
Reconfiguração do conceito de montagem na ficção televisual expandida

Letícia Capanema¹

Resumo: Este estudo nasce do cruzamento de dois fenômenos: a montagem e a expansão narrativa. A montagem é aqui entendida de modo amplo, como a composição de fragmentos para gerar um todo dotado de poética e sentido. A expansão narrativa, por sua vez, é compreendida como o desenvolvimento de elementos narrativos pertencentes a uma obra em outras obras. Ambos são fenômenos antigos presentes nas mais diversas formas expressivas. Para relacionar um ao outro, este estudo analisa o universo narrativo da série televisiva *Twin Peaks*. A série norte-americana, exibida pelo canal ABC durante os anos de 1990-91, é uma obra televisual na qual identificamos o fenômeno da expansão narrativa. A série possui cinco obras complementares que estendem e enriquecem seu enredo, são elas: três livros, um áudio livro e um filme². O objetivo deste estudo é analisar as relações de montagem entre as seis obras que compõem o sistema *Twin Peaks*. Partimos da hipótese de que há uma reconfiguração da montagem no contexto das narrativas expandidas, já que nelas o processo de composição ultrapassa a unidade da obra. No caso de *Twin Peaks*, a montagem ultrapassa também o meio televisual, relacionando-o narrativamente com meios de naturezas distintas, como a literária, a sonora e a cinematográfica. Buscamos apoio nos estudos de Sergei Eisenstein (2002 e 2008) para propor a ideia de uma montagem “transversal”, resultante das conexões entre diferentes obras que compõem um único universo narrativo.

Palavras-chave: Expansão narrativa; televisão; montagem; *Twin Peaks*.

Abstract: This study starts from the intersection of two phenomena: the montage and the narrative expansion. In a broad sense, montage can be considered as the composition of fragments to generate a poetic and meaningful whole. The narrative expansion is understood as the development of narrative elements of one media in others. Both

1 Doutoranda e mestre (2009) em Comunicação e Semiótica pela PUCSP. Professora da FIAM/FAAM Centro Universitário. E-mail: Capanema.leticia@gmail.com

2 O estudo se limita às obras complementares oficialmente lançadas pelos produtores da série. A produção de fãs não é abordada nesta análise.

are old phenomena and they can be identified in many expressive forms. In order to correlate them, this study analyzes the narrative universe of Twin Peaks. This American TV series, exhibited by ABC between 1990 and 1991, is an example of a program in which the narrative expansion can be clearly distinguished. The series has five additional products that extend and enhance the plot: three books, an audio book and a movie. The purpose of this study is to analyze the montage in these six products that comprise the narrative universe of Twin Peaks. We started from the hypothesis that there is a montage reconfiguration in the context of expanded narratives, since the process of composing them exceeds the main product. In Twin Peaks, it also goes beyond the television media, once products in different formats, such as literature, audio and movies, compose the narrative universe. This article is based on the studies of Sergei Eisenstein (2002 and 2008) in order to propose the idea of the “transversal” montage, defined by the relations among different products that comprise a unique narrative universe.

Keywords: Narrative expansion; television; montage; Twin Peaks.

Sobre a montagem

Estamos habituados a situar a montagem no campo cinematográfico. De fato, a lógica da montagem está ligada à estética moderna do fragmento, unidade para composição. E o cinema, que nasce no seio dessa estética, desenvolve-se tendo a montagem como um de seus principais alicerces. No entanto, a montagem é anterior ao cinema. Sergei Eisenstein (1899-1948), conhecido por desenvolver uma larga teorização e prática da montagem cinematográfica, percebeu sua onipresença nas mais diversas formas artísticas. O cineasta russo não restringe suas reflexões ao cinema, reconhecendo a montagem em outras modalidades, como a poesia, a língua, a pintura, a música e o teatro. Em seu estudo *Cinematisme: peinture et cinema* (1980), Eisenstein desenvolve uma análise das pinturas de El Greco e, particularmente, do quadro Vista de Toledo (1596-1600). O quadro representa a cidade de Toledo em uma visão impossível, do ponto de vista real no espaço, pois é resultante da junção de várias perspectivas condensadas em uma única imagem. Segundo Eisenstein, tal obra de El Greco é um “complexo montado”, “composto de motivos e de elementos tomados independentemente e reunidos em uma única ‘construção’

arbitrária” (1980, p. 21-22). O princípio da montagem também é reconhecido por Eisenstein na escrita japonesa, quando ocorre a junção de dois hieróglifos para composição de um ideograma (2002). O cineasta observa que cada desenho (hieróglifo) representa um objeto simples, mas, quando sobrepostos, resultam em um conceito. Como por exemplo, o ideograma “tristeza”, resultante da junção dos hieróglifos “faca” e “coração” (2002, p. 36). Eisenstein não é o único a estender o conceito de montagem às formas expressivas não audiovisuais. Augusto e Haroldo de Campos, no livro *Panorama do Finnegans Wake* (2001), identificam a montagem vocabular na obra de James Joyce. Os autores denominam de “palavra-montagem” as junções realizadas por Joyce, como no caso da palavra *silvamoonlyake*, onde estão aglutinadas três unidades discretas: *silver*, *moon* e *lake*.

