

O DUPLO COMO RECURSO ESTÉTICO DA AUTORREPRESENTAÇÃO NA PINTURA

O DUPLO COMO RECURSO ESTÉTICO DA AUTORREPRESENTAÇÃO NA PINTURA

ANA MIGUEL RODRIGUES
2021, PORTO



O Duplo como recurso estético da autorrepresentação na pintura

Ana Miguel dos Santos Rodrigues
2021, Porto

Relatório de projeto para obtenção do
grau de Mestre em Artes Plásticas -
Pintura

Sob a orientação da Professora Doutora
Sofia Torres Gonçalves

e coorientação da Professora Doutora
Teresa Maria Castro de Almeida

2021, Porto

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Sofia Torres pelo apoio, compreensão e motivação que demonstrou durante o processo de desenvolvimento do projeto.

À Professora Doutora Teresa Almeida por toda a ajuda, interesse e disponibilidade.

À Ana Sofia por se revelar uma amiga presente e a melhor companheira de atelier que eu podia ter tido durante estes dois anos.

À Dona Rosa por ter sido, não só uma grande companhia, como uma grande amiga.

Ao David Carvalho e à Marta Bernardéz por serem os melhores e mais pacientes modelos que eu poderia desejar.

À Marta Vida, que me acompanha e apoia incansavelmente. De sempre para sempre.

Aos restantes colegas e amigos de faculdade que me acompanharam e fizeram da minha experiência académica mais enriquecedora e divertida.

Aos meus pais, pelas oportunidades e apoio incondicional que me proporcionaram durante todos estes anos.

RESUMO

O artigo centra-se no desenvolvimento da noção e do contexto do Duplo, e a sua relação com a exploração da identidade na representação pictórica do corpo. De que forma é que as várias definições e perspetivas do tema podem ser aplicadas na pintura? É feita uma primeira reflexão acerca deste mesmo assunto, através da análise da definição do conceito e do seu contexto na História, recorrendo a bibliografia diversa. Para isso, são apresentadas perspetivas literárias e psicanalíticas que ajudam nessa compreensão. O conceito aplicado às Artes Plásticas, mais especificamente à Pintura, é analisado, apoiando em exemplos de obras de artistas Ocidentais desde o início do século XX. Finalmente, é exposto o processo e resultado do projeto prático pessoal, analisando-se como o tema do Duplo se foi manifestando de acordo com as características exploradas na investigação.

Palavras-chave: Duplo; Doppelganger; autorrepresentação; pintura; conflito interno; corpo; ego;

ABSTRACT

The article focuses on the development of the notion and context of the Double, and its relationship with the exploration of identity in the pictorial representation of the body. How can the various definitions and perspectives of the subject be applied in painting? A first reflection on this same subject is made, through the analysis of the definition of the concept and its context in History, using a diverse bibliography. For this, literary and psychoanalytic perspectives that help in this understanding are presented. The concept applied to Plastic Arts, more specifically to Painting, is analyzed, based on examples of works by Western artists from the beginning of the 20th century. Finally, the process and result of the personal practical project is exposed, analyzing how the theme of the Double was manifested according to the characteristics explored in the investigation.

Keywords: Double; Doppelganger; self-representation; painting; internal conflict; mental universe; body; ego;

ÍNDICE

Agradecimentos	I
Resumo	II
Abstract	III
Introdução	1
Capítulo I. Contextualização Teórica	7
I.I Literatura – mitos e histórias	10
I.II Contexto psicanalítico	16
Capítulo II. O Duplo nas Artes Plásticas	23
II.I O duplo como <i>doppelganger</i>	26
II.II O duplo como alter-ego	36
II.III O duplo como metamorfose	47
II.IV O duplo como o <i>outro</i>	62
Capítulo III. Desenvolvimento Prático	83
Conclusão	101
Catálogo	107
Índice de imagens	115
Bibliografia	121
Anexos	125

INTRODUÇÃO

Esta investigação tem como objetivo perceber, através de um contexto teórico e prático, de que forma a noção do Duplo pode revelar-se um meio de contornar ou explorar a identidade do artista e a própria autorrepresentação pictórica. Este conceito foi bastante estudado e explorado no contexto teórico, tendo por base, maioritariamente, a perspetiva psicanalítica do tema. No entanto, e como veremos ao longo deste relatório de projeto, este conceito é bastante versátil, não só a nível conceptual, como, especialmente, a nível formal. No campo das artes, e especificamente na pintura, a noção do Duplo como entendido na psicanálise teve abordagens bastante diferentes e, por vezes, também divergentes, mas que não invalidam uma procura de definição e compreensão do mesmo. Assim, procura-se entender algumas das formas como este tema pode envergar essas características, tendo por base o contexto teórico e o projeto prático.

Seguindo este pensamento, o trabalho divide-se em três grandes partes: os capítulos I e II, que consistem no desenvolvimento teórico do tema, e o capítulo III, que consiste na contextualização do trabalho prático realizado em pintura.

A primeira parte, referente ao Capítulo I, designada “Contextualização teórica”, contém dois pontos de abordagem essenciais: o contexto literário, que inclui, também, histórias e mitos folclóricos; e o contexto psicanalítico, onde serão apresentados os pensamentos sobre o Duplo de Otto Rank (1884-1939) e Sigmund Freud (1856-1939). O contexto

literário surge com grande importância para o entendimento deste conceito, pois foi com o surgimento da Literatura Gótica e dos contos fantásticos, no séc. XVIII, que esta ideia da duplicação do indivíduo e a designação de *Doppelganger* nasceu pela primeira vez. Esses elementos têm como referência mitos e histórias tradicionais folclóricas, desde o Antigo Egito, à cultura Ocidental e, até, ao pensamento cristão ortodoxo.

Toda esta herança influenciou a criação de várias obras literárias ao longo do século XVIII, onde a aparição de um ser igual ao personagem principal era o plot primordial. Mais tarde, no século XX, estas narrativas serviram como objeto de análise na Psicanálise. Freud e Otto Rank analisaram este fenómeno, relacionando-o com o narcisismo primário, que está associado ao medo da morte. O conceito de Duplo é mencionado pela primeira vez na psicanálise por Freud, em *Uncanny* (1919), associando-o ao tema do livro.

O Capítulo II deste relatório de projeto, intitulado “O Duplo nas Artes Plásticas”, contém quatro subcapítulos, sendo estes: O Duplo como *Doppelganger*; O Duplo como Alter-Ego; O Duplo como Metamorfose; O Duplo como o *outro*. Nesta parte do texto, o tema será explorado com base na informação obtida no capítulo anterior, tendo em especial consideração as características formais e conceptuais enumeradas pelo psicanalista Otto Rank. Estas serão, então, contextualizadas na Pintura, utilizando exemplos de artistas e obras do século XX e XXI. Assim, será possível entender-se de que forma o conceito do Duplo pode ser aplicado na Pintura e como permite a exploração do autorretrato e da identidade de um

modo mais versátil do que as características literárias nos fazem parecer à primeira vista.

Para isso, são apresentados exemplos de obras onde o Duplo surge das formas mais variadas. No subcapítulo II.I, é analisado o “Duplo como *Doppelganger*”, que em termos formais se apresenta tal qual a ideia primordial que o conceito sugere. São utilizados os exemplos de Egon Schiele (1890-1918) e Frida Khlo (1907-54) para contextualizar esta perspetiva.

Nos subcapítulos seguintes, o Duplo sofre transformações, encarnando, sobretudo, o papel de um alter-ego, que se adapta consoante a evolução das necessidades de representação deste conceito. Assim, divide-se esta porção do texto da seguinte forma: Subcapítulo II.II, denominado “O Duplo como alter-ego”, onde são apresentadas as obras de Marcel Duchamp (1897-1968) e René Magritte (1898-1967); e II.III “O Duplo (alter-ego) metamórfico”, com exemplos de obras de Pablo Picasso (1881-1973), Frida Khlo e Francis Bacon (1909-92).

Após este ponto de vista, o Duplo é analisado não apenas como um mecanismo de alter-ego, mas sobre a noção do Outro. Aqui o artista autorrepresenta-se através da imagem de outra pessoa, uma personagem com a qual se identifica, mas cuja identidade não importa para o entendimento da obra, mas sim a ação e todos os outros elementos. Neste subcapítulo II.IV, aborda-se “Duplo como o *outro*” através das obras de Paula Rego (1935) e Mícheal Borremans (1963).

De seguida, no capítulo “Desenvolvimento Prático”, faz-se

uma descrição e análise do processo criativo e de produção do trabalho autoral, relacionando-o com o tema do Duplo e com as características e pensamentos explorados nesta investigação. Igualmente importante é, também, a perspectiva pessoal sobre o trabalho e o desenvolvimento da consciencialização do conceito do Duplo. Além da questão conceptual das obras, tem-se em consideração, também, o aspeto técnico do processo.

Finalmente, conclui-se este relatório de projeto através de considerações finais sobre os aspetos importantes de cada capítulo e subcapítulo.

I. CONTEXTUALIZAÇÃO TEÓRICA

Segundo a *Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language*, o termo Duplo refere-se a “Duplicação; a alguma coisa quase ou completamente parecida com outra.” Na versão alemã da palavra – *Doppelganger* –, o significado torna-se mais específico: “uma duplicação fantasmagórica de uma pessoa viva”. (Webster, 1996, p. 586) Etimologicamente falando, a palavra alemã *Doppelganger* designa-se, literalmente, a double-goer (double + gang). (Harper, 2000)

É importante sublinhar, para melhor entendimento desta investigação, que, tanto o conceito de Duplo, como o de *Doppelganger*, estão relacionados. No entanto, as suas designações têm origens um pouco diferentes, acabando por ser, na sua essência, conceitos distintos.

Um *Doppelganger* consiste numa forma de Duplo – a imagem duplicada de um indivíduo – no entanto, o conceito de Duplo não tem de ser, necessariamente, um *doppelganger*, tendo em conta aquelas que são as características específicas do mesmo. Sendo assim, o termo Duplo será o termo principal no desenvolvimento do pensamento da investigação, sendo que a palavra *Doppelganger* será utilizada na exploração do contexto literário.

Neste sentido, serão aqui realizadas duas abordagens na contextualização teórica do Duplo. Em primeiro lugar, será analisado o contexto literário do tema, através de contos e mitos folclóricos, assim como algumas das principais abordagens ao longo da História. De seguida, será abordado o contexto psicanalítico do Duplo, onde toda a análise terá por base os pensamentos de Sigmund Freud e Otto Rank.

I.I Literatura: mitos e histórias

Esta ideia da duplicação do Ser, é um pensamento que já existe desde a Antiguidade. No entanto, só em 1796, com Jean Paul (pseudónimo de Johann Paul Richter) é que foi criada a palavra *Doppelganger* para definir a ideia de duplicação da imagem de um indivíduo. O autor refere pela primeira vez o termo numa frase em rodapé “So heissen Leute, die sich selbst sehen.” (Richter, 1959, p. 242) – “Este é o nome que se dá às pessoas que se veem a si mesmas” (Živković, 2000, p. 122)¹

No entanto, mais do que isso, o *Doppelganger* remete para o encontro aterrador que o próprio experiência ao deparar-se com o seu Duplo. Esta ideia está, então, não só ligada ao Duplo em si e ao seu aspeto, como, também ao próprio encontro e o que isso pode significar. Por isso, “o duplo pode ser abordado de dois pontos de vista - forma e conteúdo. (...) No que diz respeito à forma, o duplo tem origem no mito e, portanto, não é um assunto estritamente literário, mas uma construção da cultura tradicional.” (Živković, 2000, p. 123)²

Por isto mesmo, é necessário ter em consideração toda esta cultura do Duplo que vem antes do conceito definido como *Doppelganger*, um conceito inicialmente literário.

Este pensamento, no contexto da Literatura, começou por ter como principal referência o folclore inglês e germânico. Segundo esta tradição:

¹ Tradução livre da autora. Citação original: “So people who see themselves are called”

² Tradução livre da autora. Citação original: “The double can be approached from two standpoints - form and content (...) With respect to the form, the double originates in myth and thus it is not a strictly literary motif but a construction of traditional culture.”

Aquele que conhece o seu Duplo, a aparição de si próprio, confronta a sua morte iminente. A morte é o perseguidor que captura a alma, deixando o corpo para trás. A alma e o corpo são concebidos como entidades distintas, mas unidas de forma indiscernível. (Slethaung, 1994, p. 101)³

Contudo, como já foi referido, a ideia de Duplo, de *Doppelganger*, pode ser encontrada em várias outras culturas e mitos tradicionais. Veja-se como exemplo a crença religiosa do Antigo Egito. Pensava-se nos sarcófagos como uma forma de duplicação do indivíduo morto em imagem. Esta ideia tem que ver com um aspeto da religião egípcia, em que o *ka*, que, “em conjunto com o *ba* e o *akh*, representa um dos principais aspetos da alma de um ser humano ou de um deus.”⁴ (Britannica, 2010) Aqui, a ideia de Duplo pode ser associada ao *ka*, tendo em conta que este designa-se como sendo um “espírito divino protetor da pessoa”. O *ka* sobrevive, portanto, à morte do corpo, porque tem que ver com alma em si, e passa a residir numa imagem ou estátua do indivíduo. (Britannica, 2010)

Em algumas partes da Europa e África, existe a crença em *changelings*. Estas são crianças julgadas sobrenaturais, que teriam sido postas no lugar dos recém-nascidos originais, por criaturas mágicas.

Outro mito considerado próximo do conceito de *Doppelganger* é o da existência do *Vardøger*, um espírito ancestral do folclore escandinavo. Este é um fenómeno parecido ao

³ Tradução livre da autora. Citação original: “(...) one who meets a doppelganger, an apparition of oneself, faces imminent death. Death is the stalker who seizes the soul, leaving the body behind. Soul and body are conceived as separate entities joined in subtle and indiscernible ways.”

⁴ Tradução livre da autora. Citação original: “with the *ba* and the *akh*, a principal aspect of the soul of a human being or of a god.”

do *Doppelganger*, mas com uma conotação menos fantasmagórica. As histórias à volta deste mito expressam experiências de quase déjà-vu, mas invertido. O espírito surge em forma de passos, voz e cheiro iguais aos do indivíduo em questão, ou até mesmo com a sua aparência. Esta aparição manifesta-se apenas junto a outras pessoas, que não o próprio, que acreditavam ter visto a pessoa, mesmo antes desta surgir realmente. Neste caso, o indivíduo em si nunca chega a confrontar-se com a sua própria imagem, ao contrário do conceito de *Doppelganger*. (Gillian, 2020)

Nestas situações em particular, o fenómeno é motivado, sobretudo, por mitos e crenças folclóricas. Contudo, pode também ser identificado na ideologia da religião cristã, talvez mais ortodoxa. Tendo em conta a forte influência do Cristianismo no Ocidente, é possível ver-se algumas semelhanças desse pensamento com o da Literatura Gótica, onde a noção tradicional do *Doppelganger* surge, também, associada à ideia da morte. Ora, este mesmo pensamento transverte-se para uma dualidade muito simples: a vida contra a morte ou, mesmo, o bem contra o mal. Se o mal vencer, no caso, o *Doppelganger*, o indivíduo morre, e o contrário acontece se o *plot* for inverso. Esta polarização das duas realidades é muito comum no pensamento Cristão.

A imagem do indivíduo duplicado é vista como sendo algo pejorativo, pois simboliza todos os defeitos e desejos ocultos que apenas o próprio indivíduo reconhece. A relação entre os dois, portanto, é sempre inquietante.

No Cristianismo, o *Doppelganger* é entendido como “uma alma impura ou um espírito maligno do inferno, (...) e é associado, também, à desgraça, ao mal e à morte, pensamento este que acaba por pôr em risco a sobrevivência da individualidade do ser humano.” (Živković, 2000, p. 123)⁵

Aqui, portanto, é possível reparar na diferença de pensamento em relação ao “espírito” do *Doppelganger* entre a religião do Antigo Egipto e do pensamento Cristão Ortodoxo.

