



Os fios invisíveis: o duplo no cinema polonês

*Daniela Luiza da Silva**

Resumo: Os filmes e documentários do diretor polonês Krzysztof Kiésłowski chamam sempre a atenção por despertar questões sobre política, liberdade e como o homem se posiciona perante questões e leis universais, sendo um ser particular, com características tão diversas. Dentre tantos filmes, um nos emocionou e instigou a ponto de envolver uma pesquisa: A dupla vida de Véronique.

Palavras-chave: Krzysztof Kiésłowski; Documentários; Véronique.

The invisible yarns: the double in polish cinema

Abstract: The Polish director Krzysztof Kieslowsk's movies and documentaries always call attention to arouse questions about politics, freedom and how man stands towards issues and universal laws with a particular being with features as diverse. Among many films, one moved and urged us enough to involve a research: The Double Life of Veronique.

Keywords: Krzysztof Kiésłowski; Documentaries; Véronique.

Apresentação

O cinema como uma experiência aberta, sempre se redescobrando, fugindo permanentemente das regras que procuram aprisioná-la como nos diz Carrière (2006), oferece um tipo particular de linguagem, outra forma de captação do mundo. Através de inserções imagéticas, ele desperta a

* Graduada em Filosofia pela Universidade Federal de Uberlândia. E-mail: daniellalsster@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1229247765886566>.

atenção através de um impacto emocional que surpreende e que incita os espectadores. Demasiada é a paixão pelo cinema e os filmes e documentários do diretor polonês Krzysztof Kiésłowski chamam sempre a atenção por despertar questões sobre política, liberdade e como o homem se posiciona perante questões e leis universais, sendo um ser particular, com características tão diversas. Dentre tantos filmes um nos emocionou e instigou a ponto de envolver uma pesquisa: A dupla vida de Véronique, do diretor Kiésłowski. Depois de assistir ao filme várias indagações surgiram: e se houvesse a possibilidade de corrigir aquilo que não fizemos bem na vida? Existe predestinação? E a liberdade, somos realmente livres? Que ambiente permitiu que Krzysztof Kiésłowski criasse estas duas figuras que se completam?

Introdução

O diretor e os fios invisíveis

Kiésłowski nasceu na Polônia em 1941, em plena 2ª guerra mundial. Estudou cinema na Escola de Łódź, mesma escola dos diretores Roman Polanski, Krzysztof Zanussi e Andrzej Wajda. Os primeiros documentários de Kiésłowski trabalham com o ambiente da Polônia, seus trabalhadores e soldados. “Nesta época ele estava interessado em tudo que pudesse ser descrito através de uma lente documentária, mobilizado por uma vontade de descrever o mundo” (FRANÇA, 1996, p. 13).

Em 1976, realiza seu primeiro longa-metragem *Blizna* (A cicatriz), seguidos de *Amator* (Amador), *Bez konca* (Sem fim) e *Przypadek* (Sorte Cega). Todos estes filmes trabalham com o ambiente polonês, a incerteza, a insegurança e a questão da escolha. Seus longas têm sempre mistura de elementos da ficção e do documentário “(...) captar gestos e momentos é o interesse do documentário e também sua armadilha” (DANUSIA, 1993, p. 18).

Em 1987, filmou para a televisão polonesa o Decálogo, dez histórias que se passam em Varsóvia e que incitam os dez mandamentos sagrados. Kiésłowski abordou questões morais trazendo para o ambiente cotidiano as possibilidades e impossibilidades de seguir estes mandamentos tão universais.

Em seguida, o diretor começa sua fase francesa filmando *La doublé vie de Véronique* em 1991 e, na sequência, a *Trilogia das Cores* (*A liberdade é azul, A Igualdade é Branca* e a *Fraternidade é Vermelha*).