É importante observar que, nas concepções apresentadas, o resultado da montagem é mais que a soma de seus elementos. Como explica Eisenstein, a junção “deve ser considerada não como soma, mas como seu produto, isto é, como um valor de outra dimensão, outro grau” (2002, p. 36).

No campo cinematográfico, segundo o Dicionário Teórico e Crítico do Cinema (AUMONT e MARIE, 2003), a montagem possui uma definição técnica simples: colar os planos audiovisuais em determinada ordem. Para autores como Jean Mitry (1984) e Arlindo Machado (2011), a montagem é uma prática anterior à introdução da sequencialidade dos planos, como ocorre nas trucagens dos filmes de Méliés na última década do século XIX. Outros pesquisadores, como é o caso de Maria Fátima Augusto (2004), consideram a inserção da técnica de montagem apenas a partir dos anos dez do século XX, momento em que a decupagem passa a ser estrutural nos filmes, resultando num trabalho de sequencialização dos planos. De fato, por volta de 1910 o cinema desenvolveu a prática da montagem no sentido de estabelecer “modos de relações, formais ou semânticas, entre os planos sucessivos” (AUMONT e MARIE, 2003, p. 169). Tal desenvolvimento se deu, num primeiro momento, em função da linearidade e continuidade entre planos, denominada *raccord*.

Entretanto, a montagem cinematográfica pode assumir funções diversas, resultando em efeitos distintos, como explica Jacques Aumont e Michel Marie (2003, p. 169): efeito sintático, que marca a ligação (*raccord*) ou disjunção (falso *raccord*) entre planos; efeitos figurais, como, por exemplo, a relação de metáfora criada nas montagens intelectuais de Sergei Eisenstein; efeitos rítmicos, por meio da indução de determinado ritmo pela duração dos planos; efeitos plásticos; entre outros. Tais efeitos foram privilegiados, cada qual, por determinados cineastas, escolas e vanguardas cinematográficas.

Dos esforços de Eisenstein, resultaram diversas codificações da montagem, entre as quais destacamos: montagem de atrações, montagem métrica, montagem rítmica, montagem tonal, montagem harmônica, montagem intelectual e montagem vertical. Essa última caracterizada por explorar o todo expressivo do filme, relacionando a composição interna dos quadros ao som, às cores, à duração dos planos etc. A montagem vertical é notadamente presente em seus filmes “Alexander Nevsky” (1938) e “Ivan, o Terrível” (1943). Percebemos que Eisenstein não chegou à formulação de suas teses sobre a montagem de um só golpe. O tema perpassa toda sua obra e o conjunto de suas reflexões expressa a complexidade e a diversidade de sua teoria da montagem.

Assim como no cinema, as concepções de montagem na televisão também são diversas. Ivana Fachine (2007) se apropria do conceito de montagem vertical de Eisenstein para caracterizar a imagem televisual contemporânea. Para a autora, a televisão tem explorado uma espécie de montagem vertical por meio do uso de janelas, *letterings* e recursos gráficos, ou seja, através da multiplicidade de informações visuais apresentadas simultaneamente. Multiplicidade e “concentração – ou mesmo excesso – de informações verbais, visuais e sonoras num mesmo espaço de representação, num mesmo momento de exibição” (FACHINE, 2007, p. 102).

Nos primórdios da televisão, quando predominava a transmissão ao vivo, as etapas de gravação, seleção e montagem se sobrepunham, assim como ainda ocorre nas transmissões diretas. O diretor de imagem, profissional que

acompanha e dirige as imagens que serão transmitidas ao vivo, assume papel fundamental nesse processo. Ao entrar em contato com seus operadores de câmeras, ele seleciona as imagens que entrarão no ar, ao mesmo tempo em que ocorre o evento que está sendo transmitido. Umberto Eco (2003), em sua concepção de obra aberta, insere as transmissões diretas televisuais no grupo de obras com maior abertura de estruturas narrativas. Para o autor, na transmissão ao vivo, o aleatório e o acaso se incorporam ao processo, consequentemente gerando maior possibilidade de “reproduzir a vida na multiplicidade de suas direções, sem impor-lhe nexos prefixados” (2003, p. 194). Assim, a ideia de abertura da obra nas transmissões diretas, segundo Eco, dá-se pela organização (montagem) ao vivo de um vasto campo de possibilidades.

