

FÁBULAS DO DUPLO E DO ERÓTICO NO CINEMA E NA LITERATURA

The double and the erotic in film and literature

Maria C. Monteiro*

RESUMO: Tratar do tema do duplo é penetrar no reino da fantasia artística, que é produzida e determinada pelo seu contexto social e, apesar de lutar contra os limites desse mesmo contexto, não pode ser compreendida fora dele. Para examinar essa questão, selecionamos um filme e um conto — *The Black Swan* (2010), de Darren Aronofsky, e “On a Cold Day” (1999), de Himani Bannerji —, obras que giram em torno da fantasia de uma mulher e seu duplo. Nosso objetivo básico é analisar os procedimentos de justaposição de realidades implicados nessas narrativas, partindo de pressupostos teóricos provenientes de Freud (suas especulações sobre o estranho e o sonho), Heidegger (suas ponderações sobre a dobra), Stanley Cavell (suas reflexões sobre o cinema), Deleuze (as questões do retorno e da diferença) e Rosset (sua analítica do real e da ilusão).

Palavras-chave: fantasia; duplo feminino; sexualidade; desdobramento

ABSTRACT: As we deal with the theme of the double, we inevitably enter the realm of artistic fantasy, which is produced and determined by its social context and, despite the fact that it struggles with the limits of that same context, it cannot be understood out of it. In order to examine that question, we selected a film and a short story — *The Black Swan* (2010), by Darren Aronofsky, and “On a Cold Day” (1999), by Himani Bannerji —, works that circulate around a woman’s fantasy and her double. Our basic objective is to interpret the procedures of juxtaposition of realities that are implied in the narratives, having as theoretical presuppositions the works of Freud (his speculations on the uncanny and dreams), Heidegger (his ideas on folding), Stanley Cavell (his reflections on cinema), Deleuze (his questions on return and difference) and Rosset (his analysis on the real and on illusion).

Key words: fantasy; female double; sexuality; unfolding

* Doutora em Literatura Comparada. Professora Titular da UERJ, Rio de Janeiro, Brasil. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq - Nível 2. FAPERJ. mcmont@bighost.com.

I

Ao pensar o duplo, como objeto de pesquisa, que me desperta a curiosidade desde que lia romances do século XVIII, recorro novamente à literatura e, desta vez, também ao cinema, como forma de atenção ao tema com o apoio de pensadores que ajudam a desenvolver uma reflexão sobre a questão.

Um primeiro ponto importante diz respeito às obras literárias e filmes cujo valor justificaria estudá-los. Apoio-me aqui em Stanley Cavell, quando diz que nada poderia identificar esse valor se não o descobirmos em nossa própria existência, no exercício tenaz de nosso gosto pessoal e na nossa disposição para questionar nosso gosto atual, formando a nossa própria consciência estética a partir do convívio com obras singulares e concretas (Cavell, 2008, p. 33-34).

Tratar do tema do duplo é penetrar, inexoravelmente, no reino da fantasia, no campo do insólito. Como em qualquer outro texto, a fantasia literária é produzida e determinada pelo seu contexto social e, apesar de lutar contra os limites desse mesmo contexto, não pode ser compreendida fora dele. Por esse motivo, seria uma visão reducionista considerá-la como constitutiva de um mundo apartado da realidade, pois fantasia, estranho, são categorias que também fazem parte do nosso mundo dito real.

Selecionei então um filme e um conto para a reflexão que ora me proponho desenvolver: *The Black Swan*[†] (2010), de Darren Aronofsky, e “On a Cold Day” (1999), de Himani Bannerji.

Em *The Black Swan*, tem-se uma fábula sobre o artista e a arte, e perfeitamente associável à apropriação por Nietzsche dos princípios do apolíneo e do dionisíaco. A cobrança do diretor era no sentido de que a bailarina se desvencilhasse um pouco de sua dependência de disciplina e ordem, que lhe conferiria perfeição técnica, mas uma perfeição algo dura, sem os frêmitos de que só o sopro do dionisíaco poderia dotá-la. E ela então aos poucos vai cedendo, até uma entrega heroica e trágica às potências noturnas, e assim encontra uma perfeição derradeira, numa agonia que foi ao mesmo tempo um êxtase. Bem, vai nisso um certo romantismo, mas um romantismo

[†] A exploração interpretativa do filme será feita sobretudo pela sua “literarização”, isto é, pela sua redução à literatura, o que significa que se vai trabalhar não diretamente sua linguagem especificamente fílmica, mas, predominantemente, sua paráfrase verbal.

radicalizado, que não faz a mínima concessão ao suave e ao sentimental. O desfecho é a morte do artista, condição para que viva a arte.