Segundo Gry Fauholt, no artigo *Self as Other, The Doppelganger* (2009), a Literatura Gótica, tendo em conta todas as crenças supersticiosas sobre o Duplo associado à morte, cria o tema do *Doppelganger* como uma “fusão do horror sobrenatural com o questionamento filosófico relativo à identidade pessoal e à investigação filosófica daquilo que são as profundezas do psicológico.” (Faurholt, 2009)⁶ Neste tipo de narrativas, o Duplo tende a surgir de duas formas: como personificação de uma segunda parte da identidade do indivíduo; ou como o total oposto daquilo que define, também a nível de identidade, o sujeito. Por isso, estas duas formas de representação do *Doppelganger*, na Literatura, foram, também, colocadas em dois tipos de categorias:

Primeiro temos o caso em que o alter-ego é, fundamentalmente, um duplo semelhante. Aqui, temos a “duplicação” de um protagonista que aparenta ser a vítima de um roubo de identidade cometido por um ser sobrenatural imitador, ou é apenas sujeito a uma alucinação paranoica. Podemos identificar esta narrativa nas obras literárias *The Double*, de Dostoevsky,

⁵ Tradução livre da autora. Citação original: “unclean soul, evil spirit and hell, (...) misfortune, evil, death, which, taken together, jeopardize not only the survival of an individual but of mankind itself.”

⁶ Tradução livre da autora. Citação original: “fuses supernatural horror with a philosophical enquiry concerning personal identity and a psychological investigation into the hidden depths of the human psyche.”

⁷ Tradução livre da autora. Citação original: “Firstly, the alter ego is an identical double; the ‘duplication’ of a protagonist who seems to be either the victim of an identity theft perpetrated by a mimicking paranormal presence or subject to a paranoid hallucination as in (...) Dostoevsky’s *The Double* or Edgar Allan Poe’s ‘William Wilson’ (...); the dark half of the protagonist, an unleashed vengeful fiend that acts as a physical manifestation of a dissociated part of the primary self, such as the monster in Mary Shelley’s *Frankenstein* or, more explicitly, in the case of Dr. Jekyll’s too intimate companion, Mr. Hyde”

⁸ Tradução livre da autora. Citação original: “Gothic literature employs irrational excess and unnatural transgression in accounts of depravity and dissolution that serves to momentarily subvert the values and boundaries of society, provoking unease and ‘terrorizing’ the reader in order to ultimately re-establish and confirm (ostensibly at least) the necessity of these very values and boundaries.”

e em *William Wilson*, de Edgar Allan Poe; existe, também, o tipo de enredo em que a divisão ou, mesmo, a separação em várias partes da personalidade cria um duplo monstruoso. A metade mais sombria da identidade do protagonista torna-se um demônio vingativo que atua, precisamente, como uma manifestação física de uma parte dissociada ao Eu primário. Desta forma, pode-se pensar nas obras *Frankenstein*, de Mary Shalley, e *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr Hyde*, de Robert Louis. (Faurholt, 2009)⁷

O *Doppelganger*, surge assim, na Literatura, como a personificação do alter-ego do protagonista, fazendo-se passar por ele, ou mesmo como a personificação da parte má e selvagem da sua personalidade. Esta análise do Duplo na Literatura Gótica, demonstra, sobretudo, o interesse crescente na compreensão e questionamento da importância da identidade a partir do século XVIII, e dos conflitos interiores muitas vezes criados por pressões externas, na sua maioria sociais, ou outro tipo de problemas psicológicos. Faurholt continua esta análise dizendo:

A literatura gótica emprega excessos irracionais e transgressões anormais em relatos de depravação e dissolução que servem para subverter, momentaneamente, os valores e limites da sociedade, provocando inquietação e ‘aterrorizando’ o leitor a fim de finalmente restabelecer e confirmar (aparentemente pelo menos) a necessidade desses mesmos valores e limites. (Faurholt, 2009)⁸

Assim, a literatura dos séculos XVIII e XIX teve sem dúvida, um impacto fundamental na abordagem ao tema do Duplo. A partir das suas narrativas inquietantes e da sua perspetiva no simbolismo do *Doppelganger*, surgiu uma nova onda de interesse na interpretação deste mesmo assunto, como na psicanálise.

I.II Contexto psicanalítico

Otto Rank, psicanalista do início do séc. XX, foi o precursor nos estudos do Duplo, apesar de outros autores ao longo do século se terem, também, dedicado ao tema, como Michel Guiomar (1961), Clément Rosset (1976) Juan Bargalló (1994), Yves Pélicier (1995), Massimo Fusillo (1998), para citar apenas alguns nomes. (Rank, 2013, p. 3).

Rank analisou a ideia de Duplo através de obras da Literatura Gótica, associando-o ao conceito de *Doppelgänger*, concluindo que o Duplo pode manifestar-se como “reflexos nos espelhos, sombras, espíritos guardiães, e está presente na crença na alma e no medo da morte.” (Freud, 2003, p. 142)⁹ Quanto a estes dois últimos aspetos, Rank afirma que “o Homem quer, acima de tudo, resistir e prosperar, alcançando a imortalidade de alguma forma.” (Abrams & Zweig, 1991, p. 186)¹⁰

Este psicanalista aborda o tema, pela primeira vez, na sua obra *The Myth of the Birth of the Hero*, publicada em 1909. Aqui, explora a importância do aspeto do irmão hostil como um tema recorrente na mitologia e na literatura. É frequente os irmãos surgirem como gémeos, e muitas vezes um tem de morrer para assegurar a vida do outro – narrativa recorrente da Literatura Gótica. Noutras obras literárias posteriores, Rank relaciona esta ideia à de Duplo. O irmão passa a ver visto como uma figura interior primária, um alter ego. (Abrams & Zweig, 1991, p. 68)

O Duplo é a Morte ou Alma Imortal. Esta figura inspira o medo e o amor, estimula o "conflito eterno" entre a nossa necessidade de validação e desejo da diferença. O Duplo responde à "necessidade dum espelho, de uma sombra, de um reflexo." (Abrams & Zweig, 1991, p. 68)¹¹

¹¹ Tradução livre da autora. Citação original: “The Double is Death or the Immortal Soul. It inspires fear and love, arouses the ‘eternal conflict’ between our ‘need for likeness and desire for difference.’”

Otto Rank desenvolve estas características mais profundamente na sua obra literária de 1925, *Der Doppelgänger*, através de várias representações do Duplo na Literatura, que tiveram como inspiração crenças mitológicas sobre a conceção da alma. “A ideia primitiva de alma dos gregos, egípcios e outros povos altamente civilizados coincide com a de um duplo que é exatamente igual ao corpo.” (Rank, 2013, p. 93)

Ora, com o surgimento da psicanálise e com o estudo deste tipo de pensamento na Literatura Gótica, a problemática do Duplo veio a obter resposta àquela que era a grande questão do indivíduo do séc. XVIII, início do séc. XIX: a mente e identidade do ser humano. Aquele que era, até então, o pensamento base por detrás do Duplo, criado a partir do conceito do *Doppelgänger* – a morte iminente de quem se cruzasse com a imagem de si mesmo – passou a ser, talvez, um pouco menos sinistro. O confronto, aqui, manteve-se como ideia essencial, porém, passa a ter como base o confronto do indivíduo consigo mesmo. O sujeito passa a ser o seu próprio objeto de análise.

Sigmund Freud, o pai da Psicanálise, analisa este conceito, até então, literário, na obra *The Uncanny*, em 1919, onde faz

⁹ Tradução livre da autora. Citação original: “This work explores the connections that link the double with mirror-images, shadows, guardian spirits, the doctrine of the soul and the fear of death”

¹⁰ Tradução livre da autora. Citação original: “that man wants above all to endure and prosper, to achieve immortality in some way.”

¹² Tradução livre da autora. Citação original: “There is no doubt that this belongs to the realm of the frightening, of what evokes fear and dread”

referência ao pensamento sobre o Doppelganger de Otto Rank, denominando este fenômeno como o Duplo, pela primeira vez, e associando-o ao próprio tema do *Uncanny*.

Segundo Freud, o *Uncanny* “pertence a tudo o que é terrível, a tudo o que desperta medo e horror”. (Freud, 2003, p. 123)¹² É, especialmente, um fenômeno estranho, bizarro, mas que, de alguma forma, nos é familiar. Nesta obra, o autor desenvolve a ideia de Duplo, precisamente a partir deste universo. Aqui, o conceito de Duplo é apresentado como “o produto de uma relação complexa entre o Ego exteriorizado, resultante de uma determinada fase de desenvolvimento, e o Ego consciente. O Duplo é a personificação de impulsos reprimidos ou até fragmentados.” (Bronstein & Seulin, 2020, p. 28)

O Duplo é, realmente, *uncanny*, pois uma pessoa ao ser confrontada por uma figura idêntica a si mesma sente-se aterrorizada e confusa. Contudo, a experiência torna-se estranhamente familiar, pois não há ninguém que a conheça melhor do que ela própria. Esta última afirmação pode, também, contribuir para a sensação de desconforto ou horror, pois, precisamente por se conhecer a si mesma tão bem, tem acesso a todas as suas experiências, falhas e pensamentos obscuros. Desta forma, a figura dupla do indivíduo, ou do Ego, tende a ser interpretada de uma forma negativa, pois é a personificação de todas estas ideias entendidas como pejorativas.

Freud associa esta ideia do Duplo ao conceito de “narcisismo primário”, que assenta no mito do Narciso e na ideia do

amor pela sua própria imagem. O narcisismo primário tem que ver com a “fase em que a criança investe toda a sua libido em si mesma”.¹³ (Laplanche, 1970, p. 368) Otto Rank também usa este argumento na obra *Der Doppelganger*, onde associa o medo da morte com o narcisismo primário. Otto Rank justifica a relação do duplo e a morte partindo da análise da obra literária *O Retrato de Dorian Gray*:

O sintoma mais evidente deste estado psíquico parece ser um forte senso de culpa que obriga o herói a não assumir a responsabilidade de certos atos do seu ego, mas sim transferi-la a um outro Eu, um duplo, que personifique o próprio diabo ou que seja criado por um pacto diabólico. Essa personificação dissociada aos impulsos e inclinações tidos antes como reprováveis, mas que nessa maneira indireta podem ser satisfeitos irresponsavelmente, aparece noutras realizações do tema como um alerta benéfico ("William Wilso"), que é diretamente abordada como a "consciência" do homem (*O Retrato de Dorian Gray* e outros). Esse sentimento de culpa, que tem diferentes fontes, prescinde, como Freud apontou, por um lado, da distância entre o Eu-ideal e a realidade alcançada, por outro lado, é alimentado por um poderoso medo da morte e cria violentas tendências de autopunição, que também condicionam o suicídio. (Rank, 2013, p. 87)

Neste excerto, Otto Rank explica que o duplo é criado, precisamente, como uma personificação do Ego, daquilo que não

¹³ **Narcisismo**, segundo Freud, constitui uma “fase da evolução sexual intermediária entre o autoerotismo e o amor de objeto. ‘O sujeito começa por tomar a si mesmo, ao seu próprio corpo, como objeto de amor.’ (Laplanche & Pontalis, 1970, p. 287) Entretanto, Freud divide esta fase em duas etapas: o **narcisismo primário** e o **narcisismo secundário**. Sucintamente, no narcisismo primário a libido começa por investir-se apenas no Ego. Seguidamente, no narcisismo secundário, a libido é transferida, a partir do Ego, para objetos exteriores. (Laplanche & Pontalis, 1970, p. 290)

é permitido ao sujeito exteriorizar por culpa ou vergonha. Desta forma, o Duplo serve como uma escapatória e como realização de “impulsos e inclinações”. É, por isso, tal como no folclore e na religião, visto como o extremo da personalidade do indivíduo original. Otto Rank continua: “Um motivo que revela uma conhecida relação do medo da morte com a atitude narcisista é o desejo de permanecer jovem para sempre. (...) Assim declara Dorian de Oscar Wilde: ‘Quando perceber que envelheço, hei de matar-me!’” (Rank, 2013, p. 88) O Duplo é visto como uma anunciação da morte, segundo vários mitos tradicionais (*Doppelganger*), mas é também associado à morte em si, como é possível concluir tendo em conta o fim trágico de vários enredos literários. Aqui, Otto Rank associa o narcisismo ao “medo da morte”, por causa deste desejo pela imortalidade, que resulta do amor por si próprio. O Duplo é a imagem imortal do indivíduo, que supera, precisamente, este medo da morte. Nas narrativas da Literatura Gótica, quando no final o indivíduo é vencido pelo seu *Doppelganger*, este acaba por, afinal, tornar-se imortal. Ou, pelo menos, a sua imagem.

Todo este pensamento tem como principal finalidade o entendimento da relação entre o ser humano e a sua própria identidade. Sendo que este fenómeno é sobretudo uma personificação de um estado mental, uma tentativa de visualizar algo tão abstrato e subjetivo, é necessário realçar a sua importância estética e o seu papel nas Artes.

Até agora foi possível entender como é que o conceito de Duplo veio a desenvolver-se até ao início do século XX, em diferentes áreas, e como era especialmente associado a

algo negativo. No entanto, a figura do Duplo foi sofrendo alterações, passando a adquirir outras formas de representação visual, mantendo sempre o propósito essencial – a representação do estado mental do indivíduo.

O Duplo deixa, em vários casos, de ser apenas o *Doppelganger* – tradicionalmente falando, como a imagem espelhada de si mesmo – passando, por vezes, a adquirir características formais mais complexas. O conceito de Duplo passa, assim, a ser entendido como um escape à identidade física do próprio indivíduo e às suas conseqüentes construções sociais, abrangendo um maior leque de possibilidades de representação.

II. O DUPLO NAS ARTES PLÁSTICAS

“Desde o século XIX, o tema do Duplo ressurgue frequentemente em muitas obras literárias e fílmicas, como também nas artes plásticas.” (Rank, 2013, p. 96) Esta última vertente será, precisamente, o contexto principal desta investigação. O Duplo, este conceito inevitavelmente estranho, pode ser visto como um meio de representação e compreensão do Eu nas Artes, como forma de exteriorização e exploração da identidade do artista, ideia a ser desenvolvida neste capítulo. Para melhor entendimento da evolução e versatilidade deste fenómeno, será feito um breve apanhado do Duplo nas Artes Plásticas, especialmente na prática da Pintura. Em seguida, serão, também, analisados exemplos de obras pictóricas onde o universo mental dos diferentes artistas é expresso através do Duplo.

II.I O Duplo como *Doppelganger*

¹⁴ Tradução livre da autora. Citação original: “Although it is usually considered a nineteenth-century theme, there are a surprising number of examples of both doubles and doubling in modern and postmodern art”

“Apesar de ser considerado, normalmente, um tema do século XIX, existe uma quantidade surpreendente de exemplos do Duplo no modernismo e pós-modernismo.” (Hassold, 1994, p. 253)¹⁴ A conceção do Duplo no século XX, nos inícios do modernismo, representa uma rotura ou oposição dentro daquela que é a personalidade do indivíduo, começando, assim, a pôr em causa o sentido de identidade e de Eu. (Hassold, 1994, p. 253) Tendo em conta a proximidade da época com o desenvolvimento da literatura Gótica, é notável as semelhanças entre esta representação visual do Duplo, com as características literárias do tema no séc. XIX.

Aqui, o Duplo é representado como uma polaridade do ser. É, da forma mais literal, uma projeção duplicada do indivíduo, claramente criada para representar a divisão da personalidade do mesmo. Apesar desta fase abrir a possibilidade de "pluralidade" da identidade, fá-lo de forma a ser suscetível à visão religiosa (bom versus mal), ou até psicológica (sanidade versus loucura). (Hassold, 1994, p. 254)¹⁵

Desta forma, é possível fazer-se, também, uma ponte entre a análise de Otto Rank, no que toca às características específicas do Duplo na Literatura Gótica, e a exploração pictórica do tema nas Artes Plásticas do início do século XX.

Por exemplo, a obra *Self-Seers II (Death and Man)* (1911), apresentada na figura 1, de Egon Schiele (1890-1918), pode

ser analisada segundo a visão do Duplo. O próprio título da obra sugere que assim o faça. Na pintura está representado a morte e o homem, o homem – um autorretrato do próprio artista – surge no primeiro plano, estático, apenas posando. Já a figura da morte, abraça-o, por detrás do primeiro. Neste caso, é evidente qual das duas figuras representa o artista, e qual representa o seu Duplo. A figura no plano mais afastado foi produzida com cores mais frias, cadavéricas, e com uma pincelada menos definida, em relação à da frente, apelando à morte ou até a uma espécie de sombra. Em contrapartida, a imagem da frente, que parece enfrentar o espectador, apresenta cores mais saturadas, com uma pincelada definida e tons quentes, que apelam à ideia de uma pele rosada e bochechas coradas, com vida.