De fato, a televisão se beneficia de décadas do desenvolvimento da montagem audiovisual. E a ficção televisual, por sua vez, tem contribuído a seu modo para o enriquecimento dessa sintaxe. A montagem paralela³, por exemplo, ganha importância na construção do enredo das telenovelas, já que nesse tipo de narrativa explora-se a multiplicidade de personagens e de tramas. Outros efeitos de montagem, como a continuidade entre planos (*raccord*), o uso de elipses, *flashbacks*, planos sequências, entre outros, são estruturais na composição formal da teledramaturgia. Destacam-se os recursos do gancho (*clifhanger*) e da recapitulação, bastante comuns nas narrativas teleológicas, ou seja, aquelas em que há linearidade do enredo entre os capítulos/episódios, como as telenovelas. O gancho, suspensão da ação dramática com o objetivo de causar tensão ou expectativa, pode ocorrer no fim dos capítulos/episódios, bem como no fim de cada bloco. Segundo Renata Pallottini (1998, p. 121), “o gancho faz caminhar a história (...). Trazendo novidades, o gancho implica dinamismo: detalhes novos vão sendo acrescentados ao enredo, que cresce, interessa cada vez mais, atrai e prende”. Já a recapitulação, segundo Marques e Lisboa Filho

³ Entende-se a montagem paralela como aquela que objetiva representar duas ou mais ações simultâneas.

(2012, p. 79), é um recurso de redundância advindo do melodrama que “visa informar os telespectadores eventualmente esquecidos”.

Poderíamos continuar a identificação dos modos e efeitos da montagem por meio da análise de outras formas expressivas como a música, a hipermídia e o videogame. As maneiras de exercer a montagem tendem ao infinito, pois a linguagem também é infinita. Contudo, para seguir os propósitos deste estudo, destacamos a ficção televisual e sua expansão narrativa, e questionamos os modos da montagem na junção de obras distintas para a composição de um todo narrativo.

Sobre a expansão narrativa televisual

É preciso ressaltar que o fenômeno da expansão narrativa não depende, em absoluto, do digital, como também não é uma prática inédita. Tal fenômeno pode ser identificado em diversas formas expressivas. No campo literário, podemos citar a relação narrativa entre os romances de Machado de Assis: *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) e *Quincas Borba* (1891). Esse último foi criado a partir do personagem Quincas Borba, amigo de infância de Brás Cubas e presente no primeiro livro. No campo audiovisual, encontramos diversos exemplos, como a série televisual *Star Trek*(1966-69) que tem sua narrativa expandida através de outras séries, filmes e histórias em quadrinhos.

A expansão narrativa é um fenômeno identificado por diversos investigadores, como Marsha Kinder (1991) – “*transmidia intertextuality*”⁴, Henry Jenkins (2009) – “*transmedia storytelling*”⁵ e Elizabeth Bastos Duarte e

4 O termo nasce da observação dos processos narrativos de produtos de entretenimento infanto-juvenil que se desenvolvem por diversas plataformas, proporcionando diversos níveis de interação (KINDER, 1991).

5 De acordo com Jenkins, a narrativa transmídia (*transmedia storytelling*) é aquela que “desenrola-se através de múltiplas plataformas de mídia, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo” (JENKIS, 2009, p. 138).

Maria Lília Dias de Castro (2011) – “aderência”⁶. Para simplificar, nós a definiremos como o desenvolvimento de elementos narrativos de uma obra através de outras obras. Para estudá-la, iremos observá-la a partir da televisão.

No nível narrativo, podemos considerar a decupagem como a seleção de fatos relevantes para o entendimento da história. Em seguida, tais fatos são apresentados de forma organizada, por meio da montagem. Logo, concluímos que outros detalhes narrativos e ações dramáticas ficam fora dessa seleção/organização. Compor um enredo é, antes de tudo, um exercício de exclusão, afinal qualquer universo narrativo pode ser tão vasto quanto a própria vida.