Em todos os seus documentários e filmes, Kiésłowski trata de uma espiritualidade, de uma ligação entre os seres. No *Decálogo*, os personagens se cruzam, assim como na *Trilogia das Cores*. Existem signos que aparecem pelos filmes, como a senhora que aparece no filme *A dupla vida de Véronique* e no filme *A Fraternidade é vermelha*. No *Decálogo*, o signo surge com um personagem que aparece em todos os dez filmes como se fosse um guardião ou anjo que sempre aparece na vida dos personagens principais.

Kiésłowski fazia questão de não impor uma verdade com suas cenas. Seus personagens estão sempre, ou quase sempre perante problemas universais sempre abordadas de modo que o espectador enxergue o problema de vários ângulos, demonstrando a não linearidade de seus personagens, não criando nem heróis e nem vilões. Ele não produzia dualismos fáceis como justo ou injusto, bem ou mal. Suas imagens dizem pouco para que o espectador termine por si só a sequência das cenas gerando ambiguidades e mistérios, pois ele “recusa-se a fechar suas histórias dentro de um esquema lógico, ideológico ou moral” (FRANÇA, 1996, p. 13).

Para entendermos o processo de criação do diretor precisamos entender o ambiente que propiciou a criação destas duas personagens e nada melhor do que entendermos a história da Polônia, lugar que Kiésłowski foi criado. A Polônia é um país que historicamente lutou por sua liberdade e independência política, pois, separada por dois mundos culturais, étnicos e religiosos, o germano e o eslavo, foi sempre alvo de disputas políticas e invasões. Na segunda guerra mundial, o nazismo e o

stalinismo cercaram as duas fronteiras da Polônia, primeiramente como sócias com o Pacto Germano-Soviético de 1939 e depois como local de extermínio dos judeus, ciganos e outras minorias nos campos de concentração (Auschwitz-Birkenau, Treblinka e Sobibor).

Na primavera de 1943, os judeus desesperados iniciam uma insurreição intitulada *insurreição do gueto*¹ contra a ocupação nazista, que foi logo esmagada pelos soldados. No ano seguinte, ocorreu a Revolta da Polônia, também brutalmente aniquilada. Só em 1945, as divisões do Exército Vermelho afastaram definitivamente os nazistas e instauraram um governo comunista. A ditadura comunista perdurou até o final dos anos 80, com a vitória do partido *Solidariedade* em 1989.

A filmografia do diretor polonês perpassa todo o caminho da ditadura de seu país como no documentário *O Escritório* (Urzad) de 1966, em que Kiéslowski retrata a ditadura e a burocracia na qual a população da Polônia está inserida durante o comunismo. Relata a separação entre a população e a administração, em que o povo tem rosto, mas não tem voz e a administração tem voz, mas não tem rosto. Nos próximos documentários dos anos 70 o diretor descreve a situação, os aspectos mecânicos e desumanos como *A fábrica*, *A estação* e *O hospital* da sociedade polonesa. A década de 70 é marcada por greves operárias onde surgem diversos comitês de apoio aos operários em greve como o “KOR”.

Nos filmes e nas palavras de Kiéslowski, notamos a revolta pelo sistema, ele dizia, “O que me interessava na Polônia era o mundo não representado. Eu queria descrevê-lo. Ninguém sabe o que é viver num mundo sem representação” (Kiéslowski on Kiéslowski, p. 27).

O filme *A cicatriz* (Blizna) de 1976 é censurado pelo governo. Um filme de apreensão moral, crítico não só do governo, mas revelador de uma grande angústia de não se poder viver dignamente na sociedade polonesa dos anos 70. Neste filme, o personagem principal aparece sempre cercado de pessoas, mas sempre que está em espaços coletivos ele está só. Como

¹ Expressão retirada do livro *Em face do extremo* de Tzvetan Todorov.

no documentário *O escritório*, Kiésłowski quer descrever a barreira (cicatriz) que separa as autoridades e o povo.