Apesar destas características formais que, à partida, remetem para a ideia tradicional do *Doppelganger* folclórico e literário, a relação que ambas as personagens possuem não parece corresponder com tal ideia. Schiele parece querer mostrar ao espectador que tem consciência da existência do seu Duplo, dos seus defeitos, medos e segredos. Este não demonstra ser um motivo de tormento para o artista.

Se pensarmos na obra tendo em conta a visão psicanalítica do tema, o Duplo é a divisão do Ego, do próprio indivíduo. É o pedaço da sua identidade que vive no inconsciente, talvez reprimida, mas indispensável, que representa os medos e os pensamentos recalcados. O Duplo tem que ver, segundo Otto Rank, com “os reflexos nos espelhos, com as sombras, com os espíritos guardiães, com a crença na alma e o medo



Fig. 1 (Egon Schiele, *Self Seer II (Death and Man)*, 1911)

da morte”.¹⁶ (Freud, 2003, p. 142) Esta ideia de Ego, na psicanálise, está especialmente ligada ao complexo narcisista, conceito mencionado anteriormente.

A relação narcisista entre o Eu e o Duplo pode ser reconhecida na obra de Egon Schiele, pela proximidade e afeto presente na relação entre as duas figuras. A imagem duplicada do artista é a sua criação consciente, a versão imortal dele próprio. Schiele pinta o seu Duplo, aquela que é a personificação do seu conflito interior, pois reconhece esse mesmo conflito. Esta versão de si mesmo é ele próprio, mas é sobretudo uma forma de viver com os seus impulsos e perversidades, transferindo-as, tal como Otto Rank afirma, para um outro Eu.

São vários os exemplos de obras nas quais Egon Schiele se retrata a si mesmo, uma, duas ou até três vezes no mesmo quadro. Em todos, é notória esta relação de paz/conflito consigo mesmo e, conseqüentemente, com o seu Duplo. Ao contrário da obra *Self-Seers II (Death and Man)* (1911), figura 1, que nos demonstra uma certa consciência da existência do seu polo oposto e com a ideia de morte (sugerida no título), na obra *Double Self Portrait* (1915), figura 2, já não existe essa distinção. Nesta pintura, as personagens foram produzidas com a mesma paleta de cores, traço e pincelada, sendo difícil diferenciá-las. Ambas, semelhante ao que acontece com a figura do plano aproximado na obra anterior, possuem cores saturadas, destacando-se o vermelho, tanto na pele, como no cabelo, e nalguns outros pontos da roupa. Isto permite-nos associar tal vivacidade de cores à própria vivacidade das figuras. Ambas representam o artis-

¹⁶ Tradução livre da autora. Citação original: “This work explores the connections that link the double with mirror-images, shadows, guardian spirits, the doctrine of the soul and the fear of death.”



Fig. 2 (Egon Schiele, *Double Self Portrait*, 1915)

ta, claro, mas percebe-se que não são inteiramente iguais. Qualquer que seja o Duplo, apresenta-se com um peso maior do que o Duplo da obra analisada anteriormente. Parece ser mais palpável, pelas suas linhas e cores definidas. Parece ser tão autêntico como o artista em si. Já não é uma sombra ou uma realidade por definir.

Apesar desta falta de distinção entre a artista e seu Duplo, o tema permanece relevante pela presença da repetição em si. É, também, possível ter em conta a questão narcisista do tema. O artista representa-se de forma carinhosa, assegurando-se ou protegendo-se a si próprio. Na figura da direita, distinguimos-lhe uma expressão um pouco tensa, ao mesmo tempo que encosta a cabeça no peito da outra, refugiando-se. Já a figura da esquerda descansa a cabeça no seu corpo duplicado, como que em gesto paternal, tranquilizando-o. Esta relação entre as duas figuras, entre as duas partes do Eu, leva-nos a pensar em questões como a auto preservação, a defesa do Eu infantil, juntamente com os seus traumas, e, conseqüentemente, com o narcisismo primário – a questão do medo da morte e da imortalização do ser.

(...) vemos o narcisismo primário, em que os interesses libidinosos e egoístas estão concentrados em igual intensidade no ego e protegendo-se da mesma maneira, contra uma série de ameaças, através de reações que se dirigem contra a aniquilação total do ego ou da sua lesão e danos. Essas reações não resultam simplesmente do medo real, mas como forma de defesa de uma excessivamente forte pulsão de auto preservação. (Rank, 2013, p. 95)

Da mesma forma que Egon Schiele, Frida Kahlo (1907-54) também recorre ao tema do Duplo em várias obras. Na pintura *The Two Fridas* (Fig. 3), de 1939, a artista aparece representada ao lado da sua imagem duplicada, de forma quase simétrica. Mais uma vez, o próprio título confirma o fenómeno ao espectador e, tal como visualizámos nos exemplos anteriores, Frida também demonstra uma relação de proximidade e proteção na relação com o seu Duplo, consigo própria. No caso desta obra em particular, o duplo torna-se o protetor, numa altura mais vulnerável da vida da artista. Aqui, é possível notar uma ligação de sobrevivência entre ela e o seu Duplo. A Frida do presente (à esquerda) vê-se dependente da Frida do passado (à direita). A da esquerda representa a artista mais velha, desgastada e magoada. A da direita representa a sua versão mais nova, saudável e amada pelo marido, sendo importante perceber que esta pintura foi produzida durante o divórcio com Diego Rivera. (Hassold, 1994, p. 256)

É, por isso, possível relacionar-se esse evento com o simbolismo presente na obra: o coração destruído da Frida do presente e o pequeno retrato do casal na mão da Frida do passado. Aqui, o Duplo surge como a projeção da memória daquilo que Frida antes fora, ou antes possuía. O seu Duplo protege-a do colapso, ligando o seu coração intacto e saudável, ao quebrado da Frida do presente.

Existe sempre uma sensação de *uncanny* nesta polaridade entre a morte e a vida, o criador e o criado, mau e o bom, o consciente e o inconsciente, o protegido e o protetor. No entanto, estas forças mantêm-se dualidades primárias, contidas dentro da ideia de um Ego. (Hassold, 1994, p. 256)¹⁷

¹⁷ Tradução livre da autora. Citação original: “There is always a sense of the uncanny in these polar oppositions between death and life, creator and created, good and evil, conscious and unconscious, protector and protected.”



Fig.3 (Frida Kahlo, *The Two Fridas*, 1939)

Esta polaridade muito característica do Duplo, frequente tanto na Literatura Gótica, como no Cristianismo ortodoxo – onde a vida e a morte, o bom e o mal, a sanidade e a loucura são os extremos principais – deixou de simbolizar uma rotura e separação tão drástica do Ego e foi-se paulatinamente transformando numa tipologia de representação do autoconhecimento.

Na obra *Tree of Hope, Remaining Strong* (1946), figura 4, Frida representa-se acompanhada por outra imagem de si mesma. Vemos uma figura deitada de costas numa maca, ainda com as incisões abertas, ensanguentadas. Apesar de estar voltada contra o espectador, este sabe que a personagem retratada é a própria artista. Frida havia voltado dos Estados Unidos após uma cirurgia na coluna, obrigando-a a permanecer com um colete de ferro por 8 meses. A Frida da direita, será já a Frida em recuperação da cirurgia. Esta encontra-se vestida e penteada, sentada numa cadeira de madeira, segurando aquele que poderá ser o corpete, e um sinal que diz: *Árbol de la esperanza, mantente firme.*, que confere o título à obra.

Aqui, mais uma vez, a relação entre o Eu e o seu duplo não é de conflito, mas sim de proteção. Esta é uma mensagem de esperança que Frida escolhe criar para si mesma, bem como uma representação simbólica do seu sofrimento e, também, da sua força. A questão do medo da morte está muito presente nestas obras da artista, demonstrando, mais uma vez, a relação do duplo com a noção de narcisismo e a necessidade da auto preservação do Eu, utilizando a sua representação formal como forma de lidar com os seus problemas.

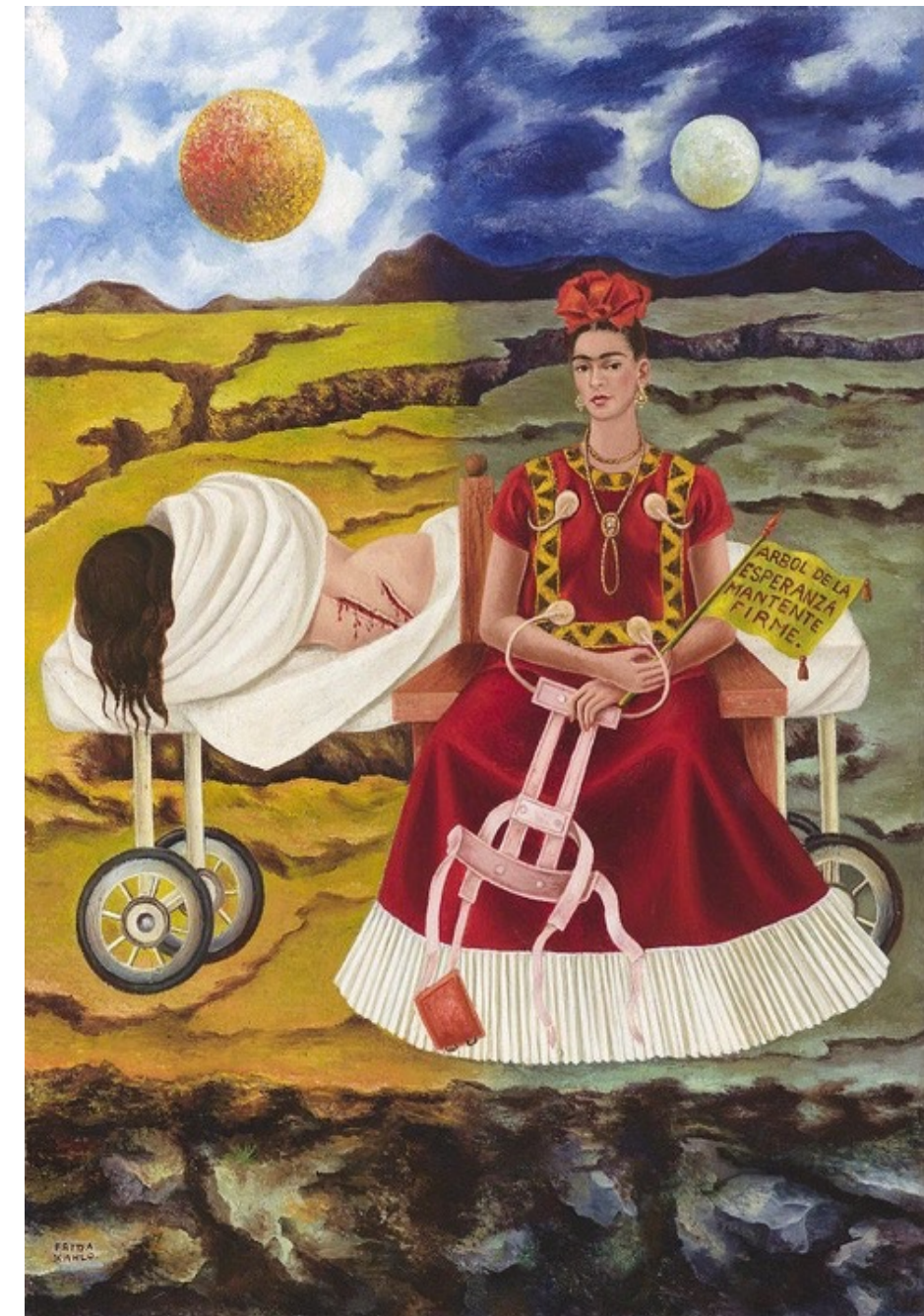


Fig. 4 (Frida Kahlo, *Tree of Hope, Remaining Strong*, 1946)

II.II O Duplo como alter-ego

Nos exemplos anteriores foi possível perceber-se que nem sempre o Duplo reflete uma total rutura de identidade, como seria de esperar tendo em conta a herança da Literatura Gótica. No entanto, com o evoluir das inquietações humanas, foram surgindo novas preocupações plásticas e, consequentemente, mudanças no aspeto formal do Duplo. Aquele que é o conceito da imagem tipicamente duplicada começa a ser visto como um questionamento mais complexo da identidade do artista. A imagem do Duplo passa por uma fase de colapso, uma espécie de histeria, onde é possível identificar-se dois tipos de representação do Duplo: a primeira sendo “a invenção de um duplo artístico, considerado um alter-ego criado, inconscientemente, pelo artista; e o segundo sendo um duplo originado através dum processo de metamorfose, consequente da fusão entre a identidade do indivíduo com os seus impulsos reprimidos, selvagens e sexuais.” (Hassold, 1994, p. 257)¹⁸. Aqui, o artista desenvolve a ideia de Duplo, deixando o típico conceito de *Doppelgänger* – imagem espelhada de si mesmo – explorando outras formas de autorrepresentação. O foco deixa de estar no retrato superficial do autor, e sim na forma como se sente ou como quer ser visto. Nestes casos, o duplo não surge de forma literal, mas mantém algumas características físicas do artista. É o indivíduo duplicado que sofre alterações anatómicas simbólicas.

No que concerne o Duplo como alter-ego, podemos referir o artista Marcel Duchamp (1887-1968) que, em “1920 criou

o alter-ego ficcional feminino Rose Sélavy (arrouse, c’est la vie), assumindo uma segunda identidade”. (Hassold, 1994, p. 257)¹⁹ Em 1921, a imagem de Rose Sélavy é registada pela primeira vez numa série de fotografias, produzida por Man Ray, vestida com roupas femininas e um colar de pérolas ao pescoço, demonstrado na figura 5. (Edwards, 2020, p. 26)²⁰

Duchamp repete esta imagem dele próprio como mulher num frasco de perfume *Belle Haleine, Eau de Voilette*. (...) Rose Sélavy reaparece em 1938 como modelo feminina usando o chapéu de Duchamp, o seu colete, casaco e sapatos, na Exposição Internacional Surrealista em Paris. Assim, Duchamp continua a explorar esta fusão de géneros e noção de androginia, algo já explícito na sua obra *Mustachioed Mona Lisa, L.H.O.O.Q.*, de 1917. (Hassold, 1994, p. 257)²¹ (Figs. 6, 7)

Este fenómeno pode ser interpretado de várias maneiras, especulando-se a razão pelo qual Duchamp criou esta segunda identidade. Pode ser pensado, como já foi referido no subcapítulo I.I, da mesma forma que o Duplo nas narrativas da Literatura Gótica – como uma personificação de uma segunda parte da identidade do indivíduo, ou como o total oposto daquilo que define, também a nível de identidade, o sujeito. (Faurholt, 2009) Este alter-ego pode ser interpretado como uma imagem duplicada do artista que realça certos aspetos que até então nunca tinham sido revelados pelo próprio. Pode ser vista como uma forma do autor explorar a sua feminilidade, vestindo, literalmente, um papel fictício.

¹⁸ Tradução livre da autora. Citação original: “The first is the invention of an artist double which is considered the artist’s self-consciously created alter-ego; the second is a doubling which depends upon the process of metamorphosis that is evident in the conflation of identity, often combined with sexual ambiguity, and associated with hysteria”

¹⁹ Tradução livre da autora. Citação original: “in 1920 Duchamp created a fictional alter-ego of Rose Sélavy (arouse, c’est la vie) and thus assumed a second identity.”

²⁰ Tradução livre da autora. Citação original: “in woman’s attire, a double strand of pearls fitted closely at the neck.”

²¹ Tradução livre da autora. Citação original: “Duchamp repeated this image of himself as a woman on a perfume bottle Belle Haleine, Eau de Voilette (Beautiful Breath, Veil Water) in 1921. Rose Sélavy reappeared in 1938 as a female mannequin wearing Duchamp’s hat, vest, jacket and shoes in the International Surrealist Exhibition in Paris. Thus, Duchamp continued his exploration in his mustachioed Mona Lisa, L.H.O.O.Q. of 1917”



Fig. 5 (Man Ray, fotografia de Rose Sélavy, 1921)



Fig. 6 (Marcel Duchamp, *Belle Haleine, Eau de Voilette*, 1920-21)



Fig. 7 (Marcel Duchamp, *Mustachioed Mona Lisa, L.H.O.O.Q.*, 1917)

Por outro lado, esta personagem pode representar o completo oposto de Duchamp. Pode revelar uma imagem de si completamente nova, até para ele. Uma forma de explorar diferentes campos e estéticas ou por pura diversão – um modo de contrariar as expectativas da sociedade.