Nas narrativas audiovisuais, a montagem também está submetida ao limite dos tempos de duração. Assim, recursos como elipses, montagens paralelas, *flashbacks* e *flashforwards* são essenciais na sintaxe da ficção televisual. Embora submetida à grade de programação, a teledramaturgia beneficia-se da possibilidade de se estender ao longo de diversos capítulos/episódios e temporadas. Rigorosamente, não há limites pré-estabelecidos para sua extensão. A série brasileira *A Grande Família (2001-2014)*, por exemplo, está há mais de uma década em exibição e possui mais de 460 episódios, isto é, mais de 340 horas de vídeo. Nesse sentido a televisão se distingue do cinema, pois é mais propícia ao desenvolvimento da serialização e de narrativas extensas.

Os intervalos entre capítulos/episódios ou mesmo entre blocos de programas são, em princípio, tempos inativos, já que interrompem o fluxo da narrativa. No entanto, sabe-se que a noção de inatividade das narrativas televisuais nos períodos entre exibições não é absoluta, pois o universo narrativo tem continuidade no imaginário do público por meio das conversas

6 Para as autoras, a “aderência” é uma das formas de interação entre o texto televisual e outras plataformas. Tal forma caracteriza-se pela “expansão, ou seja, a exteriorização da articulação entre o produto televisual e a(s) plataforma(s) apropriada(s), ocupando essa expansão espaços para além dos limites do texto televisual, em direção aos seus desdobramentos em outras mídias”. (DUARTE; CASTRO, 2011, p. 126)

cotidianas, especulações em torno da trama em revistas, jornais e fanzines e, mais recentemente, na internet. Sob o ponto de vista do desenvolvimento diegético, o intervalo entre as exibições ganha importância estrutural nas narrativas expandidas, pois há a possibilidade de continuação do fluxo da trama em outras obras.

Assim, para investigar as relações de montagem na expansão narrativa televisual, propomos a análise da série *Twin Peaks* e suas cinco obras complementares.

O sistema narrativo de *Twin Peaks* e suas relações de montagem

Não é exagero dizer que *Twin Peaks* possui uma dupla relevância para a história da televisão: por um lado, a série é uma marcante e ousada obra televisual, e por outro, um exemplo precursor da relação narrativa entre a televisão e as outras mídias. A série, composta por trinta capítulos organizados em duas temporadas, foi criada por David Lynch e Mark Frost e exibida pela primeira vez pelo canal ABC (EUA) entre os dias 8 de abril de 1990 e 10 de junho de 1991. Lynch é um realizador norte-americano conhecido por seus trabalhos cinematográficos e por seu estilo surrealista. *Twin Peaks* foi seu primeiro projeto para a televisão. Suas principais obras para o cinema são: *Eraserhead* (1977), *The Elephant Man* (1980), *Blue Velvet* (1986), *Wild at Heart* (1990), *Lost Highway* (1997), *Inland Empire* (2006). Frost é diretor, roteirista e produtor de televisão, tendo participado na escritura do roteiro de *The Six Million Dollar Man* (1974-78) e *Hill Street Blues* (1981-87).

Twin Peaks obteve uma audiência moderada nos EUA, apesar do grande sucesso de crítica, e marcou a ficção televisual por sua abordagem surrealista e fantástica da investigação do assassinato de Laura Palmer. A série é considerada

precursora⁷ de um estilo narrativo seguido por outros programas, como *X-Files* (1993-2002), *Riget* (1994), *Lost* (2004-2010) e *True Detective* (2014). Nos estudos audiovisuais, a série é classificada pela teórica americana Kristin Thompson (2003, p.106-140) como um exemplo de *art television*. Tal termo é uma transposição feita por Thompson de *art film* para o contexto da televisão. *Art film* e *art television* se opõem respectivamente aos conceitos de *classical cinema* e de *classical television*. Nesse sentido, *art television* se caracteriza, segundo Thompson, por fortes traços autorais, ambiguidades, rompimento com a estrutura causa/efeito da narrativa clássica e violação das definições de espaço e tempo narrativo.

Outros autores⁸ já se dedicaram à minuciosa análise dessa inovadora série. Este artigo, por sua vez, concentra-se no estudo da expansão narrativa de *Twin Peaks*. A série é um exemplo precursor do que hoje chamamos de transmidiação na televisão. O universo narrativo de *Twin Peaks* ultrapassa os trinta capítulos feitos para a televisão e se expande em outras cinco obras: três livros, um áudio livro e um filme. A série ocupa posição central no sistema *Twin Peaks*, já que todas as cinco obras restantes foram criadas a partir de elementos do seu enredo. Embora complementares, tais obras possuem autonomia narrativa, isto é, elas são integrais, com começo, meio e fim, e podem ser acessadas e compreendidas isoladamente.