Em 1980, surge através do sindicato o *Solidariedade* (*Solidarność*), partido que encabeçou a luta pelo fim do comunismo Polonês. Nos próximos filmes, esperança e desilusão se cruzam como notamos em *A calma*, *Amator* e *Sorte Cega*. Em *Sorte Cega*, o diretor cria três destino para o personagem Witek, filiar-se ao partido comunista, filiar-se ao *Solidariedade* e, por fim, tornar-se médico e distanciar-se da política. Não é um filme militante, mas é possível ver o cenário do país.

Em 1981, o general Jaruzelski toma o poder, criando estado de guerra na Polônia, com tanques na rua e toques de recolher. Prende os dirigentes e militantes do *Solidariedade*. Sangue lava as minas, fábricas e estaleiros, população só se reúne na clandestinidade. Fica explícito a esperança que surge com o *Solidariedade* e a desilusão com a presença do general Jaruzelski até mesmo nos filmes da época como o premiado *O homem de ferro* de Andry Wadja de 1981.

No filme *Sem fim* (*Bez końca*) de 1985, Kiésłowski começa sua parceria com o ex-advogado Krzysztof Piesewicz. Neste filme, o diretor nos apresenta uma Polônia em luto. O personagem surge como um fantasma que vem assombrar a Polônia pós-lei marcial. Kiésłowski trabalha com o confronto com a realidade polonesa e uma outra realidade paralela, invisível e mística.

Em 1989, a situação da Polônia começa a mudar com a vitória do partido *Solidariedade*. Em 1988, Kiesłowski filma para a televisão polonesa o Decálogo baseado nos 10 mandamentos cristãos.

Nesta fase, Kiésłowski intensifica seu interesse por dimensões fantásticas e nos laços sobrenaturais. Em 1990, com o filme *A dupla vida de Véronique*, o diretor tenta captar ou sentir os fios invisíveis, “Há uma ligação entre as pessoas, há fios invisíveis”. (Kiésłowski on Kiésłowski, p.30). Notamos que Kiésłowski se afasta de toda dimensão concreta, as manifestações servem como pano de fundo como no caso de *A dupla vida de Véronique*. Aqui ele prefere aprofundar-se nos mistérios e nos bastidores da alma.

Com a Trilogia das cores (Bleu, Blanc e Rouge) de 1993 e 1994, Kiéslowski mergulha nas questões universais de liberdade, igualdade e fraternidade, e questiona como ideais tão universais podem servir para todo um povo diversificado e múltiplo como no caso da União Européia. “As três noções são contraditórias com a natureza humana...se as tocamos, não sabemos muito bem o que fazer e como viver com elas” (Positif, nº391, p.20). Nestes filmes, é possível identificar a persistência em demonstrar a ligação entre as pessoas através de personagens que se cruzam, comunicam e vivem dificilmente em coletividade, em uma sociedade que parece um labirinto, nas palavras dele “Quis tratar o assunto num plano bem íntimo. O que a liberdade representa para mim, para você... Vivemos clamando por ela, mas raramente estamos dispostos a exercê-la” (Tribuna da Imprensa, 1993).

A Dupla Vida de Véronique: Análise do filme

Ao som da trilha sonora de Zbigniew Preisner, assistimos a primeira cena de Weronika, ainda criança, olhando para o céu e ouvindo esta frase no colo de algum parente em 1968: “*Essa é a estrela que estamos esperando para que comece o natal. Está vendo? É lá. Atrás da névoa. Olhe. Não há névoa. Há milhões de pequenas estrelas. Mostre-me*”. Em seguida, a cena da pequena Véronique: “*Aqui está a primeira folha. É primavera e todas as árvores estão com folhas. Veja. Aqui, na parte mais delgada, há pequenas veias muito finas*”. Este é o cenário que Krzysztof Kiéslowski utiliza para nos apresentar as duas personagens do filme: Véronique e Weronika, interpretadas por Irène Jacob, que são duas mulheres idênticas fisicamente e com os mesmos dons musicais, mas que não tem nenhum parentesco.