No conto “On a Cold Day”, por seu turno, tem-se um palco de experiência de deslocamento cultural, de identidades partidas e apropriadas e da sua reconstrução através da morte, como revivenciamento da história. O narrador, através da técnica narrativa e do mergulho na história pessoal do indivíduo diaspórico, leva o leitor a uma compreensão da ação humana e do mundo social como algo que, ainda que esteja fora do controle, está distante de qualquer acomodação. Assim, a história da personagem Asima emerge no momento em que Debbie lhe dá configuração. Essa solidariedade só é possível pelo reconhecimento. Por não conseguir contar a sua história, Debbie constrói uma história para a morta, que é, afinal, a sua própria história. Dessa forma, era preciso se ver morta no espelho para resgatar o seu eu partido, para se desmobilizar e passar a incorporar a vida através da re-construção.

No filme e no conto, assim, emprega-se o procedimento de justaposição inadvertida entre a realidade e algo que se opõe a ela, e que preserva o seu equilíbrio, a sua não-resolução, até o final. E o tema dessas duas obras gira em torno da imaginação de uma mulher, ou de duas mulheres, ou ainda, melhor dizendo, de uma mulher e de seu duplo. Mais especificamente, tratam as obras mencionadas da significação, dos limites ou das condições da identidades feminina e, portanto, da identidade humana.

Examinar o procedimento de justaposição das realidades requer um fundamento teórico e um interesse crítico, que nos permita explicar por que as personagens femininas das obras escolhidas deparam-se inevitavelmente com os seus duplos. Assim, os pressupostos teóricos que busco para a análise encontro em Freud (suas especulações sobre o estranho e o sonho), em Heidegger (suas ponderações sobre a dobra), em Stanley Cavell (suas reflexões sobre o cinema), em Deleuze (as questões do retorno e da diferença) e em Rosset (sua analítica do real e da ilusão).

II

Segundo Freud, a estética não é simplesmente a teoria do belo, mas das qualidades do sentir, daquilo que desperta sentimentos, percepções e sensibilidade, entre as quais o medo, meu interesse particular no presente estudo. Para o psicanalista, a estética, enquanto meramente restrita ao belo, preocupa-se com os sentimentos de

natureza positiva, atraente e sublime, desconsiderando, dessa forma, os seus opostos, como repulsa e aflição (Freud, 2006, p. 238).

Os temas do filme e do conto aqui interpretados dizem respeito ao fenômeno do duplo. Assim, temos personagens que devem ser considerados idênticos porque parecem semelhantes, iguais, em identificações efetuadas por processos mentais que são transferidos de um personagem para outro; daí possuem conhecimento, sentimento e experiência em comum. Essa relação pode também se dar quando o sujeito identifica-se com outra pessoa de tal maneira que fica em dúvida quanto ao seu eu (*self*), ou o substitui por um(a) estranho(a). Em outras palavras, há uma duplicação, divisão e intercâmbio do eu (Freud, 2006, p. 252), a que pode acrescentar-se o fenômeno de um retorno constante à mesma coisa, cujo potencial assustador pode conduzir ao que Freud chama “estranho”.

Existem duas posições para explicar esse conceito. Em primeiro lugar, se a teoria psicanalítica está certa ao afirmar que todo afeto pertencente a um impulso emocional transforma-se, se reprimido, em ansiedade, então, entre os exemplos de coisas assustadoras, deve haver uma categoria em que o elemento que amedronta pode mostrar-se algo reprimido que retorna. Essa categoria de coisas assustadoras construiria então o estranho; e deve ser indiferente à questão saber se o estranho era, em si, originalmente assustador, ou se trazia algum outro afeto. Em segundo lugar, se é essa a natureza secreta do estranho, pode-se compreender por que o uso linguístico estendeu a expressão *das Heimlich* (“doméstico”, “familiar”) para o seu oposto, *das Unheimlich* (“estranho”); pois esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido no psiquismo, e que somente se alienou deste através do processo de repressão. Essa referência ao fator de repressão permite-nos compreender a definição para “estranho” como algo que, devendo ter permanecido oculto, veio inadvertidamente à luz (cf. Freud, 2006, p. 258).

