inabalável. O motivo, segundo o autor, é que os criadores David Lynch e Mark Frost jamais “minariam os valores fundamentais americanos que constituem as bases da visão de Cooper, pois eles não ousariam minar Cooper ou sua perspectiva” (POLLARD, Scott 2012, s.p.). O agente nunca hesitará, mantendo sempre sua visão inicial de que *Twin Peaks* é inerentemente boa.

Finalmente, o autor conclui que Cooper é “o herói perfeito para um universo fragmentado, um [universo] escravizado a uma visão de classe média onde há um infinito número de caminhos e escolhas” (POLLARD, Scott 2012, s.p.). Sem o aspecto fantástico, a série seria apenas uma narrativa neurótica sobre as ameaças à classe média. No entanto, *Twin Peaks* oferece um modelo mais potente, em que há forças universais buscando destruir a classe média. E quanto maior a ameaça, maior

é a resposta, e assim, Lynch também amplia o *American Way of Life* para um patamar universal.

1.3 SOBRE DESEJOS MASCULINOS

Em “*Into the Light, Leland, Into the Light*”: *Emerson, Oedipus and the Blindness of Male Desire in Twin Peaks*, Samuell Kimball (2012) também explora a relação entre Cooper e a natureza, com foco no conflito entre gerações presente na filosofia de Ralph Waldo Emerson. A partir dela, analisa as implicações de um suposto desejo masculino reprimido em *Twin Peaks*, relacionando-o ao mito de Édipo.

No início do texto, Kimball (2012) esclarece o recorte da filosofia de Emerson sobre o qual baseará: a relação entre os desejos da geração do filósofo e a busca da ruptura com a geração de “seus pais”. No ensaio *Natureza, Emerson* (apud KIMBALL, 2012) protesta contra aqueles que experimentam o mundo a partir da perspectiva de seus antepassados, pois ao engrandecê-los, estariam colocando em risco sua própria visão. Assim, ao invés de ampliar a capacidade de contemplação de Deus e da natureza, a dependência da visão dos pais estaria cegando a geração contemporânea, mantendo-a presa ao passado. O filósofo questiona: “porque nós não podemos também ter uma poesia e filosofia de *insight* e não de tradição, e uma religião de revelação para nós, e não para história deles?” afinal “o sol também brilha hoje” (EMERSON apud KIMBALL, Samuel. 2012, s.p.).

Não mover-se em direção à luz, argumenta Kimball (2012) é ser cegado e enterrado vivo pelo passado. Para o autor, essa demanda evoca o conceito freudiano do mito de Édipo, no que se refere a “organização social, restrições morais e religião” (FREUD apud KIMBALL, Samuel. 2012, s.p.) no evento mitológico em que o pai primordial é morto pela coletividade primordial.

Para Emerson (apud KIMBALL, 2012), a influência paterna deve ser superada por meio da apropriação de sua autoridade, mas Kimball (2012) sugere que é justamente a tentativa de sepultá-los que os traz de volta à vida. O autor recorre a Donald Pease (apud KIMBALL, 2012) que aponta uma contradição no discurso de Emerson: no questionamento ‘porque não podemos *também* gozar de uma relação original com o universo?’ o *também* sugere uma repetição do ato, como se esse desejo fosse primariamente o dos pais. Esse argumento insere o

rompimento defendido por Emerson justamente na tradição que ele busca superar.

Kimball (2012) classifica *Twin Peaks* como uma série paródica, que faz uma caricatura do discurso Emersoniano contra os pais e questiona a posição da família como fonte de renovação cultural. O autor afirma que diversas correntes de pensamento norte-americanas se baseiam nos valores familiares, e Lynch faz uma provocação ao criar o enredo em torno da violência doméstica perpetrada por um pai de família supostamente exemplar. A série estaria expondo uma falha na tradição cultural, especialmente no típico otimismo e moralismo estadunidense, por conta da cegueira e violência por parte do pai e seu desejo incestuoso em relação à filha.

Na série, a violência está associada à figura masculina. Mesmo a força policial que busca combatê-la, composta apenas por homens, não consegue enxergá-la senão como uma ameaça sobrenatural externa. Os elementos paródicos e até os não paródicos teriam como função expor essa violência, bem como a recusa da comunidade em enxergar sua origem. Para exemplificar seu argumento, Kimball (2012) descreve a cena que exhibe o retrato de Laura como rainha do baile no ginásio da escola, centralizado entre diversos troféus esportivos, como se a estudante fosse mais um deles; uma conquista dos homens de *Twin Peaks*.

No decorrer da série, descobre-se que a Laura se prostituía, e mantinha relações com diversos homens da cidade, de todas as idades e classes sociais. Entre eles, está o empresário Ben Horne. Kimball (2012) chama atenção para a cena em que o também dono do prostíbulo *One-Eyed Jacks* investe, sem saber, contra a própria filha que lá está infiltrada como prostituta, tentando descobrir pistas sobre o assassinato de Laura. Ben tem como hábito se deitar com as garotas recém contratadas e pretende fazê-lo com a novata, sem saber que se trata de Audrey. Ela reconhece o próprio pai e se esquiva de sua aproximação cobrindo o rosto com uma máscara. A ação é interrompida por uma ação externa, e apesar da filha ter reconhecido o pai, o mesmo não se dá no sentido oposto: Ben Horne permanece cego em relação ao seu ato incestuoso, assim como no caso de Laura, que é abusada repetidamente pelo pai, que também não tem ciência do fato.

Para Kimball (2012), os primeiros episódios movem-se em direção à remoção da máscara paterna, e a revelação de seu ato incestuoso. Leland é identificado como o executor de Laura na cena em que assassina sua sobrinha Maddy. Durante todo o ato Leland não se mostra ciente da presença de BOB, enquanto este toma controle de seu corpo. O autor destaca a relevância da

sequência se passar na sala de estar da casa da família. Dessa maneira, Lynch traz para o espaço público do lar a violência anteriormente associada a forças externas à cidade, e coloca o espectador face a face com os fatos que a população de *Twin Peaks* ainda desconhece. No entanto, mesmo no momento em que o mistério é solucionado e o assassino confessa o crime, a força masculina da lei tem dificuldade de compreender o que se passou, cobrindo a verdade com “uma retórica cegada pela mesma luz que evoca” (KIMBALL, Samuel. 2012, s.p.), pois BOB ainda parece incompreensível para eles.

Quando Leland está morrendo, Cooper o guia em direção à luz; uma luz quase Emersoniana segundo Kimball (2012). “Eu vejo” afirma Leland em relação à luz, e em seguida “Eu a vejo” referindo-se a Laura. Finalmente, ele vê sua filha com clareza pela primeira vez. Ela não é mais sua vítima, mas sim uma presença sacra, que o redime de seu crime. Olhar em direção à luz, também faz com que ele finalmente enxergue de verdade e se conecte com a divindade, sob a perspectiva de Emerson.

A luz para a qual Cooper aponta é associada à natureza para Emerson. É por ela que, segundo o filósofo, todo erro, todo arrependimento, toda calamidade será redimida, como no caso de Leland. Porém, Kimball (2012) considera que o agente também é cegado pela luz que evoca, pois ela não o guia para a compreensão do desejo masculino de Leland que posteriormente poderia ser identificado como também como de todos os homens de *Twin Peaks*.

Kimball (2012) vai além da questão ‘quem matou Laura Palmer?’ analisando o ‘por quê?’, pergunta que não é feita em nenhum momento durante a série. Ninguém questiona as motivações de Leland, pois este teoricamente era apenas um fantoche nas mãos de BOB. Ninguém questiona as motivações de BOB, pois ele é uma entidade tão insana e maligna que todos consideram simplesmente ser essa sua natureza. Portanto, ao se considerar Leland como um homem manipulado, seu desejo é anulado e substituído pelo desejo de BOB, que é aceito como essencialmente maligno. Para o autor, BOB é a encarnação do desejo

No episódio 9 da segunda temporada, Leland é preso e BOB é revelado como seu manipulador e a sombra por trás dos assassinatos. Cooper questiona BOB, que se manifesta pelo corpo do advogado, se seu hospedeiro tinha consciência dos crimes cometidos. Ele responde que “Leland é um bebê na floresta, com um grande buraco onde sua consciência estava” e que assim que deixar seu

corpo, fará com que ele se lembre de tudo.

A fala de BOB afirma tanto sua existência quanto sua insanidade. Se Leland não é louco, BOB com certeza é. Por isso, seus motivos são colocados em segundo plano. Na sequência da cena o sistema anti-incêndio é ativado, ensopando Leland/BOB. O espírito se enfurece e assim como fez com Maddy, lança a própria testa contra a parede, ferindo mortalmente o corpo de Leland. É nesse momento que BOB abandona o corpo do advogado, que finalmente recorda seus atos sob o domínio do espírito maligno. Leland sente-se devastado e implora pelo perdão de Laura, mas sabe que seus atos são imperdoáveis: ainda que tenha sido possuído por BOB, foi incapaz de proteger a própria filha (KIMBALL, Samuel. 2012).

Kimball (2012) chama a atenção para o momento em que Leland explica para Cooper não o motivo do crime, mas como se deu seu contato inicial com BOB: *“I, I was just a boy. I saw him in my dreams. He said he wanted to play. He opened me and I invited him... and he came inside me”*. Em tradução literal, a frase perde sua ambiguidade. A afirmação *“he came inside me”* pode significar tanto “ele entrou em mim” quanto “ele ejaculou dentro de mim”. Pode ser inferido um duplo sentido também nas frases *“he wanted to play/ ele queria brincar”* e *“he opened me/ ele me abriu”*, que sugerem um ato de abuso sexual. Cooper não se atenta a essa ambiguidade e Leland está fraco e confuso demais para explicar melhor.

Ao ser violentado, Leland teve seu desejo anulado e substituído pelo de outro. Para Kimball (2012), a existência de BOB explica o assassinato de Laura sem, no entanto, explicar nada. O real motivo do crime permanece um mistério. Lynch sugere implicitamente que Leland repete em sua filha a violência que sofreu na infância. Cooper, porém, não consegue ou não quer enxergar.

Na interpretação em que BOB é o verdadeiro responsável pelos crimes, Leland se dissocia da fonte causadora do mal, enquadrando-se como mais uma de suas vítimas, assim como as mulheres atacadas. Desse modo, sua amnésia o protege de enxergar seu próprio desejo e as consequências dele. Leland explica que Laura resistiu aos espíritos do *Black Lodge* e escolheu morrer a ser possuída. Assim, ele expõe a força da filha em contraste com sua fraqueza. Nas frases “eles me fizeram matá-la” e “o que eu fiz?” Leland de certa forma assume a culpa de seus atos, mas ainda mantém a motivação do crime encoberta (KIMBALL, Samuel. 2012).

Kimball (2012) chama a atenção para a cena icônica também abordada por Carroll (2012), em que o Xerife Truman se recusa a acreditar na

existência de BOB, e Cooper o interpela perguntando se é mais fácil acreditar que um pai estupraria e mataria a própria filha. Kimball (2012) observa que em sua resposta, Cooper baseia seu argumento na incompreensibilidade do assassinato incestuoso, como se isso fosse suficiente para crer no sobrenatural. No entanto, o agente compreende a hesitação de Harry. De fato, é difícil acreditar que tal violência tenha como fonte um o desejo incontável de um indivíduo.

Em seguida, o Major Briggs questiona: “Um mal tão grande nesse mundo lindo. Finalmente, importa qual a causa?” ao que Cooper responde: “Sim, pois é nosso dever pará-lo.” Albert continua dizendo que “Talvez BOB seja tudo isso, o mal que o homem faz. Talvez não importe como chamemos isso”.

Para o autor, o diálogo retrata uma forte repressão coletiva por parte desses homens. No argumento do Major Briggs, o mal “tão grande” sugere uma força transcendental, maior do que um indivíduo seria capaz de causar. Portanto, suas causas estariam além da compreensão humana, o que se alinha a análise de Pollard (2012) sobre um inimigo cósmico.

O major não universaliza apenas o mal, que não é mais Leland, mas um indefinido “mal tão grande”, mas também a vítima, que não é somente Laura, mas esse “mundo lindo”. Em seu questionamento, Briggs não diferencia quem foi atacado e quem não foi. Seu mecanismo de repressão é não encarar o desejo de um homem para não encarar esse mesmo desejo como seu próprio, unindo todos os indivíduos como igualmente vítimas de um inimigo comum, esse “mal de outro mundo”. Cooper aproveita essa brecha para adotar a postura heroica, colocando-os como os defensores contra essas forças que ameaçam a todos, idealizando seu desejo e impedindo-os de considerar a possibilidade de eles também serem a origem desse mal (KIMBALL, Samuel. 2012).

Kimball (2012) segue explicando que a negação de Briggs no diálogo em identificar a causa desse mal é uma afirmação. De fato importa identificá-lo, pois para que essa violência seja interrompida como sugere Cooper, é necessário saber sua origem. A fala de Cooper nega a possibilidade de que eles mesmos sejam a fonte do mal, e de que BOB poderia ser justamente o resultado dessa repressão. É necessário que haja uma unidade na força comunitária contra o mal exterior.

Na parte final de seu texto, Kimball (2012) retoma o caráter expurgador da natureza em Emerson, capaz de restaurar qualquer tragédia, e sua relação com os olhos e a visão. É a fé de Emerson nas florestas que o protege

contra uma possível calamidade futura. Essa calamidade também ameaça assolar *Twin Peaks*, que está cega e não pode ser protegida pela natureza.

Kimball (2012) explica que no diálogo na floresta os agentes estão cegos em relação ao seu desejo, e cegos em relação à própria cegueira; eles não temem perder os olhos, como Emerson teme. Segundo o autor, para enxergarem, os agentes deveriam rastrear os passos dessa violência como Édipo o fez, e que resultou na extirpação de seus próprios olhos.

Na peça de Sófocles (apud Kimball, 2012), é Laio que inicia a violência contra o filho Édipo, ao furar seus joelhos e ordenar que seja abandonado na estrada. O motivo não é completamente explicado: os deuses amaldiçoam Laio e a maldição do pai recai sobre o filho. Logo após seu nascimento, Édipo sofre a violência do desejo dos deuses, e do desejo de seu veículo humano, assim como Laura sofre a violência de BOB e Leland. Laio é avisado pelos profetas do deus Apolo que seu filho lhe trará a desgraça, mas nesse discurso não traz à luz a violência do pai, apenas a do filho. Eles também estão cegos pela mesma luz que evocam.

Em consequência dos crimes de Édipo, a cidade sofre com catástrofes como pragas e a esterilidade da terra e das mulheres; o conflito envolvendo um filho em uma família resulta em tragédia para toda comunidade. Assim, a trama conecta o caos coletivo ao desejo infanticida de seu passado reprimido. Ao tentar assassinar o próprio filho, Laio dá início a uma violência pestilenta (KIMBALL, 2012).

Quando encarcerado, ainda no corpo de Leland, BOB declama: “Através da escuridão do futuro passado o mágico deseja ver”. Desejando ver, BOB encarna a cegueira do pai, e também a cegueira dos homens, que continuam repetindo os erros do passado no presente-futuro. Édipo encontra a solução para o caos que assola Tebas ao cegar os próprios olhos, repetindo o ataque de Laio contra ele mesmo. Ao fazê-lo, Édipo não traz a luz sua própria ignorância, como tradicionalmente se afirma, mas sim a cegueira do mundo. Ele traz à luz a relação entre a praga e o desejo infanticida do pai contra o filho (KIMBALL, 2012).

Finalmente, o autor argumenta que Édipo vê o que Emerson, e talvez os homens de *Twin Peaks*, não conseguem: os homens protegeram seus olhos e essa proteção deve ser removida. O filósofo questiona por que não podemos ter uma poesia e filosofia inovadoras, não baseada na tradição. Kimball (2012)

afirma que para esquecer a tradição dos antepassados, teríamos que abolir a cena familiar. *Twin Peaks* sugere que essa cena familiar de violência ainda deve ser lembrada.

1.4 UM JOGO SEM FIM

Em *Infinite Games: The Derationalization of Detection in Twin Peaks*, Angela Hague (1995) analisa o processo não ortodoxo de investigação de Cooper, e o enquadra no conceito de 'jogos infinitos' de James P. Carse. Para ela, o próprio método investigativo do agente inevitavelmente levaria a série a um final aberto.

Hague (1995) parte do texto *A Detective Story Decalogue* do autor de suspenses policiais Ronald Knox, em que o autor enumera dez regras para a criação deste tipo de narrativa. Para Knox (1929 apud HAGUE, 1995) o acaso ou a intuição não devem ser fatores cruciais para sucesso de um detetive. Essa ideia se baseia em romances policiais clássicos, como os de Arthur Conan Doyle e Edgar Allan Poe. Ambos os autores criaram enredos em que a solução de um mistério poderia até soar como sobrenatural, mas era sempre baseada no raciocínio lógico e nos fatos.

Segundo a autora, a maioria dos escritores de romance policial adere ao racionalismo defendido por Knox (1929 apud HAGUE, 1995) rejeitando a intuição como ferramenta de investigação. Para Jacques Barzun (1971 apud HAGUE, 1995), a conclusão de uma investigação não se trata apenas da solução do mistério, mas também do fato de que a razão foi a ferramenta para tal. Essa rejeição à intuição é frequentemente acompanhada da ideia de que histórias possuem um final, nas quais "racionalidade e ordem são restauradas" (HAGUE, Angela. 1995, p. 131), e suas conclusões objetivas são parte da razão de seu sucesso. Para Barzun, (1971 apud HAGUE, 1995. p. 132), o prazer do leitor está justamente em "ver a ordem crescer a partir da confusão". Entretanto, a preferência pela ordem e racionalidade não é unânime. Hague (1995) aponta que autores como Robin Winks e Gavin Lambert se mostram mais abertos a soluções menos convencionais.

A autora associa essa abertura à pós-modernidade. Muitos críticos literários, como Michael Holquist e William Spanos, abordaram a relação entre o romance policial e a estrutura pós-moderna. Para Spanos (apud HAGUE, 1995) o auge do romance policial se deu justamente durante a ascensão do modernismo, em

que o primeiro oferece um certo tipo de alívio em relação ao segundo, que desafiou as concepções racionais do homem em relação ao mundo. A autora explica que

...a reação do Pós Modernismo contra as estruturas míticas e psicológicas do modernismo inevitavelmente levou a sua apropriação e exploração da narrativa investigativa como um modelo de paródia para explicar e mudar suas possibilidades. (HAGUE, Angela. 1995, p.132).

Os autores pós-modernos rejeitam o padrão racional, positivista e ocidental, negando uma conclusão final, recusando “os prazeres da catarse” (HAGUE, Angela. 1995, p.133) que resultaria em medo diante da possibilidade infinita, da liberdade imaginativa. Hague (1995) sugere que a estrutura narrativa de *Twin Peaks* se aproxima da ideia pós-moderna, tendo em vista que sua narrativa não manteve um desenvolvimento linear, dividindo-se em várias sub-tramas e culminando em um final aberto.

A autora enquadra *Twin Peaks* no conceito de *infinite play* de James P. Carse (1986 apud HAGUE, 1995). Enquanto em jogos finitos há uma dependência de regras fixas, limites, e uma necessidade de conclusão, nos jogos infinitos os limites são constantemente alterados e expandidos, evitando qualquer tipo de vitória ou encerramento; enquanto os jogadores finitos jogam dentro dos limites, os infinitos manipulam esses limites.

O prazer nos jogos infinitos consiste justamente em não saber o que virá, e ter a consciência de que aquilo que foi iniciado não será necessariamente concluído. Eles sempre atuarão no intuito de manter o futuro em aberto. Para a autora, a história de *Twin Peaks* requeria essa constante expansão dos limites, postergando soluções definitivas para os crimes. Esses limites, ou

linhas de demarcação são ambas temporais e espaciais e envolvem uma dissolução das barreiras entre passado, presente, e futuro, entre o espaço físico, entre seres humanos individuais, e entre humanos e não humanos (HAGUE, Angela 1995 p. 134).

Os sonhos de Cooper, as visões de Maddy e Sarah Palmer são exemplos dessa quebra da barreira linear no tempo-espaco, bem como as interações de seres imateriais com a realidade, como BOB e o Gigante (Carel Struycken).

A autora aplica a teoria de Carse (1986 apud HAGUE, 1995)

também no confronto entre Windom Earle e o Agente Cooper, e seu desenvolvimento metafórico através de um jogo de xadrez. Earle seria uma representação do finito; ao afirmar que “o rei (Cooper) deve morrer”, o vilão conseqüentemente demanda uma conclusão, um ponto final na narrativa do agente.

Carse (1986 apud HAGUE, 1995) afirma que a crença nas conclusões é característica do mal, e apenas os jogadores finitos são capazes de fazê-lo. Já os jogadores infinitos têm mais interesse na visão do que no poder, e não podem eliminar o mal ou evitá-lo. Cooper, como um jogador infinito tem dificuldades em se adaptar ao jogo de xadrez finito de Earle. A autora enquadra Windom Earle no conceito de *Master Player* de Carse (1986 apud HAGUE, 1995), em que este tenta controlar o futuro por meio do conhecimento prévio, e age como um vitorioso, como se conhecesse cada detalhe do que está por vir. Cooper, ao contrário, age de maneira aberta.

O autor define ainda as características dos jogadores em relação a possíveis surpresas em seu percurso. Os jogadores finitos são treinados; se colocam na defensiva em relação à imprevisibilidade e consideram o passado como algo concluído e o futuro como algo a ser concluído. Por tentar controlar o futuro, escondem suas futuras ações, sempre mentindo, enganando e se camuflando. Os infinitos são educados; jogam com a mente aberta às possibilidades e encaram a surpresa como fator de transformação interna. Jogadores finitos buscam ser poderosos, enquanto os infinitos jogam com força: o poder é limitado e voltado ao passado, enquanto a força se direciona ao futuro e é aberta

A autora conclui o tópico afirmando que a característica infinita de Cooper provém de sua confiança na intuição e no inconsciente, o que o difere dos detetives clássicos. O espectador não encontrará em *Twin Peaks* respostas objetivas e racionais para seus mistérios, pois o método investigativo de Cooper não oferece a possibilidade de uma solução real.