Krzysztof foi um diretor extremamente sensível com a causa humana, sua obra está sempre ligada ora mais, ora menos com a história do seu país, a Polônia. Acreditava na ligação entre as pessoas e seus personagens comunicam entre si através de seus filmes, dizia ele: “Há uma

ligação entre as pessoas, há fios invisíveis”. A dupla vida de Véronique não foge da temática, Kiéslowski consegue através de imagens com reflexos, espelhos, vidros e uma pequena bola de vidro reforçar a temática do duplo que sustentará todo o filme.

Weronika vive em Varsóvia com seu pai. Na primeira cena, em que aparece já adulta, ela participa de um coral. A chuva começa, todos correm e somente ela permanece cantando enquanto sente a água caindo em seu rosto. Depois, enquanto Weronika corre na chuva vemos um carro que traz uma estátua imponente de algum dos ditadores poloneses. No caminho, ela encontra com Antek, seu caso amoroso.

Na cena em que conversa com seu pai na sua casa, Weronika relata que sente que não está sozinha no mundo. Ele confirma que ela não está sozinha, beija sua face e ela questiona: “O que eu quero, afinal?”. Ela decide visitar sua tia doente que mora em Cracóvia. Chegando lá, sua tia relata que todas as mulheres da família morrem saudáveis e jovens, por isso irá providenciar seu testamento.

Em Cracóvia, Weronika participa de testes para canto e é aprovada. Certa tarde, enquanto corria apressada por uma praça, presencia uma manifestação política, deixa ir pelos ares suas partituras e quando para e começa a recolher as páginas vê um ônibus de turistas e começa a observar as pessoas. Neste momento, ela observa uma mulher com a sua fisionomia que tira fotos da manifestação. É Véronique, que esta tão interessada e com sua atenção voltada para o movimento na praça que nem percebe a presença de Weronika. O ônibus sai em seguida e Weronika permanece no local observando o ônibus distanciar. Weronika vai para o ensaio e quando volta para casa sente fortes no peito. Ela precisa sentar e esperar a dor passar. No dia seguinte, recebe a visita de Antek.

No dia de sua apresentação, enquanto preparava-se, vê da sua janela uma senhora na rua andando lentamente e curvada. Weronika tenta conversar com a senhora que não lhe atende. A próxima cena é a apresentação. Weronika começa a cantar “Enfer” até que sente uma forte dor no peito e cai. A câmera afasta-se como se subisse aos céus. A próxima cena é o enterro de Weronika, em que aparecem seu pai, sua tia e

Antek. A cena foi construída de modo que ao começarem a jogar terra sobre o caixão de Weronika ela observasse tudo de até que sobre somente a escuridão.

O filme volta-se para Véronique que está na cama com um antigo conhecido. Instintivamente, ela fica séria e começa a chorar como se sentisse uma tristeza por algo que acabara de perder. Ela pede para que o amigo vá embora e chora. Depois deste acontecimento, Véronique vai ao médico e desiste das aulas de canto, o que causou espanto em seu professor ancião. Ela decide seguir como professora de música em uma escola para crianças.

Ao sair de carro, Véronique ouve *Enfer*, a mesma música que Weronika ensaiava e que cantou no momento de sua morte. Na escola, ela assiste a uma apresentação de fantoches. Vê o rosto do manipulador dos bonecos refletido no espelho e na posição em que se encontra pode ver as duas cenas: a primeira, do fantoche sendo manipulado e a segunda, o manipulador articulando os bonecos. A cena mostra uma relação entre criador e criatura. O titereiro percebe que está sendo observado por Véronique.

Ao visitar seu pai, Véronique relata que sente um vazio, como se tivesse perdido alguma coisa. Ela pergunta para o pai se sentiu isto quando sua mãe faleceu. Ele afirma que sim, mas relata que precisou seguir em frente porque tinha uma filha pequena para cuidar.

Véronique passa a comunicar-se com um admirador que encaminha objetos pelo correio, como fios e uma fita cassete com som de um ambiente. Ela sente o cheiro dos fios e apaixona-se por um desconhecido. Segue as pistas até descobrir que seu admirador é o mesmo manipulador dos fantoches da escola e um escritor, Fabbri.