Outro exemplo de duplo como alter-ego que se pode ter em consideração é o famoso *Bowler Hat Man* (Homem do Chapéu de Coco) que surge em inúmeras obras do pintor surrealista René Magritte (1898-1967). Apesar de Magritte ser, hoje, especialmente conhecido pelo aspeto desta figura generalizada, só nos últimos anos da sua vida é que o *Bowler Hat Man* começou a ser visto como um autorretrato do artista, ou como o seu alter ego. (Haskell, 2018)

Esta ideia surgiu a partir do crítico de arte George Melly que, em 1965, o intitulou de “agente secreto”, por se autorrepresentar disfarçado de “homem de negócios comum” que, tal como ele, vivia em Bruxelas. (Zalman, 2012, p. 107) No entanto, a personagem surgiu pela primeira vez em 1926, na obra *The Musings of a Solitary Wanderer* (Fig. 8), onde nada sugeria que fosse um autorretrato do artista. (Haskell, 2018) Nesta pintura, a figura aparece de costas para o espectador, observando uma paisagem sombria, posicionado atrás de um corpo aparentemente feminino, nu, que flutua deitado na horizontal. (Haskell, 2018)

As especulações acerca da identidade desta figura ícone começaram quando Magritte surge publicamente vestido da mesma forma que o *Bowler Hat Man*, declarando-o como o seu Duplo, como podemos observar na figura 9.

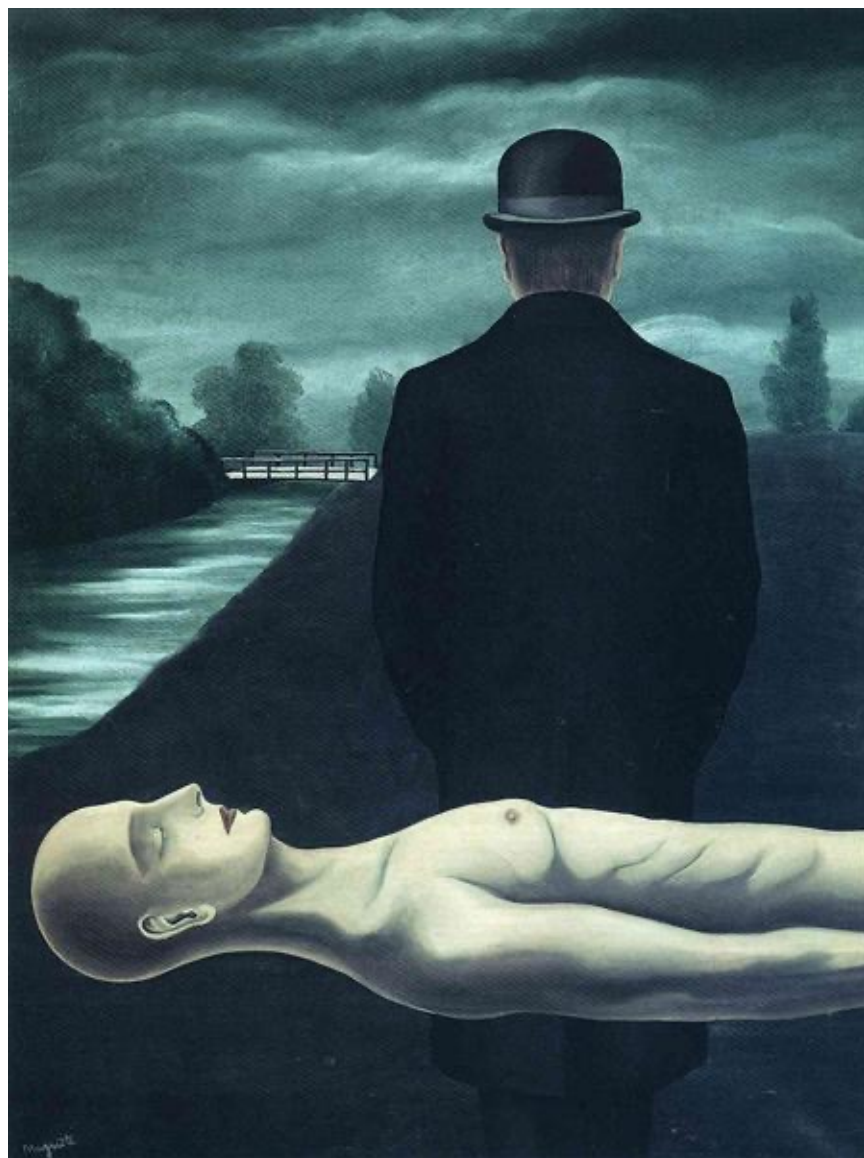


Fig. 8 (René Magritte, *The Musings of a Solitary Wanderer*, 1926)



Fig. 9 (René Magritte, fotografia de Magritte com *The Great War*, 1964)

²² Tradução livre da autora. Citação original: “Magritte seems eager to engender the role of the man in works like *The Great War* (1964) by assuming a meta-existence in front of his paintings or, at other times, playfully acting them out.”

“Magritte parece ansioso por criar o papel do homem em obras como *The Great War* (1964), assumindo uma meta-existência em frente às suas pinturas ou, noutras ocasiões, interpretando-as de uma forma divertida.” (Zalman, 2012, p. 109)²²

Além da presença habitual do seu alter ego, o universo do Duplo está explícito na forma da multiplicação da mesma imagem. As obras de Magritte apelam, incontestavelmente, ao conceito de Duplo também pela forma como as suas personagens surgem muitas vezes repetidas, por vezes, ao extremo do infinito.

Na obra *Golconde* (Fig. 10), de 1953, o artista representa uma série de figuras como o *Bowler Hat Man*, uma vez mais, que surgem quase como um padrão, flutuando naquela que parece uma paisagem suburbana. Magritte identifica-se com esta imagem comum do homem moderno que vive em Bruxelas. Como tal, escolhe representá-lo como o resultado de uma produção em série, eliminando qualquer individualidade. Todas as personagens de Magritte têm esta característica, não são identificáveis. Poderiam passar despercebidas num contexto habitual do dia a dia, mas são personagens principais nestas obras surrealistas.

Como se pode observar na figura 11, René Magritte surge numa fotografia, em frente à própria obra, desempenhando o papel do seu alter ego, que talvez se encontre no meio dos vários indivíduos vestidos de igual. O artista mostra-nos a sua posição na sociedade da época, entre muitos do mesmo estatuto, alienados do sistema social, não fosse este o traje comum do homem burguês da época, em Bruxelas. (Zalman, 2012, p. 110)



Fig.10 (René Magritte, *Golconde*, 1953)



Fig. 11 (René Magritte, fotografia de Magritte com *Golconde*, 1953)

II.III O Duplo (como alter-ego) metamórfico

Para além do Duplo como alter-ego, que permite ao artista interpretar uma personagem diferente de si próprio, é possível pensar-se num outro tipo de Duplo que possibilita algo semelhante: o Duplo metamórfico. Tal como o nome indica, em termos formais, este passa por um processo de metamorfose, de transformação.

Diferente do Duplo como alter-ego, o Duplo metamórfico permite, muitas vezes, ao artista, uma fusão das suas características físicas com as suas características psicológicas, através da simbologia.

Na série de obras do *Minotauro* (1933-), do pintor espanhol Pablo Picasso (1881-1973), o Duplo surge, precisamente, segundo a forma de uma criatura mítica. Picasso identifica-se com tal imagem. Neste caso, o artista cria uma versão de si mesmo fundindo o seu corpo aos seus impulsos mais selvagens, conseguindo, assim, ver realizados os seus desejos e fantasias. Esta figura animalesca surgiu pela primeira vez numa colagem produzida pelo artista (Fig. 12), em 1933, capa da primeira edição da revista de Albert Skira. (Hassold, 1994, p. 258) “Picasso escolheu um duplo onde estivesse explícita a sua natureza erótica que, aos cinquenta anos de idade, se envolveu com Marie-Thérèse Walter, uma aluna de dezoito anos.” (Hassold, 1994, p. 258)²³

Aqui, a natureza selvagem do animal é associada ao teor sexual desprovido de julgamentos que o artista sente nesta

²³ Tradução livre da autora. Citação original: “Picasso chose a double that made explicit the erotic nature of the artist who at fifty had begun a new liaison with Marie-Thérèse Walter, an eighteen-year-old school-girl.”

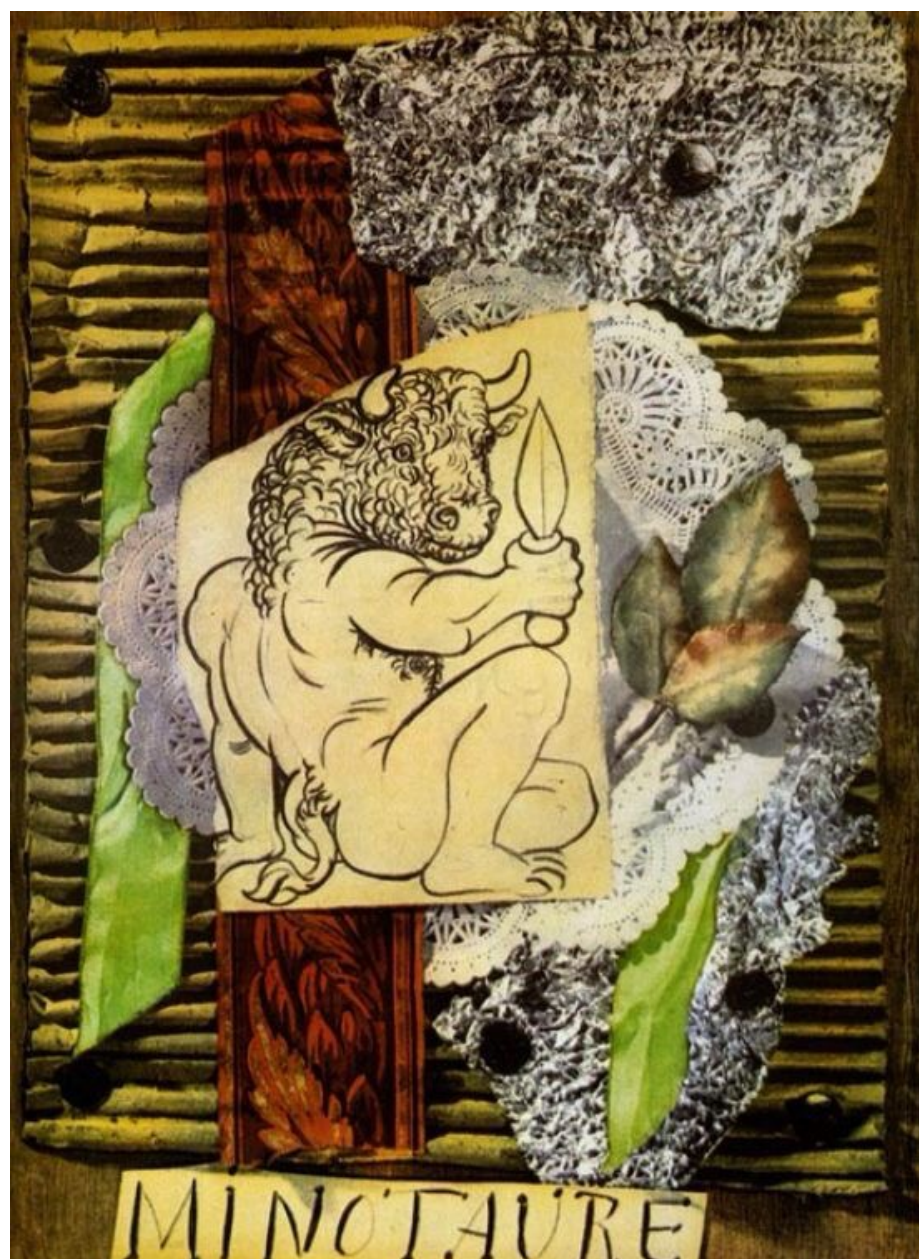


Fig. 12 (Pablo Picasso, *Minotaur*, 1933)

fase da sua vida. Otto Rank explica este fenómeno primitivo como um libertar da libido reprimida, associada ao narcisismo primário:

Essa constelação neurótica, em que o material a ser reprimido e contra o qual o indivíduo se defende acaba por se realizar, vem a ser um conflito complexo, na qual estão envolvidos, além das pulsões de auto preservação do ego, também os impulsos libidinosos, que se racionalizam simplesmente nas ideias conscientes do medo. A sua parte inconsciente esclarece plenamente o medo patológico que surge aqui, atrás do qual podemos esperar um tanto da libido reprimida. (Rank, 2013, p. 89)

Esta personagem do Minotauro surgiu na sequência da sua relação com a jovem amante, mas permaneceu como alter-ego nas suas obras por cerca de uma década. “Acabou por se tornar uma figura emblemática do Surrealismo, pois passou a ser vista como a personificação de desejos proibidos.” (The Museum of Modern Art, 2010)

“Por um lado, ele usou a criatura como alter-ego nos cenários conflituosos das suas relações com mulheres, em particular com Marie-Thérèse, bem como aqueles entre as suas paixões eróticas e ambições artísticas. O Minotauro é normalmente encontrado na sua cama ou no estúdio. Por outro lado, o artista posicionou, também, a besta na corrida, a praça de touros que chegou a aparecer no seu trabalho. Este tema do Minotauro passou a ser um meio termo entre a

²⁴ Tradução da autora. Citação original: “The motif of the minotaur became a meeting ground between his more provincial Spanish heritage and the broader worldview of Western culture with its Greco-Roman background, which now held a particular significance for him.”

sua descendência espanhola, mais provinciana, e a sua perspectiva da cultura Ocidental, em particular, do contexto Greco-Romano, que passou a ter um significado especial para ele.” (Gadon, 2003, pp. 22, 23)²⁴

A ideia do Duplo como um alter-ego metamórfico está também presente na obra de Frida Kahlo, em pinturas como *The Wounded Deer* (1946), figura 13. Frida retrata-se com corpo de veado, um animal selvagem, ferido e indefeso. As obras de Frida são sempre carregadas de simbolismo. Esta não é exceção. O veado evoca a ideia de renascimento e é muitas vezes comparado à Árvore da Vida, pelos seus chifres que, tal como galhos, crescem e renovam periodicamente. “É uma imagem arcaica de renovação cíclica.” (Chevalier & Gheerbrant, 1982, p. 196)²⁵

Pode entender-se que Frida escolheu representar-se, então, como um veado/cervo, depois de uma fase que devia ser de renovação e melhoria – pois foi no ano após a sua cirurgia à coluna –, mas que acabou ferido, tal como ela. A artista tem como objetivo representar o seu estado mental, e físico, o seu sofrimento, de forma metafórica. O Duplo adquire a forma que mais convém à narrativa. Frida transmite ao espectador a sua dor, o seu estado de derrota, vulnerabilidade e medo. Tal como o animal que sofre com as lesões das setas, que lhe atravessam o corpo, a artista sofre o resultado de uma cirurgia falhada.

O Duplo metamórfico é mais do que uma fusão entre o corpo e outras figuras simbólicas. Este tipo de autorrepresentação ultrapassa os limites da anatomia do corpo. Transcende

²⁵ Tradução da autora. Citação original: “Il est une image archaïque de la rénovation cyclique.”



Fig. 13 (Frida Kahlo, *The Wounded Deer*, 1946)

²⁶ Traduzido pela autora. Citação original: “transformation, (...) a complete change of form, structure or substance”.

os mesmos. Tal como o nome indica, o Duplo metamórfico provém do conceito de metamorfose. Metamorfose refere-se a “transformação, (...) uma total mudança de forma, estrutura ou substância”.²⁶ (Webster, 1996, p. 1207) Neste caso, o processo é o mesmo. A imagem duplicada do artista sofre uma quantidade de alterações que ultrapassam qualquer estrutura anatomicamente considerada correta.

Como tal, as obras do pintor britânico Francis Bacon podem ser consideradas parte integrante deste universo do Duplo. Em *Three Studies for a Self-Portrait* (Fig. 14), de 1979-80, Bacon retrata o seu duplo metamórfico. Mais do que a si mesmo, o artista representa as suas emoções reprimidas. O Duplo nasce destas mesmas emoções, daquilo que o artista não consegue ser enquanto corpo matérico. Estes sentimentos e sensações inconstantes e impulsivas são representadas através do dinamismo da pincelada, da cor e da forma.