Hague (1995) volta para o enredo de Laura, lembrando que o primeiro passo para a resolução do crime se dá quando o agente sonha com a *Red Room*, e telefona para o Xerife Truman afirmando ter recebido em seu subconsciente a resposta sobre a identidade do assassino. Devido a influência do inconsciente e da intuição no processo de investigação de Cooper, a autora recorre aos conceitos de Carl C. Jung.

Jung associa o inconsciente com uma “perda no ego que elimina os

limites separando o 'eu' do resto do mundo, assim como dissolve as distinções entre sujeito e objeto" (HAGUE, Angela. 1995, p. 136). O inconsciente é o lugar da intuição, dos sonhos e das coincidências; onde perdemos o controle sobre as ações, e a lógica, a noção de espaço-tempo contínuo e o pensamento binário desaparecem.

A intuição é tema amplamente abordado por Jung, que a considera uma função da mente. Porém é irracional e diferente da percepção ou do sentimento. As pessoas intuitivas confiam nessa função, baseiam suas ações nela e, por possuírem "maior acesso às imagens primordiais que surgem do inconsciente coletivo, eles são capazes de prever o futuro" (HAGUE, Angela. 1995, p. 137) e possuem o que Jung denomina "ego elástico" (JUNG, 1971 apud HAGUE, 1995, p. 137).

Por ser um modo de percepção irracional e ilógico, a intuição nos coloca em contato com os fatos sem julgá-los, nos possibilitando encarar o mundo como ele é. Jung (apud HAGUE, 1995) considera a definição acurada da realidade impossível devido a nossa própria construção subjetiva dela. Sendo a natureza da realidade algo subjetivo, a melhor maneira de executar um processo de investigação criminal é através dos sonhos, a "síntese mais subjetiva da realidade" (HAGUE, Angela. 1995, p. 137).

Cooper sonha que lhe foi revelada a identidade do assassino de Laura e, apesar de não sabê-la conscientemente, confia plenamente na realidade da informação em seu subconsciente, agindo de acordo com a descrição do indivíduo intuitivo de Jung. Em seu *modus operandi*, o agente abre mão da relação causal dos fatos em troca do conceito jungiano de sincronicidade, em que o significado surge a partir de acontecimentos simultâneos. Em determinado momento, o agente afirma para o Xerife Truman que "quando dois eventos ocorrem simultaneamente pertencendo ao mesmo objeto inquirido, nós devemos sempre prestar muita atenção." (HAGUE, Angela. 1995).

A autora recorre também ao psicólogo William James (1967, apud HAGUE, 1995), e sua argumentação de que as emoções são excelentes meios de aproximação da verdade. A emoção nos leva além do pensamento lógico, nos colocando direto com o inconsciente. O *One Armed Man* diz para Cooper que as respostas que o agente procura estão no coração, e não na cabeça. Como explica a autora, "emoções implicam conexões entre seres humanos, e são nessas conexões

psicológicas (e psíquicas) que a consciência intuitiva reside mais solidamente reside” (HAGUE, Angela. 1995, p. 139). Major Briggs ressalta essa importância ao afirmar que as chaves para o *Black/White Lodge* são o medo e o amor.

À medida que o vínculo emocional de Cooper com as pessoas aumenta, sua intuição é aguçada e essas conexões rompem as barreiras entre as consciências dos indivíduos. O *One Armed Man* se refere ao ego elástico de Jung quando afirma para Cooper que somente os “abençoados e os amaldiçoados” conseguem enxergar BOB, pois este seria o tipo intuitivo cuja mente pode se expandir e se fundir com outras. Ele se torna temporariamente o outro, compartilhando suas experiências e sentimentos, saindo do claustro de sua própria consciência. Esse conceito muda radicalmente a maneira como o indivíduo enxerga o mundo, argumenta Hague (1995, p. 140), pois a distinção entre pessoas lugares e objetos se altera; é justamente esse campo fronteiro entre o “eu/outro, passado presente, sujeito/objeto, e - finalmente - bem/mal” que a narrativa de Cooper explora.

Quando Hawk explica o que são os *Lodges*, o faz em termos de oposição: o *White Lodge* é um “local onde os espíritos que governam homem e natureza habitam”, enquanto o *Black Lodge* é a sombra do *White Lodge*; não é um lugar distinto, mas sim seu inverso, seu negativo. Jung (1969, apud HAGUE, 1995), afirma que no inconsciente as divisões e separações se mesclam, e onde tudo contém uma sombra, como na descrição de Hawk. É lá também que o indivíduo encontra sua própria sombra. Hawk continua sintonizado com a teoria jungiana ao afirmar que para alcançar a perfeição, todos devem visitar o *Black Lodge* e lá, encarar sua própria sombra. Entretanto, o ajudante do xerife adverte que enfrentar a sombra sem o devido preparo pode ter resultados catastróficos.

Ao entrar no *Lodge*, o Agente Cooper abre mão do controle sobre si, e encontra diversas imagens em dualidade que estão constantemente se transformando e mudando de lugar. Surgem versões amigáveis e assustadoras de Annie e Laura; o *One Armed Man* se identifica como sombra do Gigante. Em determinado momento, ele alerta Cooper: “*doppelgänger!*”. Ao se deparar com uma versão ameaçadora de Laura Palmer, Cooper hesita e corre para outra sala. Amedrontado, ele demonstra o despreparo alertado por Hawk e começa a sangrar no estômago, momento em que seu corpo demonstra fisicamente sua fraqueza perante a situação. O agente finalmente encontra Earle e BOB, e novamente se assusta, correndo para longe deles e causando o surgimento de seu duplo sombrio.

Hague (1995) argumenta que, por não conseguir absorver sua sombra, Cooper é dominado e vencido por BOB, e fica preso na visão de mundo dualista, sem se dar conta que o *Black* e o *White Lodge* são uma coisa só.

A autora conclui afirmando que nos jogos infinitos, tanto as derrotas quanto as vitórias são temporárias, e a possessão de Cooper por BOB era inevitável em virtude das características intuitivas e infinitas do personagem, que buscava romper os limites do ego e fundir-se com o outro: para entender a sombra, deve-se experienciá-la. *Twin Peaks* termina em um final infinito, em que mais questões são levantadas do que explicadas, e a continuidade da narrativa só poderia prosseguir, até aquele momento, por meio da especulação e imaginação.

1.5 O REFLEXO SOMBRIO

Em *Desire Under the Douglas Firs: Entering the Body of Reality in Twin Peaks* - Marta Nochimson (1995) também analisa o método investigativo de Cooper e suas diferenças em relação ao padrão hollywoodiano, assim como explora sua relação com o masculino e feminino.

A autora afirma que na narrativa tradicional hollywoodiana, o protagonista masculino é afetado ao se deparar com seu lado sombrio, e isso se dá em consequência do desejo despertado pelo contato com o corpo feminino. Em *Twin Peaks*, o agente Cooper parece seguir a tradição, ao solucionar o assassinato de Laura Palmer e terminar encarando o reflexo de seu lado maligno no espelho. Entretanto, ao questionar por que a ponte para o autoconhecimento de Cooper é uma mulher morta, o próprio David Lynch responde para a autora em entrevista: “Não é ela”⁷. O diretor deixa claro que a predisposição ao mistério de Cooper precede o caso de Laura, que é apenas mais um ensejo para saciar sua vocação.

Nochimson (1995) afirma que essa prontidão não é a grande inovação em *Twin Peaks*, mas sim o tipo de prontidão. No suspense tradicional da televisão há o exemplo de Sherlock Holmes, no qual o detetive não é seduzido pela narrativa da investigação, e busca a solução de qualquer mistério que pare sobre o crime. Cooper se aproxima do estilo de Holmes apenas no que tange seu interesse pelo mistério, pois é demasiadamente atraído pelos detalhes de *Twin Peaks*, já

⁷ Nochimson entrevistou David Lynch por telefone, logo após o cancelamento da série, em 1992.

apontados por Carroll (2012) e Pollard (2012).

Para Nochimson (1995), é mais fácil compreender a originalidade de Cooper pelo seu contraste com outros detetives. Na tradição fílmica, há um forte repúdio em relação à vulnerabilidade do corpo do investigador, e essa ansiedade em relação ao corpo masculino é transferida para o corpo feminino. Já na televisão o detetive holmesiano é ainda mais deslocado, adotando uma postura fisicamente distante para evitar o envolvimento.

Em *Twin Peaks*, Cooper não apresenta esse medo do corpo, comum nos detetives tradicionais. Ele se encaixa perfeitamente ao formato televisivo justamente por se identificar com sua vulnerabilidade. Assim como Hague (1995) Nochimson (1995) diferencia Cooper do detetive holmesiano padrão, mas considera que essa característica não está totalmente ausente.

O processo investigativo de Cooper envolve “indeterminação física, obliquidade, e ambiguidade” (NOCHIMSON, Martha. 1995, p. 146). Distante dos tradicionais laboratórios forenses ou perseguições perigosas, ele recorre a sonhos e ‘métodos tibetanos’ na busca pela solução dos mistérios. O agente afirma inclusive ter adquirido o conhecimento de uma técnica dedutiva de investigação através de um sonho. Para a autora, a descrição de Cooper dos pinheiros Douglas em sua jornada para *Twin Peaks* é uma espécie de convite ao seu método, distante da racionalidade e da ação típica dos suspenses tradicionais. Uma vez imersos em seu processo meditativo, o corpo não se apresenta mais como um objeto de medo, mas como um veículo para alcançar a sabedoria.

Nochimson (1995) chama atenção para papel normalmente atribuído ao agente do FBI: ele é chamado quando um crime envolve o rompimento de uma jurisdição ou fronteira, e é praticamente obcecado em restaurar esses limites. Cooper é adequado ao caso não apenas por que o assassinato de Laura envolve a travessia de fronteiras, mas também por sua habilidade em transitar entre os limites que separam mente e corpo.

A autora argumenta também que o assassinato de Laura é um teste de realidade para *Twin Peaks* – que por sua vez funciona como uma representação da TV tradicional, cheia de clichês. A polícia local, personificada no Xerife Truman que também representa a TV tradicional, é limitada para solucionar o caso, que demanda habilidades mais aguçadas.

A investigação tradicional dificilmente revelaria as duas entidades de

outra dimensão, BOB e MIKE. Em contraste à origem fantástica dos personagens, os nomes extremamente comuns expõem uma característica de *Twin Peaks*; “banalidades tragi-comicamente mascaram forças estranhas” (NOCHIMSON, Marta. 1995, p. 148), como explicam os roteiristas e produtores da série Mark Frost e Robert Engels⁸.

Em seguida, Nochimson (1995) analisa o poema recitado por MIKE no sonho de Cooper, e também por BOB na delegacia de *Twin Peaks*. A interpretação de Nochimson (1995) difere da de Kimball (2012). Na passagem Cooper seria o mágico, cuja essência do método investigativo é a magia de atravessar limites. O agente deseja ver BOB, que “canta entre dois mundos”, o que o possibilitaria romper os limites do mundo comum, onde futuro e passado se misturam. A função tradicional do olhar do detetive é controlar por meio da visão, o que reforça a alteridade do corpo. Nesse caso, o olhar de Cooper é arrebatado, invertendo a relação.

Assim, um investigador holmesiano seria invasivo e inadequado, como demonstrado na cena em que o agente Albert Rosenfeld tenta fazer autópsia de Laura com uma furadeira, deixando o Xerife Truman e o Dr. Hayward profundamente ofendidos. Cooper toma partido dos locais contra a maculação do cadáver, demonstrando uma relação harmoniosa entre mente e corpo.

Para Nochimson (1995), *Twin Peaks* redefine a sensibilidade investigativa tanto em relação ao corpo quanto ao cadáver, convidando o espectador a explorar a instabilidade física de Cooper em momentos dramáticos. Durante a série, o agente do FBI frequentemente reserva momentos para saborear uma torta de cereja ou uma xícara de café, bem como cheirar o aroma dos pinheiros Douglas. Os mesmos detalhes que para Pollard (2012) seriam componentes da versão idealizada de *Twin Peaks* na visão de Cooper, são para Nochimson (1995) uma demonstração de que o prazer sensorial não deve ser evitado pelo detetive como se fosse uma distração de seu processo investigativo.

Em *Twin Peaks*, “convenções de mistério que dependem da natureza suspeita do mundo sensorial - inevitavelmente ligadas a questões de gênero - são transformadas” (NOCHIMSON, Martha. 1995, p.149). Em filmes de suspense, é comum a imagem de um corredor estar associada ao medo do

⁸ Nochimson entrevistou Robert Engels em outubro e Mark Frost em novembro de 1991.

feminino, que requer uma força masculina para controlá-lo. Em *Twin Peaks*, tal técnica é utilizada com associações positivas. Na cena em que Cooper e Truman se conhecem, eles se encontram no fundo de um corredor e caminham em direção à câmera, sugerindo que coisas boas podem surgir de dentro desse cenário tradicionalmente associado ao medo do feminino.

Para Nochimson (1995), *Twin Peaks* não necessariamente aborda o feminino em associação com o oculto, amedrontador ou o estranho, como ocorre em outros seriados. Por diversas vezes, como já argumentado, ele é representado de maneira positiva - ainda que o corpo de Laura emane sentimentos de medo e inquietação nos homens. Na série, a alteridade escapa à diferenciação binária entre o masculino e feminino, tendo em vista que o masculino obviamente não é uma referência de positividade e confiança, levando-se em conta que o assassino de Laura e Teresa Banks é um homem possuído pelo espírito de outro homem.

Segundo a autora, o sonho de Cooper no terceiro episódio é o exemplo mais pungente de desmistificação dessa díade sexual, pois sugere que em sua busca, Cooper deve justamente transitar entre o masculino e feminino buscando superar o medo da castração. Ao final do sonho, Laura sussurra para Cooper algo inaudível para audiência; mas ao despertar, Cooper telefona para o Xerife Truman afirmando saber a identidade do assassino. Laura solucionou o crime para ele.

Na *Red Room*, onde se passa o sonho, toda normalização presente em filmes e séries de suspense policial é invertida. Não há nela ações de ordem pragmática ou lógica e Cooper encontra mais respostas a partir do corpo do que da mente. Laura, que nada mais é que um corpo no mundo desperto, traz consigo a resposta para o assassinato. A personagem também não é retratada como um objeto, seja ele sexualizado ou dessexualizado. Ela é outro sujeito, tendo em vista que teve o mesmo sonho com Cooper, como é sabido a partir do seu diário. Laura revela o seu algoz para o agente através de um beijo, no qual ambos se fundem e proporciona a ele a satisfação do desejo de entender e se comunicar com ela. Não sendo um objeto, Laura não pode ser o “impedimento do detetive” (NOCHIMSON, Martha. 1995, p. 152). Assim sendo, as dificuldades de Cooper se devem às suas próprias limitações. A ilegibilidade dela expõe ainda mais a necessidade do agente de compreender o próprio corpo.

Diferentemente de outras obras hollywoodianas, em que os segredos femininos se contrapõem ao exteriorizado masculino, em *Twin Peaks* os

segredos de Laura a aproximam de Cooper. Esses segredos são apresentados juntamente com os do Anão, ou *Man From Another Place*, que se apresenta também como um primo de Laura.

Para Nochimson (1995) o *Man From Another Place* carrega evidentes associações com o falo. Ela sustenta seu argumento no fato de que este frequentemente se aparece em frente à uma estátua grega feminina, tampando com a cabeça sua genitália. Assim, a capacidade de Cooper em identificar o assassino de Laura estaria associada à sua receptividade à ela e as “complexidades de uma realidade quase ilegível” (NOCHIMSON, Martha. 1995, p. 152). Na representação do detetive holmesiano, a investigação a partir do olhar e o falo são associados, o que sugere uma transcendência deste em relação a incredibilidade do corpo. Em *Twin Peaks* se dá o contrário: o *insight* vem da relação entre o olho e o significado da imagem fálica, em que a lógica deve ser posta de lado para que esta seja explorada.

Outro ajudante fálico seria o Gigante. A entidade sempre aparece enquadrada de baixo para cima, de um modo que evidencia sua área genital. No final da primeira temporada quando Cooper é baleado em seu quarto de hotel e cai, a câmera foca a porta, criando a expectativa do surgimento de um salvador. No entanto quem aparece é um senil mordomo do hotel, que age ao estado alarmante do agente. Quando mordomo se retira Cooper é visitado pelo Gigante, que toma o anel do agente dizendo que o devolverá quando ele descobrir que as coisas que lhe foram ditas serem verdadeiras.

O mordomo encurvado é associado à incapacidade fálica no mundo real, que se contrasta com a visão imponente do Gigante e depõe contra a visão tradicional do detetive hollywoodiano. Após ser baleado, no chão, Cooper afirma que a sensação não é tão ruim, contanto que “você mantenha o medo longe da mente”. A vulnerabilidade do corpo não é uma fraqueza para Cooper, mas uma oportunidade de encarar a realidade sob outro ponto de vista (NOCHIMSON, Martha 1995).

O distanciamento da lógica e do corpo libertam Cooper da “literalidade da televisão (e filmes) americana” (NOCHIMSON, Martha. 1995, p. 153) que enfatiza o poder fálico, representado pela confiança na relação entre o olho e mente, poder físico e armaria, contra qualquer falha na virilidade. A inversão em *Twin Peaks* fica clara no enquadramento da porta vazia após Cooper ser baleado, que só é preenchida tardiamente pela polícia local liderada pelo Xerife Truman, sutilmente expondo a incapacidade quase cômica da força local.

A potência fálica não é necessariamente negativa, mas nem sempre é positiva. Pouco antes de Leland ser revelado como assassino de Laura, MIKE relata a Cooper os momentos sombrios ao lado de BOB e o que a autora denomina Círculo Dourado de Apetite e Satisfação⁹. BOB “devora a vida ao se aproximar do círculo dourado” (NOCHIMSON, Martha. 1995, p.154), como fica evidente na cena de assassinato de Maddy em que sua imagem se alterna com a de Leland, onde ambos simultaneamente a beijam e simuladamente a devoram durante o ato. Para a autora, Cooper e BOB partilham da mesma energia fálica, porém em lugares diametralmente opostos.

Nochimson (1995) argumenta que o Círculo Dourado de Apetite e Satisfação é uma referência ao falocentrismo, uma energia que busca a erradicação do feminino que se apresenta como uma ameaça ao círculo autorreferencial masculino. A devolução do anel do Gigante para Cooper seria então uma indicação de que o agente colocou seu Círculo Dourado, e por consequência a energia fálica violenta, sob controle. Sua recompensa, afirma a autora, é ver novamente Laura em seus sonhos, trazendo de volta sua voz e corpo.

Em seguida, Nochimson (1995) discorre sobre os altos e baixos da masculinidade de Cooper. Ao receber de volta seu anel, descobrir a identidade do assassino de Laura e prender Leland, o agente está em seu ápice – ainda que não saiba exatamente o que está fazendo. O sucesso de Cooper parece satisfazer o apetite pelo Círculo Dourado do detetive holmesiano, que consiste na devoração do mistério. Entretanto, após a descoberta da ação de BOB, o mundo não é restaurado para seu estado anterior: é ampliado de maneira infinita.

Quando BOB abandona o corpo de Leland, após matá-lo, é Cooper que o guia em direção à luz, agindo na epítome de seu método tibetano. Mais uma vez, o agente do FBI mantém o “medo distante da mente”. Porém, ao final da temporada, Cooper é possuído por BOB, invertendo a narrativa tradicional da derrota inicial que culmina em uma vitória final.

Segundo Nochimson (1995), para analisar essa transformação é necessário ir além da narrativa e analisar também fatos relacionados à produção da série, como o período em que Lynch se afastou da direção para dedicar-se ao filme *Wild at Heart* (1990). A autora explica que após o distanciamento do diretor, Kyle

⁹ *Golden Circle of Appetite and Satisfaction*. t.a.

MacLachlan recusou-se a interpretar o roteiro em que o Agente Cooper se envolveria amorosamente com Audrey Horne. Essas mudanças culminaram no enredo em que Annie Blackburn torna-se o par romântico de Cooper, e Windom Earle como seu antagonista. Lynch estaria descontente com o rumo que a série tomou após a morte de Leland, em que o conflito entre Earle e Cooper cairia em uma “lógica holmesiana ultrapassada que marginalizou o Método Tibetano único de Cooper” (NOCHIMSON, Martha. 1995, p. 156). O diretor reescreve o fim da temporada, focando novamente na relação entre mente e corpo.

No último episódio, Cooper entra novamente na *Red Room*, mas a sequência tem uma atmosfera oposta à sua visita onírica; o agente tem uma série de encontros desastrosos com diversas entidades e há uma falha de poder, que se evidencia na cena em que o rosto de Cooper alterna entre uma parca luz e uma escuridão profunda. Em seus encontros, as aparições continuam se comunicando com Cooper, mas ele está menos receptivo.

Nochimson (1995) levanta a hipótese de que outra diferença está no fato de a entrada na *Red Room* ter sido causada por Earle. Ao sequestrar Annie para atrair Cooper, Earle coloca o corpo dela em uma relação de alteridade com o do agente, tornando-o mais vulnerável ao Círculo Dourado. Quando Coop está se movimentando pelos corredores, é avisado pelo *Man From Another Place*: “*Wrong way!*”. O agente interpreta a mensagem de maneira literal e muda de direção. Entretanto, argumenta a autora, o aviso significa que Cooper está abordando a *Red Room* da maneira errada. Em ato contínuo, o agente se depara com uma série de entidades hostis e assustadoras, e a ausência de olhos nelas sugerem castração e vazio. O que era o encontro amigável entre sujeitos, torna-se o encontro animoso entre sujeito e objetos.

Cooper finalmente encontra Earle, mas este se mostra impotente agente, pois é rapidamente aniquilado por BOB. O dano de Earle é na verdade expor a fraqueza de Cooper, fazendo com que ele vacile em sua confiança na mente, cedendo ao medo. A partir daí as coisas fogem do controle.

A autora conclui afirmando que a disposição de Cooper para o mistério se trata de “evitar o falocentrismo” que na série é “identificado com alienação do corpo mundano e castração” (NOCHIMSON, Martha. 1995, p. 158). A queda do agente não é resultante da presença feminina ou excesso de envolvimento com o caso, mas sim com seu próprio medo em relação ao corpo e ao feminino.