Véronique vai até Paris seguindo as pistas de seu admirador até chegar em um restaurante e encontrar-se com Fabbri. Ao encontrar-se com Véronique, o titereiro afirma que é possível que uma mulher responda ao apelo de um desconhecido. Véronique não entende e ao explicar-se, Fabbri relata que foi um teste para o seu novo romance. Véronique se aborrece e sai do restaurante e fugindo de Fabbri vai para um hotel.

O titereiro segue Véronique até o hotel e eles sobem para o quarto onde dormem. Fabbri pergunta quem ela é e Véronique joga seus pertences na cama e ele começa a olhar os objetos até encontrar negativos da viagem que Véronique fez até Varsóvia. Ele elogia uma das fotos e mostra a ela. Véronique fica surpresa, pois não é ela que está na foto. Ela se emociona como se entendesse tudo que aconteceu, como se soubesse que realmente nunca esteve sozinha.

Já na casa de Fabbri, Véronique acorda e ele mostra seus novos fantoches: Véronique e Weronika, que agora pertencem a sua nova história, *A dupla vida de Véronique*.

Assim o filme termina, sem explicações e deixando lacunas. O que são Véronique e Weronika? Dois personagens fantásticos vivendo em um mundo com figuras do real? Identidades incompletas? Weronika aparece como o ser livre para escolher, não tem parâmetros, vive intensamente. Já Véronique intuitivamente sabe o que fazer e o que não fazer para evitar a morte, como quando ela abandona as aulas de canto e faz uma consulta ao cardiologista.

A psicanálise e o duplo

A questão da dualidade do sujeito associada a processos de mimese literária é uma recorrência na literatura universal, constituindo a temática do duplo, cujas origens remetem a um passado remoto de crenças e histórias populares. A recorrência do tema na literatura contribuiu para que ele fosse utilizado pelo cinema desde suas primeiras produções no início do século XX, como pode ser observado através dos estudos de Otto Rank (1914), em seu livro *O duplo*, cujo ponto de partida foi a produção cinematográfica *O estudante de praga* (1926).

O tema do ‘duplo’ foi abordado de forma muito completa por Otto Rank (1914). Ele penetrou nas ligações que o ‘duplo’ tem com reflexos em espelhos, com sombras, com os espíritos guardiões, com a

crença na alma e com o medo da morte; mas lança também um raio de luz sobre a surpreendente evolução da idéia. Originalmente, o ‘duplo’ era uma segurança contra a destruição do ego, uma ‘enérgica negação do poder da morte’, como afirma Rank; e, provavelmente, a alma ‘imortal’ foi o primeiro ‘duplo’ do corpo. Essa invenção do duplicar como defesa contra a extinção tem sua contraparte na linguagem dos sonhos, que gosta de representar a castração pela duplicação ou multiplicação de um símbolo genital. O mesmo desejo levou os antigos egípcios a desenvolverem a arte de fazer imagens do morto em materiais duradouros. Tais idéias, no entanto, brotaram do solo do amor-próprio ilimitado, do narcisismo primário que domina a mente da criança e do homem primitivo. Entretanto, quando essa etapa está superada, o ‘duplo’ inverte seu aspecto. Depois de haver sido uma garantia da imortalidade, transforma-se em estranho anunciador da morte. A idéia do ‘duplo’ não desaparece necessariamente ao passar (FREUD, 1996, p. 12).

No texto *O Estranho* (1919), Freud afirma que não é somente esta necessidade de defesa contra a extinção do ser que justifica o surgimento do duplo. Ele aparece também como uma possibilidade de se cumprir uma meta: “Há também todos os futuros, não cumpridos, mas possíveis, a que gostamos ainda de nos apegar, por fantasia; há todos os esforços do ego que circunstâncias externas adversas aniquilaram e todos os nossos atos de vontade suprimidos (...)” (FREUD, 1996, p. 13).