O modo como o rosto é trabalhado reflete o estado emocional do representado. As cores pálidas contra um fundo negro, que quase engole parte da cara; uma pincelada e traços contínuos, dinâmicos e assertivos, mas que constroem um semblante moldável, sem estrutura. Este rosto quase desvanecido demonstra uma certa fragilidade ou insegurança, uma identidade pouco definida ou que, talvez, esteja cada vez mais a dissipar-se. A multiplicação da figura possibilita, também, realçar esta ideia de mudança e de transformação.

Francis Bacon dispunha-se a desenvolver o fenómeno do Duplo, explorando-o nas suas composições e narrativas,



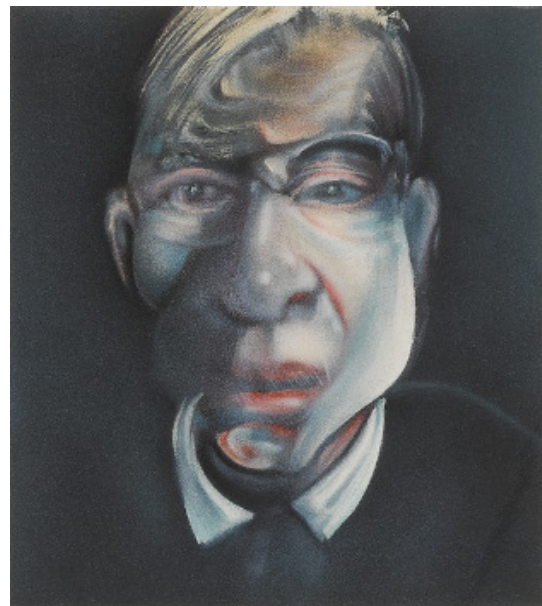
Fig. 14 (Francis Bacon, *Three Studies for a Self-Portrait*, 1979-80)



(Francis Bacon, pintura 1 de *Three Studies for a Self-Portrait*, 1979-80)



(Francis Bacon, pintura 2 de *Three Studies for a Self-Portrait*, 1979-80)



(Francis Bacon, pintura 2 de *Three Studies for a Self-Portrait*, 1979-80)

²⁷ “O cabelo longo das duas figuras, e o seio de perfil na figura mais atrás, indicam que estas são mulheres; as personagens masculinas no trabalho de Bacon têm sempre cabelo curto.” (Van Alphen, 1993, pp. 73, 74). Tradução da autora. Citação original: “The long hair of both figures, and the breast in profile of the back figure, indicate that they are women; male figures in Bacon’s works consistently have short hair.”

através da repetição da mesma figura no habitual formato de tríptico, e em representações de reflexos, sempre acompanhado desta ideia da metamorfose. Veja-se, por exemplo, a obra *Triptych Inspired by T. S. Eliot’s Poem ‘Sweeney Agonistes’* (Fig. 15), de 1967, onde o artista explora a noção de identidade e de duplo através de uma narrativa.

Aqui estão pintadas 3 cenas diferentes. Nos dois painéis de cada extremo, o cenário é idêntico, mas com personagens diferentes. A composição da esquerda, parece mostrar-nos dois corpos nus femininos, deitados de barriga para cima na plataforma. Uma caixa de cigarros aparece pousada no plano mais aproximado.²⁷ No painel do extremo direito, observam-se dois corpos nus quase fundidos, masculinos pelo seu cabelo curto.

Conseguem-se distinguir braços e pernas, mas não se entende a qual das duas figuras pertencem. Em ambas as composições, existe, de forma semelhante, um espelho colocado do lado direito da plataforma. Na pintura da esquerda, vemos que este reflete verdadeiramente a cena da ação, apesar de apenas se ver os pés das figuras. No plano mais afastado, surge uma caixa, a um canto, refletida. Já na pintura do extremo direito, os pés das figuras entrelaçadas surgem no espelho, tal como na outra cena.

Contudo, uma personagem estranha aparece também na imagem, ao telefone. Esta presença cria mais instabilidade na leitura da obra, deixando o espectador a questionar qual o papel desta figura e a sua identidade. A sua aparição no espelho é, claramente, assombrosa, tendo em conside-

ração que não se trata do reflexo de ninguém, à primeira vista. Esta impossibilidade demonstra uma certa confusão e tensão da mente do artista. As presenças de espelhos, de reflexos impossíveis, de corpos contorcidos, sem identidade, remetem um pouco para a ideia de sonho, ou pesadelo. Provavelmente esta obra remete também para a ideia da repressão homossexual que existia na altura.

Os dois corpos masculinos que se aparentam em copula, estão no lado direito (right) que poderia ser uma afirmação como - o certo. A data da pintura coincide com a legalização da Homossexualidade no Reino Unido. No entanto, é nesta tela que surge a figura ao telefone, o "delator", ou talvez uma sombra que observa, numa espécie de espelho que não reflete aquilo que acontece, ao contrário da pintura do lado esquerdo.

As obras de Bacon tendem a jogar, de alguma forma, com o conceito de identidade, ou com a falta dela. Neste caso

(...) torna-se plausível que o problema da instabilidade da visão esteja relacionado com o problema da instabilidade da identidade. Identidade, individualidade, parece depender de quem vê o quê. Quando a imagem no espelho é estável, a figura tem demarcada uma identidade. A identidade torna-se confusa quando a imagem no espelho não consegue ser identificada como um reflexo. (Van Alphen, 1993, p. 75)²⁸

²⁸ Tradução livre da autora. Citação original: “(...) it becomes plausible that the problem of the instability of vision is related to the problem of the instability of identity. Identity, selfhood, seems to depend on who sees what. When the mirror image is stable, the figure has a demarcated identity. Identity gets blurred when the mirror image cannot be identified as mirror reflection.”



Fig. 15 (Francis Bacon, *Triptych Inspired by T.S. Eliot's poem 'Sweeney Agonistes'*, 1967)



(Francis Bacon, pintura 1 de *Triptych Inspired by T.S. Eliot's poem 'Sweeney Agonistes'*, 1967)



(Francis Bacon, pintura 2 de *Triptych Inspired by T.S. Eliot's poem 'Sweeney Agonistes'*, 1967)

(Francis Bacon, pintura 3 de *Triptych Inspired by T.S. Eliot's poem 'Sweeney Agonistes'*, 1967)



Neste caso, o fenómeno de Duplo surge modificado, como forma de empregar alguma ambiguidade na composição, onde as questões de identidade e individualidade se põem em causa pelo artista. Contudo, as próprias figuras em cima da plataforma, nas duas cenas, podem ser consideradas duplas uma da outra, pela sua semelhança. “Os dois corpos são tão semelhantes que se pode afirmar que um constitui o duplo do outro: eles são *doppelganger*” (Van Alphen, 1993, p. 74)²⁹

²⁹ Tradução livre da autora. Citação original: “The two bodies are so similar that one could claim that they each constitute the other's double: they are doppelganger.”

II.III O Duplo e o *Outro*

É possível perceber, após estas últimas análises, que o Duplo é, sobretudo, uma forma de representação do Ego, do Eu íntimo, de conflitos internos e de identidade que possam existir no indivíduo. Sendo que o Duplo é visto na psicanálise como um mecanismo de defesa narcisista criado para resolver a questão do medo da morte, ou o medo de envelhecer, a identidade do artista prevalece, imortalizada, através da cópia de si próprio.

No entanto, esta ideia de identidade pode não estar diretamente ligada com a individualidade ou aspeto do sujeito. Se repararmos, ao longo das décadas, o Duplo deixa de ser uma resolução ao problema da imortalização do sujeito, mas sim da exploração do Eu através de outras formas de representação do corpo individual.

O Duplo transcende, assim, aqueles que são os limites da autorrepresentação. O universo psicológico do retratado passa a ser o foco na composição. “Sendo a identidade uma construção cultural que depende, precisamente, de uma linguagem e prática cultural” (Hassold, 1994, p. 259)³⁰, o Duplo pode adquirir qualquer tipo de forma. O indivíduo pode reconhecer-se e identificar-se com outra imagem ou, até, objeto.

Assim, o Duplo passa de uma imagem metamórfica para uma total desconstrução do indivíduo. A representação do Eu começa a ser feita a partir do Outro. É importante

realçar que toda esta transformação das características formais do Duplo foi acontecendo a partir do século XX até à atualidade de forma pouco gradual.

Posto isto, podemos identificar este fenómeno em obras cuja composição ou narrativa seja feita a partir de um corpo-modelo, alguém cuja identidade e individualidade não seja relevante para a interpretação da mesma. Esse corpo é uma imagem espelhada, mas disfarçada, do artista, que se vê inteiramente representado através do *outro*. Aqui é notório o universo mental do autor, que transfere os seus conflitos, mágoas e crises identitárias para um Duplo que se adapta às suas necessidades plásticas. Para tal, serão apresentados exemplos de dois artistas contemporâneos, Paula Rego e Michael Borremans cujo trabalho autoral exprime exatamente isto.

É possível reconhecer-se este Duplo nas obras de Paula Rego (1935), cujo tema é extremamente autobiográfico, e onde através do outro, a artista pode ver os seus desejos e fantasias realizados. As suas histórias são o reflexo de si mesma e do seu universo mental, dos seus sonhos, pesadelos de infância e traumas de vida. É através das suas personagens que a artista exorciza os seus medos.

A obra pictórica de Paula Rego caracteriza-se, sobretudo, pelas suas composições inquietantes, uncanny, pois apresenta-nos uma dissociação entre o contexto e a narrativa. Ao longo da sua carreira, a artista representou cenas inspiradas em contos da Literatura Romântica que aludem ao seu universo infantil. As suas personagens surgem como duplos da autora, que reencarnam um papel numa história de “conto de fadas”, distorcida por uma

³⁰ Tradução livre da autora. Citação original: “Identity is fully acknowledged as a cultural construct dependent on language and cultural practice.”

Por exemplo, na obra *A Fada Azul conta um segredo a Pinóquio* (Fig. 16), de 1995, Paula Rego retrata uma cena em que duas personagens interagem num espaço vazio, escuro e íntimo. A artista diz-nos serem a Fada Azul e o Pinóquio, do famoso conto infantil *As Aventuras de Pinóquio*, publicado em 1883, pelo italiano Carlo Collodi (1826-90).

Na obra, vemos a fada vestida de azul, uma mulher madura com os pés grandes e ossudos descalços, sentada numa poltrona vermelha e escura, segurando uma varinha de condão na mão, enquanto sussurra algo ao ouvido de um menino. Estará a contar-lhe um segredo? Ou dar-lhe uma ordem? O seu toque é delicado, mas a intenção é ambígua. Pinóquio, segundo Paula Rego, encontra-se nu, de costas voltadas para o espectador, com os braços colocados para trás, hirto, tenso e vulnerável. As suas mãos fechadas em punho, estarão como que algemadas, presas pela tensão da situação? Ou apenas a esconder algo, como por traquinice? Não lhe conseguimos ver o rosto. Esta cena é, sem dúvida, inquietante, especialmente quando ligada a um tema infantil.

Como já foi referido anteriormente, é associado ao conceito de Duplo a noção de narcisismo primário que, não só está relacionado com o lado mais primitivo do indivíduo, como com o seu lado mais infantil, à criança. (Rank, 2013, pp. 91, 92)

Ao contrário do que parece, é possível que aqui a artista se represente a si mesma como Pinóquio, que é frágil e submisso à personagem feminina mais madura, e da qual



Fig.16 (Paula Rego, *A Fada Azul conta um segredo a Pinóquio*, 1995)

depende (segundo o conto de fadas) para se transformar num "menino de verdade". Paula Rego coloca as figuras de forma suficientemente ambígua, não deixando claro até que ponto é que a Fada está prestes a bater no menino ou a acariciá-lo.

Esta obra, tal como todas as outras de Paula Rego, contém um teor erótico inegável, muitas vezes disfarçado pelas ambiguidades das composições. Emília Ferreira, no seu livro sobre a pintora, afirma

Na verdade, em Rego, a matéria é tão incontornável como a vida. A verosimilhança existente, mesmo na magia das situações, advém exatamente da força dos corpos. Por isso, o erotismo ou, melhor dizendo, o sexo como pulsão é tão presente na sua obra, tornando-se uma constante, uma força vital, incontornável, mesmo que culturalmente vista como algo a esconder. Pulsão feroz, carnívora, tão desejável quando reprimida, leva-nos sempre para um ponto da infância no qual ainda não sabemos, mas já sabemos que o sexo existe. (Ferreira, 2010, p. 44)

Na série de 1994, *Mulher Cão* (Fig. 17), Paula Rego retrata-se, não só a si mesma, como à Mulher, e ao seu papel na sociedade. Ela vê-se representada naquela que não é a sua imagem, ou o seu corpo, e muito menos a sua situação real. No entanto, é através do exagero da forma e da metáfora nela empregue que Rego exprime o seu conflito interno, associado a um conflito também de identidade e social.



Fig. 17 (Paula Rego, *Mulher Cão*, 1994)

Mais uma vez, a artista escolhe criar uma composição sem um cenário específico. A mulher surge isolada, prisioneira, domesticada. Esta última situação pode ser, portanto, associada à palavra “cão” que surge no título. A sua posição, apoiada nos quatro membros, no chão, assemelha-se à de um animal. Um animal a ser domesticado, pois encontra-se no interior, com uma expressão contrariada. Revela revolta e fúria. Não quer ser restrita a uma vida de submissão. Esta é sem dúvida uma crítica social feita pela autora.

Bernardo Pinto de Almeida menciona o pensamento de Freud no livro *Paula Rego ou a Comédia Humana*, onde diz “Freud designaria a criação do Duplo (alma/corpo, por exemplo) como tentativa para esconjurar o ancestral medo da morte.” (Almeida, 1990, p. 13)

Isto, mais uma vez, reforça a ideia da utilização do Duplo como meio de imortalização do corpo do indivíduo. O corpo duplicado, independentemente da sua identidade original, é utilizado nas narrativas como agente de uma ação eternizada na pintura. Esta ação, esta narrativa, poderá ser, precisamente, uma memória, um desejo não realizado, uma fantasia. O indivíduo “foge” à morte, duplicando, não o seu corpo, propriamente dito, mas a sua mente, a sua alma, os seus pensamentos. Este corpo é um corpo-modelo ou comum. Assume múltiplas personalidade e funções, servindo como que de marionete/manequim para a resolução interna – mas anónima externamente – de conflitos e traumas de vida. O Eu plasmado e retratado num outro anónimo, torna-se num Duplo como ferramenta de catarse. Este mesmo Duplo pode surgir repetido inúmeras vezes, agindo ao serviço desta mesma exploração interna e emocional do artista.

Este mesmo Duplo pode surgir repetido inúmeras vezes, agindo ao serviço desta mesma exploração interna e emocional do artista.

Paula Rego apresenta-nos inúmeros exemplos disto. É o caso da série de obras *Avestruzes Bailarinas* (1995), figura 18 onde a artista representa várias mulheres, em diferentes poses, mas na mesma ação, ou até, em *Natividade*, de 2002, (Fig.19) onde a cena é representada por duas personagens do mesmo modelo. Paula Rego executa as suas fantasias através de personagens que atuam por si.

Por outro lado, ao contrário das personagens de Paula Rego, que adquirem a emoção da artista e que protagonizam a sua história, em Michael Borremans (1963), artista belga, as figuras interpretam um papel diferente. O Duplo em Borremans surge, não só nas personagens que cria, como também na repetição das mesmas em várias composições, onde a sensação de conflito e confusão torna-se evidente.

Ao contrário de Paula Rego, as personagens de Borremans não emitem qualquer personalidade ou livre-arbítrio em relação à ação. As suas composições possuem, por isso, uma atmosfera densa e apática, oposto às da pintora portuguesa.

Borremans reconhece-se, não propriamente nas personagens, mas na atmosfera que cria com elas. É recorrente considerar as figuras de Michael Borremans manequins, pela sua natureza estranhamente inanimada. Exemplos disso são as obras da sua série de 2005 *The Skirt*, figura 20, ou, até mesmo, *The Devil's Dress*, de 2011, figura 21.