1.6 A INFLUÊNCIA DA MATÉRIA EM *TWIN PEAKS*

Em seu segundo texto, Nochimson (2016) parte de uma revisão de seu artigo anterior, apontando a desatenção à materialidade como uma lacuna em sua análise. A autora explica que durante uma nova entrevista a David Lynch, descobriu o interesse do diretor pelos textos sagrados hindus, conhecidos como Vedas.

O artigo *Desire Under the Douglas Firs* foi resultado de pesquisa e uma entrevista por telefone com Lynch. Como o diretor nunca explica seu trabalho, a autora buscava extrair as pistas das entrelinhas no diálogo. Ela inferiu, tanto pela entrevista como pela série, uma forte mensagem sobre a conexão do ser humano com o universo. Para explorar esse recorte, optou pelas teorias de Carl C. Jung como ferramenta, apesar deste não ter sido diretamente citado no texto.

Entretanto, na segunda entrevista com o diretor em 2010, surgiu o assunto dos Vedas¹⁰. A autora explica que os Vedas e as teorias de Jung tratam de uma humanidade conectada mas diferem em um importante aspecto: as ideias do psicanalista se concentram na realidade individual humana, enquanto os textos sagrados desenvolvem conceitos de uma realidade material externa que se conecta com o interior do ser humano.

Essa materialidade, concluiu Nochimson (2016) é o elemento que faltava em sua análise anterior. Por isso, considerou a teoria jungiana como insuficiente, ainda que não necessariamente incorreta, pois não se mostrava adequada para explicar satisfatoriamente a queda de Cooper perante a BOB ou interpretar as imagens fantásticas da série.

Nochimson (2016) relata que há nos Vedas similaridades com a física quântica moderna, que também é assunto de interesse do diretor. Não entraremos aqui na discussão sobre pseudociência, pois na arte as relações entre ciência e religião normalmente são metafóricas. A questão que nos importa é o fato de que, em ambas, a matéria é vista como porosa e dispersa, ao invés de rigidamente sólida. Essas ideias oriundas de perspectivas aparentemente tão distintas, encontram representação na arte de Lynch em cenas com objetos

¹⁰ Os Vedas são os livros sagrados hindus, divididos em quatro volumes.

desarranjados e deslocados, e na justaposição de elementos, personagens e cenários.

De acordo com a autora, a abordagem inicial de uma conexão humana estava correta, mas o erro consistia em tratá-la apenas como um problema da psicologia. Nochimson (2016) argumenta que essas estranhas manifestações da natureza da matéria estão presentes nos momentos cruciais da série, e entendê-las nos daria respostas sobre os mistérios envolvendo a morte de Laura.

Para dar continuidade a argumentação, Nochimson (2016) explica o conceito de *The Marketplace*, que para Lynch seria “o terreno no qual negócios comuns são realizados - que existe em contraste com a realidade cósmica maior” (NOCHIMSON, Martha P. p. 49, 2016). Esse lugar comum normalmente representado na mídia norte-americana como a realidade primária é para Lynch uma ilusão que esconde a realidade cósmica por trás das aparências da vida cotidiana. Pode-se dizer que essa ideia de uma realidade cósmica oculta vai de encontro ao argumento de Pollard (2012). Na cidade de *Twin Peaks*, Cooper é aquele que enxerga essas manifestações da matéria que seriam perturbadoras para qualquer indivíduo no mundo real, mas parecem não gerar no agente nenhum tipo de desconforto, ao menos na primeira parte da trama.

Ainda que consideremos a dimensão metafórica, a autora faz uma breve explanação de alguns conceitos básicos de física quântica, especialmente a sobreposição e o emaranhamento. A teoria da sobreposição afirma que, ao contrário do que dizia a física de Newton, uma partícula pode estar em dois lugares distintos ao mesmo tempo. Já o emaranhamento quântico é um fenômeno em que duas partículas resultantes da divisão de uma, respondem igualmente a estímulos direcionados a apenas uma, independente da distância entre elas. Essas teorias abalam o senso comum a respeito da relação entre causa e efeito. Nesse estado particular, a matéria “não é um nem dois, mas algo no meio que a nossa linguagem verbal não pode descrever” (NOCHIMSON, Martha P. p. 50, 2016).

A autora considera que Lynch foi bem sucedido ao traduzir esse conceito na linguagem audiovisual, e para compreender melhor sua arte, devemos abordar esses momentos como uma revelação de outra realidade ainda mais profunda, não como sonhos ou ilusões.

Nochimson (2016) explica que os textos védicos tratam do mito da criação, em que a matéria teria surgido do vazio, a partir de uma combinação mística

de sons, oriundos de uma vibração específica. Portanto, assim como na física quântica, os Vedas sugerem que a aparência sólida da matéria é uma ilusão, pois esta tem em sua composição também o vazio e a fluidez. O que fascina o diretor seria justamente essa crença que o *Marketplace* tem na solidez e segurança do plano material, e como este não deixa espaço para a reflexão do fato de que, tudo que está à venda não passa de partículas se movimentando. Tal concepção seria perturbadora demais – e ruim para os negócios, é claro.

A autora deixa claro também que a influência da física quântica no trabalho de Lynch é meramente poética, tendo em vista que o mesmo já declarou não entender muito do assunto. Seu contato inicial com a física quântica se deu com o trabalho do Dr. John Hagelin, que possui uma visão incomum na área ao trabalhar em teorias matemáticas que conceituam o universo além do plano de experiência humano unificado e ordenado. A ideia se assemelha aos textos Védicos e vai contra a visão predominante de aleatoriedade e incerteza defendida por outros estudiosos.

Portanto, não há em *Twin Peaks* qualquer tentativa de abordar a física quântica e suas teorias de maneira científica; Lynch apenas manipula esses conceitos de maneira poética, explorando em linguagem visual as possibilidades artísticas da matéria porosa. É partindo desse princípio, que Nochimson (2016) considera as entidades como BOB, MIKE, o Gigante, o *Man From Another Place*, como seres de fato existentes em uma realidade exterior, não como “aberrações psicológicas” (NOCHIMSON, Martha P. p. 52, 2016).

Em ato contínuo de sua análise, a autora cita exemplos dessa materialidade incomum. Primeiro, fazendo recorte em objetos, como a ênfase dada ao ventilador na casa dos Palmer e ao telefone que Sarah deixa pendurado ao saber da morte da filha. Em seguida, aborda as atípicas manifestações da materialidade nos personagens, como no caso de Audrey cujo corpo se comporta como um conduíte fluído da dança e da música, assim como do *Man From Another Place*.

Ainda mais relevante é o caso da possessão de Leland por BOB. A princípio, a entidade do *Black Lodge* parecia ser apenas fruto da imaginação de Sarah. Aos poucos, outros personagens passaram a vê-lo, o que comprova sua existência. Finalmente, no episódio em que sua identidade e hospedeiro são revelados, a audiência descobre que o assassino de Laura é mais do que um, e menos do que dois. Uma possibilidade que encontra limitações na linguagem, mas se “autentica” pela poética da física quântica. Nochimson (2016) relata que para a

elaboração de BOB, Lynch se inspirou em entidades presentes nos Vedas chamadas *Rakshasas*. Estes são seres malignos, capazes de se transformar fisicamente, inclusive em corujas – que em *Twin Peaks* estão conectadas com BOB, e nos textos sagrados são vistos como animais malévolos.

Neste ponto, a autora destaca a importância dos textos Védicos como influência de Lynch, acima do inconsciente coletivo de Jung. Os arquétipos jungianos são estruturas essencialmente psicológicas, contidas na mente humana, enquanto as entidades de *Twin Peaks* tem uma existência própria, como nos Vedas. O próprio Lynch teria lhe afirmado acreditar na realidade desses seres como exterior na série, e não meramente psicológica.

Em seguida, Nochimson (2016) argumenta a mudança na atmosfera da série após a morte de Leland, período em que Lynch se afasta da direção para se dedicar às filmagens de *Wild at Heart*. A trama que envolve BOB, o inimigo cósmico, é substituída pela que envolve Windom Earle. Aqui, Cooper perde seu otimismo característico, sendo tomado pelo medo e pela hesitação. Sua atração por Audrey é reduzida à um romance com Annie, cuja semelhança com Caroline, a ex-mulher de Earle, causa-lhe remorso.

Ao colocar Earle em uma posição inferior a BOB no último episódio, Lynch coloca *Twin Peaks* novamente nos trilhos do conflito cósmico, contrário ao *Marketplace* para o qual se encaminhava anteriormente. Cooper é derrotado pelo seu medo, pelo seu pensamento limitado diante das anomalias físicas da *Red Room*. Ele começa a sangrar no estômago, como se seu corpo estivesse fisicamente emaranhado com o corpo do passado, quando foi esfaqueado por Earle. Annie e Caroline se fundem diante dele, tornando-se também mais de uma e menos que duas.

Finalmente, Nochimson (2016) conclui que Lynch destrói a narrativa de Earle, que está associada ao *Marketplace* ao custo de sacrificar também Cooper, como um alerta contra as consequências de se adentrar na aventura cósmica corrompido pelo medo.

1.7 CONSIDERAÇÕES

Notamos que nos três primeiros textos, Carroll (2012), Pollard (2012) e Kimball (2012) recorrem a comparações com figuras consolidadas da cultura dos

EUA, respectivamente Fenimore Cooper, Walt Whitman e Ralph W. Emerson para analisar a jornada de Cooper, reforçando o argumento de Carroll (2012) de que Coop tem uma profunda conexão com o imaginário norte-americano.

Os autores enquadram o agente como um representante do patriarcado e do governo federal, e ressaltam sua exagerada adoração pela natureza e por *Twin Peaks*. Enquanto Carroll (2012) associa a fuga à natureza como característica comum ao típico herói norte-americano, Kimball (2012) a apresenta como um local de pureza onde se enxerga a luz da verdade, sob o ponto de vista de Emerson. Já Pollard (2012) foca na obsessão de Cooper pelos detalhes de *Twin Peaks* que representando os valores da classe média, que funcionariam como um escudo contra o mal que se esconde nas frestas da cidade.

No que se refere à representação do mal, os três autores fazem a distinção entre o mal material e imaterial, sendo que o último é o verdadeiro inimigo de Cooper. No entanto, Carroll (2012) e Pollard (2012) apontam para um inimigo externo, enquanto Kimball (2012) oferece uma visão mais introspectiva, apontando a responsabilidade dos homens da cidade sobre a morte de Laura.

Essa perspectiva psicológica é explorada também nos textos seguintes, mas com foco no processo investigativo de Cooper e suas características. Ao enquadrar o agente como intuitivo e oposto ao investigador holmesiano, Hague (1995) recorre aos conceitos de Carl C. Jung para explicar tanto seu método baseado nos sonhos e no inconsciente, quanto a sua queda perante ao enfrentamento de sua sombra.

Nochimson (1995) partilha do conceito de que Cooper não se encaixa nos parâmetros do investigador tradicional, e também afirma que sua derrota se deve a sua própria fraqueza, e não a um elemento externo. Nochimson (1995) parece expandir o argumento de Hague (1995), ao afirmar que a fraqueza de Cooper no confronto com a sombra seria a hesitação perante ao próprio corpo e ao feminino.

Entretanto, em uma revisão de seu trabalho anterior Nochimson (2016) alega que as teorias jungianas se mostraram insuficientes para explicar a derrota de Cooper no episódio final da segunda temporada. Apesar da resposta satisfatória, que inclusive dialogava com o de Hague (1995), é possível que a autora estivesse em busca de respostas que falassem sobre as representações específicas do arquétipo escolhidas por Lynch. Mesmo com uma abordagem oposta, baseada

na física quântica e nos textos védicos, a conclusão de Nochimson (2016) no segundo texto se assemelha à mesma do primeiro: a queda de Cooper se deve à hesitação pessoal, mas agora frente a um conflito cósmico. Essa adição na perspectiva também se alinha às considerações de Pollard (2012) sobre o inimigo cósmico.

Verificamos que os três primeiros autores conectam Cooper ao imaginário mitológico norte-americano, enquanto as últimas duas apontam suas diferenças em relação à representação tradicional do herói. As autoras utilizam a psicologia jungiana e abordam o conceito de sombra e o confronto com o outro duplo, mas o fazem de maneira sucinta. Por isso, a proposta do presente trabalho é justamente explorar o arquétipo da sombra, que parece ter um papel fundamental na estrutura narrativa da série.

2 OS ARQUÉTIPOS E A SOMBRA

A publicação de *O Herói de Mil Faces* de Joseph Campbell em 1948 trouxe uma contribuição decisiva para o estudo dos mitos. Campbell baseou-se no conceito de arquétipo de Carl C. Jung para identificar semelhanças universais presentes nas mitologias de diversos povos em variadas épocas. Essa estrutura mítica que caracteriza a jornada do herói ele denominou monomito.

Com o desenvolvimento das mídias, a manipulação consciente de mitos e arquétipos tornou-se alvo de crescente interesse: grandes marcas os utilizam na publicidade e muitos artistas recorrem a esses métodos em algum nível.

O conhecimento a respeito do inconsciente e dos arquétipos tornou-se indispensável para aqueles que buscam conquistar a atenção do público de maneira mais eficiente. Livros baseados nos conceitos de Jung e Campbell, como *A Jornada do Escritor* (2016) e *O Herói e o Fora-da-Lei* (2003), são exemplos desses manuais de manipulação de arquétipos. *A Jornada do Escritor* (2016) é uma espécie de manual para escritores e criadores que desejam utilizar a estrutura arquetípica em uma narrativa, com descrições sobre as principais etapas e encontros da jornada do herói. Já *O Herói e o Fora-da-Lei* (2013) é focado no uso de arquétipos nas grandes marcas: o livro reúne 12 arquétipos recorrentes e fornece dicas para aqueles que desejam entender e ampliar o poder significativo de suas marcas.

Mark e Pearson (2003) explicam que marcas, pessoas famosas, produtos culturais e publicitários corporificam arquétipos. Às vezes os criadores intuem o arquétipo e às vezes o exploram intencionalmente; quando o fazem com excelência, criam um produto que acessa elementos essenciais e profundos da psique, gerando um significado único e irresistível. Lynch parece se inserir no grupo dos intuitivos, enquanto Frost está entre os que os usam deliberadamente.

A sombra é um destes arquétipos poderosos, explorada em livros, contos, poemas, filmes e séries, seja como tema principal ou apenas uma parte do enredo. Frequentemente é representada como um duplo, gêmeos, irmãos ou personagens com valores opostos – tal como na tradição cristã com Caim e Abel, Jesus e Judas, Deus e o Diabo; no cinema com *O Estudante de Praga*; na literatura, as díades Otelo/Iago, e Próspero/Calibã de Shakespeare, *O Estranho Caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, *O Retrato de Dorian Gray*, *A Sombra*, de H. C. Andersen. Outras vezes, a sombra é explorada em obras que abordam o pacto e a relação com um

lado obscuro da própria alma, como *O Elixir do Diabo*, de E.T.A Hoffman; *Fausto*, de Goethe e *Drácula*, de Bram Stoker. (RANK, 2013; ABRAMS; ZWEIG, 1994).

Zweig e Abrams (1994, p. 19) afirmam que revelar “o lado escuro da natureza humana tem sido, então, um dos propósitos básicos da arte e da literatura”. Ao criar essas narrativas simbólicas de representação da sombra, a humanidade tenta colocar sob controle esse mal que causa repulsa e ao mesmo tempo seduz, pois não deixa de representar dimensões socialmente reprimidas da natureza humana. Essa ideia de projeção também ajuda a explicar a popularidade de filmes de terror e mistério, que podem encorajar ou aliviar sentimentos obscuros com os quais nos identificamos.

Twin Peaks é uma dessas obras que aborda a sombra e o duplo, presente em seu título sugestivo, nos *doppelgängers*, nomes repetidos, personagens similares e finalmente a possessão e duplicação do protagonista Dale Cooper em uma cópia perversa de si mesmo. Por isso, a perspectiva mitológica da sombra oferece uma chave de interpretação adequada para a análise.

Além disso, como já observamos anteriormente, Mark Frost (2018) afirmou ter se baseado deliberadamente em conceitos de psicologia junguiana, e especificamente da sombra, para o desenvolvimento do roteiro de *Twin Peaks*. Na entrevista, Frost (2018) declara também que David Lynch não se interessa de forma alguma por tais conceitos; porém, isso não significa que o diretor não utilize recursos inconscientes e arquetípicos.

Nochimson (2016) também aponta a displicência de Lynch pelas teorias psicológicas e aponta seus interesses pela física quântica e os textos védicos indianos. Ressalta-se aqui que o uso de arquétipos em um processo criativo não infere por parte dos criadores, qualquer tipo de estudo da psicologia: o pressuposto de Jung parte justamente da existência de uma estrutura inconsciente, universal e ancestral; portanto, a exploração intuitiva das imagens do inconsciente não exige dos artistas conhecimento teórico, como exposto por Mark e Pearson (2003). Sendo assim, Lynch pode e, argumentamos aqui, utiliza arquétipos em seu processo de criação.

Portanto, ainda que a relação entre Lynch e os arquétipos não seja uma prática deliberada, a declaração de Frost e sua autoridade como co-criador e roteirista de *Twin Peaks* já valida a nossa investigação a partir da perspectiva arquetípica.

Otto Rank (2013), parceiro de Freud e predecessor de Jung, não utiliza o termo arquétipo, mas sugere que antigas tradições populares eventualmente demandam um novo modo de representação, e o cinema, que se assemelha à dinâmica dos sonhos, se torna um meio eficiente para a transmissão de conceitos complexos. Para ele, muitos escritores que atualizam as roupagens dessas histórias estão intuitivamente buscando aproximar-se de seus sentidos míticos.

Baseamos nosso estudo nos conceitos de arquétipo, inconsciente coletivo e sombra, desenvolvidos por Jung. Pela necessidade imposta pela narrativa da série, que utiliza duplos idênticos e conceitos orientais, recorreremos também aos estudos sobre o duplo e mitos associados ao budismo e hinduísmo. Assim, apresentamos primeiro os conceitos definidos por Jung. No tópico seguinte, estabeleceremos uma discussão em torno do conceito de sombra; incluindo as suas definições, o seu histórico, os conteúdos e as diferenças entre sombra pessoal e coletiva. Mencionamos a importância deste símbolo arquetípico na tradição cristã e sua influência formação da sombra do ocidente, bem como os aspectos da sombra coletiva norte-americana considerados pertinentes ao estudo. Adiante, com o propósito de posterior reflexão no campo da análise mitocrítica da obra de arte, tratamos da manifestação da sombra, ou seja, as situações em que ela se mostra presente para o ego, passando a exercer uma influência mais dominante. Finalmente, levantamos as características do encontro com a sombra, o confronto e o objetivo da integração do indivíduo, bem como o contato da sombra individual com o mal arquetípico.

2.1 ARQUÉTIPOS E O INCONSCIENTE COLETIVO

A definição de inconsciente coletivo se dá de maneira mais clara quando em contraste com a de inconsciente pessoal. Jung (1980) concorda com Sigmund Freud, no que se refere à existência de um conteúdo psíquico inconsciente em cada indivíduo, composto de experiências e memórias reprimidas ou esquecidas. É justamente por ser constituído de experiências pessoais do indivíduo que é denominado inconsciente pessoal.

Porém, Jung (1980) observa que há também no indivíduo um inconsciente coletivo, composto por imagens primordiais que vão além da experiência pessoal. O psicanalista propõe que essas imagens sejam “sedimentos

de experiências constantemente revividas pela humanidade” (JUNG, Carl C. 1980, p. 59), transmitidas hereditariamente. Ele não explica de maneira clara como o inconsciente coletivo é formado e transmitido, mas evidencia sua existência por meio de investigações empíricas expostas em diversas obras.

Enquanto os conteúdos do inconsciente pessoal são compostos majoritariamente por complexos emocionais, essas imagens primordiais contidas no inconsciente coletivo são denominadas arquétipos. Eles se manifestam na repetição de estruturas narrativas mitológicas em diferentes povos e épocas, e também podem ser considerados como o aspecto inconsciente do instinto, um “modelo básico do comportamento instintivo” (JUNG, Carl C. 2000, p. 54).

Por representarem situações típicas da experiência humana, existe uma infinidade de arquétipos que, sendo fórmulas sem conteúdo, assumem forma de acordo com a consciência individual na qual se manifestam. São exemplos de manifestação dos arquétipos os mitos, contos de fadas e ensinamentos tribais de nossos antepassados, com histórias relacionadas à natureza, amadurecimento, vida e morte, relações humanas, etc. O psicanalista deixa claro que essas narrativas não são alegorias dessas manifestações, mas “expressões simbólicas do drama interno e inconsciente da alma, que a consciência humana consegue apreender através de projeção” (JUNG, Carl C. 2000, p. 18).

Portanto, os arquétipos são estruturas psíquicas formadas a partir da experiência humana e lida com questões fundamentais que afetam a espécie. É por isso que as narrativas mitológicas, cujas bases são arquetípicas, muitas vezes despertam um profundo interesse. Os mitos são a vestimenta, a manifestação do arquétipo.

Para Campbell (1991, p. 17) os mitos não são respostas que nos mostram o sentido da vida, mas sim, “pistas para as potencialidades da vida humana”, que nos fazem sentir a experiência de estar vivos.

A sombra é um destes arquétipos – e para Jung (apud ZWEIG; ABRAMS, 1994), um dos mais importantes. A sombra trata da relação conflituosa que temos com um lado oculto e reprimido do nosso ser, que é empurrado para o inconsciente; um outro eu constituído de características que a mente consciente considera repulsivas. A sombra é um conteúdo individual que, por ser uma condição comum à espécie, existe também como um arquétipo.

Segundo Whitmont (1994), a sombra é o arquétipo do inimigo;

aquele sobre o qual recai a culpa de nossas fraquezas e se torna o bode expiatório do que consideramos como defeitos.

2.2 A SOMBRA

Como explicam Zweig e Abrams (1994), a sombra pessoal desenvolve-se simultaneamente com o próprio ego. Conforme desenvolvemos nossos valores, identificamos quais qualidades se adequam ao que consideramos uma personalidade ideal e, para construí-la, reprimimos aquelas que resultariam em comportamentos ruins, inadequados ou inaceitáveis.