Nesta segunda teoria da criação do duplo, há uma identificação com o duplo criado por Kiésłowski. Weronika aparece vivendo livremente, satisfazendo suas volições. Véronique aparece corrigindo aquilo que Weronika deveria ter feito como procurar um cardiologista, parar de cantar e seguir mais seus instintos amorosos. Véronique cumpre uma meta e principalmente: sobrevive.

Quando Freud fala dos futuros não cumpridos, mas possíveis, podemos analisar o mito de Sextus que encontramos na Teodicéia e

consequentemente relacionar com a possibilidade criada por Kiéslowski de uma segunda Weronika, no filme vivido por Véronique.

A obra ficcional criada por Krzysztof Kiéslowski sugeriu indagações sobre a possibilidade de um mundo que permite a criação de dois seres idênticos fisicamente e que têm a possibilidade de coexistir em um mesmo mundo. Utilizando a matriz leibiniziana de mundos possíveis, quais são as leis de ordens utilizadas pelo diretor que permitiram fatos “sobrenaturais”, em um mundo que aparentemente assemelha-se ao mundo natural?

O início do filme nos sugere que o filme tratará de duas personagens, uma que olha para o céu e está ligada com as coisas do universo e outra que aprecia as coisas da terra, as folhas e o orvalho. No decorrer do filme, notamos que Véronique e Weronika são idênticas fisicamente, mas não notamos a diferença entre o gosto de cada uma. Sabemos do gosto pelo canto, relações amorosas conflitantes, mas nada que nos aponte uma diferença marcante.

Kiéslowski utiliza de referenciais históricos, como na cena em que Véronique atravessa uma rua e vemos a imagem de algum ditador polonês dentro de um caminhão e as manifestações em Cracóvia provavelmente contra o regime comunista. Analisando estas características, admitimos que o diretor criou um mundo diádico, ou seja, um mundo com diferentes tipos de conformidades a leis de ordens diferentes, onde seus componentes obedecem e expressam estas diferentes leis de ordem. O filme segue uma lei de ordem com referenciais no mundo real, mas trabalha com uma temática que não está conforme com o mundo natural. Existe o mundo com referenciais históricos, físicos e lógicos que se identificam com o nosso, no entanto, o sobrenatural acontece na presença do duplo.

O diretor criou um mundo ficcional diádico onde a temática do duplo e do fantástico pudessem surgir. Estes mundos diádicos possuem uma ordem natural e outra extraordinária, como vimos anteriormente. Esta dualidade permite a existência de fenômenos naturais e sobrenaturais, pois, todos estão dentro de uma lei de mundo anterior, em que tudo estava previsto.

Kiésłowski criou na sua obra duas personagens, Weronika, que morre e Véronique, que de certo modo foge daquilo que causaria sua morte. É como se Weronika fosse um molde a não ser seguido por Véronique. Pensando na liberdade, Weronika foi mais livre que Véronique porque viveu instintivamente. Para Véronique talvez houvesse uma predestinação.

Conclusão

Na análise do filme *A Dupla Vida de Véronique*, a possibilidade de interpretações se amplifica pela riqueza do tema tratado no filme: liberdade, duplicidade e coexistência. A análise feita com a matriz leibniziana nos aponta um caminho para entendermos o caminho percorrido pelo diretor e quais as suas inspirações para criação deste filme. O mito *Doppelgänger* é bastante recorrente na Europa e a possibilidade de ter inspirado Kiésłowski é enorme principalmente pelo fato da personagem Weronika morrer logo após encontrar com seu “duplo”. Segundo o mito quando encontramos com nosso duplo morreremos.

Analisando conceitualmente diríamos que Kiésłowski criou um mundo diádico, em que o fenômeno do duplo aparece como o fato estranho. Na nossa análise, coube o estudo dos desdobramentos conceituais dos mundos possíveis de Doležel e David Lewis. Identificamos posteriormente o mundo estranho com referenciais de Freud.