Fig. 18 (Paula Rego, *Avestruzes Bailarinas*, 1995)



Fig. 19 (Paula Rego, *Natividade*, 2002)

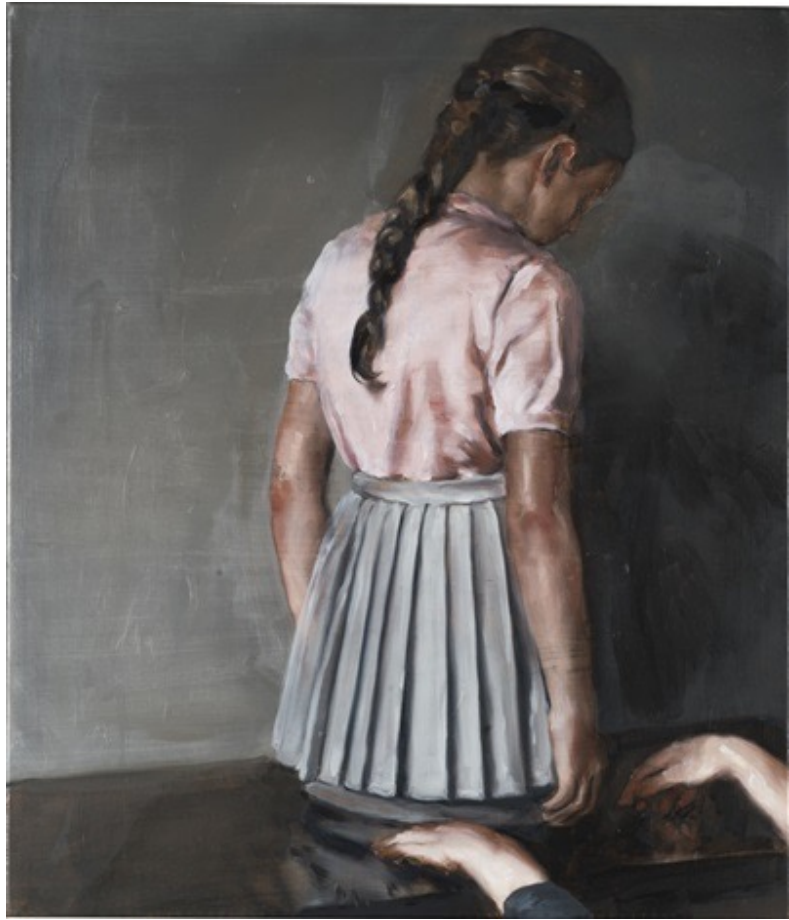


Fig. 20 (Michael Borremans, *The Skirt*, 2005)



Fig. 21 (Michael Borremans, *The Devil's Dress*, 2011)

Em ambos os casos, Borremans pinta pessoas reais, segundo um modelo à sua escolha, e confere-lhes realismo na representação. No entanto, limita-os em termos de ação. Estão paralisados, como manequins, sem vida, apesar de serem de pele e osso. Algo semelhante pode ser visto na obra *The Pupils* (2010), figura 24.

Contudo, nesta pintura em específico, estes não se apresentam inertes/estáticos. São como corpos manipulados que parecem agir consoante uma vontade externa, de forma quase mecânica, evocando um estado de ansiedade e rigidez do psicológico do artista. As suas obras são retratos mentais e emocionais. Borremans retrata-se através do outro, de alguém, de uma figura que age consoante a sua rigidez, o seu estado de ansiedade e o seu conflito de emoções. A atmosfera rígida e as composições perfeccionistas são o retrato da sua personalidade.

Borremans afirma pintar de fato, traje formal, porque lhe confere alguma rigidez e limitação de movimentos, permitindo-o concentrar-se mais no trabalho do que com um traje casual e sujo. (De Bruyn, 2021) Esta exigência e perfeccionismo na sua vida são evidentes no seu trabalho prático, pelo academismo e realismo das suas composições. No entanto, existe aqui, também, alguma contrariedade, pois apesar deste academismo extremo e seriedade, encontramos narrativas cómicas, inquietantes e um tanto ou quanto mórbidas. (De Bruyn, 2021)

Tal como em Rego, o Duplo serve como forma de exorcizar certos medos e angústias, enclausurando-os numa obra e immortalizando essas sensações.

O tema do Duplo, ou o *Doppelgänger*, também se relaciona com o universo Surrealista, insinuando um processo de permanente conflito interior – como se o assunto fosse sempre tanto o Eu como o Outro. Isto é algo que se encontra em todo o trabalho autoral de Borremans: na recorrência de figuras ex-voto, bem como nas representações de mãos – a simetria corporal é a manifestação mais simbólica do duplo – e mesmo na multiplicação de personagens. (Gioni, Michaud & Sardo, 2008, pp. 35, 36)³¹

Este excerto do livro Michael Borremans *Weight* (2008), sobre o trabalho autoral do artista, refere a representação de mãos, colocadas de forma simétrica, e a multiplicação de personagens como sendo das formas mais características de revelar simbolicamente o duplo. Esta simetria das mãos pode ser vista na obra *Red Hand and Green Hand* (Fig. 22), de 2010, onde ambas aparecem pintadas de uma cor diferente, como polos opostos, podendo simbolizar a polaridade do mal e do bem, respetivamente. O Eu louco e o Eu saudável; o Eu inconsciente e o Eu consciente; o meu Duplo e eu próprio; o conflito do próprio indivíduo consigo mesmo; duas mãos que querem agir de formas opostas – como mão sinaleiras, que indicam quando parar e quando avançar.

A obra *The Pupils* (Fig. 23), de 2001, é um dos muitos exemplos onde a multiplicação de personagens sugere este conceito do duplo presente no pensamento de Borremans, conferindo um aspeto uncanny às obras. Aqui, estão presentes três personagens de pé, umas atrás das outras,

³¹ Tradução livre da autora. Citação original: “The theme of the double, or the doppelgänger, also intersects the Surrealist universe, hinting at a process of permanent inner dissension – as if the subject was forever both self and other. (...) body symmetry is the most highly symbolically charged manifestation of the double – or in the propagation of the character.”



Fig. 22 (Michael Borremans, *Red Hand and Green Hand*, 2010)



Fig. 23 (Michael Borremans, *The Pupils*, 2001)

fardadas e cada uma debruçada sobre outras três figuras deitadas. Figuras estas que fazem questionar se possuem mais corpo para além da cabeça e dos ombros. Não é explícito se os indivíduos são exatamente os mesmos, mas é claro o caráter de figura-modelo, ou manequim, destas personagens. De certa forma, as figuras personificam um estado melancólico, tenso, perfeccionista e mecânico da condição psicológica do artista.

É importante também aqui mencionar a obra *Replacement One* (Fig. 24), produzida em 2004, onde o Duplo se manifesta de forma totalmente explícita. Aqui, Borremans faz referência à obra *Not to be Reproduced* (Fig. 25), de 1937, do pintor surrealista René Magritte, analisado no subcapítulo II.II. Não se entende quem é a personagem produzida por Borremans nesta obra, mas, mais uma vez, essa informação torna-se irrelevante tendo em conta a sua composição impossível e de uma estranheza latente, pela quase ausência do braço daquela que entendemos à primeira vista ser a personagem real (e não a duplicada). É especificamente esse “desaparecimento” do braço da primeira figura, versus a amputação da mão da segunda, que provocam essa sensação de desconforto face ao que estamos a ver, pela amputação que aparentemente existe, mas não se repete entre representação e representado.

Em ambas as obras, de ambos autores, estão reproduzidas duas figuras iguais, duplicadas. Uma é o duplo da outra. Na obra de Magritte, a segunda figura surge como um reflexo impossível da outra. Esta apresenta exatamente a mesma perspetiva que a figura da frente, de



Fig. 24 (Michael Borremans, *Replacement One*, 2004)



Fig. 25 (René Magritte, *Not to be Reproduced*, 1937)

costas e não de frente para ela, como seria de esperar. Esta colocação da imagem é algo perturbador, pois contraria a realidade.

Já na obra de Michael Borremans, a disposição das duas figuras é semelhante. Contudo, a figura duplicada deixa o espectador a questionar se é uma imagem refletida ou uma produção numa tela. Os limites do suporte onde esta surge são muito pouco definidas. A personagem original parece estar a produzir o seu próprio duplo – é um artesão. Este, tal como na obra *The Pupils*, é desprovido, não só de identidade, mas sobretudo de individualidade.

Tal como no exemplo da obra de Francis Bacon, *Triptych Inspired by T. S. Eliot's Poem 'Sweeney Agonistes'*, analisada no subcapítulo II.II, o reflexo, ou a imagem duplicada na obra e Borremans, é confusa, incoerente. O Duplo, permite uma exploração do psicológico, da identidade e da incerteza com a criação de composições uncanny, onde a familiaridade é recorrente, mas a estranheza e o bizarro prevalecem e sobressaltam ao olhar do espectador.

III. DESENVOLVIMENTO PRÁTICO

O desenvolvimento desta investigação surgiu como resposta a uma procura plástica contínua que começou mesmo antes do início do mestrado. Desde então, o conceito do Duplo era notório, apesar da falta de entendimento sobre o assunto. O conflito interno, a repetição do corpo e o autorretrato emocional, foram noções que permaneceram constantes e conscientes na exploração do trabalho pictórico, permitindo, agora, entender a sua origem. Por isso, neste capítulo, será apresentado o processo, tanto prático como de pensamento, que permitiram chegar à conceção final do trabalho.

O trabalho autoral caracteriza-se pelo uso da figura humana como forma de expressão do universo mental. São corpos comuns, reais, que não representam ninguém em particular. As composições também não propõem qualquer narrativa. As personagens são colocadas em espaços praticamente vazios, simples e íntimos, e são colocadas de forma quase imóvel, transmitindo uma atmosfera tensa à pintura. O contraste luz/sombra são também aspetos muito importantes no trabalho, reforçando a ideia de intimidade pela escuridão, mas concedendo também alguma teatralidade pelo foco de luz incidente na figura.

Cada composição é pensada consoante uma ideia abstrata de luz e sombra e da figura num espaço, sugerindo sobretudo uma sensação. É através de um processo fotográfico que essa ideia/sensação se torna mais definida. Para isso, são utilizados modelos, luzes específicas e um espaço favorável para encenar toda a composição. O processo de produção das pinturas depende inteiramente destas fotografias. (Fig. 26)



Fig. 26 (Ana Rodrigues, exemplos de fotografias de processo, 2020/2021)

É necessário algum cuidado no posicionamento da figura, e iluminação e do manuseamento da câmara, tendo em conta a escassez de luz. Quando é necessária a criação de uma composição onde a personagem se encontra repetida, em várias posições, a fotografia é manipulada em Photoshop e as sombras pensadas de forma a resultar no espaço.

Para um melhor entendimento do procedimento de exploração conceptual e pictórica do projeto, e do caminho percorrido até lá, explicar-se-á melhor as noções referidas no parágrafo anterior – conflito interno, repetição do corpo e autorretrato emocional –, sendo que fazem parte da conceção do trabalho há mais tempo. Para isso, pode ter-se em consideração um exemplo prático de uma obra produzida em 2019, no âmbito da unidade curricular de Projeto, do último ano de licenciatura em Artes Plásticas – Pintura, na Faculdade de Belas Artes do Porto. *Eles sabem para onde me levar* (2019), figura 27, foi criada com a noção de conflito interno como premissa principal. Esta expressão, utilizada mesmo ao longo desta investigação, refere-se à sensação de tensão, de oposição entre pensamentos e estados de espírito que a condição de ansiedade provoca. Essa ansiedade pode ser também associada à noção de confusão e estranheza que, por sua vez, se relacionam com o conceito de uncanny e, conseqüentemente, com o pensamento obsessivo. Assim, a repetição do corpo surge da necessidade de representar, de alguma forma, esta tal obsessão e confusão, e a coexistência entre duas ou mais partes da personalidade do indivíduo.



Fig. 27 (Ana Rodrigues, *Eles sabem para onde me levar*, 2019)

De certa forma, inconscientemente, o Duplo já estava presente no trabalho como premissa principal. Nesta pintura, foi criada uma cena com três doppelgangers, sendo a personagem original aquela que se encontra no meio, paralisada, inerte. Aqui, a utilização de figuras com aspeto diferente, ou corpos-modelo, permitem ao espectador centrar-se na sensação que a composição lhe transmite, e não a associá-la diretamente ao autor. Desta forma, é possível fazermos um autorretrato emocional, apropriando-nos de um corpo que não é o nosso, mas com o qual nos identificamos ou que nos serve para personificar essas mesmas sensações abstratas. Isto permitiu, desde o início, criar um maior afastamento entre autor e aquilo que está a ser representado (medos, fantasias, emoções). A utilização de uma outra imagem em vez da do autor funciona, já por si, como uma ferramenta de catarse, permitindo uma “purificação” completamente desassociada à sua imagem física e ajudando o artista a focar apenas na ação e nas emoções que desejo representar, podendo, assim, analisá-las e compreendê-las com um olhar mais distante e menos auto depreciativo.

É relevante também referir que este distanciamento artista/autorrepresentação já se havia manifestado em obras de anos anteriores este. Em 2018 foi produzida a obra *Saturno*, figura 28, onde surgiu o interesse por este modelo masculino, em particular. Neste caso, a composição centrava-se apenas no corpo, na sua torção e tensão, procurando uma pose anti natural e desconfortável, ao ponto de se tornar o contrário. Esta posição remete para o ato de espreguiçar, de torcer e retorcer todos os membros e músculos, e tornar-se consciente do próprio corpo, libertando possíveis tensões. Está associado, também, ao ato de contorção, que remete para questões de desconforto e ansiedade. Aqui, a figura parece lutar com o

seu próprio corpo, paralisando-se a si mesmo. Este quer libertar-se, de alguma forma, pela boca ou pelos olhos, ou pelo contrário, ganhar controlo sobre si mesmo.

Este pensamento de “apropriação” da imagem do outro como forma de autorrepresentação continuou constante ao longo do percurso do trabalho, apesar da consciencialização do Duplo ocorrer apenas no final do primeiro semestre do segundo ano do mestrado. No entanto as características deste conceito estiveram presentes desde o início. Como tal, será feita uma análise geral do trabalho consoante a visão do Duplo, tendo em consideração os aspetos mencionados anteriormente.

No início do primeiro semestre, foi produzido um conjunto de gravuras e pinturas onde o corpo feminino se evidenciou como objeto de estudo principal. Na figura 29, é possível observar uma série composta por 6 gravuras. Estes são exemplos que ilustram uma procura pela rotura dos limites do corpo, onde a alma surge como sombra e a sombra se funde com o corpo. Tal como no pensamento de crenças folclóricas, quem não emite sombra, não tem alma. Logo, a sombra aqui surge como uma representação externa da alma, daquilo que é impossível de se ver. Nestas obras, a figura expande-se, de certa forma, através da sombra, sendo esta representativa da própria alma.

Estas gravuras são resultado de uma técnica mista (calcografia e monotipia), onde, inicialmente, foi prensada uma chapa de zinco gravada sobre papel, concebendo uma impressão calcográfica. De seguida, foi feita uma nova impressão por cima da anterior, alinhando as mar-



Fig. 28 (Ana Rodrigues, *Saturno*, 2018)

cas que os limites da chapa haviam criado. Esta segunda impressão, que corresponde à sombra, foi produzida através de uma mancha feita num molde de polipropileno, manipulado segundo as formas da imagem anterior.

A partir deste momento, foram desenvolvidas pinturas onde o foco principal se tornou apenas a repetição da mesma figura feminina, de forma a criar composições simples, sem cenário ornamentado. A importância da sensação de tensão manteve-se. Foram exploradas, de alguma forma, diferentes posições corporais, que dissessem algo ao espectador, mas que não estivessem dependentes de nenhuma narrativa definida. A tensão advém das expressões faciais, dos olhares e das meias poses, que parecem indicar que as personagens se encontram a meio de uma ação, transmitindo, mesmo assim, alguma inércia, como é possível observar na figura 30

A figura feminina manteve-se como personagem principal em todos os trabalhos ao longo do primeiro ano de Mestrado. Aqui, o interesse encontrava-se no desenho dum corpo feminino real, sem idealização. Um corpo onde se evidenciassem as curvas e dobras criadas com posições relaxadas. Este período de tempo caracterizou-se também pela repetição do mesmo corpo na composição, criando uma relação entre as figuras que se encontram no mesmo espaço. A partir deste momento, as obras começaram a ser produzidas com tinta de óleo e pastel de óleo sobre tela, onde alguns pormenores ou partes da pintura foram deixados quase como esboço.