Na família, escola, trabalho, religião, amigos e vida social, encontramos diversas regras de convivência que colaboram para a composição da sombra e do ego. É a partir das relações e da experiência que decidimos quais comportamentos devem ser estimulados e quais devem ser sufocados. Assim, pessoas de diferentes países, religiões e círculos sociais terão diferentes valores morais e, portanto, diferentes conteúdos reprimidos (ZWEIG; ABRAMS, 1994).

A sombra é uma parte do inconsciente, constituída por essas características não desenvolvidas que a consciência considera desagradáveis e inadequadas. Ela não é, no entanto, apenas um aglomerado de características isoladas, pois forma uma personalidade própria, com seu próprio conteúdo, ideias, valores e pensamento autônomo (ZWEIG; ABRAMS, 1994).

Vale destacar que a sombra não constitui todo o inconsciente, mas está contida nele. De acordo com Jung (2011) o inconsciente é composto também por componentes que ainda não alcançaram à consciência, memórias esquecidas, fatos considerados desimportantes, etc.

Além disso, nem todas essas características consideradas inaceitáveis pelo ego são necessariamente maléficas ou demoníacas, apesar de frequentemente tratarem-se desse tipo de conteúdo; na sombra estão contidos também talentos e dons não desenvolvidos. Em uma família que não enxerga o trabalho artístico de maneira positiva, por exemplo, uma criança pode reprimir um talento ou interesse natural pela área, adicionando uma característica positiva à sombra. (ZWEIG; ABRAMS, 1994, p. 16).

Por possuir um conteúdo tão profundamente reprimido, encarar a própria sombra é tarefa árdua: ela busca permanecer nessa condição oculta, como

se possuísse um instinto de sobrevivência. Ela é, por definição, inconsciente. Por isso, dificilmente identificamos sua influência em nós mesmos e geralmente enxergamos no outro as características que consideramos desagradáveis em nós mesmos. Esse choque nos causa grande desconforto que leva a reações exacerbadas de repúdio, pois é justamente nessas projeções que a sombra se revela e nos constrange. E como afirma Jung (apud ZWEIG; ABRAMS, 1994, p.26), quanto menos a sombra está incorporada ao consciente, mais densa e poderosa ela se torna.

A psicanalista Molly Tuby (apud ABRAMS; ZWEIG, 1994) aponta algumas maneiras pelas quais nos deparamos com a sombra na vida cotidiana: sentimentos exagerados em relação a defeitos alheios; na opinião negativa de pessoas que nos são referência; em ações negativas contínuas com pessoas próximas; em atos impulsivos; e em momentos que nos sentimos humilhados.

Como esclarece Miller (1994), para que a sombra de fato se projete em outro indivíduo, é necessária a existência de um gancho, ou seja, de um fundo de verdade em que a projeção consiga se fixar. Além disso, vale ressaltar que nem tudo que nos incomoda no próximo são projeções da nossa sombra. Podemos repudiar certas características simplesmente por as considerarmos moralmente negativas, e não necessariamente por serem o reflexo de um conteúdo reprimido do nosso inconsciente.

2.2.1 Emergência e Representação da Sombra

Como explicitado anteriormente, as projeções nos dão pistas sobre os conteúdos da nossa sombra. Quando repudiamos com veemência algo que nos incomoda no outro, identificamos uma das características que compõem nossa personalidade reprimida. No entanto, há situações extremas em que a sombra toma o controle da personalidade.

Segundo Lifton (1994, p. 240) no processo de duplicação, o *self* se divide “em duas totalidades funcionais, de modo que um meio-*self* passa a atuar como um *self* inteiro.” Esse é um processo psicológico ativo que normalmente ocorre por necessidade de adaptação a uma situação de perigo extremo, como um salvavidas. Em um ambiente hostil, o indivíduo pode permitir que seu lado reprimido se manifeste, evitando assim a sensação de culpa por ações que considera repulsivas,

mas é obrigado a executar.

A sombra deixa a moralidade para o ego, e passa a agir de acordo com seus impulsos, se abstendo dos conceitos de certo e errado. Jung (apud Zweig e Abrams, 1994) ressalta que a sombra possui grande autonomia, possuindo ideias, valores, e pensamentos próprios, agindo como um outro indivíduo com personalidade própria. Porém, há o risco de que essa personalidade se torne demasiadamente perigosa, transformando-se em uma usurpadora que tenta substituir o *self*.

Otto Rank (apud Lifton, 1994) aponta que na arte, o surgimento do duplo também está associado à recusa do herói em aceitar a responsabilidade por suas ações e, por isso, a coloca em outro ego. O duplo também teria a função de proteger a consciência do indivíduo em relação à própria mortalidade, ao projetar sua perecibilidade no eu sombrio. Becker (1994) complementa o argumento de Rank (apud Becker, 1994) afirmando que essa mortalidade está associada também ao lado natural e animal do homem.

Von Franz (1994) explica que a sombra se manifesta imageticamente nos mitos e nos sonhos como alguém do mesmo sexo do seu “dono”, e possui características opostas que contrastam com o seu ideal. Normalmente lhe causa repulsa, apresentando-se como um ser menor, inferior e sombrio. Como demonstra Rank (2013), esse duplo muitas vezes é representado nas artes como uma espécie de gêmeo, de aparência idêntica e características comportamentais opostas ao herói.

No entanto, nem sempre a sombra é representada como um duplo idêntico, como no caso de *O Estranho Caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde*¹¹, exemplificado por Sanford (1994a). Hyde, a sombra de Jekyll, é baixo e deformado, mas também jovem e cheio de energia. É extremamente frio e diabólico, incapaz de sentimentos de compaixão, remorso ou culpa; o oposto do que Jekyll procura ser. O tamanho e as deformidades de Hyde são consequências de não ter partilhado a vida exterior de Jekyll. Nesse caso, a representação estética da sombra se relaciona com suas características.

Essa deformação se encaixa com o que é descrito por Bly (1994)

¹¹ É uma ficção de terror publicada em 1886, escrita por Robert Louis Stevenson. Na história, o respeitável médico Henry Jekyll consegue separar-se de seu lado sombrio através de uma poção. Quando a bebe, ele se transforma no monstruoso Mr. Hyde.

como o resultado de uma longa e poderosa repressão. A parte rejeitada da nossa personalidade não se desenvolve e age como um animal arisco, retrocedendo ao barbarismo e tornando-se hostil àquele que tenta acessá-la.

De acordo com Stone e Winkelman (1994), o grande esforço necessário para reprimir a sombra faz com que o indivíduo se sinta esgotado, ao que Bly (1994) complementa constatando que quanto maior a repressão, mais energia é exigida para tal.

Em virtude disso, Whitmont (1994) e Schmookler (1994) afirmam que, assim como os vícios, a santidade deve ser evitada. A busca por um caráter irrepreensível demanda uma forte repressão moral, e quanto mais o fazemos mais criamos o mal, ao fortalecer a sombra. Aquele que o faz está muitas vezes negando intenções egoístas e subestimando a maldade existente dentro de si.

Portanto, a sombra possui atitudes e valores opostos aos da consciência, e normalmente é manifestada com o mesmo sexo do sonhador. Pode ser representada nos mitos como um duplo, como *n'O Estudante de Praga*, ou com características que se relacionem com sua essência como *n'O Estranho Caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde*.

2.2.2 O Confronto com a Sombra

A psicologia junguiana acredita que através da terapia a sombra pode ser reconhecida e assimilada, amenizando suas características destrutivas e reconectando o indivíduo a uma grande fonte de energia reprimida. Como descreve Whitmont (1994), existem diversas maneiras de reagir à sombra: podemos confrontá-la, reprimi-la, fugir do embate, ignorá-la, ou tentar nos livrarmos dela. Entretanto, é consenso entre os pesquisadores analisados de que a sombra não é algo que possa ser simplesmente eliminado ou destruído. Todos os que abordaram diretamente o tema do confronto com a sombra afirmam que a melhor alternativa é integrar a sombra e aceitá-la como uma parte da personalidade. A individuação é o

processo de uma pessoa tomar-se toda e única — tem como objetivo abraçar simultaneamente a luz e as trevas para criar um relacionamento construtivo entre o ego e o self (nosso símbolo pessoal da totalidade individual) (ZWEIG; ABRAMS, 1994 p. 262).

Schmookler (1994) considera que o primeiro passo para reintegrar a sombra é admitir a existência do mal dentro de si. O confronto moral entre bem e mal normalmente nos força a escolher um lado e repudiar o outro. Reconhecer que o mal também nos habita e que somos feitos da mesma substância que nossos inimigos nos permite uma aproximação mais equilibrada dos fatos. Para o autor, o bem irá predominar quando deixar de ser almejado como um triunfo sobre o mal.

Devemos abordar o inimigo interno de uma maneira aberta e não violenta, a partir da reflexão e da humildade em relação aos nossos próprios defeitos: “a pessoa que deseja ter uma resposta para o problema do mal, conforme ele se apresenta hoje, necessita, em primeiro lugar, de autoconhecimento, ou seja, do conhecimento.” (JUNG, Carl C. 1994, p. 194).

Apesar de requerer a presença de um terapeuta ou guia, integrar a sombra é em última instância uma experiência individual. O objetivo final da integração entre o ego e o *self* é aceitar tanto as características positivas quanto as negativas, criando uma relação harmônica renovada que concilia os desejos de ambas as partes, proporcionando ao indivíduo uma visão muito mais realista de si mesmo, dissolvendo a falsa persona (ZWEIG; ABRAMS, 1994).

Essa integração também nos conecta a uma poderosa fonte de energia adormecida, fornecendo novamente acesso a potencialidades reprimidas. Afinal, a sombra não é absolutamente imoral e maligna, e é considerada negativa apenas do ponto de vista do ego. Assimilar a sombra não significa dar vazão aos seus desejos, mas reconhecer sua energia e redirecioná-la.

...viver os impulsos mais escuros da Sombra não é uma solução para o problema da sombra, pois, se o tentamos, podemos facilmente ser possuídos ou absorvidos pelo mal, Isso confirma a natureza arquetípica do mal, pois uma das qualidades dos arquétipos é o que eles podem tomar posse do ego - algo como ser devorado pelo arquétipo ou tornar-se idêntico a ele (SANFORD, John A. 1994, p. 53).

No entanto, conciliar-se com a sombra é uma etapa fundamental para o autoconhecimento. Para Jung (1994) confrontar a própria escuridão é questão de sobrevivência para nossa espécie.

De acordo com Whitmont (1994), “não existe, na verdade, nenhum acesso ao inconsciente e à nossa própria realidade senão através da sombra” (WHITMONT, Edward C. 1994, p. 40). Portanto, o processo de integração é essencial para uma evolução pessoal, e é necessário confrontá-la de maneira total e

aberta, pois somente ao nos chocarmos com a nossa própria escuridão poderemos iniciar o processo de transformação. Esse choque, explica Sanford (1994b), pode ativar um sistema de defesa do ego, causando depressão ou até um enevoamento da consciência. O ego encara essa etapa como uma derrota, mas é essencial para o desenvolvimento.

Segundo Campbell (1994), essa empreitada aparece nos mitos como a passagem do herói pelo portal mágico, adentrando o ventre da baleia ou o fundo da caverna. Quando o faz, ele deixa para trás a dimensão temporal e seu próprio aspecto secular. Uma vez lá dentro, ele confronta sua sombra e renasce. A facilidade de transitar entre o plano mítico e o material está associada ao desapego em relação ao ego.

É claro que o herói deve antes morrer para que possa renascer, pois “criatura alguma [...] é capaz de alcançar algum grau mais elevado da natureza sem cessar de existir” (COOMARASWAMY, apud CAMPBELL, 1994 p. 272). Nesse estado ele entra em contato com os conteúdos mais profundos do seu inconsciente, passando por diversas provas e revelações, para finalmente retornar ao mundo. Assim, aquele que confrontar a sombra e integrá-la não será mais o mesmo; o *self*, isto é, o modo como a pessoa enxerga a si mesma deixará de existir e se transformará em outro, mais completo, integrado e realista.

Para Campbell (1991, p. 137), o herói “é alguém que deu a própria vida por algo maior que ele mesmo”; ele realiza uma grande proeza, penetra no mundo mágico e retorna com um conhecimento que trará benefícios a toda sociedade.

Não haveria proeza heroica se não houvesse um ato supremo de realização. Eventualmente pode acontecer de um herói fracassar, mas este será normalmente representado como uma espécie de palhaço, alguém com pretensões além do que pode realizar. (CAMPBELL, Joseph. 1991, p.140).

O autor alerta que qualquer um pode adentrar no mundo mágico, mas aquele que não o sente, não está de fato lá dentro. Essa falha pode fazer com que o herói, diante de uma força divina, não a reconheça e a interprete como um demônio.

O encontro com a sombra é algo sério e não deve ser encarado com

leviandade. Para tal, o ego deve estar suficientemente forte e confiante. Só assim ele consegue confrontar o mal sem ser dominado por ele. É somente após diversos encontros com a sombra que uma integração de sucesso ocorrerá. Assim, a díade resultará em uma tríade quando a união dos opostos resultar em um terceiro simbólico (BREWI; BRENNAN, 1994).

No entanto, fica claro que esse terceiro resultante só é harmônico se de fato houver uma integração entre positivo e negativo, e não a repressão de um em favor do outro. A diferença não está no objetivo final de integração, mas sim no método que inclui a reflexão, conhecimento, aceitação e humildade

Como expõe Sanford (1994a), foi justamente o desejo de escapar do conflito de opostos internos e subestimar a dimensão do mal dentro de si que causou a destruição do Dr. Jekyll. Ele não estava de fato, preparado para lidar com seu lado sombrio e isso resultou na cisão e possessão pelo monstruoso Hyde.

Portanto, integrar a sombra é uma etapa essencial para aquele que busca um equilíbrio saudável de suas forças psíquicas, pois ela é o verdadeiro caminho para o inconsciente. A integração é um processo extremamente pessoal, e tem como objetivo reconectar o conteúdo reprimido, e não destruí-lo. Na jornada do herói, o confronto com a sombra é o seu momento de queda, que constitui uma etapa essencial para o seu amadurecimento e fortalecimento.

2.2.3 A Sombra Coletiva

Além da sombra pessoal, composta pelas características que o indivíduo considera inapropriadas, há também a sombra coletiva, na qual os valores ideais de um grupo, religião e ideologia projetam uma sombra em grupos que professam valores antagônicos.

No cotidiano, a sombra pessoal se projeta na pessoa a quem atribuímos o mal. Suas representações mitológicas mais comuns “são o diabo, o arqui-inimigo, o tentador, o demônio, o duplo ou o elemento escuro/mau no par de irmãos/irmãs” (WHITMONT, Edward C. 1994, p. 38) e “o eu reprimido, o *self* interior, o gêmeo (ou irmão) escuro das escrituras e mitos, o duplo, o eu rejeitado, o alter ego” (ZWEIG, Connie; ABRAMS, Jeremiah. 1994, p. 27).

A sombra coletiva está associada às projeções grupais e se manifesta como a personificação de um inimigo arquetípico, por meio do racismo,

xenofobia, perseguição religiosa ou a criação de um “inimigo comum”. Esse inimigo possui os conteúdos que determinado grupo ou nação considera inaceitáveis, e geram um sistema de repressão coletiva. Para os norte-americanos, a URSS era o grande inimigo, enquanto para muitos muçulmanos os EUA representam o mal. Os nazistas consideravam os judeus como traidores da nação. Outros grupos racistas, como a Ku Klux Klan, consideram os negros como inferiores (ZWEIG; ABRAMS, 1994 p. 19).

Segundo Zweig e Abrams (1994), é comum que a princípio o paciente em tratamento não reconheça sua sombra como individual, associando-a a sombra coletiva. Os autores explicam que enquanto “a sombra pessoal é um desenvolvimento inteiramente subjetivo, a experiência da sombra coletiva é uma realidade objetiva a que, de modo geral, damos o nome de ‘mal’” (ZWEIG, Connie; ABRAMS, Jeremiah. 1994, p. 187). A sombra coletiva se mostra poderosa sobre o indivíduo, ao contrário da sombra pessoal, pois a sombra pessoal pode ser encarada e sua energia redirecionada diante de seu esforço moral, mas a sombra coletiva possui uma energia muito mais poderosa. Por isso, é comum que o indivíduo recorra a religiões e ideologias que lhe ofereçam uma certa proteção psicológica ao se deparar com a sombra coletiva.

Devido a sua pertinência ao imaginário de *Twin Peaks*, exploraremos a seguir a sombra coletiva da tradição cristã no ocidente e a sombra dos EUA.

Como definem Samuels et al. (apud ZWEIG; ABRAMS, 1994, p.29), os “deuses são metáforas de comportamentos arquetípicos”. Portanto, as religiões simbolizam os arquétipos por meio de seus dogmas, entidades e narrativas. O cristianismo, assim como outras religiões, possui seus ideais e, como uma manifestação coletiva, também projeta suas sombras. Um dos aspectos reprimidos pelo cristianismo é a corporalidade. Zweig e Abrams (1994) concordam com Jung (1912 apud CONGER, 1994) ao afirmar que a cultura cristã ocidental colocou o corpo na sombra quando estabeleceu a vida espiritual como um ideal. Os impulsos animais, o sexo e as necessidades físicas foram reprimidos em detrimento da racionalidade, da elevação moral e da transcendência do espírito sobre a matéria.

Essa escolha pela vida espiritual resultou na cisão entre mente e corpo, criando “polaridades por todos os lugares que percorre: carne/espírito, pecador/inocente, animal/divino, egoísta/altruísta” (ZWEIG; ABRAMS, 1994, p. 105).

Ao relegar o corpo para sombra, passamos a sentir vergonha das funções corporais e reprimir nossos instintos e desejos sexuais.

Os autores ressaltam que há também correntes da antropologia e da sociobiologia que acreditam que a repressão da nossa agressividade animal e o rompimento com a natureza em favor do mundo civilizado tenham resultado na maldade humana.

Bly (1994) e Sanford (1994b) apontam que outro aspecto significativo da sombra da tradição cristã é a repressão do lado feminino. Para Sanford (1994b) esse é um ponto importante, pois enquanto o masculino associa-se à visão de opostos bem definidos, típica do pensamento cristão, o feminino possui uma postura menos radical e, portanto, mais apta a enxergar os diversos níveis entre os polos. Segundo o autor, uma presença maior do elemento feminino na tradição cristã “teria atenuado essa completa cisão entre a sombra e o ego” (SANFORD, 1994b, p. 43).

Portanto, o processo de reintegração da personalidade está associado à presença do feminino. É a mente masculina, lógica e racional, que encara os polos opostos como incompatíveis.

Sanford (1994a) demonstra que n’*O Estranho Caso do Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, a mulher se apresenta na narrativa de maneira negativa: é fria, irritadiça, fraca, ou simplesmente uma vítima. Essa fraqueza energética da presença feminina cria um palco propício para a cisão que resulta na transformação do Dr. Jekyll no monstruoso Hyde. Para esses autores, a tradição cristã tem grande responsabilidade na polarização entre o ego e a sombra na cultura ocidental.

No entanto, Steindl-Rast (1994) defende que o cristianismo também oferece métodos eficazes para a reconciliação com a sombra. O autor recorre à passagem do Sermão da Montanha no evangelho de Mateus, em que Jesus afirma que a luz divina brilha sobre o justo e o injusto, o que sugere que Deus aceita a interação entre a luz e as trevas. Assim, o conflito interno é resultado da repressão das nossas falhas ao buscar um Deus interpretado como uma manifestação da perfeição absoluta e que não admite sequer a existência da dualidade do bem e do mal no indivíduo. Quando o apóstolo Paulo afirma que o homem não deve pecar mesmo em estado de cólera, ele admite a existência do sentimento negativo. No entanto, não propõe que ele seja reprimido, mas sim, controlado. Portanto, é a busca de uma perfeição moral e espiritual que não admite erros que propicia um

desenvolvimento perigoso da sombra (STEINDL-RAST, 1994).

Enquanto todas as virtudes foram associadas ao ideal divino, os pecados foram identificados com o mal. O cristianismo, portanto, admite o mal presente no indivíduo, mas também identifica a existência de um mal absoluto, independente e exterior ao homem, na forma do diabo e de demônios.

Stephen A. Diamond (1994) investiga a manifestação demoníaca a partir da perspectiva psicológica. O autor explora o tema a partir das ideias de Freud, Jung e do psicólogo existencialista Rollo May, de que os demônios são, na verdade, bodes expiatórios das nossas próprias emoções negativas reprimidas – ou seja, representações da sombra.

Diamond recorre ao conceito de daemônico de May (apud DIAMOND, 1994) que escolheu o termo para tratar do lado sombrio humano, diferenciando-o do conceito de diabo ou demônio, que se referem a seres com uma existência externa própria. O daemônico contrasta com as ideias de M. Scott Peck (apud DIAMOND, 1994) que, apesar de também reconhecer a existência o mal individual, acreditava em um mal cósmico, independente e exterior ao homem. Para ele, esse mal demoníaco que se manifesta em possessões é absolutamente negativo e vil, e deve ser exorcizado e eliminado.

Assim como Jung (apud DIAMOND, 1994) argumenta que o arquétipo possui uma energia que pode manifestar uma força possessiva ou obsessiva em certas circunstâncias, May (apud DIAMOND, 1994, p. 205) afirma que o *daemônico* é “qualquer função natural que tenha o poder de dominar toda a pessoa. Por exemplo, sexo e erotismo, raiva e fúria ou o desejo de poder”. O que a religião considera possessão demoníaca é, para May (apud DIAMOND, 1994), uma psicose resultante da possessão pelo *daemônico*.

Sanford (1994a) exemplifica esse contato com o mal arquetípico ao apontar que, quando Dr. Jekyll se transforma em Hyde, se dá conta de que seu monstro interior é muito mais perverso do que imaginava. A partir disso, o autor argumenta que a sombra começa como uma manifestação pessoal, mas em algum momento entra em contato com um “nível mais profundo e arquetípico do mal” (SANFORD, John A. 1994a, p. 53), tornando-se possuído por ele e adotando um comportamento verdadeiramente maligno.