A análise seguinte parte da noção de montagem como a organização de elementos para compor um todo dotado de poética e sentido. Dessa forma, objetivamos investigar as relações que se estabelecem entre as seis obras que compõem o diagramático e híbrido sistema narrativo de *Twin Peaks*. Embora possuam naturezas distintas (literária, sonora, televisual e cinematográfica), as

7 CARLOS, Cássio Starling. Em Tempo Real. *Lost*, 24 horas, sex and the city e o impacto das novas series de TV. São Paulo: Editora Alameda, 2006.

8 Para análises detalhadas da série, consultar: CHION, Michel. David Lynch. (1992) e ASTIC, Guy. *Twin Peaks. Les labotoires de David Lynch* (2008).

obras serão analisadas segundo suas conexões narrativas e delas serão identificadas as relações de montagem.

A série aborda os acontecimentos que se desenvolvem na cidade fictícia de *Twin Peaks* a partir do descobrimento do cadáver de Laura Palmer, popular colegial admirada e amada por sua beleza e bondade. Dale Cooper, o excêntrico agente especial do FBI, chega à cidade para investigar o assassinato. No decorrer da investigação, descobrimos que Laura e os estranhos habitantes de *Twin Peaks* escondem segredos sob as aparências da normalidade. O desenvolvimento narrativo dos personagens secundários e de seus segredos é tão instigante quanto o desenrolar do conflito principal. Embora morta, Laura é uma personagem onipresente. Sua presença se dá por meio de fotos, registros de sua voz, registros em vídeo e objetos pessoais, como seu diário. Dale Cooper é o protagonista que conduz a narrativa do começo ao fim. A maior parte das expansões narrativas da série giram em torno desses dois personagens centrais e serão analisadas a seguir.

The Secret Diary of Laura Palmer (15 setembro de 1990) é a primeira obra complementar que surge após a estréia da série. Sua publicação ocorre entre a primeira e a segunda temporadas. Trata-se do diário íntimo de Laura que relata os acontecimentos de sua vida a partir do seu aniversário de 12 anos até alguns dias antes de seu assassinato, aos 17 anos. O livro foi produzido por David Lynch e Mark Frost e redigido por Jennifer Lynch, filha do cineasta. Grande parte das informações narrativas do diário não existem na série. O livro, redigido em primeira pessoa, possui frases interrompidas e páginas arrancadas, estratégias que lhe atribuem autenticidade, já que o diário de Laura aparece nos episódios da série com as mesmas características. Jason Mittell (2011, p. 19) classifica o diário de Laura Palmer como um exemplo de *diegetic extension*. Segundo o autor, trata-se do fenômeno no qual um objeto do universo narrativo passa a existir no mundo real. Isto é, os telespectadores poderiam adquirir o diário da personagem. Dentro do sistema narrativo de *Twin Peaks*, o livro funciona como um *flashback* da infância e da adolescência de Laura. A narrativa

do diário revela a relação da garota com seus pais e amigos, suas primeiras experiências sexuais, seus conflitos, além de pistas sobre seu futuro assassino. O livro é finalizado por uma brusca suspensão dramática (gancho/*clifhanger*). Em sua última anotação, Laura relata que havia descoberto a identidade de BOB (que será seu assassino). A narrativa do diário é interrompida e a revelação da identidade de BOB é suspensa. O gancho narrativo do diário de Laura Palmer irá se prolongar durante os primeiros dezessete episódios até o momento da revelação do assassino da personagem, na segunda temporada.

“Diane...” *The Twin Peaks Tapes of Agent Cooper* (1 outubro de 1990) é um áudio livro gravado em fitas k7 e produzido por Scott Frost, irmão de Mark. Tal obra sonora surge no momento de maior audiência da série, pouco antes da revelação do assassino de Laura. Na série, o estranho agente especial Dale Cooper possui o hábito diário de registrar comentários em seu gravador sonoro portátil. As fitas k7 são endereçadas à Diane, sua assistente. Diane é uma personagem ausente, citada apenas nos monólogos de Cooper. O áudio livro é a reunião de todas as mensagens que o personagem gravou durante o período em que esteve em *Twin Peaks*. A obra é composta por quarenta mensagens, vinte e oito delas não existem na série. Logo, elas são informações narrativas complementares e exercem principalmente a função de preenchimento de elipses⁹ da série. Como por exemplo, em uma seqüência do episódio piloto, quando Cooper inicia o registro de uma mensagem à Diane. Na edição do episódio, a ação de Cooper é interrompida por um plano subsequente que mostra outros personagens, resultando num efeito de eclipse. Em contrapartida, podemos encontrar integralmente a mensagem de Cooper no áudio livro e preencher a eclipse narrativa que ocorre na montagem do episódio.