Nina, em *The Black Swan*, tem como desafio interpretar os dois cisnes, o branco e o negro (a rainha dos cisnes). Consegue adequadamente interpretar o primeiro, na sua perfeição. Entretanto, não é bem sucedida na tentativa de transcender a sua própria técnica controlada e atravessar o limite que ela mesma se impõe, cruzando para o lado do sombrio representado pelo cisne negro. Se, por um lado, Nina sofre o zelo excessivo da mãe, sempre lhe cobrando a face doce, suave e frágil, por outro, tem, na pessoa da

nova figurante do espetáculo para o qual ensaia, Lily, a face sensual e sedutora que deseja para si. Ela teme e reprime essa face, que, contudo, ao mesmo tempo a atrai. Nos seus momentos de devaneios, vê a si própria em uma outra dimensão, de negro, sempre, forte, confiante: seu outro eu, o seu duplo, que ela denega.

No conto “On a Cold Day”, por sua vez, Debbie, sempre sufocara o próprio eu e reprimira os seus desejos por demandas migratórias. Quando se depara com o corpo caído de Asima, não hesita em transformar a história da morta na sua própria, mostrando a ambivalência da identificação psíquica, em que a identidade é partida e dupla: a morta torna-se o seu duplo.

Dessa forma, tanto no filme como no conto, o significado do familiar se desenvolve na direção da ambivalência, até conciliar-se com o seu oposto, o insólito. E é justa e paradoxalmente esse estranho que traz à superfície o familiar.

Para ilustrar melhor os procedimentos de experiência do estranho, é importante assinalar a posição de Freud em relação ao assunto. Freud liga o estranho a duas categorias, que interessarão aqui apenas nos seus aspectos que julgo pertinentes para a leitura ora pretendida.

A primeira categoria está ligada à ideia da onipotência do pensamento. Mesmo quando um indivíduo se encontra num estágio em que tal forma de pensar já foi superada, ela ainda existe dentro dele, como, por exemplo, quando ele cogita da realização de desejos maléficos, de poderes secretos e do retorno dos mortos (Freud, p. 264). Tanto no filme como no conto, encontram-se elementos pertinentes a essa categoria. O desejo de Debbie, em “On a Cold Day”, de reavivar o corpo da morta, dá a ela nome e história, continuidade, transformando-a no seu duplo, o outro de si. A cena do corpo morto que reflete o seu próprio provoca-lhe ansiedades ocultas, e ela passa a interpretar o mundo em termos das suas apreensões. Em *The Black Swan*, por sua vez, a protagonista vive o seu outro obscuro sob efeito de droga e bebida, tem visões do seu duplo, réplica de si, um desdobramento do que deseja ser, mas reprime: o eterno medo, a culpa; pune o corpo por não poder transgredir o seu próprio controle. Mas, com Lily, experimenta momentos de transgressão, de desejo; através do *êxtase*, sai do próprio eu que lhe é prescrito e vive o outro de si mesma, sua extensão, aquilo que a completa e a faz ser, rejeitando a menina meiga e frágil. Rebelar-se das amarras maternas e vive, ainda que apenas no espaço onírico, o prazer homoerótico. Entretanto, matar a menina

meiga, ou o cisne branco, ou Lily, a quem vê como possível ameaça, é difícil: acabar com o real é penetrar no território da alucinação, é assumir outra forma de ser, de real, o outro. Observa-se assim, em ambas as narrativas, a materialização do pensamento.

A segunda categoria de estranhamento está ligada a complexos infantis reprimidos. Freud sustenta que as experiências que povoam esse tipo de sentimento estranho não ocorrem com muita frequência na vida real, pois o estranho que provém da experiência real pertence quase sempre à primeira categoria (Freud, 2006, p. 264). No entanto, a distinção entre os dois tipos é teoricamente muito importante: quando o estranho se origina de complexos infantis, a questão da realidade material não surge; o seu lugar é tomado pela realidade psíquica, implicando a repressão real de algum conteúdo de pensamento, bem como retorno desse conteúdo reprimido (Freud, p. 265).