Apesar das semelhanças, o conceito de *daemônico* diferencia-se da

sombra, pois o *daemônico* inclui os conceitos de sombra e *self*, *anima* e *animus*¹² junguianos, enquanto que, para Jung, o *self* se diferencia da sombra, que por sua vez se divide em pessoal e arquetípica.

Tradicionalmente na cultura helênica, os *daimons* – ou gênios, não possuíam um lado definido, podendo ser bons ou maus. O próprio Sócrates afirmava, segundo descreve Platão (2013) na *Apologia de Sócrates*, que era acompanhado por um *daimon*, uma voz que agia como uma espécie de conselheiro e protetor. Mas a partir da era cristã, a cisão entre seu potencial bom e mal ampliou-se, e as pessoas passaram a utilizar o *daimon* para expressar o encontro com seu lado negativo.

Para Diamond (1994), o radicalismo em classificar os demônios como mal absoluto como faz Peck (apud DIAMOND, 1994) é um problema grave, pois não permite a aceitação e interação com o mal interior, o que gera repressão e fortalece a sombra.

Obviamente, o cristianismo não é a única religião a criar representações demoníacas do mal. Os *rakshasas* ou *asuras*, que de acordo com Nochimson (2016) foram fonte de inspiração para Lynch na criação do vilão BOB, tem sua origem no hinduísmo.

Os *rakshasas* são demônios que se alimentam de sangue e carne humana. São capazes de mudar sua aparência, podendo se transformar em animais como “cães, águias, abutres, corujas” e outras pessoas, como “amantes e maridos” (THUNDY, Zacharias P. 1999, p. 44). Segundo Thundy (1999), possuíam também a habilidade de reanimar e possuir cadáveres. De hábitos noturnos, eram avessos ao fogo e conhecidos por serem assassinos, canibais e inimigos dos deuses e dos invasores estrangeiros .

Na cultura indiana os deuses e demônios são muitas vezes apresentados em uma origem comum. Assim como no cristianismo, anjos ou deuses podem cair da graça, tornando-se demônios. No entanto, isso os coloca meramente como adversários dos deuses, e não moralmente bons ou ruins necessariamente: existem também *rakshasas* bons e neutros.

Já no budismo os *rakshasas* são mais conhecidos como *asuras*, e

¹² O *self* é o lado consciente do indivíduo, como ele se reconhece. A *anima* pode ser definida como o arquétipo feminino no homem, enquanto o *animus* o arquétipo masculino na mulher. Disponível em: <<https://psicoterapiajunguiana.com/conceitos/anima-animus/>>.

são considerados titãs ou semideuses que foram derrotados em batalha contra os deuses. Apesar de serem representados como maléficos, agressivos e ambiciosos, também são protetores do Buda (THUNDY, 1999).

Para Zweig e Abrams (1994, p. 152) essas “forças interiores, ou rakshasas, são vistas como partes da mente do meditador, iradas divindades interiores que representam o ciúme, a inveja ou a cobiça”.

Outro conceito místico utilizado em *Twin Peaks* é a *tulpa*. Apesar de ser majoritariamente associada à religião oriental, Mikles e Laycock (2015) argumentam que sua origem está relacionada a um encontro entre Teosofia ocidental e o Budismo Tibetano.

As *tulpas* são popularmente conhecidas como seres reais, criados pela projeção mental de um indivíduo. Podem ser vistas por outras pessoas, possuem ação independente, e inclusive podem se voltar contra o seu criador.

Elas foram inspiradas pelos ocidentais no *tülkus*, que seria uma das manifestações corpóreas de budas ou bodisatvas¹³ que se agem na terra para auxiliar aqueles que sofrem. No entanto, para Mikles e Laycock (2015) a forma como as tulpas são conhecidas e representadas atualmente está mais relacionada com a literatura teosófica das “formas-pensamento” no ocidente (BESANT apud MIKLES; LAYCOCK, 2015).

Enquanto no budismo a tulpa só poderia ser criada por uma mente avançada e iluminada, no contexto ocidental ela pode ser resultado da emanção mental de qualquer indivíduo. Essa associação errônea se deve a um erro de tradução, somada a uma adaptação ocidental que misturou os dois conceitos e sedimentou-se com o tempo. (MIKLES; LAYCOCK, 2015).

2.2.3.1 A sombra dos EUA

Como explica Bly (1994) sociedades diferentes em épocas diferentes possuem sombras diferentes. Assim, dentro do longo escopo de influência do cristianismo na civilização ocidental, uma cidade ou nação também desenvolve valores ideais próprios, e, conseqüentemente, conteúdos a serem reprimidos.

Para Lorde (1994) a sombra de uma nação pode ser encontrada

¹³ Segundo o budismo, o buda é aquele que alcançou a iluminação, enquanto o bodisatva é aquele que adiou a transcendência para aprofundar sua compaixão.

naquilo que está fora da norma mítica, que seria uma espécie de padrão de normalidade ideal. No caso dos EUA, “essa norma geralmente é definida como: pele branca, corpo esbelto, sexo masculino, jovem, heterossexual, cristão e financeiramente estável” (LORDE, 1994, p. 234). Os que se encontram fora dela, como latinos, negros, mulheres, operários e idosos, constituem o outro, que se encontra fora dos padrões.

Bernstein (1994) levanta outro aspecto importante da sombra estadunidense, que se refere a sua relação com a URSS. A rivalidade entre os dois países durante a Guerra Fria se justificava no antagonismo de valores que cada um considerava ideal, como individual/coletivo e capitalismo/socialismo.

Porém, diversas vezes eles se encontraram em ações internas que se opunham a sua própria ideologia, o que resultava em negação, repressão, e projeção sobre a nação inimiga, onde se encontra um dos aspectos de sua sombra nacional.

Como nenhum dos dois lados considerava suas ambições de poder plenamente consistentes com a ideologia que afirmava, cada um deles as negava e, ao fazê-lo, projetava-as sobre o outro. “Nós não queremos dominar ninguém; *nós precisamos* estabelecer alianças, construir mísseis, espionar e fazer preparativos bélicos porque *eles* querem dominar os outros” (BERNSTEIN, Jerome S. 1994, p. 237).

No caso dos EUA, essa projeção que enquadrava a URSS como a raiz de todo o mal servia como um engodo para não enxergar a própria ambição de poder e belicismo. Ou seja, apesar de certamente haver um gancho no qual a projeção pudesse se atracar, essa sombra revela muito mais sobre a auto-imagem do país. Esse exagero sobre a perversidade do inimigo tem como consequência uma inflação das características positivas da própria nação.

O autor explica que o medo, de ambos os lados, fomentou a corrida armamentista. Cada nação via no outro a própria ambição de poder e destruição. A tensão de uma possível guerra nuclear teve como consequência exageros em relação à real periculosidade do inimigo. Assim, desenvolveram armamentos e estruturas defensivas na certeza de que o inimigo poderia atacar a qualquer momento. Apesar dos grandes momentos críticos terem ocorrido nos anos 1960, essa situação apresentou momentos de tensão também durante o governo do ex-presidente estadunidense Ronald Reagan (1981-1989).

Portanto, verificamos aqui que a sombra possui conteúdos individuais e pessoais potencialmente comuns a todos os seres humanos, bem como aqueles relacionados à ideologia e religião, que possuem valores mais específicos, e com a sombra coletiva da nação, cujas características se relacionam tanto com a norma mítica que exclui certos grupos em nome de um padrão ideal, quanto com a política externa ao projetar conteúdos negativos em outra nação.

3 O HERÓI REAGIANO E SUA SOMBRA

A primeira temporada de *Twin Peaks* foi ao ar pela ABC em 8 de abril de 1990 e cancelada em 10 de junho 1991, um pouco antes do fim da Guerra Fria. Na época o conflito já estava consideravelmente arrefecido, mas muito presente no imaginário que marcou o governo de Ronald Reagan (1981-1989). O ex-presidente americano possuía um discurso nostálgico, que tinha a Era de Ouro dos EUA como um ideal.

É nessa atmosfera reaganiana que *Twin Peaks* é criada. Apesar de não tratar diretamente da Guerra Fria, nem se passar no período da Era de Ouro, ambos os períodos são de grande relevância para a construção do imaginário da série nas duas primeiras temporadas, e passam a ter papel fundamental na narrativa da terceira temporada.

A Guerra Fria compreende o período entre o fim da Segunda Guerra Mundial, após 1945, até a dissolução da URSS em 1991. Apesar de não se tratar de um período homogêneo, destaca-se a disputa entre EUA e URSS, que buscavam constantemente expandir suas áreas de influência. As duas nações guerreavam indiretamente em diversos países de terceiro mundo, com apoio material, financeiro ou envio de tropas para seus aliados. Havia um sentimento constante de expectativa e medo de um conflito direto entre as duas potências, que resultaria em uma hecatombe nuclear (HOBSBAWM, 2003).

Para Hobsbawm (2003) a tensão quanto à possibilidade de um embate nuclear direto era alimentada mais pela retórica catastrofista das duas nações do que pela possibilidade real de um conflito. Na prática, a confiança de ambas as nações na moderação mútua e o medo da destruição em massa

arrefeciam os ânimos.

Segundo o autor, o período mais tenso para os americanos teria sido entre 1947 e 1951, quando a URSS desenvolveu suas primeiras armas nucleares e os comunistas tomaram o poder na China, entrando em guerra com a Coreia logo em seguida. Outro momento de grande apreensão foi a crise dos mísseis em Cuba, em 1962.

Nos anos 1980, a retórica do inimigo comunista da Guerra Fria foi renovada no governo de Ronald Reagan. No entanto, a possibilidade de um conflito real estava consideravelmente menor do que nas décadas anteriores. Para Hobsbawm (2003, p. 245) essa cruzada tardia contra os comunistas funcionou mais como uma “terapia para os EUA do que como uma tentativa prática de reestabelecer o equilíbrio de poder mundial”.

O autor sugere que essa sanha se dirigia mais a lembrança do presidente Theodore Roosevelt e seu estado interventor do que aos soviéticos, assim como as narrativas de um ataque nuclear estavam mais no imaginário dos norte-americanos do que em uma possível ameaça da URSS em si. A Guerra Fria se encerra entre 1989 e 1991 com o desmantelamento da União Soviética, sem um conflito direto entre as duas potências nem o uso de armamento nuclear em território estrangeiro.

Dentro do escopo da Guerra Fria está contido o quarto de século que Hobsbawm (2003) define como a Era de Ouro, que se iniciou por volta de 1947, começou a mostrar sinais de declínio nos anos 1960, e finalmente se encerrou em meados de 1973.

Apesar da tensão da Guerra Fria, a Era de Ouro foi um período de estabilidade, expansão industrial, desenvolvimento econômico e prosperidade no mundo. Não havia crises de fome endêmica em países menos desenvolvidos, e mesmo os países socialistas demonstravam um alto nível de expansão econômica.

Nos EUA, houve mais uma continuidade do crescimento econômico do período anterior do que um pico de desenvolvimento, como ocorreu em outras nações. No entanto, o país não havia sido devastado pela guerra em seu território, e conseguiu manter uma estrutura sólida em relação às outras nações desenvolvidas.

Segundo Hobsbawm (2003), o período apresentou de fato um índice de desenvolvimento anormal na história. Houve grande diminuição da pobreza e do desemprego, maior estabilidade econômica, além da revolução tecnológica com o

aperfeiçoamento e desenvolvimento de produtos inovadores, que alimentavam o imaginário de progresso e prosperidade.

Dwyer (2015) argumenta que além da narrativa anticomunista das décadas anteriores, Reagan também evocou a nostalgia da Era de Ouro em seu mandato. O quadragésimo presidente americano resgatou a narrativa mítica da América de pequenas cidades dos anos 50, retratadas no cinema e na televisão, em uma era que presenciou a expansão da “economia de consumo, força militar, estabilidade doméstica, ‘valores familiares’ dominantes, e otimismo nacional e crença no ‘*American Way*” (DWYER, Michael D. 2015, p. 1).

O autor considera o período que vai de 1973 a 1989 como a Era Reagan, incluindo os oito anos anteriores ao seu primeiro mandato, sob a argumentação de que o ex-presidente foi uma figura fortemente representativa do imaginário da época. Quando se refere à nostalgia dos anos 1950, Dwyer (2015) também não se refere estritamente ao período (1950-1959), mas a linha temporal que compreende os anos de prosperidade do pós-guerra até o começo dos anos 1960 com o assassinato de John F. Kennedy.

Essa atmosfera nostálgica da Era Reagan possuía uma forte influência no período em que *Twin Peaks* foi criada. Para Troy (2005) a série policial *Hill Street Blues* (1981-1987) roteirizada por Mark Frost já captava o caráter conservador do governo Reagan, ao mesmo tempo em que carregava elementos liberais¹⁴.

Dwyer (2015) também aponta o clima *noir* reaganiano no filme *Blue Velvet* (1986) de David Lynch. A trilha sonora, as casas de pequenas comunidades e as cores supersaturadas criam um ambiente que vai ao encontro da nostalgia cinquentista dos anos 1980. No entanto, apesar do saudosismo em relação à Era de Ouro, *Blue Velvet* (1986) também expõe o lado obscuro desses tempos idealizados, representados como uma “fachada mascarando a violência individual, perversão e obsessão” (DWYER, Michael D. 2015, p. 103).

Para Hampton (1993), Lynch capta perfeitamente a visão de mundo de Reagan tanto em *Blue Velvet* (1986) quanto em *Twin Peaks*:

...Lynch e Reagan são ambos obcecados pelos mesmos mitos de uma América de pequenas cidades, tortas de cereja. Suas visões se cruzam em

¹⁴ Nos EUA, o termo liberal refere-se à esquerda no contexto político.

uma imaginária Rua Principal EUA: um livro de imagens de famílias nucleares brilhantes e valores permanentes, um transe compartilhado de inocência. Esse é um universo onde o tempo para, em que as comunidades de faz-de-conta de Lynch - *Twin Peaks*, *Lumberton* de *Blue Velvet* - aparecem como sinceros monumentos perversos ao de-volta-para-o-futurismo da Era Reagan... (HAMPTON, Howard. 1993, p. 38).¹⁵

Twin Peaks é resultado de uma continuidade natural dos trabalhos anteriores de Frost e Lynch, sob a influência da Era Reagan dos anos 1980. O roteiro complexo de *Hill Street Blues* e o clima noir de *Blue Velvet* (1986) alicerçam *Twin Peaks* nas duas primeiras temporadas. Já na terceira temporada, o roteiro é ainda mais rebuscado e o *noir* divide o espaço com uma estética mais contemporânea.

A Era de Ouro foi um período próspero, mas não era perfeito. É claro que em seus discursos Reagan não destacaria os defeitos do período que evocava, mas eleger valores ideais naturalmente exige que as qualidades inadequadas fossem reprimidas para a sombra. Mesmo as cidades mais interioranas e ingênuas não poderiam sustentar tamanha perfeição do discurso.

3.1 DALE COOPER E O SURGIMENTO DO DUPLO

A narrativa de Cooper começa com o seu chamado para investigar a morte de Laura Palmer, em *Twin Peaks*. A presença do agente do FBI na pequena cidade se justifica pela suspeita de que o crime é obra de um *serial killer*, envolvido com um assassinato em outra jurisdição.

A relação do personagem com o poder executivo federal é explorada nos livros. Em *The Autobiography of F.B.I. Special Agent Dale Cooper: My Life, My Tapes* (1991), que narra a vida do agente desde a adolescência até a investigação do caso de Laura, os presidentes John F. Kennedy, Richard Nixon são citados diversas vezes; George Washington também é mencionado e em determinado momento, Cooper chega a fazer uma visita guiada à Casa Branca à convite de Edgar Hoover, o qual conhece pessoalmente.

Já em *A História Secreta de Twin Peaks* (2017) o enredo de Cooper

¹⁵ Lynch and Reagan are both obsessed with the same myths of smalltown, cherry-pie America. Their visions intersect along an imaginary Main Street U.S.A.: a story-book picture of glowing nuclear families and abiding values, a shared trance of innocence. This is a universe where time stands still, in wich Lynch's cuckoo make-believe communities - *Twin Peaks*, *Blue Velvet's* Lumberton - loom as heartfelt, perverse monuments to the Reagan Era's back-to-the-futurism

não está em foco. No entanto, o livro expõe os acontecimentos que precedem as ocorrências fantásticas da cidade de *Twin Peaks* das quais Coop participa, e sua relação com diversos ex-presidentes dos EUA. Thomas Jefferson, Kennedy, Harry S. Truman, Nixon, Gerald Ford, são todos citados, e alguns se envolvem diretamente com a narrativa. A obra propõe uma conexão direta entre a história de *Twin Peaks* e o imaginário norte-americano sobre a formação histórica e mitológica do país. Nela, descobrimos que o livro favorito de Cooper é *The Official Report of the President's Commission on the Assassination of President John f. Kennedy*.

Coop é caucasiano, com os olhos castanhos e o cabelo sempre meticulosamente penteado e engomado. A maior parte do tempo está usando o típico terno preto dos agentes do FBI, ocasionalmente coberto por um sobretudo em ambientes externos. Não é difícil associar a caracterização do personagem com a imagem de Ronald Reagan, especialmente com o agente 25 anos mais velho, na terceira temporada.

Figura 1 – Cooper jovem, Ronald Reagan e Cooper mais velho



Fonte: acervo próprio/montagem do autor

Suas características se encaixam com a norma mítica do norte-

americano descrita por Lorde (1994), exceto no que se refere à religião: Cooper não faz referência em nenhum momento a uma orientação religiosa cristã, mas demonstra conhecer e seguir conceitos budistas. No terceiro episódio da primeira temporada, o agente explica para seus colegas da força local que, depois de um sonho, passou a sentir uma profunda conexão com o povo tibetano, e adquiriu uma técnica de investigação dedutiva baseada nos “níveis mais profundos de intuição”.

De fato, muitas vezes suas ações são guiadas pela intuição e mensagens advindas dos sonhos. Como apontado por Hague (1995) e Nochimson (1995), seu processo investigativo não é convencional em relação à representação tradicional do policial norte-americano. O único momento em que Cooper dispara uma arma de fogo é no episódio 13 da segunda temporada, quando atira contra o traficante e cafetão Jean Renault, que o havia sequestrado.

Em vez de embates diretos, ele utiliza artimanhas, manipulações para descobrir as informações que procura. Entre outros exemplos, na primeira temporada da série ele manipula Bobby e James Hurley (James Marshall) para descobrir pistas sobre o assassinato de Laura; posteriormente se infiltra no prostíbulo *One-Eyed Jacks*, disfarçado como um apostador.

Cooper está intrinsecamente ligado aos valores norte-americanos, assim como demonstraram Carroll (2012), Pollard (2012) e Kimball (2012). O personagem afirma no episódio 18 da terceira temporada: “Eu sou o FBI”. Como agente do poder federal, não entra no típico confronto com a força local, e acaba inclusive se tornando amigo do Xerife Truman. Essa relação demonstra como Cooper abraça *Twin Peaks*, e tudo que ela representa.

Como argumentam Pollard (2012) e Nochimson (1995), tudo na cidade encanta o agente do FBI: os pinheiros Douglas, as tortas de cereja, os cafés, a moral, e as pessoas. Apaixonado pelo estilo de vida da cidade interiorana, o agente chega a afirmar que pretende mudar-se para a cidade quando se aposentar. É um herói reaganiano, no sentido descrito por Hampton (1993).

Sobre *Twin Peaks*, a agente Tammy Preston (Chrysta Bell) afirma no *Dossiê Final* (2017) que “estava tudo lá, naquela cidade. Toda vida, do berço à sepultura, cada tom e cor do espectro, como um fractal, feito de infinitas partes. O oceano em uma gota de água”¹⁶ (FROST, Mark. 2017 p. 154). *Twin Peaks* é um

¹⁶ It was all there, in that one town. All of life, cradle to grave, every shade and color of the spectrum, like a fractal, itself made up of infinite parts. The ocean in a drop of water

microcosmo do imaginário da América. Lá está a rainha do baile, o casal de estudantes ingênuos, a estudante sedutora, o motociclista rebelde, os adolescentes problemáticos, o agente do FBI, o xerife local, o militar, o advogado, o empresário, o médico, o índio ajudante do homem branco, o índio vilão, as garçonetes bonitas; todos personagens típicos do imaginário do país.

Porém, todos esses personagens escondem segredos de variados níveis de gravidade: pequenas mentiras, relacionamentos secretos, infidelidade, conspiração, assassinato, tráfico de drogas, violência doméstica e incesto. No entanto, Coop se mostra incapaz de enxergar qualquer defeito em *Twin Peaks* e seus habitantes, mesmo quando esses segredos obscuros são revelados.

O agente é extremamente empático com o próximo: ajuda Leland na hora de sua morte e defende a moral de *Twin Peaks* quando o agente do FBI Albert Rosenfeld (Miguel Ferrer) os ofende. É sempre sorridente, tratando com a mesma gentileza todos os bons cidadãos com quem interage, independente de seu status social, idade ou sexo. É sempre positivo, enérgico, bem humorado, otimista e cheio de vitalidade.

Em relação às mulheres, Cooper é especialmente respeitoso. Ele chega a flertar com Audrey Horne, mas não avança no relacionamento por considerá-lo inadequado. No sétimo episódio da primeira temporada, quando a estudante aparece nua em seu quarto de hotel para seduzi-lo, Cooper admite que ele a considera uma garota bonita, inteligente e desejável, mas um romance entre eles é impossível: “O que eu quero e o que eu preciso são duas coisas diferentes, Audrey”. O agente explica que ao entrar no FBI passou a viver sob certos valores morais que não podem ser ignorados. Esse seria um conteúdo da sombra coletiva, pois Cooper reprime seus desejos a partir de valores estabelecidos por um grupo.