Os fios são realidades em rede dentro de uma totalidade que nos mostram que todos os atos têm consequência, pois não estamos sozinhos. A questão histórica da Polônia deixou consequências nos seus habitantes e o diretor utilizou de uma mitologia para reproduzir a ambiguidade do seu país. Em nenhum de seus personagens e filmes Kiésłowski não criou personagens que “tomem consciência” de uma situação e que se movimentem para a solução de seus problemas, assim como no filme *A dupla vida de Véronique* não há a intenção do diretor em solucionar para o espectador o problema causado com o aparecimento de uma segunda

Weronika. Kiésłowski cria uma incerteza intelectual e não resolve. Ele não nos aponta a causa do fenômeno de seu filme, ou seja, no final do filme não somos saciados pela resposta que buscamos. Não sabemos o que gerou as duas personagens. O filme somente confirma uma vertente muito forte que faz parte de toda filmografia do diretor que é o contraponto entre o mundo material e o mundo espiritual, assim como a ligação entre as pessoas. O que nos resta é pressupor que Kiésłowski criou as personagens com intuito de reafirmar sua teoria de ligação entre as pessoas, dos fios invisíveis que se relaciona bastante com aquilo que Leibniz escreveu no § 9 da 1ª parte da Teodiceia: “Tudo está ligado em cada um dos mundos possíveis: o universo, qualquer que possa ser, é todo inteiriço [tout d’une pièce], como um oceano”.

Referências

- A DUPLA VIDA DE VÉRONIQUE. Direção: Krzysztof Kieslowski. Produção Executiva: Bernard P. Guiremand. Roteiro: Krzysztof Kiésłowski, Krzysztof Piesiewicz. Intérpretes: Irene Jacob, Philippe Volter, Aleksander Bardini, Louis Ducreux, Sandrine Dumas. França. *Versátil Home Vídeo e Mk2*.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Trad. Marcelo Félix. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.
- AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Editora Papirus, 2004.
- CARRIÈRE, Jean-Calude. *A Linguagem Secreta do Cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- CESERANI, Remo. *O Fantástico*. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Paraná: Eduel, 2006.
- DANOWSKI, Déborah. Ordem e desordem na Teodicéia de Leibniz. *Revista Índice*, v. 3, n. 1, p. 41-64, 2011.
- DOLEZEL, Lubomir. *A Poética Ocidental: Tradição e Inovação*. Trad. Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1990.
- DOLEZEL, Lubomir. *Estúdios de poética y teoria de la ficción*. Trad. Joaquín Martínez Lorente. Murcia: Servicio de Publicaciones, 1999.

- DOLEZEL, Lubomir. *Heterocosmica: Ficción y mundos posibles*. Trad. Félix Rodríguez. Madrid: Arcos Livros, 1999.
- DOLEZEL, Lubomir. *Heterocosmica: Ficción y mundos posibles*. Trad. Félix Rodríguez. Madrid: Arcos Livros, 1999.
- FRANÇA, Andréa. *Cinema em azul branco e vermelho: a trilogia de Kiéslowski*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.
- FREUD, Sigmund. *O Estranho*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- GARDIES, René. *Compreender o cinema e as imagens*. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.
- INSDORF, Annette. *Double lives, second chances: The cinema of Krzysztof Kiéslowski*. New York: Hyperion, 1999.
- LEWIS, David. *De la pluralité dès mondes*. Oxford: Éditions de l'éclat, 2004.
- RANK, Otto. *O duplo*. Rio de Janeiro: Cooperativa, 1939.
- ROCHA, Renato M. *O Realismo modal de David Lewis: uma opção pragmática*. Disponível em: <https://criticanarede.com/teses/realismomodal.pdf>. Acesso em: 28 nov. 2011.
- ROSSET, Clement. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Porto Alegre: LP&M, 1998.
- TODOROV, Tzvetan. *Em face do extremo*. São Paulo: Papyrus, 1994.

Data de registro: 06/07/2016

Data de aceite: 30/11/2016