⁹ Segundo o Dicionário Teórico e Crítico do Cinema, “fala-se de eclipse cada vez que uma narrativa omite certos acontecimentos pertencentes à história contada, “saltando” assim de um acontecimento a outro, exigindo do espectador que ele preencha mentalmente o intervalo entre os dois e restitua os elos que faltam” (2003 : 96-97).

The Autobiography of F.B.I. Special Agent Dale Cooper: MyLife, My Tapes (1 maio de 1991) é o segundo livro do universo narrativo de *Twin Peaks*. Trata-se da biografia do agente especial do FBI, Dale Cooper, também redigida por Scott Frost. Ela contém a transcrição de todas as fitas k7 que o personagem registrou desde seus 13 anos até o dia em que é designado para conduzir a investigação do assassinato de Laura Palmer. No livro, que aborda o passado do personagem relatado em primeira pessoa, são revelados detalhes da infância, adolescência e início da carreira policial de Cooper. Além disso, são apresentadas mais informações sobre a personagem Diane, a quem são endereçadas grande parte das fitas de Cooper. Logo, a autobiografia de Cooper funciona igualmente como um *flashback* de sua vida. A partir do detalhamento de seu passado, o personagem ganha profundidade e o público ganha enriquecimento narrativo para compreender a personalidade e as atitudes de Cooper apresentadas nos episódios. Fora as relações com a série, o livro também estabelece um paralelismo narrativo com o diário secreto de Laura Palmer. As duas obras coincidem em seus tempos diegéticos e relatam os percursos de vida de dois personagens que irão convergir na narrativa televisual. Nesse sentido, é possível identificar o efeito de montagem paralela entre as duas obras, o diário de Laura e a autobiografia de Cooper.

Twin Peaks: An Access Guide to the Town (1 junho 1991) é um guia turístico da cidade fictícia de *Twin Peaks* produzido por Lynch e Frost. No livro, encontramos a história da cidade, os detalhes sobre sua vegetação, seus animais típicos, seu clima, seus pontos turísticos, sua gastronomia, sua economia, suas datas festivas, entre outros. O livro também apresenta os mapas de ruas e da geografia da cidade. Como o diário de Laura, o guia usa estratégias para lhe atribuir autenticidade, como se *Twin Peaks* fosse uma cidade real. O livro utiliza a linguagem descritiva e informativa, apresentando inclusive informações de utilidade pública, como a tabela de horários dos ônibus rodoviários e uma lista de telefones úteis. No entanto, o estranhamento e o clima fantástico presentes na série são também percebidos em detalhes do guia, como por exemplo, no item *Transportation in Twin Peaks* onde são recomendados os serviços dos

irmãos Tom e Tim, que além de taxistas são também taxidermistas. Apesar de relatar a história da cidade a partir da sua fundação em 1888, o guia é diegeticamente atemporal e compõe a montagem narrativa de *Twin Peaks* como elemento de enriquecimento do contexto histórico e espacial da série.

Twin Peaks: Fire Walk with Me (maio de 1992) é um filme criado pela dupla Lynch e Frost e lançado um ano após o fim da série. Apesar de posterior, o filme mostra os acontecimentos narrativos precedentes à série, como a investigação do assassinato de Teresa Banks, jovem morta pelo mesmo personagem que irá matar Laura Palmer um ano depois. Além disso, o filme expõe os últimos sete dias de vida de Laura, bem como a noite de seu assassinato. No sistema narrativo de *Twin Peaks*, o filme funciona como um *prequel*, ou seja, como um episódio anterior à série, pois ele se concentra nos acontecimentos imediatamente precedentes à narrativa televisual.

Em resumo, o gráfico abaixo organiza visualmente o complexo sistema narrativo de *Twin Peaks*, posicionando suas seis obras no cruzamento dos eixos de seus tempos diegéticos e das datas de seus lançamentos.