Porém, no episódio piloto o personagem exibiu um caráter um pouco mais sombrio do que no restante da série. A primeira vez que se depara com o corpo de Laura Palmer em sua investigação, Cooper demonstra uma indiferença sinistra em relação à morte da estudante, aparentando estar muito mais interessado em resolver o quebra-cabeças do crime. O piloto era mais uma aposta do que de fato um episódio inicial da série¹⁷, e a mudança da personalidade a partir do segundo

¹⁷ Lynch e Frost chegaram a gravar uma versão internacional do episódio piloto, com 22 minutos extras, que funcionaria como um filme caso a série não fosse aprovada pelos produtores. Disponível

episódio pode se dever simplesmente à uma mudança da produção no direcionamento geral do personagem. No entanto, o traço foi mantido no longa *Twin Peaks: Fire Walk With Me* (1992), que narra momentos anteriores e também o assassinato de Laura.

É como se a moral de Cooper fosse positivamente afetada ao entrar em *Twin Peaks*. Ele vê na cidade as qualidades que seu ego considera ideais e as potencializa; em consequência, de acordo com Zweig e Abrams (1994), reprime aquelas consideradas inadequadas, obscurecendo os pecados da cidade e os seus. Ele procura ser um cidadão digno de *Twin Peaks*,

Lá, o agente do FBI de fato se torna uma força positiva para os “bons cidadãos” e um incômodo para os vilões. No décimo terceiro episódio da segunda temporada, Jean Renault afirma para Cooper que *Twin Peaks* era uma “cidade simples [em que] pessoas quietas viviam uma vida quieta”, em que seus negócios ilícitos corriam livremente, e “de repente as pessoas quietas não estão mais quietas, de repente o sonho simples, se torna o pesadelo”. Renault acusa Cooper de trazer o pesadelo para *Twin Peaks* com sua investigação do assassinato de Laura. Apesar de moralmente opostos, Cooper e Renault de certa forma partilham da ideia de que *Twin Peaks* é a cidade dos sonhos.

De fato, a missão de Cooper a princípio não consiste em resgatar a donzela em perigo, pois esta já foi vitimada antes mesmo de sua chegada à cidade. Sua função é desvendar o crime e revelar os mistérios o circundam. Ele traz à luz todas as ações criminosas que ocorrem nas sombras, e o mal se debate no expurgo.

Encerrada a trama do assassinato de Laura nos episódios 7, 8 e 9 da segunda temporada, a narrativa se volta para Cooper quando aparece na cidade seu antigo parceiro, Windom Earle. Após uma longa trama em um jogo entre os opositores, Earle sequestra Annie, por quem Cooper está apaixonado e a leva pra o *Lodge*. Cooper os segue para resgatá-la e encontra Earle, mas o vilão é subjugado pelo maligno BOB. Como já exposto anteriormente, para Nochimson (1995) e Hague (1995) é nesse momento que Cooper é derrotado, por hesitar diante do perigo. Quando agente tenta fugir do *Lodge* seu duplo aparece e começa a persegui-lo, capturando-o pelas costas e fugindo em seu lugar.

A cena representa de modo perspicaz a fala de Schmookler (1994)

sobre as consequências de não encarar a própria sombra: “aquilo que não conseguimos enfrentar de frente nos agarrará pelas costas” (SCHMOOKLER, Andrew B. 1994, p. 211). Como explica Bly (1994), uma longa repressão faz com que a sombra se torne poderosa e hostil ao indivíduo que a projeta. Cooper possuía uma série de conteúdos que foram reprimidos para a construção de sua imagem de cavaleiro branco. Assim, o herói reaganiano fortaleceu sua própria sombra.

O surgimento do duplo de Cooper se encaixa com a descrição de Lifton (1994) de que em momentos de perigo em um ambiente hostil o indivíduo pode permitir que sua sombra se manifeste por instinto de sobrevivência. De acordo com o Major Briggs, as chaves para o *Black/White Lodge*¹⁸ são o medo e o amor. Quando Cooper entra no *Lodge* temeroso de que acontecerá com Annie o mesmo que aconteceu com Caroline, ele utiliza o medo como chave e entra no *Black Lodge*.

Lá dentro, Caroline e Annie constantemente se confundem. As outras figuras que antes lhe eram simpáticas em seus sonhos com o *Lodge* agora são assustadoras, e o café congelado na xícara mostram a Cooper que aquele ambiente não lhe é favorável e/ou ele não está receptivo. Hesitante diante do medo, Cooper permite a manifestação do duplo por instinto de sobrevivência, mas como alerta Jung (apud Zweig e Abrams, 1994), ele surge como um usurpador poderoso que intenta substituí-lo.

O episódio e a temporada terminam com o Duplo acordando no quarto do Great Northern Hotel, assistido por Dr. Howard e Xerife Truman, que o resgatou na floresta achando que se tratava do Agente Cooper. Após um breve diálogo o Duplo se levanta, vai até o banheiro e após despejar pasta de dente na pia, arremete a cabeça contra o espelho e fere a própria testa, revelando pelo reflexo que está possuído por BOB. Então, o que aconteceu com o verdadeiro Cooper nesse hiato entre a segunda e a terceira temporada?

3.2 VINTE E CINCO ANOS DEPOIS

Nos dezesseis episódios iniciais a jornada de Cooper se divide em

¹⁸ Não fica claro na série se a sala vermelha em que acontecem as ações de outra dimensão é o *White Lodge*, o *Black Lodge*, ou se ambos se referem ao mesmo lugar. Nessa última interpretação, *Black* ou *White Lodge* estão mais conectados ao estado de espírito daquele que entra do que à localização do portal em si. Por isso optamos por nos referir ao local apenas como *Lodge*, a não ser em momentos em que um dos dois é citado de maneira específica na série.

duas. O Cooper bom ainda está preso no *Lodge* tentando retornar para o mundo real e trazer de volta seu Duplo. O *doppelgänger* evita a qualquer custo voltar pra o *Lodge*. Ele criou uma organização criminosa, e está obcecado por encontrar misteriosas localizações geográficas.

Inicialmente, Cooper está na Mansão do Gigante (Carel Struycken), sendo instruído por ele. Em seguida aparece no *Lodge*, e reencontra Laura. Ela lhe diz que ele está livre para sair naquele momento. As entidades MIKE e *Evolution of the Arm*, lhe auxiliam e o último lhe diz que para que Cooper retorne para o mundo real, seu Duplo deve voltar para o *Lodge*.

Figura 2 – Dale Cooper na Mansão do Gigante



Fonte: captura de tela. Disponível em: <<https://www.netflix.com>>

No terceiro episódio, quando está prestes a sair, Cooper é trapaceado pelo duplo do *Evolution of the Arm*, e posteriormente pelo seu próprio duplo. O *Evolution of the Arm* maligno grita “não-existente!”; o chão se abre sob os pés do agente e ele despenca no vazio por um longo tempo, até chegar em outra dimensão. Finalmente, ele consegue voltar ao mundo real através da eletricidade, saindo por uma tomada na parede. Porém, ao invés de substituir o Duplo em seu retorno como previsto, Cooper toma o lugar de Dougie Jones, também interpretado por Kyle MacLachlan. Dougie é uma tulpa criada anos antes pelo Duplo, uma

armadilha feita para redirecionar Cooper e evitar ser levado de volta para o *Lodge*. Nesse caso, o uso da tulpa está de acordo com a concepção ocidental, em que qualquer indivíduo pode criar uma a partir de sua emanção mental.

Pouco antes de ser substituído, Dougie passa mal e é transportado para o *Lodge*. Lá, lhe é revelado que ele foi manufaturado e já cumpriu seu propósito. Depois disso ele se transforma em um pequeno orbe dourado, similar a uma pérola. O personagem aparece por poucos minutos na tela, e os detalhes de sua vida são revelados conforme Cooper passa a vivê-la. No enredo, ninguém percebe que aquele não é Dougie, mas sim Cooper. E o agente também parece não se recordar de sua verdadeira identidade.

Quando Cooper retorna para o mundo real, seus sapatos acabam ficando para trás, o que indica que ele não está totalmente presente. Os sapatos estão associados à viagem, a capacidade de transportar e trazer o indivíduo em uma viagem cósmica. Em *O Mágico de Oz*, os sapatos são os itens mágicos capazes de trazer Dorothy (Judy Garland) de volta para casa (MARTIN, 2012 p. 550). Sem os seus sapatos, Cooper perde a capacidade de voltar. Como define Gair (2008), a expressão norte-americana *walk a mile in my shoes*, ou “caminhar uma milha em meus sapatos” está relacionada à mudança de perspectiva, ao se colocar no lugar do outro de maneira empática. Quando percebe que Cooper/Dougie está calçando apenas suas meias, a acompanhante Jade (Nafessa Williams) pega os sapatos de Dougie, se abaixa e os calça nos pés do agente. Em consequência da armadilha do Duplo, Cooper foi forçado a caminhar nos sapatos de Dougie, e viver a sua vida.

Esse retorno falho deixa Cooper/Dougie totalmente inerte. Ele está abobado, incapaz de qualquer ação por iniciativa própria. É sempre dirigido, direcionado ou empurrado por alguém. No entanto, está sempre sob a égide dos deuses, pois frequentemente, MIKE e o *Evolution of the Arm* o auxiliam.

Figura 3 – Cooper/Dougie Jones



Fonte: captura de tela. Disponível em: <<https://www.netflix.com>>

Com o auxílio das forças benevolentes do *Lodge* e da sorte, as coisas sempre dão certo para Cooper. Mesmo em estado letárgico, ele faz uma transformação verdadeiramente positiva da vida de Dougie. Logo no início, vai parar no cassino dos irmãos Mitchum (James Belushi e Robert Knepper), e ganha quase meio milhão de dólares em improváveis 30 prêmios seguidos. Assim, ele consegue dinheiro o suficiente para resolver todos os problemas financeiros da família Jones. Além da estabilidade material, Cooper/Dougie também melhorou as relações afetivas com a esposa Janey-E (Naomi Watts) e o filho, Sonny Jim (Pierce Gagnon).

No trabalho, Dougie acaba expondo um funcionário infiltrado que sabotava a empresa, e conserta um erro milionário relacionado ao seguro do cassino dos irmãos Mitchum, conseguindo uma inacreditável conciliação entre seguradora e segurado. Depois disso, os irmãos tornam-se verdadeiros amigos de Dougie/Cooper.

O tempo todo inimigos estão tramando contra ele, mas não obtém sucesso: Cooper/Dougie escapa de quatro tentativas de assassinato ordenadas pelo seu Duplo.

Cooper permanece nesse estado semi-catatônico até o episódio 16, quando acidentalmente assiste a um trecho do filme *O Crepúsculo dos Deuses* (1950), em que Cecil B. DeMille diz: “chame Gordon Cole”. Gordon Cole é o nome do chefe de Cooper, interpretado por David Lynch. O agente do FBI tem um primeiro

despertar e, com dificuldade, rasteja pelo chão com um garfo e o enfia em uma tomada. Depois de um breve período em coma, ele desperta ativo e totalmente consciente de si.

3.2 A SOMBRA DE COOPER

O Duplo, ou Mr. C como é chamado, também é representado por Kyle MacLachlan. Assim como nos exemplos investigados por Rank (2013), é representado como um gêmeo, mas possui diferenças físicas que se relacionam com sua personalidade sombria, de um modo similar ao utilizado na construção de Mr. Hyde como a sombra do Dr. Jekyll, descrita por Sanford (1994a).

O personagem aparece logo no primeiro episódio da terceira temporada, chegando a uma cabana isolada no meio da floresta. Um indivíduo sai da cabana com uma espingarda e questiona as intenções do Duplo, que o golpeia violentamente no rosto e rouba sua arma. Somente este vigia não o conhecia: pois ao entrar, o Duplo está entre aliados.

Uma vez dentro da cabana, podemos vê-lo melhor. Ele veste uma jaqueta de couro preta, uma camisa de couro de serpente e calças pretas. Os cabelos são longos, e a pele queimada e escura. Sua passada é lenta e quase robótica, assim como seu grave tom de voz. A íris de seus olhos é profundamente escura e densa. A cabana é rústica, e a decoração é repleta de peles de animais, que estão penduradas nas paredes e no revestimento dos móveis.

Figura 4 – O Duplo, ou Mr. C



Fonte: captura de tela. Disponível em: <<https://www.netflix.com>>

A conexão do Duplo ao lado animal é clara: conforme explanam Zweig e Abrams (1994), a animalidade e o corpo estão associados à sombra da tradição cristã. Essa animalidade também está associada à perecibilidade projetada no duplo, como defendido por Rank (apud Becker, 1994). Vinte e cinco anos antes, quando estava no *Lodge*, Cooper hesitou diante do ferimento que reapareceu em sua barriga, diante de sua mortalidade.

As roupas e olhos pretos, bem como a pele escurecida, também caracterizam o Duplo como o lado sombrio de Cooper. Quando na relação de oposições, o preto representa a falta de virtudes do branco, e está associado às “entranhas da terra, noite, melancolia e morte” (MARTIN, 2012, p. 659).

Ele possui uma força física descomunal que não hesita em usar; além de ameaçar, chantagear e constranger. Com um comportamento agressivo, Mr C. matou pessoalmente oito pessoas no decorrer da série, além dos crimes cometidos indiretamente por sua organização, sob suas ordens.

Levando em conta as afirmações de Von Franz (1994) e Rank (1994) que as características da sombra se opõem às do ego, podemos considerar a extrema violência do Duplo um conteúdo importante da sombra de Cooper, que sempre buscava agir de modo ordeiro.

Em relação às mulheres, não há nenhum traço do cavalheirismo de

Cooper no Duplo. Segundo é sugerido por Tammy no Dossiê Final (2017), uma das primeiras ações perpetradas por Mr. C é estuprar Audrey Horne, enquanto ela estava em coma no hospital. Anos depois ele visita sua ex-secretária Diane, procurando obter informações do FBI e também a violenta sexualmente. Na terceira temporada, ele tortura e assassina sua amante Darya (Nicole LaLiberte), e mantém uma relação promíscua com Chantal (Jennifer Jason Leigh).

Como já citado anteriormente, Cooper escolheu não se envolver com Audrey, mas demonstrou que havia um desejo reprimido. A gentileza quase estoica com que o agente tratava as mulheres escondia – ou melhor, levava para as sombras o desejo por dominação, sexo e a violência. Era justamente disso que se tratava crime a ser desvendado por Cooper quando foi enviado para Twin Peaks: o assassinato de Laura Palmer e a violência sexual da qual a estudante era vítima. Consideramos, portanto, a violência contra o feminino outro aspecto importante da sombra de Cooper.

Além de evitar a qualquer custo ser levado de volta para o *Lodge*, a trama de Mr. C envolve também coordenadas misteriosas, que ele tem procurado obsessivamente por vinte e cinco anos, desde que escapou. Não fica claro na série qual seu objetivo em relação às coordenadas. É possível que ele estivesse procurando Judy, pois é para o universo paralelo em que ela habita que as coordenadas levam. Quando encontra Phillip Jeffries, o Duplo questiona quem é Judy e o que ela quer com ele.

De acordo com Tammy Preston no *Dossiê Final* (2017), Mr. C desapareceu poucos dias após escapar do *Lodge* no lugar de Cooper. Nos anos seguintes, ele criou a organização criminosa gigantesca, que agia em diversos países. Suas atividades envolviam jogos ilegais, tráfico de drogas, crimes cibernéticos, tráfico humano, prostituição, assassinatos agiotagem, manipulação, extorsão, chantagem, etc. Segundo Tammy, a única área em que ele a organização não se envolveu diretamente foi na política, exceto em alguns subornos para suas operações.

A Agente Preston estima que a receita do Duplo chegava à casa dos bilhões. No entanto, a busca do criminoso não estava pautada em desejos mundanos como luxo ou ganância. Todos os seus recursos eram destinados à busca das coordenadas, como se ele tivesse fundado a organização apenas para gerar receita suficiente para financiar sua investigação.

Nota-se que Mr. C exibe um comportamento autônomo, com seus próprios anseios e objetivos, conforme a explicação de Zweig e Abrams (1994) sobre a personalidade independente da sombra. O seu desaparecimento por vinte e cinco anos e o afastamento dos círculos sociais e profissionais de Cooper também corroboram a autonomia descrita pelos autores, bem como o instinto da sombra de permanecer oculta. As tentativas de matar Cooper/Dougie expõem a característica descrita por Jung (apud Zweig e Abrams, 1994) da sombra usurpadora que tenta substituir o self.

Enquanto Cooper busca desvendar os mistérios, e dismantelar organizações criminosas, o Duplo as cria. Enquanto Cooper busca manter a lei e a ordem, o Duplo as quebra em larga escala. Cooper é enérgico, bem-humorado, otimista, leve e cheio de vitalidade, o Duplo é sério, negativo, mesquinho, denso e rude; a não ser quando tenta se passar pelo agente do FBI. Mas sua gentileza é visivelmente artificial, quase cínica. A semelhança física e a oposição moral entre os dois estão de acordo com a descrição de Von Franz (1994) e Rank (2013) da sombra representada como gêmeo idêntico, mas com características opostas.

Jovens viciados em drogas, violência doméstica, estupros, traição, mentiras, corrupção, ganância: tudo isso já havia em *Twin Peaks* quando Cooper chegou à cidade; mas agora esses problemas parecem ter sido ampliados pelas ações do Duplo e sua organização. Em diversas cenas da terceira temporada, personagens problemáticos sem nenhuma conexão com a trama principal pululam, expondo seus vícios e pecados. Essa atmosfera sugere que a corrupção moral se espalhou pela cidade.

A *Twin Peaks* dos sonhos é uma projeção que Cooper criou a partir da repressão de toda a sombra que borbulhava em suas frestas. Para adentrar nessa América perfeita, ele precisava ser o cavaleiro perfeito. Quando questionado por Audrey, no episódio sete da primeira temporada, se possuía algum segredo, Cooper responde incisivamente que não. No entanto, na temporada seguinte vem à tona o seu romance proibido com Caroline Earle, que acabou com ela morrendo nos braços do agente. A história constrange profundamente Cooper, que se sente envergonhado diante de seus novos amigos de *Twin Peaks*.

Esse é um momento de virada na trama do agente, que até então sempre se mostrava alegre, enérgico e positivo. O remorso e a vergonha que Earle trouxe à tona abateram Cooper, que passou a agir de modo mais inseguro e

reticente. Essa mudança se encaixa com a descrição de Bly (1994) de que a repressão de conteúdos para a sombra drena as energias do indivíduo, deixando-o mais apático.

Como explicam Zweig e Abrams (1994), é justamente nas ações que nos causam embaraço que a sombra se revela, e é claro que Cooper possui conteúdos reprimidos. No entanto ele não admite sua existência. Não há em Cooper uma propensão em reconhecer seus próprios defeitos e, portanto, a conciliação com a sombra parece improvável. Como argumenta Schmookler (1994), admitir a existência do mal em si mesmo é o primeiro passo para integrar a sombra.

Mas mesmo esse segredo trágico não revela um caráter tão obscuro de Cooper, ou é amenizado pela narrativa. Na ficcional autobiografia de Cooper escrita por Warren Frost (1991), é revelado que Earle já estava louco nessa época e, apesar de existir uma atração real entre Cooper e Caroline, a consumação desse amor proibido foi resultando da manipulação do próprio Earle, que buscava apenas uma justificativa para matá-los.

É uma perfeição insustentável. Como vimos em Whitmont (1994) e Schmookler (1994), a santidade deve ser evitada tanto quanto os vícios. Cooper adotava uma postura imaculada, que só poderia ser construída a partir de uma forte repressão de seus defeitos. Assim como no caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde descrito por Sanford (1994a), Cooper buscou escapar da tensão dos opostos escolhendo um lado, e acabou sendo dominado pela própria sombra. Ele negou e subestimou o mal que havia em si próprio, e essa repressão poderosa criou uma sombra poderosa.

Conforme descrito por Jung (1994), quanto menos incorporada ao inconsciente, mais potente ela é. Mr. C tinha uma força física descomunal e, como vimos, fundou uma organização criminosa gigantesca, colocando-se no lado oposto às forças da lei representadas por Cooper. E em toda sua jornada criminosa, o Duplo estava possuído por BOB.

Figura 5 – O Duplo possuído por BOB



Fonte: captura de tela. Disponível em: <<https://www.netflix.com>>

A possessão do Duplo de Cooper pela mesma entidade demoníaca que possuiu Leland e o forçou a estuprar e matar a própria filha, sugere uma conexão entre o advogado e o agente do FBI. É como se desejo de morte e violência sexual que resultaram na morte de Laura fosse também um conteúdo presente na sombra de Cooper. Certas qualidades sombrias parecem facilitar ou atrair a possessão por BOB.

A já citada discussão entre os homens na floresta de *Twin Peaks*, tentando desvendar a natureza de BOB, parece ser a mesma levantada por Diamond (1994) entre os demônios reais de Peck (apud DIAMOND, 1994) e o *daemônico* de May (apud DIAMOND, 1994).

Cooper acredita na existência externa e demoníaca de BOB, mas o Xerife Truman é reticente. Seu ceticismo se alinha mais ao conceito do *daemônico*; pois, para ele, responsabilizar um espírito soa como um artifício, livrando a culpa de Leland. Já a postura de Cooper é justamente a que Diamond (1994) critica, pois considerar os demônios como fonte do mal absoluto desvia a auto percepção do próprio mal, o que fortalece a sombra.

Albert encerra a discussão com a afirmação ambígua de que “talvez BOB seja tudo isso, o mal que o homem faz. Talvez não importe como chamemos isso”. É possível inferir da fala que BOB seja de fato uma entidade, um demônio real

que se alimenta da maldade humana; e também que é, na verdade, uma manifestação *daemônica*, um bode expiatório para o mal que o homem comete.

Dentro da história de *Twin Peaks*, a existência de BOB e das outras entidades é real e externa a dos indivíduos. Nas duas primeiras temporadas, BOB não tem existência física e só consegue se manifestar por meio de um hospedeiro. A possessão do Duplo por BOB parece refletir o que Sanford (1994a) relata sobre o caso de Dr. Jekyll, cujo contato se inicia com o mal pessoal e depois encontra o mal arquetípico, que é verdadeiramente demoníaco. O Duplo seria a representação da sombra individual de Cooper, com as características que ele reprime em si mesmo, e BOB seria o nível mais profundo e arquetípico do mal, uma representação da sombra coletiva. A poderosa energia arquetípica de BOB potencializa a maldade de Mr. C, o que explicaria seu comportamento demasiadamente perverso e a dimensão de sua organização criminosa.