Fig. 29 (Ana Rodrigues, *Sou sombra*, 2019)



Fig. 30 (Ana Rodrigues, *Sem Título*, 2019)

Apesar de, até aqui, o Duplo poder ser identificado a partir da repetição da mesma figura, também começou a manifestar-se de outra forma. Na obra *Quarto Escuro* (2020), figura 31, a personagem representada trata-se de um jovem em tronco nu, num ambiente intimista, sentado no chão, com uma saia vermelha, de rosto calmo e acompanhado apenas pela sua sombra. Na elaboração desta composição, a presença da sombra definida na parede tornou-se um fator importante, passando a ser um dos elementos principais da imagem. O espaço escuro, com influências no Tenebrismo de Caravaggio, permitiu explorar ideias como a de intimidade, silêncio e desconforto. A relação de claro-escuro atribui teatralidade à composição, destacando o personagem como que com um holofote, num palco, sozinho e exposto a olhares alheios. A própria posição da figura masculina pressupõe um estado de fragilidade, tendo em conta que o olhar do espectador se encontra a um nível superior. A exploração da ideia de homem, de fragilidade e feminilidade também foi uma das ideias fundamentais na criação desta composição.

Para uma maior sensação de proximidade com a obra, escolheu-se como suporte um MDF com 40x34,5x1,5cm, onde a composição se tornaria mais pequena e a base mais lisa em relação ao tecido da tela, possibilitando assim, resolver com mais facilidade alguns pormenores da figura. Este suporte de madeira, para uma melhor absorção da tinta e um acabamento mais rugoso, recebeu várias camadas de um preparado à base de cré natural, litopone, cola polivinilica e água morna. Depois, como em todas as outras obras, foi aplicada a imprimatura de "vermelho índio escuro".



Fig. 31 (Ana Rodrigues, *Quarto escuro*, 2020)

Na pintura *Sem título* (2020), figura 32, a composição é produzida numa tela de dimensões maiores que a obra anterior. O espaço representado é também mais amplo. A personagem surge de pé, com uma saia diferente, segurando-a delicadamente, com uma posição clássica, em contraposto. Este olha o espectador, demonstrando-se mais assertivo da sua posição, desafiante. A sombra surge mais delineada que na composição anterior e com uma dimensão mais considerável. Tendo em conta a orientação do corpo em relação ao foco de luz que nele incide, a sombra projetada na parede parece adquirir uma forma mais esguia, com os dedos das mãos longas que lembram personagens sobrenaturais e assustadoras.

Tal como na obra anterior, o Duplo manifesta-se, não só através da personagem que representa o artista e autor da obra, mas também na sombra, tal como Otto Rank mencionava no seu pensamento psicanalítico do tema. A sombra é uma duplicação do corpo, é uma projeção do indivíduo, de pensamentos e intenções obscuras ou reprimidas.

A partir deste momento, foi criada uma série de pinturas com composições variadas, enfatizando e delineando as sombras representadas. Aqui, parte da imprimatura foi deixada por cobrir, de forma a fazê-la transparecer através do desenho e de certas zonas da pintura. Sendo esta cor bastante escura, estas zonas "cruas" serviram como partes em sombra no corpo da figura, sombras projetadas ou pormenores no cenário. Escolheu-se pintar um panejamento de fundo para dar mais interesse à com-



Fig. 32 (Ana Rodrigues, *Sem Título*, 2020)

posição e evidenciar o aspeto teatral característico deste universo pessoal.

No caso da pintura da figura 33, é notável a realação entre a personagem (de carne e osso) e o seu Duplo (a sombra). A figura parece olhar a sua projeção de forma atenta, intrigada ou, até, desafiando, como à espera que esta se mova por vontade própria. A personagem olha-a diretamente, confronta a sua imagem, a sua escuridão. Confronta-se a si própria. Por outro lado, a posição da sombra parece estar ainda mais acentuada, pela posição da luz em relação ao corpo. Esta mostra-se num estado de brincadeira, inclinando-se mais e deixando-se observar.

A cor da imprimatura surge em diversos pontos da pintura, em especial no desenho da sombra, como forma de destaque em relação à textura do meio envolvente e à do corpo no primeiro plano. Confere-lhe menos palpabilidade, mais vazio. Tal como o acabamento da sombra, o rosto da personagem é resolvido através da cor de fundo, como que despido de pormenor que nos revele a sua identidade.



Fig. 33 (Ana Rodrigues, *Sem Título*, 2021)

CONCLUSÃO

Após a leitura deste relatório de projeto, é possível perceber como o Duplo pode realmente funcionar como um recurso estético à autorrepresentação, especificamente na pintura.

No capítulo “Contexto Teórico”, analisam-se as palavras Duplo e *Doppelgänger*, cujos significados estão ligados, apesar de não representarem exatamente a mesma coisa nem terem a mesma origem. Embora ambas as palavras sejam utilizadas ao longo do texto, a palavra *Doppelgänger* tem anexada uma crença folclórica negativa que, não só é, visualmente, a replicação idêntica do indivíduo, como representa a sua morte iminente. Esta ideia foi desenvolvida e explorada, especialmente, no campo da Literatura, dando origem, mais tarde, a estudos psicanalíticos. A partir daqui, surgiu, sim, a palavra e conceito de Duplo, associada à psique do ser humano, bem como, segundo Freud, ao complexo de narcisismo primário. Otto Rank descreve as características do Duplo a partir de obras literárias e informa o leitor que esta figura é mais do que um *Doppelgänger*. O seu aspeto pode, não só, ser uma figura duplicada, como uma imagem refletida num espelho, uma sombra, um espírito guardião ou, o contrário, a morte (onde o medo da morte também se inclui).

Desta forma, é possível relacionar-se os aspetos visuais e conceptuais do Duplo, entendendo-se que este pode, também, ser representado pictoricamente de outras maneiras. O Duplo é a personificação do estado psicológico do indivíduo, podendo, nas Artes Plásticas, funcionar como um autorretrato do universo mental.

Sendo assim, no “O Duplo como Doppelganger”, começou-se por se fazer uma ligação entre as características exploradas no capítulo anterior com exemplos de obras pictóricas, do início do século XX. Aqui, foi possível relacionar histórias tradicionais com a justificação psicanalítica numa imagem. O Duplo como Doppelganger – como a literal duplicação da imagem de um indivíduo – surge na História da Arte e do autorretrato como forma simbólica de representação de algum tipo de conflito no artista ou dualidade entre momentos da vida do próprio. Egon Schiele e Frida Khalo, demonstram esta relação consigo mesmos, pintando-se de forma duplicada. Nestes casos, é possível ver a relação entre as características formais do Duplo com as ideias literárias e psicanalíticas, onde a morte e a sombra obtêm papéis importantes na interpretação deste pensamento. Neste subcapítulo, escolheu-se utilizar a terminologia Doppelganger para fazer uma melhor distinção entre as representações mais literais do Duplo e as exploradas nos momentos seguintes da dissertação.

Em “O Duplo como alter-ego”, abrem-se as portas para novas representações deste conceito na Arte. Sendo o Duplo, uma personificação do estado mental do artista, este pode adquirir qualquer forma que lhe seja mais pertinente. Neste caso em específico, o alter-ego é quase como um disfarce do autor, é “a invenção de um Duplo artístico”. (Hassold, 1994, p. 257) Este já não responde às regras e características definidas pela literatura e psicanálise. O Duplo entra em colapso. As obras de Duchamp e Magritte são exemplos deste fenómeno. Ambos se reveem nas personagens que criam a partir de si. São simbólicas e misteriosas, deixando assim em aberto a interpretação sobre as mesmas.

No subcapítulo “O Duplo (como alter-ego) metamórfico”, vê-se uma transformação do Duplo cada vez mais radical. A partir da ideia de alter-ego, o Duplo evolui para algo que ultrapassa os limites daqueles que são conhecidos como sendo os limites do corpo humano. O Duplo manifesta-se através do simbolismo nas formas, como no corpo híbrido – metade pessoa, metade animal, como no caso de Picasso e Frida Khalo. O artista passa a ter necessidade de se ver representado de uma forma mais radical, porque ele próprio, com o seu corpo, não pode expressar o que precisa, nem viver a realidade que deseja. Para além de híbrido, este Duplo pode também obter uma forma, como o nome indica, metamórfica. A figura deixa de apresentar limites anatómicos e transforma-se em algo completamente novo e expressivo. A Obra de Francis Bacon é particularmente metamórfica, precisamente pelas figuras transcenderem os limites da anatomia.

Já em “O Duplo como o *outro*”, o aspeto do Duplo deixa completamente de ter qualquer parecença com o artista. Aqui, é utilizado um corpo-modelo ou corpo-comum para representar o autor, as suas vivências, medos e sonhos. É através desta personagem que este pode ver as suas fantasias e desejos realizados. Neste caso, o objetivo não é apenas o indivíduo ver-se representado com uma aparência em particular, mas sim de passar por uma espécie de processo de exorcismo de emoções, medos e desejos reprimidos. O Duplo como o *outro* está bastante presente nas obras de Paula Rego e de Michael Borremans, que projetam as suas memórias e emoções nas personagens das suas composições. Estas são pessoas cuja identidade não é conhecida ou

relevante para a interpretação das obras, pois o que está em causa é o universo mental do artista.

O conceito do Duplo revelou-se de extrema importância para a compreensão do trabalho autoral deste projeto, tal como na reflexão de questões pessoais. Como foi referido no capítulo “Desenvolvimento Prático”, este conceito não esteve presente na conceção do trabalho desde o início. Foi, sim, encontrado num processo de procura pelo tema da investigação. Era necessário que houvesse uma relação com aquilo que já havia sido desenvolvido até então, e que respondesse a várias questões que até aqui não tinham obtido resposta. Assim, foi possível identificar as características teóricas do Duplo nas obras já realizadas e entender o porquê de certas escolhas e aspetos do trabalho que se mostravam constantes.

Embora do tema do Duplo ter permanecido abstrato no processo de pensamento e desenvolvimento inicial do projeto, as suas características estiveram sempre presentes: A utilização de um corpo-modelo como autorrepresentação; a repetição da mesma personagem e a relação entre elas; a presença da sombra nas composições, manifestando-se cada vez mais com a consciencialização do tema. Todos estes aspetos deste trabalho autoral demonstram que o Duplo é uma forma de autorrepresentação, que vai além da clássica conceção da mesma, focando-se sobretudo na representação do psicológico do artista, seja do consciente ou subconsciente.

Apesar dos exemplos dados nesta investigação, o Duplo não

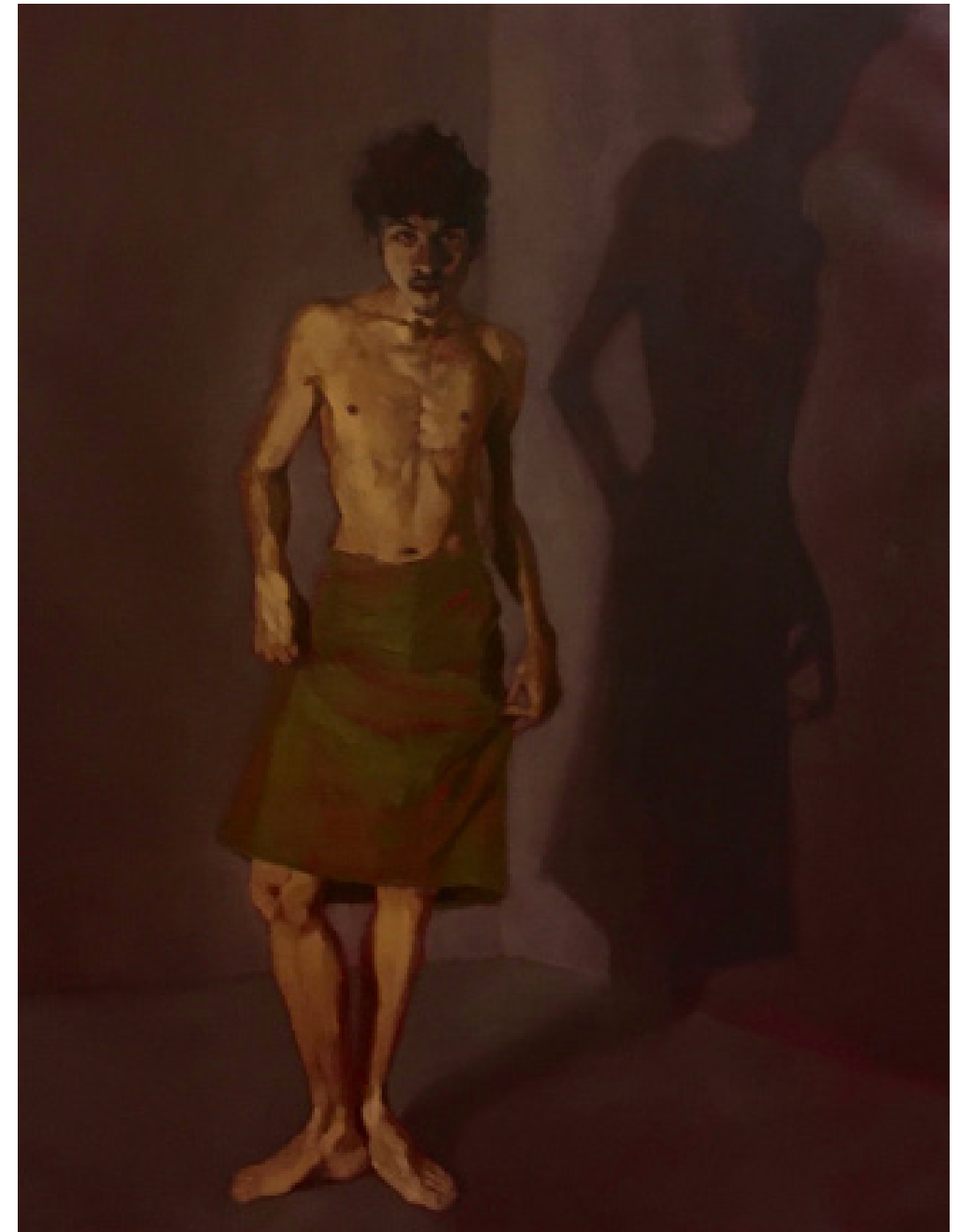
se limita, apenas, a estas formas de representação na pintura, nem na Arte. É importante entender que este fenómeno surge como uma representação, uma personificação daquilo que é a coisa mais subjetiva e passível de interpretações: a mente humana, a forma como lida consigo mesmo e com o mundo.

O Duplo é um pensamento que, em termos visuais, ajuda na exploração e compreensão de um estado psicológico difícil de comunicar. Sendo o conflito interno e de identidade um tema ainda tão recorrente, a descoberta deste conceito veio facilitar a compreensão, não só desses mesmos conflitos, como a identificação de algumas destas características na pintura. Através deste fenómeno, o artista é capaz de se ver de outra forma e de ver os seus desejos realizados, transferindo esse estado psíquico e conflituoso para o mundo exterior.