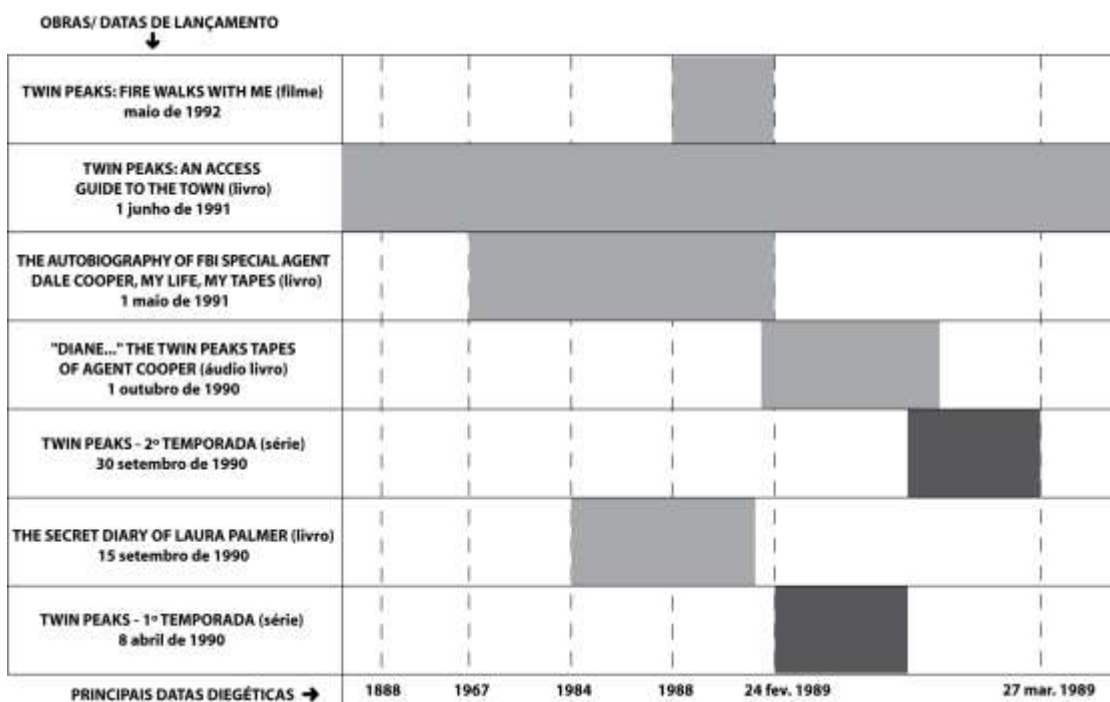


Fig. 1. Representação do sistema narrativo de *Twin Peaks*

O eixo horizontal do gráfico apresenta datas relevantes para a narrativa, são elas: 1888: fundação da cidade de Twin Peaks, segundo o guia turístico – 1967: início dos registros sonoros feitos por Dale Cooper, quando ele tinha 13 anos de idade – 1984: Laura começa a escrever o seu diário, aos 12 anos de idade – 1988: assassinato de Teresa Banks – 24 fev. de 1989: assassinato de Laura Palmer – 27 mar. de 1989: Cooper é possuído por um espírito maligno (corresponde ao último episódio da série).

No gráfico, os espaços ocupados pela série estão marcados em preto e os espaços ocupados pelas obras complementares, em cinza. Podemos observar que o tempo narrativo da série é curto se contraposto ao sistema completo, já que abrange os acontecimentos ocorridos no curso de pouco mais de dois meses (de 24 fev. a 27 mar. de 1989). As outras informações narrativas são desenvolvidas pelas cinco obras complementares.

De fato, o universo narrativo de *Twin Peaks* é bastante rico e vasto. A série é o centro desse sistema e estabelece relações estruturais com as outras obras que estendem sua narrativa. Na análise acima, destacamos as relações de organização dessas seis obras que formam um universo narrativo único, dotado de coerência, sentido e poética. Consideramos esse processo de composição como montagem. Com o objetivo de problematizar a montagem do sistema *Twin Peaks*, desenvolveremos algumas conclusões.

Conclusões

Por meio dos livros, do áudio livro e do filme, os personagens de *Twin Peaks* ganham profundidade, complexidade e até mesmo ações paralelas à trama apresentada na série. Tais informações diegéticas adicionais se relacionam com a obra televisual, expandindo sua narrativa e resultando em efeitos de montagem, como o *flashback*, a montagem paralela, o preenchimento de elipses e a criação de *prequels*. Assim, a partir da análise estrutural do sistema narrativo de *Twin Peaks*, propomos a ampliação da concepção de montagem na medida em que a narrativa expandida complexifica a relação das partes com o todo.