Finalmente, no antepenúltimo episódio da temporada, Cooper desperta de sua letargia. Revigorado, ele prontamente sabe o que fazer e para onde ir: avisa seu chefe Gordon Cole para encontra-lo na delegacia de *Twin Peaks*. Sincronicamente, a busca pelas coordenadas também leva Mr. C para a cidade. Chegando aos seus arredores, o Duplo entra em um portal para a Mansão do Gigante, onde é preso em uma armadilha pela entidade e o Major Briggs. A cena sugere que o Duplo estava indo ao encontro de Judy, mas é redirecionado pelos dois para a delegacia de *Twin Peaks*.

Tudo indicava que os caminhos de Cooper e sua sombra finalmente se cruzariam em um embate final, mas não é o que acontece. O Duplo chega antes na delegacia e tenta se passar por Cooper, mas é desmascarado e morto por Lucy (Kimmy Robertson), a frágil e ingênua secretária da delegacia, quando ele tenta matar o Xerife Frank Truman (Robert Forster).

Quando Cooper chega à delegacia, seu duplo já está morto. Não há nenhum tipo de reconciliação, interação ou confronto entre os dois. Baseado no que afirma Smoockler (1994), o primeiro passo de Cooper para integrar-se seria admitir que o Duplo é parte dele, resultado de sua própria repressão, e a partir daí, encontrar uma alternativa harmônica para a conciliação. Mas nada disso acontece. Cooper sequer comenta sobre a existência do Duplo.

O fato do Duplo ser assassinado por Lucy também não demonstra um desfecho adequado para a integração. Zweig e Abrams (1994) explicam que,

mesmo com um auxílio externo, encarar a sombra é uma tarefa essencialmente pessoal, e só o seu “dono” pode fazê-lo. Além disso, há um consenso entre os autores de que é um erro abordar a sombra de maneira violenta, pois ela não pode ser simplesmente destruída.

Depois que o Duplo morre, BOB surge de dentro de sua barriga, com a aparência de um tumor. O orbe flutuante ataca primeiramente Cooper e depois entra e em um embate feroz com Freddie Sykes (Jake Wardle), que finalmente o destrói. Apesar de derrotar o grande vilão de *Twin Peaks*, Freddie não tem nenhuma relação prévia com a história, e aparece na série tardiamente¹⁹. Encerrado o combate, Cooper coloca o anel da coruja nos dedos do Duplo, cujo corpo é transportado para o *Black Lodge*. Lá o personagem é exibido pela última vez, em chamas, sentado em uma poltrona, com os olhos brancos e sem vida.

O surgimento do Duplo como sombra de Cooper no final da segunda temporada da série está de acordo com a literatura levantada sobre o tema. A representação criada por Lynch e Frost deste momento encontra sustentação na fala de diversos autores. A sombra é aliada das forças malignas presentes no *Lodge*, mas só surge quando o agente demonstra medo e hesitação. As características físicas e comportamentais de Mr. C corroboram o argumento de que ele é a sombra de Cooper. Ele é representado como um gêmeo idêntico maligno, com a personalidade e valores morais opostos aos do agente do FBI.

Destacamos a violência como um conteúdo importante presente no Duplo e, portanto, fortemente reprimido por Cooper. Como apontado por Hague (1994) e Nochimson (1994), durante sua jornada o agente possuía um método investigativo diferente do herói policial tradicional americano, baseado na intuição e perspicácia ao invés da força bruta. No entanto, esse *modus operandi* foi criado a partir da repressão, e gerou uma sombra extremamente violenta e fisicamente forte.

Outra característica do Duplo oposta em relação ao comportamento de Cooper, e relevante devido ao nível de intensidade, é a hostilidade com a mulher. No *Dossiê Final* (2017), Tammy sugere que Cooper sofre de uma Síndrome do Cavaleiro Branco, tentando resgatar todas as mulheres fragilizadas que encontra,

¹⁹ Questionado sobre a escolha peculiar para o herói que viria a derrotar BOB, Mark Frost apenas responde “*deus ex machina*”. Disponível em < <https://www.salon.com/2017/11/07/the-last-word-on-twin-peaks-by-david-lynchs-co-creator-mark-frost/> > O termo latino significa *Um Deus por meio da máquina*, e se refere a um artifício utilizado pelo autor para resolver uma situação narrativa complicada, fazendo surgir um deus de maneira súbita para resolver a situação. Disponível em: < <https://www.dicionariodelatim.com.br/deus-ex-machina/> >

pois sua mãe era vítima de violência doméstica.

A violência doméstica é provavelmente o grande tema da série, ao menos das duas primeiras temporadas. Em *Twin Peaks*, assim como em *O Estranho Caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, as mulheres são problemáticas: manipuladoras, frias, frágeis e vítimas. É claro que há exceções, e vale ressaltar também que as características mais repreensíveis estão nos homens. No entanto, essa fraqueza da energia feminina em *Twin Peaks* também parece favorecer um ambiente cindido e polarizado, conforme argumentado por Sanford (1994a).

Conforme explicado por Zweig e Abrams (1994), a sombra pessoal se revela nas suas projeções em outros indivíduos, e a sombra coletiva se projeta em grupos. Porém, não há uma classe ou grupo específico que se apresente como inimigo de Cooper. Não há um gancho onde ele demonstre um forte repúdio que revele sua sombra coletiva.

Seus adversários da primeira temporada, os irmãos Renault, Leo Johnson, e Windom Earle formavam um grupo heterogêneo de criminosos. Quando somados, seus crimes incluem tráfico de drogas, apostas ilegais, assassinatos, violência contra a mulher. No entanto, eles não parecem oferecer verdadeiro antagonismo a Coop. Como afirma Pollard (2012), o verdadeiro inimigo de Cooper é cósmico, e o argumento continua apropriado para a terceira temporada. Afinal, dentro da moral cristã que rege a moral de Cooper, o grande inimigo é o Diabo.

Nas duas primeiras temporadas de *Twin Peaks* o mal demoníaco é representado por BOB, que segundo as palavras do agente Albert Rosenfeld (Miguel Ferrer) é “o mal que o homem faz”. Na terceira temporada esse princípio se mantém: associado ao espírito maligno, o Duplo cria uma organização criminosa colossal. O inimigo de Cooper continua sendo “o mal que o homem faz”, mas agora em uma escala muito maior, realizada em uma parceria entre Mr. C e BOB.

O Duplo, que deveria ser seu grande antagonista e cujo confronto era esperado no momento de clímax, foi morto por outra pessoa. No entanto, BOB, seu adversário demoníaco, também foi destruído por outro. Então quem é o verdadeiro adversário de Cooper?

3.3 O INIMIGO CÓSMICO

No oitavo episódio da temporada, David Lynch criou metáforas poderosas para fabular sobre a origem do mal cósmico que assola *Twin Peaks*. Este

é o episódio mais experimental da série. Em 16 de julho de 1945, no estado do Novo México, foi executado o primeiro teste com arma nuclear da história. A explosão teria aberto um portal para outra dimensão na qual habitava uma entidade demoníaca chamada Joudy. Durante a explosão, a entidade – também referida como *mother* – criou o maligno BOB (através do que parecia ser um vômito) e o enviou para a terra.

Figura 6 - Joudy ou Judy



Fonte: captura de tela. Disponível em: <<https://www.netflix.com>>

Figura 7 - BOB sendo criado por Judy



Fonte: captura de tela. Disponível em: <<https://www.netflix.com>>

De acordo com Tammy no *Dossiê Final* (2017), Joudy é um demônio do gênero feminino da mitologia suméria, que se alimenta do sofrimento humano. Manifesta-se também na forma masculina, com o nome de Ba'al, que posteriormente seria conhecido no cristianismo e islamismo como Belzebu, ou o Diabo. Há anos a *Blue Rose Task Force*, uma divisão do FBI fundada por Phillip Jeffries e Gordon Cole que investiga ocorrências sobrenaturais, procura pela entidade, apelidada por eles de Judy.

O Gigante observa enquanto Judy cria BOB, e em resposta cria Laura; um orbe dourado que também é enviado para a dimensão terrena. Portanto, Laura não é apenas uma estudante que oscilava entre o papel de santa e de prostituta, mas sim um espírito de luz criado para combater as forças do mal. Aqui, o conceito de tulpa se assemelha mais a concepção budista dos *tülkus*, em que uma entidade iluminada envia uma projeção para o mundo com o objetivo de ajudar aqueles que sofrem. Assim, a morte de Laura não se trata apenas da violência doméstica e estupro cometido por Leland/BOB, mas uma derrota das forças da luz perante o mal cósmico.

Há um salto no tempo para 1956, onde Sarah Palmer, ainda com 13 anos, está voltando pra casa acompanhada de um garoto. Ele a beija e em seguida

ela entra em casa. Hipnotizada pela mensagem dos *woodsman*²⁰ que transmitiam pela rádio local, Sarah adormece em sua cama e um animal com aparência híbrida de sapo e mariposa entra em sua boca. Aí termina o episódio. Não fica explícito o significado do animal, no entanto é sugerido posteriormente que Sarah está possuída por Judy²¹, e o momento em que ele entra pela boca de Sarah seria o momento da possessão.

Nochimson (1995) aponta que o agente federal é chamado quando um crime rompe os limites de jurisdição, e seu objetivo é restaurar esses limites. Para Carroll (2012) Cooper busca fazê-lo em nome do poder patriarcal do FBI e da nação. Pollard (2012) argumenta que além de devolver a normalidade a *Twin Peaks*, Cooper busca restaurar a inocência que supostamente existia cidade antes do assassinato de Laura. A interpretação dos autores se mostra pertinente, pois na terceira temporada esse é um ponto crucial do enredo. Há aqui um rompimento de limites, não entre nações, mas entre dimensões.

Após o desfecho com o Duplo na delegacia no episódio 17, o agente se encontra com Phillip Jeffries e pede para ser levado ao dia 23 de fevereiro de 1989, data da morte de Laura. Assim é feito, e Cooper a encontra na floresta, poucas horas antes dela ser assassinada por BOB/Leland. O agente pretende salvar Laura de seu destino cruel e, assim, reestabelecer a ordem em *Twin Peaks*. Mas enquanto Cooper tenta levá-la para um lugar seguro, Sarah/Judy se enfurece, abduzindo a jovem que escapa por entre os dedos do agente, e desaparece completamente.

Mas Cooper não desiste. Ele volta para o *Lodge* e, em seguida, para o mundo real. Depois, segue juntamente com Diane para um ponto específico em uma estrada, que parece ser a localização que o Duplo procurava. Ao seguir por essa estrada, eles atravessam um portal e entram em um universo paralelo, onde as coisas ficam um tanto diferentes. Eles alugam um quarto de hotel e logo em seguida fazem sexo. Mas as coisas já soam estranhas: durante o ato, Cooper não demonstra nenhum prazer e Diane parece realmente incomodada. No dia seguinte, Cooper está em um hotel diferente do que dormiu e Diane não está mais lá. Ele apenas encontra

²⁰ Os *woodsman* são entidades malignas que auxiliam o duplo em sua jornada. Sua primeira aparição na cronologia da narrativa se dá no momento da explosão atômica, quando Judy aparece. Eles são exibidos saindo de dentro de uma loja de conveniência abandonada, que é também o portal para encontrar Phillip Jeffries.

²¹ O nome completo de Sarah é Sarah Judith Novack Palmer, o que reforça a teoria de que está possuída por Judy.

um bilhete destinado para Richard, assinado por Lynda. Eles não são mais os mesmos.

Cooper/Richard então dirige para a cidade de Odessa, e encontra um restaurante chamado Judy. Ele entra, pede um café e logo se desentende com três indivíduos armados que assediavam a garçonete. Golpeia um deles, atira no pé de outro e rende o terceiro. Ele se levanta com a arma em punho e permanece em uma postura ameaçadora, deixando a garçonete e um casal de idosos amedrontados, mesmo depois de tentar tranquilizá-los dizendo que era um agente do FBI.

Com a garçonete, Cooper pega o endereço de outra funcionária que estava de folga. Ao chegar na casa da funcionária, ele se depara com Laura. Mas ela diz que se chama Carrie Page, e nunca ouviu falar de Laura Palmer ou da cidade de *Twin Peaks*. Cooper pergunta se seus pais se chamam Leland e Sarah, e ela hesita, confusa e amedrontada. O agente se propõe a levá-la para *Twin Peaks*, para conhecer Sarah, e Carrie aceita. Enquanto espera ela arrumar a mala, Cooper vê uma metralhadora no chão, o corpo de um homem sentado no sofá, com um buraco de bala na testa e partes do cérebro espalhados na parede logo atrás. Mas o agente não manifesta nenhuma reação ou questiona Carrie sobre aquilo.

Finalmente, Cooper/Richard leva Carrie até a casa dos Palmer em *Twin Peaks*, mas quem atende a porta é uma mulher desconhecida que diz não conhecer Sarah Palmer. Ela diz que seu nome é Alice Tremond, e comprou a casa de uma certa Sra. Chalfont.

Cooper/Richard recua transtornado, e pergunta para Carrie/Laura: “em que ano estamos?”, que não lhe responde; com um olhar vazio parece estar procurando algo na memória, tentando entender tudo o que está acontecendo. Ela olha para a casa, ouve a voz de Sarah lhe chamando e grita, apavorada. Há um ruído de eletricidade, e todas as luzes se apagam. A série se encerra aqui.

De acordo com o *Dossiê final* (2017), a ação de Cooper cria um universo paralelo, em que Laura é dada pelos jornais de *Twin Peaks* como “desaparecida” e não “assassinada”. Nessa linha temporal, Leland se suicida um ano após o desaparecimento, e Sarah vive solitária, viciada em álcool e cigarros.

A narrativa sugere que Judy não admite que Laura escape e tenha um final feliz, e por isso a transporta para um universo paralelo, onde ela leva uma vida miserável, e não se lembra da própria identidade. Portanto, Judy é o mal maior

que assola *Twin Peaks*, a princípio criando e enviando BOB, e depois interferindo pessoalmente no destino de Laura.

Conforme explica Frost (2018 s.p), Cooper comete o pecado da húbriis ao tentar trapacear os deuses, quando volta no tempo para impedir o “pecado original da morte de Laura”, e por isso é punido.

...se o herói, em lugar de submeter-se a todos os testes da iniciação, tiver simplesmente, tal como Prometeu, alcançado seu alvo (pela violência, pelo engenho ou pela sorte) e levado a graça obtida para o mundo que ele desejou, então os poderes que desequilibrou podem reagir tão violentamente que ele será destruído tanto a partir de dentro como de fora — crucificado, tal como Prometeu, no rochedo do próprio inconsciente violado (CAMPBELL, Joseph. 1997, p.20).

É possível que essa arrogância de Cooper seja resultado da falsa impressão de vitória sobre sua sombra, que o levou a crer que tenha conseguido integrar-se com sua fonte de energia reprimida. O herói ignorou a etapa essencial da reconciliação com seu lado sombrio, tentou enganar os deuses, e por isso foi punido, assim como Prometeu.

O sexo desprazeroso seguido pelo abandono de Diane sugere que a relação de Cooper com seu lado feminino ainda é conflituosa, e a violência atípica no restaurante somada à indiferença perante o cadáver na casa de Carrie/Laura mostram que a violência está naturalizada em Cooper. Na cena do restaurante, ele parece não perceber o quão ameaçador está. Cooper/Richard mantém a postura e as boas intenções de Cooper, mas está mais sombrio.

Há também a possibilidade de que nesse universo paralelo Judy tenha uma influência maligna poderosa, trazendo à tona comportamentos obscuros em um ambiente tão perverso que eles parecem normais. Isso também sugere que Cooper de fato não se conciliou com sua sombra. Ela está mais presente, mas não de um modo saudável, controlado e integrado.

CONCLUSÃO

Com *Twin Peaks*, David Lynch e Mark Frost criaram uma metáfora poderosa a respeito da sombra presente na cultura americana. A obra, resultante do estilo criativo de Lynch combinado com o roteiro complexo criado em conjunto com Frost, oferece uma infinidade de interpretações. Contudo, nossa perspectiva de análise se concentrou em um conjunto de aspectos para, a partir da perspectiva da mitocrítica, oferecer uma hipótese explicativa a respeito do protagonista e sua relação com o imaginário dos EUA.

Na série, o típico herói norte-americano é retratado de um modo incomum, e sua narrativa expõe de maneira simbólica os conteúdos que necessariamente são relegados a sombra quando uma cultura estabelece seus valores ideais. Mais especificamente, encontramos uma correlação entre Dale Cooper e Ronald Reagan. Coop possui dois traços de personalidade importantes que também estão presentes na retórica de ex-presidente: a nostalgia de uma América perfeita e o medo exarcebado – ou melhor, mítico – do inimigo. São essas características que causaram sua derrota, permitindo o surgimento do Duplo e a ação do mal em *Twin Peaks*.

Com os detalhes pelos quais se apaixona Cooper idealiza *Twin Peaks* como uma comunidade perfeita, mesmo quando ele próprio traz à tona seus pecados ocultos. Conforme se envolve com a cidade, a investigação criminal vai aos poucos se transformando em uma jornada quixotesca contra o mal que perturbava aquele pequeno “paraíso”. *Twin Peaks* precisava ser purificada, e Cooper precisava se tornar digno da cidade. Na ânsia de se tornar o cavaleiro branco à defendê-la do mal, o agente demonstrava uma admiração idealizada e procurava manter uma postura absolutamente impecável.

Nas duas primeiras temporadas, as coisas correm “bem” para Cooper em *Twin Peaks* até o momento em que o agente soluciona o assassinato de Laura. Ele revela o(s) assassino(s), redime Leland em seu leito de morte, e BOB desaparece, ao menos momentaneamente. Cooper restaura a ordem em *Twin Peaks*, mas apenas superficialmente: nas tramas de outros personagens, e em breve na dele mesmo, mentiras, traições, perversões e crimes continuaram acontecendo. Se Leland, que foi o veículo utilizado por BOB para estuprar e matar a própria filha, não era culpado, ninguém mais na cidade seria.

A *Twin Peaks* restaurada é justamente aquela cidade dos sonhos descrita por Jean Renault, em que os cidadãos vivem uma “vida quieta”. Como vimos, quando os homens responsabilizam BOB pelo crime contra Laura, eles permanecem cegos em relação ao seu próprio pecado, porque assim eles projetam suas sombras no “demônio”. Cooper traz a escuridão de *Twin Peaks* para à luz, mas não sabe lidar com o que ela revela; e as sombras não são admitidas e integradas, mas novamente reprimidas.

A repressão fica mais evidente ao se levar em conta que após esse “expurgo”, Windom Earle passa a ser considerado o adversário de Cooper. O antagonista vem de fora da cidade, como se não houvessem vilões o suficiente lá dentro, como os irmãos Renault, Leo Johnson e até mesmo Ben Horne. No entanto, Earle é subjulgado por BOB no *Lodge*, cuja entrada se encontra nos arredores da cidade, e depois o espírito maligno possui Cooper. Isso demonstra que o mal está e sempre esteve em *Twin Peaks*, agindo nas sombras, procurando um novo hospedeiro. Mas seria BOB o mal ou apenas um bode expiatório para esconder o mal que habitava os corações das “pessoas de bem” daquela cidade? Mesmo com todas as ambiguidades da obra, a perspectiva da sombra nos conduz à segunda hipótese explicativa – o que não necessariamente exclui a existência real de BOB e Judy na história. Como na lógica dos sonhos, presente em toda obra de Lynch, uma coisa, lugar ou pessoa pode simultaneamente ser outra, ao mesmo tempo.

A ação de Cooper tem como objetivo transformar a *Twin Peaks* real na *Twin Peaks* ideal que ele projeta, como a América da Era de Ouro de Reagan. Ele falha ao não reconhecer os pecados da cidade, sempre responsabilizando um inimigo externo, seja de origem mundana, como Earle, ou cósmica, como BOB.

No momento em que a trama se volta para Cooper, seu passado e seus traumas, tudo desaba. O Duplo surge no momento em que ele corre de BOB e Windom Earle, mas ele já estava amedrontado antes mesmo de encontrar os vilões. Como já foi descrito, Earle não tinha nenhum poder no *Lodge*, e portanto nenhum poder sobre Cooper ou Annie. Nem mesmo BOB age contra o Coop; ele o amedronta, e é seu medo que causará a manifestação da sua sombra. Quem de fato o ataca e toma seu lugar é seu duplo maligno.

Então, o mal do qual Cooper tenta proteger *Twin Peaks* é causado justamente por ele mesmo, por seu Duplo que escapa do *Lodge* possuído por BOB. Cooper tentou ser uma força positiva para a cidade, trazendo à luz os pecados

sombrios que a corrompem; mas sua sombra fez o movimento contrário, ampliando o poder das forças que agem nas trevas. O Duplo surge como a sombra pessoal de Cooper e logo age como a sombra da América, espalhando os tentáculos de sua organização criminosa por toda nação. É com a ajuda de BOB, o mal masculino arquetípico, que o Duplo comete todo o tipo de crimes em larga escala.

As características do Duplo revelam aquilo que Cooper reprimiu no seu processo de construção do sonho americano. Apesar de Cooper se mostrar um seguidor do budismo, é possível identificar em sua sombra atributos da sombra coletiva cristã, como o materialismo, hostilidade ao feminino e luxúria.

A polarização entre bem e mal do imaginário cristão é um aspecto importante da obra. Lynch e Frost criaram um panteão de deuses inspirados nas mitologias gregas, sumérias e indianas. Mas estrutura politeísta das religiões pagãs é regida pela moral cristã. Diferente dos deuses gregos, cuja personalidade era constituída de vícios e virtudes, os deuses de *Twin Peaks* são claramente divididos entre as forças do bem, representadas pelo Gigante, *Evolution of the Arm* e MIKE, e as forças do mal, representadas por Judy, BOB e o duplo do *Evolution of the Arm*.

A cisão de Cooper em dois pólos é mais uma evidência desse maniqueísmo. Coop é um representante da luz, e o Duplo representa as forças das trevas. Mas quando está sob a pele de Dougie, Cooper é neutro. Suas ações não derivam da própria vontade: ele é levado por outras pessoas, pela inércia, pelo *Lodge*. E ali onde não há intenção, há sucesso e bondade. Tudo dá certo para Cooper/Dougie e para aqueles a sua volta.