Observa-se que, no conto, tal experiência do estranho constitui o tipo de medo que leva àquilo que é há muito conhecido e familiar. Dessa forma, vemos que o insólito encerra um certo dualismo, por descobrir o que está reprimido e, ao fazê-lo, efetuar uma inquietante transformação do familiar no não-familiar. No filme, por sua vez, Nina, ao ver sempre a si própria, uma outra de si, o seu oposto, num eterno retorno, como uma perseguição, ou uma sinalização para uma possibilidade de ser, demonstra que o que vê é aquilo que talvez reprima, e o que vive na vida e na arte é o próprio modelo de rigidez e vigilância que lhe é cobrado no espaço familiar. Poderíamos dizer, assim, que, num caso, o que foi reprimido é um determinado conteúdo ideativo, enquanto no outro constitui a sua realidade material.

É importante lembrar que por eterno retorno não me refiro à volta do idêntico, mas ao retornar como única identidade, como potência segunda, a identidade na diferença, o idêntico como decorrência do diferente, produzido pela diferença e determinado como “repetição” (Deleuze, 2009, p. 73). Observa-se que só as formas extremas retornam — aquelas que se desenvolvem no limite e vão até o extremo da potência. Assim, só retorna o que é excessivo, ou seja, é o ser-igual de tudo o que é rejeitado, mas que conseguiu viver a sua desigualdade, através do eterno retorno, em busca de uma realização onde o seu duplo se torna uma dobra.

III

Tanto em *The Black Swan* como em “A Cold Day”, as protagonistas experienciam o trágico. O trágico, entretanto, é o que nos permite viver, é o instinto de vida por

excelência, diria Rosset. Assim, nada é mais frágil do que a faculdade humana de admitir a realidade, de aceitar sem reservas a imperiosa prerrogativa do real (Rosset, 1985, p. 13). No entanto, a recusa do real pode tomar formas variadas, por ser a realidade considerada como não-ser. Daí buscar-se aniquilar o real aniquilando a si mesmo, através do suicídio, ou mesmo quando o mundo real invade o território dos devaneios.

Todavia, existem outras formas possíveis de lidar com situações de desejo, não rejeitando-as, mas através de uma “recepção do olhar que se situa a meio caminho entre a admissão e a expulsão pura e simples: que não diz sim nem não à coisa percebida, ou melhor, diz a ela ao mesmo tempo sim e não” (Rosset, 1985, p. 16). Esta atitude, apesar de plausível, é uma ilusão. E é aí, na ilusão, que ocorre um deslocamento: diferentemente daquilo que é reprimido, que eventualmente pode retornar, na ilusão, segundo Rosset, o real não voltará, pois já lhe é inerente. Para Rosset, assim, a técnica geral da ilusão é transformar uma coisa em duas. Dessa forma, o tema do duplo está presente no espaço de toda ilusão, quer seja a ilusão oracular ligada à tragédia grega e aos seus derivados (duplicação do conhecimento), quer seja na ilusão metafísica inerente às filosofias de inspiração idealista (duplicação do real em geral: o “outro mundo”) (Rosset, 1985, p. 24).

No conto, quando Debbie vê a sua própria imagem refletida no espelho da vitrine de uma loja, choca-se com a imagem, e então vira-se para ver o corpo de Asima, horrorizada e fascinada pelo sentimento estranho de semelhança. Vive por fragmentos de tempo a ilusão de que aquele corpo poderia ter sido o seu próprio. Entretanto, Asima não se ilude, e aquele sentimento estranho de semelhança, ao ver a sua própria imagem refletida no espelho, dá espaço ao reconhecimento da diferença. Mas, sem dúvida, faz do corpo outro o seu duplo, a quem dá identidade, um desdobramento de si. E é pela dobra (categoria que retomarei adiante nas seções subsequentes) que a narrativa de vida de Asima vai ser repetida e revisada.