Para compreender a reconfiguração da montagem aqui proposta, faz-se oportuno resgatar as concepções de Sergei Eisenstein. No sentido de expandir as dimensões da montagem, como feito por Eisenstein em seu conceito de montagem vertical (2002), levantamos a possibilidade de pensar em uma “montagem transversal” no contexto da narrativa expandida. A partir desse raciocínio, observa-se, em *Twin Peaks*, o desenvolvimento narrativo em três dimensões da montagem. Na primeira, encontra-se a montagem que gera a concatenação das ações narrativas. Tal recurso, permite o gradual desenvolvimento da história, caracterizado pela evolução da trama e da construção dos personagens. Essa montagem, que chamaremos de “horizontal”, pode ser observada em todas as seis obras, e é responsável pelo efeito de desenvolvimento progressivo do enredo, por meio da sequencialização de planos, sons e frases. Na segunda dimensão, observamos a montagem “vertical” no sentido eisensteiniano, isto é, a articulação entre o som, a composição interna dos quadros, as cores, os *letterings*, a duração dos planos, etc. Tal montagem é evidente nas obras audiovisuais (série e filme). Mas ela pode também ser identificada nos livros –inter-relação de fontes, imagens e diagramação – e no áudio livro –sobreposições de músicas, diálogos e sonoplastias. Por fim, propomos uma terceira dimensão da montagem: a “transversal”, que explora as relações de montagem entre as obras autônomas que compõem um mesmo universo narrativo, como é o caso do sistema *Twin Peaks*. A montagem “transversal” seria, portanto, caracterizada por atravessar as obras, isto é, ela se dá no percurso de uma a outra, conectando os elementos da obra principal com os elementos externos à ela.

Narrativas complexas e de universos vastos, como *Twin Peaks*, possibilitam a fruição não linear da história, já que a série, os livros e o filme não possuem uma ordem obrigatória para seu acompanhamento. Apesar de complementares, todas as obras também funcionam de forma autônoma, isto é, uma não depende necessariamente da outra para ser compreendida. Tal configuração resulta em uma estrutura narrativa diagramática, em que os espectadores se movem em busca do enriquecimento de sua experiência com o

enredo. Assim, em *Twin Peaks*, há certo grau de abertura resultante das possibilidades de combinações entre os elementos narrativos presentes em todas as suas obras. Por fim, a noção de montagem “transversal” aqui introduzida pode ser observada em diversas outras obras que exploram a expansão narrativa, fenômeno cada vez mais presente na cultura midiática contemporânea.

Referências

- ASTIC, Guy. **TwinPeaks. Les laboratoires de David Lynch**. Rouge Profond, 2008.
- AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico do Cinema**. Campinas, SP: Papirus. 2003.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. **Panorama do Finnegans Wake**. 2001.
- CARLOS, Cássio Starling. **Em Tempo Real. Lost, 24 horas, sex and the city e o impacto das novas series de TV**. São Paulo: Editora Alameda, 2006.
- CASTRO, Maria Lília Dias de; DUARTE, Elizabeth Bastos. **Ficção seriada gaúcha: sobre os movimentos de convergência**. In: Ficção televisiva transmidiática no Brasil: plataformas, convergência, comunidades virtuais. Porto Alegre: Sulina, 2011.
- CHION, Michel. David Lynch. Paris: **Editions de l'étoile/Cahiers du cinema**, , 1992.
- ECO, Umberto. **Obra Aberta**. São Paulo: perspectiva, 2003.
- EISENSTEIN, Sergei. **Cinematisme: peinture et cinema**. Bruxelles: editions complexe, 1980.
- EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- FECHINE, Ivana. **O Vídeo como um projeto utópico de televisão**. In: Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro, 2007, p. 85-110.
- JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.
- KINDER, Marsha. **Playing with Power in Movies, Television, and Vídeo Games: Form Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles**. Califórnia: University of Califórnia Press, 1991.
- MACHADO, Arlindo. **Pré Cinemas e Pós Cinemas**. Campinas: Papirus, 2011.

-
- MACHADO, Arlindo. **A Televisão Levada a Sério**. São Paulo: Editora SENAC, 2000.
- MARQUES, Darciele Paula; LISBOA FILHO, Flavio Ferreira. **A telenovela. Percursos e história de um subgênero ficcional**. Revista Brasileira de História da Mídia. vol. 1, n.2, 2012.
- MITTELL, Jason. **Complex TV - The Poetics of Contemporary Television Storytelling**. 2011. Disponível em: <http://mediacommons.futureofthebook.org/mcpress/complextelevision/>. Acesso em: 25 de maio de 2012.
- MITRY, Jean. **Le montage dans les films de Méliès**. In: M. Malthetê – Méliès (org.) Méliès ET La naissance Du spectacle cinématographique. Paris: Klincksieck, 1984
- PALOTTINI, Renata. **Dramaturgia de Televisão**. São Paulo: Ed. Moderna, 1998.
- THOMPSON, Kristin. **Storytelling in Film and Television**. Cambridge / Massachusetts/Londres: Harvard University Press, 2003.