No universo de *Twin Peaks*, assim como alertado pelos estudiosos da sombra, tanto a busca pela santidade quanto a vilania devem ser evitadas. Reprimir a sombra como faz Cooper, ou dar vazão a ela, como representa o Duplo, tem consequências desastrosas. Dougie representa o estado ideal, em que não há a tentativa de fazer algo bom ou ruim, mas sim agir como a situação demanda. Dougie vive o momento presente; o Duplo mantém o foco no futuro, com seus objetivos de permanecer no plano terreno e encontrar Judy; já Cooper, como um bom herói reaganiano, tem sua energia voltada ao passado.

Depois de despertar de sua letargia e ver seu Duplo e BOB derrotados, Cooper decide tentar uma restauração de *Twin Peaks* ainda mais profunda que a anterior: salvar Laura de seu assassinato. Há no agente um desejo incorrigível de transformar *Twin Peaks* na cidade dos sonhos. Mas essa restauração

também se torna uma repressão da sombra coletiva, pois ainda que Laura não fosse morta naquela noite, permaneceria uma vítima de abuso e violência doméstica. Além disso, o fato desconcertante de que o pai, um membro irrepreensível da comunidade, era também um veículo do mal demoníaco, bem como outros segredos de diversos outros personagens, não seriam revelados sem a morte de Laura.

Mas ao tentar mudar a história de Laura – o passado determina o futuro, como ele diz – Cooper comete o pecado da húbris: ele tenta trapacear os deuses e sofre as consequências. Coop falha quando tenta resgatar Annie do *Lodge*, e falha quando tenta resgatar Laura de seu destino. Em ambos os casos, ele não reconhece sua própria sombra e, sem integrá-la, se mostra despreparado para derrotar o inimigo cósmico.

A escolha da explosão atômica como a responsável pela entrada do inimigo cósmico em *Twin Peaks* é peculiar. A bomba atômica estava associada à possibilidade de uma hecatombe nuclear planetária durante a Guerra Fria. Portanto, a abertura do portal que permite a entrada de Judy e BOB não é consequência de um ataque do inimigo, mas sim o teste nuclear dos norte-americanos em seu próprio solo. Foi o medo da destruição que estimulou a corrida nuclear, e esse medo alimentou a sombra dos EUA.

É justamente pelo mesmo motivo – o medo – que o Duplo de Cooper surge quando ele está no *Lodge*. Na narrativa, origem da sombra de Cooper e a entrada do mal cósmico na América tem a mesma raiz: o temor infundado ou exagerado em relação a real periculosidade do inimigo. Na série, os grandes vilões não são inimigos estrangeiros, como os soviéticos, mas os cidadãos comuns que se associam às forças cósmicas malignas, corrompendo os EUA por dentro.

O mal cósmico em *Twin Peaks* tem três momentos importantes: pouco antes da Era de Ouro, com a chegada Judy e BOB ao plano físico; quando Laura é assassinada por Leland/BOB final da Era Reagan; e no período contemporâneo, no início do governo de Donald Trump nos EUA. Assim, no período considerado “perfeito” para América o mal chega em seu território. Anos depois, quando esse período de prosperidade é invocado pela nostalgia reaganiana, ele derrota as forças do bem, com o assassinato de Laura. Finalmente, quando o discurso de Reagan parece ganhar força novamente na retórica de Trump, Laura e Cooper são novamente derrotados, desta vez por Judy.

Twin Peaks é um microcosmo dos EUA; e Cooper é um

representante da visão reaganiana. Assim como Reagan procurava resgatar a América da Era de Ouro, Cooper tentou restaurar a *Twin Peaks*, como se ela fosse um reduto do sonho americano.

A história das duas primeiras temporadas de *Twin Peaks* se passa em 1989. É neste ano, no final da Era Reagan, que Dale Cooper entrou no *Lodge* e ficou desaparecido por um quarto de século. A retórica nostálgica de Reagan também arrefeceu nas décadas seguintes no imaginário norte-americano. Os presidentes subsequentes, democratas ou republicanos, recorreram a *slogans* cuja energia era mais direcionada para o presente ou o futuro da América.

Vinte e cinco anos depois, o herói reaganiano retorna: Cooper finalmente consegue escapar do *Lodge* em *Twin Peaks* e Donald Trump resgata o *slogan* de Ronald Reagan, com uma pequena alteração: de “*Let’s Make America Great Again*” para “*Make America Great Again*”. Ou seja, da convidativa “Vamos Fazer a América Grande de Novo” para a impositiva “Façamos a América Grande de Novo”.

As gravações da terceira temporada de *Twin Peaks* encerraram-se em abril de 2016, quando já acontecia a corrida presidencial dos EUA daquele ano. Apesar dos eventos serem contemporâneos, não argumentamos aqui que Lynch e Frost necessariamente associaram Cooper à Ronald Reagan e posteriormente à Donald Trump de maneira intencional. No entanto, fica claro que os criadores estão em sintonia com o inconsciente coletivo dos EUA e representam esse imaginário de forma perspicaz.

REFERÊNCIAS

BECKER, Ernest. A dinâmica fundamental do mal humano. In: ZWEIG, Connie; ABRAMS, Jeremiah. **Ao Encontro Da Sombra: o potencial oculto do lado escuro da natureza humana**. São Paulo: Cultrix, 1994. p. 208-211.

BERNSTEIN, Robert. A comprida sacola que arrastamos atrás de nós. In: ZWEIG, Connie; ABRAMS, Jeremiah. **Ao Encontro Da Sombra: o potencial oculto do lado escuro da natureza humana**. São Paulo: Cultrix, 1994. p. 30-36.

BLY, Jerome S. O espelho EUA - URSS. In: ZWEIG, Connie; ABRAMS, Jeremiah. **Ao Encontro Da Sombra: o potencial oculto do lado escuro da natureza humana**. São Paulo: Cultrix, 1994. p. 236-240.

BORBA, Camile Fernandes; JARDIM, Jéssica Cristina. **Tradução do ensaio “Passo a passo mitocrítico”, de Gilbert Durand**. Ao Pé da Letra, v. 14, n. 2, 2012.

BREWI, Janice; BRENNAN, Anne. A emergência da sombra na meia-idade. In: ZWEIG, Connie; ABRAMS, Jeremiah. **Ao Encontro Da Sombra: o potencial oculto do lado escuro da natureza humana**. São Paulo: Cultrix, 1994. p. 282-284.

BRITANNICA, Encyclopaedia. **Rakshasa**. Encyclopaedia Britannica Inc. 2013. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/rakshasa>> Acesso em: 5 jan. 2019.

CAMPBELL, Joseph. A barriga da baleia. In: ZWEIG, Connie; ABRAMS, Jeremiah. **Ao Encontro Da Sombra: o potencial oculto do lado escuro da natureza humana**. São Paulo: Cultrix, 1994. p. 270-272.

———. **O Herói de Mil Faces**. ed. 10. São Paulo: Editora Pensamentos LTDA, 1997. PDF.

———. **O Poder do Mito**. Palas Atena, 1991. Edição Kindle

CARROLL, Michael. “Agent Cooper’s Errand in the Wilderness: Twin Peaks and American Mythology.” In: THORNE, John; MILLER, Craig; LAVERY, David., eds. **Twin Peaks in the Rearview Mirror: Appraisals and Reappraisals of the Show That Was Supposed to Change TV**. N.p. 2012. Kindle file.

CHION, Michel. **David Lynch**. Tradução de Robert Julian. Londres: BFI Publishing, 1995.

CRAIN, Zac. **Why a Father is Wrestling With His Son’s Twin Peaks Obsession**. 2017: D Magazine. Disponível em: <<https://www.dmagazine.com/publications/d-magazine/2017/may/craig-miller-twin-peaks-wrapped-in-plastic-plano/>> Acesso em: 28 dez. 2018.

CONGER, John P. Jung And Reich: The Body as Shadow. In: ZWEIG, Connie; ABRAMS, Jeremiah. **Ao Encontro Da Sombra: o potencial oculto do lado escuro da natureza humana**. São Paulo: Cultrix, 1994. p.107-110.

D MAGAZINE: Why a Father is Wrestling With His Son's Twin Peaks Obsession. 2017. Disponível em: <<https://www.dmagazine.com/publications/d-magazine/2017/may/craig-miller-twin-peaks-wrapped-in-plastic-plano/>> Acesso em: 28 dez. 2018.

DESMET, Christy. The Canonization of Laura Palmer. In: LAVERY, David. **Full of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks**. Detroit: Wayne State University Press, 1995. p. 93-108.

DIAMOND, Stephen A. A remissão dos nossos diabos e demônios. In: ZWEIG, Connie; ABRAMS, Jeremiah. **Ao Encontro Da Sombra: o potencial oculto do lado escuro da natureza humana**. São Paulo: Cultrix, 1994. cap. 38. p. 203-208.

DURAND, Gilbert. **Sobre a exploração do imaginário, seu vocabulário, métodos e aplicações transdisciplinares: mito, mitanálise e mito crítica**. Revista da Faculdade de Educação, v. 11, n. 1-2, p. 244-256, 1985.

———. **A Imaginação Simbólica**. São Paulo: Cultrix, 1995.

———. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DWYER, Michael D. **Back to the Fifties: Nostalgia, Hollywood Film, and Popular Music of the Seventies and Eighties**. Nova York: Oxford University Press, 2015.

FROST, Mark. **The Secret History of Twin Peaks: A Novel**. Flatiron Books, 2016.

———. **Twin Peaks: The Final Dossier**. Flatiron Books, 2017.

FROST, Scott. **The autobiography of FBI special agent Dale Cooper: My life, my tapes**. New York: Pocket Books, 1991.

GAIR, Susan. **Walking a mile in another person's shoes: contemplating limitations and learning on the road to accurate empathy**. Advances in Social Work and Welfare Education, v. 10. p. 19-29. Disponível em:

<https://researchonline.jcu.edu.au/5705/1/5705_Gair_2008.pdf> Acesso em: 17 jan. 2018.

GARNER, Ross P; SHIMABUKURO, Karra. Editors Introduction. **Cinema Journal v. 55 n. 3 University of Texas Press**. 2016. Disponível em: <<https://muse.jhu.edu/article/619513/pdf>> Acesso em: 20 dez. 2018.

HAGUE, Angela. Infinite Games: The Derationalization of Detection. In: LAVERY, David. **Full of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks**. Detroit: Wayne State University Press, 1995. p. 130-143.

HAMPTON, Howard. **David Lynch's secret history of the United States**. Film Comment, v. 29, n. 3, p. 38, 1993. Disponível em:

<https://www.jstor.org/stable/43454957?seq=1#page_scan_tab_contents> Acesso em: 16 jan. 2019.

HOBBSAWM, Eric. **A era dos extremos**. São Paulo: Schwarcz, 2003.

INDIE WIRE: ‘**Twin Peaks**’: Mark Frost Takes Us Inside the Four-Year Process of Writing a 500-Page Script Over Skype With David Lynch. 2018. Disponível em: <<https://www.indiewire.com/2018/06/twin-peaks-the-return-mark-frost-david-lynch-writing-collaboration-1201975099/>> Acesso em: 10 jan. 2019.

JUNG, Carl Gustav. **Arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Editora Vozes Limitada, 2000.

———. **Psicologia do inconsciente**. Petrópolis: Editora Vozes Limitada, 1980.

———. **O eu e o inconsciente**. Petrópolis: Editora Vozes Limitada, 2011.

———. O problema do mal no nosso tempo In: ZWEIG, Connie; ABRAMS, Jeremiah. **Ao Encontro Da Sombra: o potencial oculto do lado escuro da natureza humana**. São Paulo: Cultrix, 1994. cap. 35. p. 192-195.

KIMBALL, Samuel. A. “‘Into the Light, Leland, into the Light’: Emerson, Oedipus, and the Blindness of Male Desire in David Lynch’s ‘Twin Peaks’.” In: THORNE, John; MILLER, Craig; LAVERY, David., eds. **Twin Peaks in the Rearview Mirror: Appraisals and Reappraisals of the Show That Was Supposed to Change TV**. N.p. 2012. Kindle file.

LAVERY, David, ed. **Full of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks**. Detroit, MI: Wayne State University Press, 1995.

———. “Introduction: The Semiotics of Cobbler: Twin Peaks’ Interpretive Community.” In: LAVERY, David. **Full of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks**. Detroit: Wayne State University Press, 1995b. p. 1–21.

LIFTON, Robert Jay. A duplicação e os médicos nazistas. In: ZWEIG, Connie; ABRAMS, Jeremiah. **Ao Encontro Da Sombra: o potencial oculto do lado escuro da natureza humana**. São Paulo: Cultrix, 1994. cap. 46. p. 240-245.

LORDE, Audre. Os marginalizados da América. In: ZWEIG, Connie; ABRAMS, Jeremiah. **Ao Encontro Da Sombra: o potencial oculto do lado escuro da natureza humana**. São Paulo: Cultrix, 1994. cap. 44. p. 233-236.

LYNCH, David. **Em águas profundas: criatividade e meditação**. Rio de Janeiro: GRYPHUS, 2008.

———. “**Dear Twitter Friends . . . It Is Happening Again.**” Tweet. 6 out, 2014.

Disponível em: <https://twitter.com/DAVID_LYNCH/status/519147574381379584>

Acesso em: 22 jan. 2019.

———. “**Dear Twitter Friends: That Gum You Like Is Going to Come Back in Style.**” Tweet. 3 Out. 2014.

Disponível em: <https://twitter.com/david_lynch/status/518060411690569730>

Acesso em: 22 jan. 2019.

MARK, Margaret; PEARSON, Carol S. **O herói e o fora-da-lei: como construir marcas extraordinárias usando o poder dos arquétipos**. São Paulo: Cultrix, 2003.

MARTIN, K., ed. **O livro dos símbolos: Reflexões sobre imagens arquetípicas**. Koln: Taschen, 2012.

MIKLES, Natasha L.; LAYCOCK, Joseph P. Tracking the Tulpa: Exploring the “Tibetan” Origins of a Contemporary Paranormal Idea. **Nova Religio: The Journal of Alternative and Emergent Religions**, v. 19, n. 1, 2015. p. 87-97.

MILLER, William A. O encontro da sombra na vida cotidiana. In: ZWEIG, Connie; ABRAMS, Jeremiah. **Ao Encontro Da Sombra: o potencial oculto do lado escuro da natureza humana**. São Paulo: Cultrix, 1994. cap. 7. p. 60-66.

NOCHIMSON, Martha. P. “Desire Under the Douglas Firs: Entering the Body of Reality in ‘Twin Peaks’.” In: LAVERY, David. **Full of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks**. Detroit: Wayne State University Press, 1995. p. 144–59.

———. **The passion of David Lynch: Wild at heart in Hollywood**. University of Texas Press, 2012. PDF.

———. Substance Abuse: Special Agent Dale Cooper, “What’s the Matter?”. In: WEINSTOCK Jeffrey A; SPOONER, Catherine. **Return to Twin Peaks: New Approaches to Materiality, Theory, and Genre on Television**. US: Palgrave Macmillan, 2016. cap. 3. p. 47-69.

PLATÃO. **Apologia de Sócrates**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

POLLARD, Scott. “Cooper, Details, and the Patriotic Mission of Twin Peaks.” In: THORNE, John; MILLER, Craig; LAVERY, David., eds. **Twin Peaks in the Rearview Mirror: Appraisals and Reappraisals of the Show That Was Supposed to Change TV**. N.p. 2012. Kindle file.

RANK, Otto. **O duplo: um estudo psicanalítico**. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

REEVES, Jimmie L. et al. “Postmodernism and Television.” In: LAVERY, David. **Full of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks**. Detroit: Wayne State University Press, 1995. p. 173-195.

ROSENBAUM, Jonathan. “Bad Ideas: The Art and Politics of Twin Peaks.” In: LAVERY, David. **Full of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks**. Detroit: Wayne State University Press, 1995. p. 22-29.

SAMUELS, Andrew; SHORTER, Bani; PLAUT, Fred. **A critical dictionary of Jungian analysis**. Routledge, 2012.

SANFORD, John A. Dr. Jekyll e Mr. Hyde. In: ZWEIG, Connie; ABRAMS, Jeremiah. **Ao Encontro Da Sombra: o potencial oculto do lado escuro da natureza humana**. São Paulo: Cultrix, 1994a. cap. 5. p. 52-57.

———. O que a sombra sabe: Uma entrevista com John A. Sanford. In: ZWEIG, Connie; ABRAMS, Jeremiah. **Ao Encontro Da Sombra: o potencial oculto do lado escuro da natureza humana**. São Paulo: Cultrix, 1994b. cap. 5. p. 42-50. Entrevista concedida à John Patrick Miller.

SCHMOOKLER, Andrew B. O reconhecimento da nossa cisão interior. In: ZWEIG, Connie; ABRAMS, Jeremiah. **Ao Encontro Da Sombra: o potencial oculto do lado escuro da natureza humana**. São Paulo: Cultrix, 1994. cap. 40. p. 211-214.

STEINDL-RAST, Irmão David. A sombra no cristianismo. In: ZWEIG, Connie; ABRAMS, Jeremiah. **Ao Encontro Da Sombra: o potencial oculto do lado escuro da natureza humana**. São Paulo: Cultrix, 1994. cap. 40. p. 153-156.

STEVENSON, Diane. **Family Romance, Family Violence: David Lynch's Twin Peaks**. In: LAVERY, David. **Full of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks**. Detroit: Wayne State University Press, 1995. p. 70-81.

STONE, Hal; WINKELMAN, Sidra. Diálogo com o eu demoníaco. In: ZWEIG, Connie; ABRAMS, Jeremiah. **Ao Encontro Da Sombra: o potencial oculto do lado escuro da natureza humana**. São Paulo: Cultrix, 1994. cap. 61. p. 310-315.

TELOTTE, J. P. "The Dis-Order of Things in Twin Peaks." In: LAVERY, David. **Full of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks**. Detroit: Wayne State University Press, 1995. p. 160-72.

THUNDY, Zacharias P. The Indian vampire: Nomen et numen. In: HELDRETH, Leonard G.; PHARR, Mary (Ed.). **The blood is the life: Vampires in literature** Popular Press, 1999. p. 43-58.

THORNE, John; Craig MILLER; LAVERY, David, eds. **Twin Peaks in the Rearview Mirror: Appraisals and Reappraisals of the Show That Was Supposed to Change TV**. N.p. 2012. Kindle file.

TROY, Gil. **Morning in America: how Ronald Reagan invented the 1980's**. Princeton University Press, 2005. PDF.

Twin Pie. "Is It Happening Again? Twin Peaks Creators Mark Frost and David Lynch Tweet Simultaneously About That Gum You Like Going To Come Back In Style!" October 3, 2014. Welcome to Twin Peaks. Disponível em: <<http://welcometotwinpeaks.com/news/mark-frost-david-lynch-tweet-twinpeaks/>> Acesso em: 22 jan. 2019.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor: estrutura mítica para escritores**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

VON FRANZ, Marie-Louise. A percepção da sombra nos sonhos. In: ZWEIG, Connie; ABRAMS, Jeremiah. **Ao Encontro Da Sombra: o potencial oculto do lado escuro da natureza humana**. São Paulo: Cultrix, 1994. cap. 6. p. 57-60.

WEINSTOCK, Jeffrey Andrew; SPOONER, Catherine. **Return to Twin Peaks: New Approaches to Materiality Theory and Genre on Television**. Palgrave Macmillan, 2016. PDF.

WHITMONT, Edward C. A evolução da sombra. In: ZWEIG, Connie; ABRAMS, Jeremiah. **Ao Encontro Da Sombra: o potencial oculto do lado escuro da natureza humana**. São Paulo: Cultrix, 1994. cap. 2. p. 36-48.

ZWEIG, Connie; ABRAMS, Jeremiah. (Orgs.) **Ao Encontro Da Sombra: o potencial oculto do lado escuro da natureza humana**, v. 8, 1994.

Série

Twin Peaks

Direção: David Lynch (Piloto e eps. 1, 2, 8, 9, 14 e 29), Tina Rathbone (eps. 3 e 17), Tim Hunter (eps. 4, 16 e 28), Lesli Linka Glatter (eps. 5, 10, 13 e 23), Caleb Deschanel (eps. 6, 15 e 19), Mark Frost (ep. 7), Todd Holland (eps. 11 e 20), Graeme Clifford (ep. 12), Duwayne Dunham (eps. 18 e 25), Uli Edel (ep. 21), Diane Keaton (ep. 22), James Foley (ep. 24), Jonathan Sanger (ep. 26) & Stephen Gyllenhaal (ep. 27)

Roteiro: David Lynch & Mark Frost

Co-roteiristas: Harley Peyton (eps. 3, 6, 9, 11, 13, 16, 19, 20, 22, 25, 26, 27 e 29), Robert Engels (eps. 4, 10, 11, 13, 16, 19, 22, 25, 27 e 29), Jerry Stahl (ep. 11), Barry Pullman (eps. 12, 18, 24 e 28), Scott Frost (eps. 15 e 21) & Tricia Brock (eps. 17 e 23)

EUA, 1990 | 1991. (55 - 60 min). cor.

Twin Peaks: The Return. Direção: David Lynch. Roteiro: David Lynch & Mark Frost
EUA: Showtime, 2017 (55 - 60 min). cor.

Longa-Metragens

Blue Velvet (Veludo azul). Direção: David Lynch. Roteiro: David Lynch. EUA, 1986 (120 min). Cor

Elephant Man (Homem-Elefante). Direção: David Lynch. Roteiro: Christopher De Vore; Eric Bergren; David Lynch. EUA, 1990 (124 min). Preto e Branco.

Eraserhead. Direção: David Lynch. Roteiro: David Lynch. EUA, 1977(88 min). Preto e Branco.

Twin Peaks: Fire Walk with Me (Twin Peaks - Os Últimos Dias de Laura Palmer). Direção: David Lynch. Roteiro: David Lynch & Robert Engels. EUA, 1992 (134 min). cor

Wild at Heart (Coração selvagem). Direção: David Lynch. Roteiro: David Lynch, baseado no romance de Barry Gifford. EUA, 1990 (124 min). cor