Já no filme não há espaço para ilusão. A ilusão de ver a sua imagem é simplesmente o outro que gostaria de abrir-se para receber e ser. O outro não é uma ilusão, mas uma obsessão. E é a obsessão imaginativa que a leva Nina a mudar, aceitando o sopro dionisíaco: toma o seu vinho, experiencia o gozo e reconhece que não basta transcender-se na arte, mas é necessário transcender-se na vida. E é assim que

começa a progredir na sua *performance* para viver o cisne negro, ou a rainha dos cisnes; aceita o prazer do corpo e se abre às possibilidades do prazer que a arte, liberta da tirania do controle, pode oferecer-lhe.

A duplicação do único constitui o conjunto dos fenômenos chamados de desdobramentos do eu, ou, simplesmente, dobra.

IV

O desdobramento de Nina é negativo, não avança para o desdobramento absoluto. Tudo lhe escapa, pois busca incessantemente a perfeição. Como Flaubert, a bailarina professa uma espécie de fundamentalismo estético, a religião da arte; e tudo sacrifica à sua fé. A arte não lhe dá alegrias, sendo antes uma longa provação, uma batalha interminável, do artista em busca da sua expressão. Uma batalha aliás intransitiva, pois o artista não aspira a qualquer prêmio ou recompensa: é um sacerdote do culto estético, e a ele se oferece em sacrifício; no mais, a vida é um tédio, um aborrecimento interminável, e o *spleen* é o estado próprio e perene do artista. Assim a bailarina passa os seus dias, numa atmosfera *dark* e opressiva, atmosfera exclusivamente montada em ambientes interiores, na concepção do filme. E a narrativa obsessivamente se centra nela o tempo todo, não havendo uma única cena em que ela, seu rosto, seu corpo, sua expressão sofrida e torturada, não seja o centro. Entretanto, através do diretor, Nina compreende que é ela própria que está no seu caminho. Precisa aceitar o outro de si, positivamente; deixar-se levar, sem limites; viver a sua dobra. E, ao viver a outra de si mesma, consegue atingir o prazer de ser, desdobra-se, atinge a plenitude. Mas não suporta a nova possibilidade de ser, e, por não aceitá-la, a mata, matando-se. Mata-se a si e à outra de si mesma, aniquilando a chance de desdobramento. Mas vive o seu momento de êxtase ao transformar-se no seu outro obscuro, secreto. E morre a morte do cisne branco, como o mito, em busca da eterna perfeição. A morte em *The Black Swan*, assim, não é o fim do possível, como diria Heidegger, mas a cordilheira mais elevada do misterioso chamado por um descobrir (Heidegger, 2002, p. 226).

Em “On a Cold Day, o desdobramento de Debbie começa de forma forçada, uma busca por sobrevivência, por aceitação, uma prerrogativa fundamental para entrar no mercado de trabalho. Assim, nasce Debbie Barton, jovem, atraente e adaptável. Vê-se, dessa forma, que a nova situação cultural de Debbie emerge da imposição de uma nova representação e estrutura de poder. Como Asima, Debbie esperava, em vão, por uma

carta de casa. Quando saía para o trabalho, tinha sempre a sensação de viver uma irrealdade, sentia-se deslocada, *unhomely*, sem lar. Sentia que não pertencia àquele lugar, que era invisibilizada, como na cena em que uma mulher branca esbarra nela no metrô e não lhe pede desculpas. E é nesse estado de invisibilidade que Debbie se confunde com Asima; ressurgue dos mortos, vive ao dar voz ao outro de si, a morta, e assim sua história emerge no momento em que Debbie lhe dá configuração, desdobrando-se no processo.

Se observarmos a arte do ponto de vista do receptor, vemos que no filme os receptores se deleitam, a plateia, o diretor, a mãe da bailarina: a expressão artística é o antídoto à tristeza geral da vida, ainda que se trate de uma alegria que se alimenta do sofrimento do criador: a bailarina morre, e o público aplaude entusiasmado. No conto, vê-se que, ao narrar a da outra/sua história, Debbie abre a possibilidade de nova forma de moradas no mundo social; assim, num dia frio, mergulha na sombra da morte para juntar-se à festa dos colegas de trabalho.

Segundo Freud, o contraste entre o que foi reprimido e o que foi superado não pode ser transposto para o estranho em ficção sem modificações profundas, pois o reino da fantasia depende, para seu efeito, do fato de que o seu conteúdo não se submete ao teste da realidade (Freud, 2006, p. 266). Vale ressaltar, contudo, conforme procuro demonstrar, que a arte dá a ver a dimensão do humano mediante seus dispositivos estéticos. Dizendo de outro modo, é legítimo sem dúvida afirmar que o filme de Darren Aronofsky e o conto de Bannerji constituem frutos da imaginação criativa, mas nem por isso deixam de operar uma ligação entre a estética e o demasiadamente humano; ao contrário, exatamente por isso mesmo — por serem produtos derivados do imaginário — é que promovem a articulação referida.

Em 1934, Brassai, o fotógrafo húngaro, afirmou que “A noite sugere, não ensina. A noite nos encontra e nos surpreende por sua estranheza; ela libera em nós as forças que, durante o dia, são dominadas pela razão” (In: Wrede, 2011, p. 4).

Quero pensar o duplo nessa perspectiva de que nos fala Brassai sobre a noite e o dia. A noite encanta como espaço e tempo misteriosos, com suas cores, seus cheiros, seus segredos; não é o negativo do dia, mas o que no dia é negado; nesse sentido, é antes o desdobramento do dia: o seu duplo, o outro do dia.

Da mesma forma que podemos pensar a noite como o outro do dia, também vale pensar o duplo como sendo o outro de mim, o aparente nada, o meu ser velado, lembrando aqui Heidegger: o ser velado que se desvela como a noite, que se liberta da luz do dia com a sua luminosidade própria, que assusta e atrai, mas que nos faz experimentar os desejos reprimidos, como a noite que sempre retorna, no permanente ser e mudança, do que somos e do que nos tornamos, ou seja, o nosso infinito vir-a-ser. Assim, a relação entre o Eu e o Outro, o duplo, é sempre erótica, por implicar um buscar onde o encontro do Eu com o Outro se dá apenas na hora crepuscular do ser, quando a luz do dia vai-se apagando e deixando realçar o escurecer do ser que se ilumina ao experimentar o outro de si, no seu desdobramento.

É importante não pensar o duplo enquanto oposição entre o Eu e o Outro, mas enquanto desdobramento do Eu no Outro. O eu e o outro, enquanto duplo de mim, não se opõem, formam uma dobra, apenas. Assim, o duplo é a percepção de incompletude do ser; um buscar-se em si ou no outro, até encontrar o eu (outro) de si mesmo. E esta relação é, inevitavelmente, erótica.

As obras que tratam o tema do duplo, enquanto desdobramento, causam estranheza, pois nelas se manifesta o extraordinário do comum: o insólito. O duplo enquanto dobra implica não a anulação do outro, mas a possibilidade de o outro vigorar no ser. Assim, é no duplo enquanto dobra que o ser é aquilo que sempre foi para chegar a ser. O duplo do ser ilumina o que está escondido, o reprimido, o que somos: “Iluminar é mais do que só clarear, mais do que só liberar. Num pensamento que medita o sentido e numa reunião acolhedora, iluminar é conduzir algo para o livre, conceder vigência” (Heidegger, 2002, p. 244).

O que é mais importante do que a própria dobra é o seu desdobramento. Pois é no desdobrar-se que se faz aparecer, ou seja, o vigorar do que é vigente. Para Heidegger, “o dizer que domina na dobra, que nela acontece apropriando-se do seu próprio, é a reunião integradora do que é vigente, em cujo brilho o vigente pode aparecer” (Heidegger, p. 219).

Assim, desdobrar-se é, de certa forma, retornar ao que se ocultou, fazendo que o que se escondera retorne na vigência da dobra, brilhando e aparecendo em sua luz desdobrada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BANNERJI, Himani. On a Cold Day. In: SULLIVAN, Rosemary, ed. *Stories by Canadian Women*. Oxford: Oxford University Press, 1999. p. 334-341.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. São Paulo: Graal, 2009.

CAVELL, Stanley. *El cine, ¿puede hacernos mejores?* Madrid: Katz, 2008.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: ----- . *Uma neurose infantil e outros trabalhos (1917-1918)*. Rio de Janeiro: Imago. v. XVII, 2006, p. 237-269.

HEIDEGGER, Martin. Moira. In: ----- . *Ensaaios e conferências*. Petrópolis: Vozes, 2002.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.

WREDE, Catharina. Brassai. *O Globo*, 2011.

Recebido em 30 de junho de 2012.

Aceito em 7 de julho de 2012.