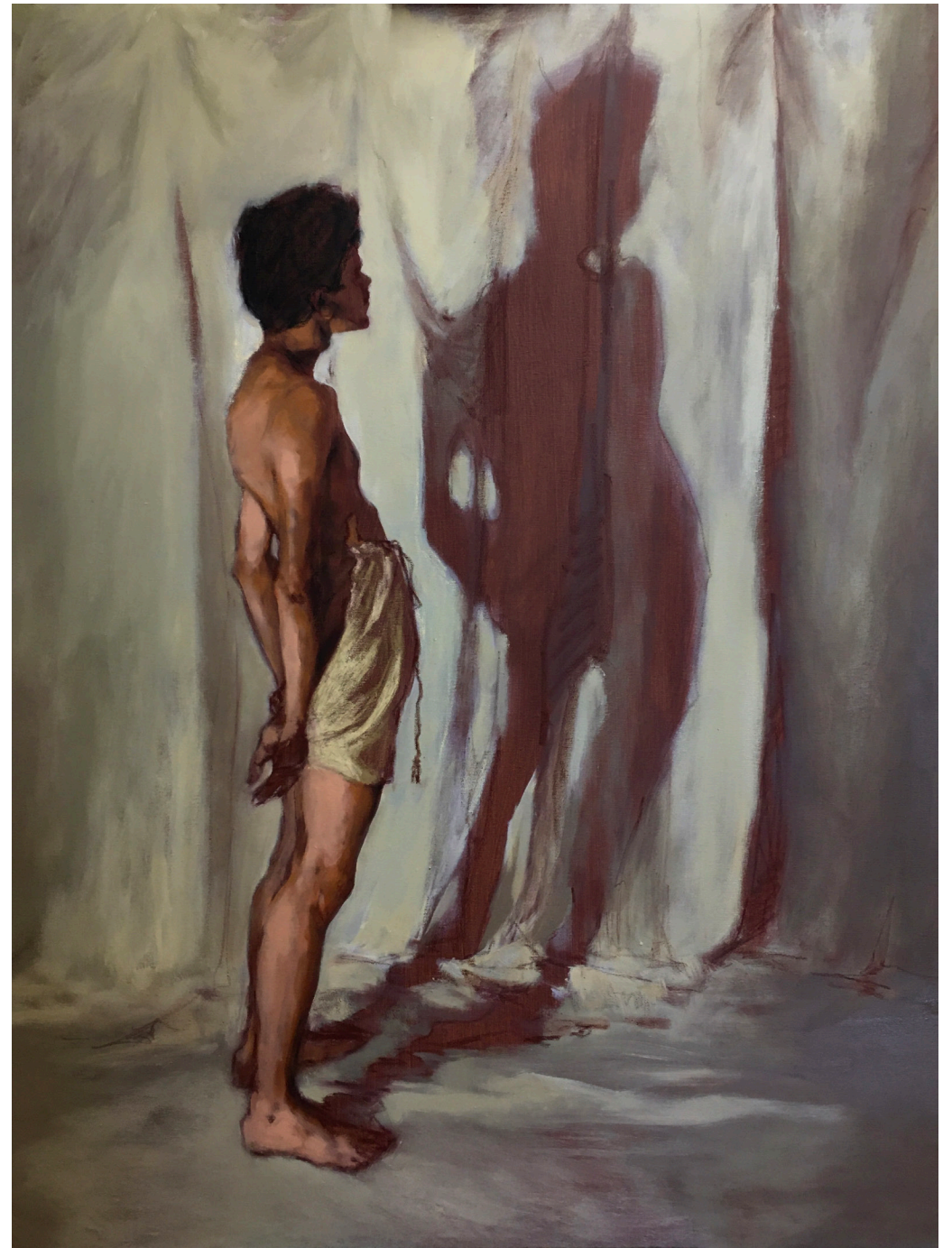
CATÁLOGO



Quarto escuro (2020), óleo e pastel de óleo sobre mdf, 40x34,5cm



Sem Título (2020), óleo e pastel de óleo sobre tela, 85x60cm



Sem Título (2021), óleo e pastel de óleo sobre tela, 120x90cm



Sem Título (2021), óleo e pastel de óleo sobre tela, 120x90

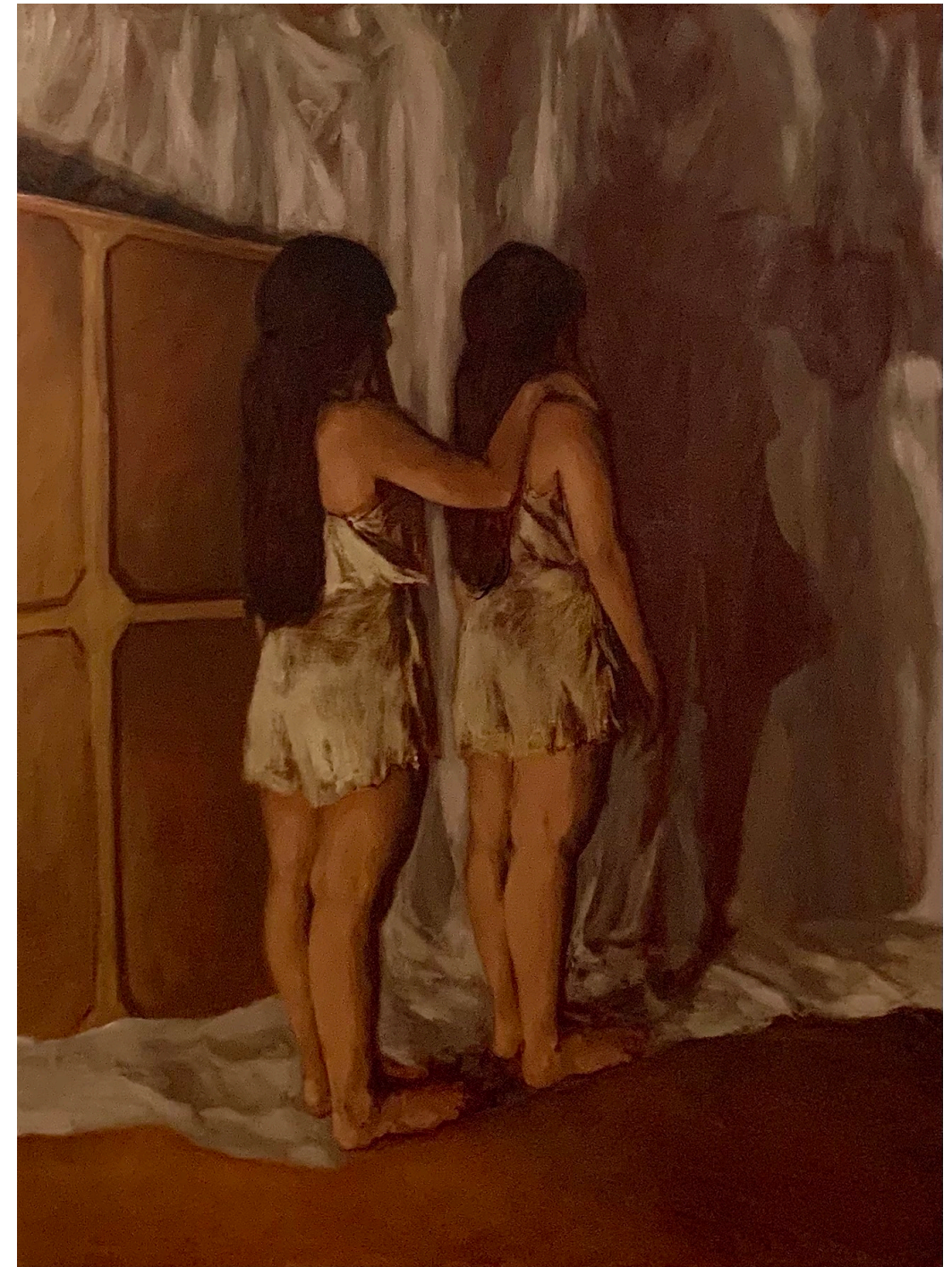


Sou Sombra (2019), Intáglio sobre papel, 17,5x12cm (cada)



Sem Título I (2021), óleo e pastel de óleo sobre tela, 80x60cm

Sem Título II (2021), óleo e pastel de óleo sobre tela, 80x60cm



Doppelgänger (2021), Óleo e pastel de óleo sobre tela, 120x90cm

INDÍCE DE IMAGENS

Fig.1 Schiele, E. (1911). Self Seer II (Death and Man) [Óleo sobre tela, 800x805cm]. Em Leopold Museum, Vienna, Áustria. Acedido em <https://artsandculture.google.com/asset/selbstseher-ii-%E2%80%99Etod-und-mann%E2%80%9D/mg-Fo8hYkM-qWmw?hl=pt-PT>

Fig. 2 Schiele, E. (1915) Double Self Portrait [guache e água-rela sobre papel], 32x49. Em coleção privada. <https://www.wikiart.org/en/egon-schiele/double-self-portrait-1915>

Fig.3 Kahlo, F. (1939) The Two Fridas [Óleo sobre tela, 173x173cm]. Em Museo de Arte Moderno, México. Acedido em <https://artsandculture.google.com/asset/as-duas-fridas-frida-kahlo/zAHG4EZ1WrwVYg>

Fig.4 Kahlo, F. (1946) Tree of Hope, Remaining Strong [Óleo sobre tela, 55,9x40,6cm]. Em Coleção de Daniel Filipacchi, Paris, França. Acedido em <https://useum.org/artwork/Tree-of-hope-Remain-Strong-Frida-Kahlo-1946>

Fig.5 Ray, M. (1920-21) fotografia de Rrose Sélavy [Impressão em gelatina e prata de época sobre papel, 21,6x17.3cm] Em Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, Brasil. Acedido em https://play.google.com/books/reader?id=PgnoDwAAQBAJ&hl=pt_PT&pg=GBS-PA17.w.3.1.79.0.1

Fig.6 Ray, M. (1920-21) Marcel Duchamp, Belle Haleine, Eau de Voilette [Impressão em gelatina e prata de época sobre papel, 16,5x11,2cm]. Em Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, Brasil. Acedido em <https://artsandculture.google.com/asset/marcel-du->

Fig.7 Ray, M. (1917) Mustachioed Mona Lisa, L.H.O.O.Q. [] Acedido em <https://www.semanticscholar.org/paper/The-neo-diaspora-%3A-examining-the-subcultural-codes-Stirling/2ed1724a-123b616213e9124393dd428a4bc0b0b2/figure/44>

Fig.8 Magritte, R. (1926) The Musings of a Solitary Wanderer [Óleo sobre tela, 139x105cm]. Em Coleção Privada. Acedido em <https://www.sfmoma.org/essay/self-portrait-anonymous-artist/>

Fig.9 Brandt Bill (1966) fotografia de René Magritte com The Great War. Acedido em https://billbrandtarchive.photoshelter.com/image?_bqG=0&_bqH=eJzzyioqK80u8K7KTwszPRwLEh0CzfN9c4MCXa0MrYyNDAAYSDpGe8S7Gybm5helFlSkqrmGR8a-7BoU7.liGwqSdvMO8ysqyS9MD4tUi3d0DrEtTk0sSs4AAI.uHgg-

Fig.10 Magritte, R. (1953) Golconde [óleo sobre tela, 100x81cm]. Em The Menil Collection - Houston Texas. Acedido em <https://www.arteeblog.com/2015/05/a-historia-de-golconde-de-rene-magritte.html>

Fig. 12 Magritte, R. (1953) fotografia de Magritte com Golconde. Acedido em <https://www.arteeblog.com/2015/05/a-historia-de-golconde-de-rene-magritte.html>

Fig.11 Magritte, R. (1953) fotografia de Magritte com Golconde. Acedido em <https://www.arteeblog.com/2015/05/a-historia-de-golconde-de-rene-magritte.html>

Fig.12 Picasso, P. (1933) Minotaure vol. 1 [Colagem., capa da primeira edição de Revue Minotaure (Paris: Éditions Albert Skira)]. Em Baltimore Museum of Art, EUA. Acedido em <https://www.guggenheim.org/blogs/findings/minotaure-surrealist-magazine-1930s/>

Fig.13 Kahlo, F. (1946) The Wounded Deer [Óleo sobre masonite, 30x22.4cm]. Em Collection of Carolyn Farb Houston, Texas, EUA. Acedido em <https://useum.org/artwork/The-Wounded-or-Little-Deer-El-venado-herico-Frida-Kahlo-1946>

Fig.14 Bacon, F. (1979-80) Three Studies for a Self-Portrait [Obra composta por três pinturas; óleo sobre tela, 37,5x31,8cm cada]. Em The Met Fifth Avenue, Gallery 907, Nova Iorque. Acedido em <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/489966>

Fig.15 Bacon, F. (1967) Triptych Inspired by T.S. Eliot's poem 'Sweeney Agonistes' [Obra composta por três painéis; óleo sobre tela; painel da esquerda: 198,8x148,3ccm; painéis da direita e centro: 198,8x148cm]. Em Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D.C. Acedido em <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/triptych>

Fig.16 Rego, P. (1995) A Fada Azul conta um segredo a Pinóquio [pastel seco sobre papel encastrado em alumínio, 170x150]. Em Tate Britain, Londres, Reino Unido. Acedido em <https://www.publico.pt/2017/06/27/culturaipsilon/noticia/exposicao-de-paula-rego-cruza-historias-pessoais-e-universais-em-lisboa-1777101#&gid=1&pid=1>

Fig.17 Rego, P. (1994) Mulher Cão [pastel seco sobre papel encastrado em alumínio, 120x160cm]. Em Tate Britain, Londres, Reino Unido. Acedido em https://ic.pics.livejournal.com/tanjand/44781189/85591088/85591088_original.jpg

Fig.18 Rego, P. (1995) Avestruzes Bailarinas [pastel seco sobre papel encastrado em alumínio, 160x120cm]. Em Marlborough London's upstairs gallery. Acedido em <https://www.marlbroughgallerylondon.com/artwork/paula-rego-dancing-ostriches-diptych>

Fig.19 Rego, P. (2002) Natividade [pastel seco sobre papel encastrado em alumínio, 54x52cm]. Em Capela do Palácio de Belém. Acedido em https://www.snpcultura.org/vol_misterio_natal_pintura_portuguesa.html

Fig.20 Borremans, M. (2005) Skirt [óleo sobre tela, 70x60cm]. Em coleção privada. Acedido em <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/contemporary-art-day-auction-114025/lot.305.html>

Fig. 21 Borremans, M. (2011) The Devil's Dress [óleo sobre tela, 200x300cm]. Em Dallas Museum of Art. Acedido em <https://www.artsy.net/artwork/michael-borremans-the-devils-dress>

Fig.22 Borremans, M. (2010) Red Hand and Green Hand [Óleo sobre tela, 40x60cm]. Em Zeno X Gallery, Bélgica. Acedido em http://www.zeno-x.com/artists/MB/michael_borremans.html

Fig.23 Borremans, M. (2001) The Pupils [Óleo sobre tela, 70x60cm]. Em Zero X Gallery, Bélgica. Acedido em http://www.zeno-x.com/artists/MB/michael_borremans.html

Fig.24 Borremans, M. (2004) Replacement One [Óleo sobre tela, 83x65cm]. Acedido em <https://sublimespy.com/post/79561193124/michael-borremans-replacement-2004>

Fig.25 Magritte, R. (1937) Not to be Reproduced [Óleo sobre tela, 81,3x65cm]. Em Museum Boijmans van Beuningen, Roterdão, Holanda. Em <https://www.moma.org/audio/playlist/180/2381>

Fig.27 Rodrigues, A. (2019) *Eles sabem para onde me levar* [óleo e pastel de óleo sobre tela, 120x120cm].

Fig. 28 Rodrigues, A. (2018) *Saturno* [óleo com pó de mármore sobre tela, 140x120cm].

Fig. 29 Rodrigues, A. (2019) *Sou sombra* [série de 6 impressões calcográficas e monotipias, 17,5x12cm].

Fig. 30 Rodrigues, A. (2020) *Sem Título* [óleo e pastel de óleo sobre tela, 120x120cm].

Fig. 31 Rodrigues, A. (2020) *Quarto escuro* [óleo e pastel de óleo sobre MDF, 40x34,5cm].

Fig. 32 Rodrigues, A. (2020) *Sem Título* [óleo e pastel de óleo sobre tela, 85x60cm].

Fig. 33 Rodrigues, A. (2021) *Sem Título* [óleo e pastel de óleo sobre tela, 100x80].

BIBLIOGRAFIA

Abrams, J., & Zweig, C. (1991). Meeting the Shadow. The Hidden Power of the Dark Side of Human Nature (1st ed.). Los Angeles: Jeremy P. Tarcher, Inc.

Almeida, B. (1990). Paula Rego ou comédia humana. Editorial Caminho. Lisboa.

Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2010, July 26). Ka. Encyclopedia Britannica.
<https://www.britannica.com/topic/ka-Egyptian-religion>

Bronstein, C. & Seulin, C. (2020). On Freud's "The Uncanny". Oxon: Routledge.

Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (1982). Dictionnaire de Symboles (1st ed., pp. 195-198). Paris: Éditions Robert Laffont S.A. et Éditions Jupiter.

De Bruyn, G. (2021). Michaël Borremans: A Knife in the Eye [english subs] [Video]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=dhhUmwmlMtc&t=449s>

De Bruyn, G. (2021). Michaël Borremans: A Knife in the Eye [english subs] [Video]. Retrieved from <https://youtu.be/dhhUmwmlMtc?t=318>

Faurholt, G. (2009). Self as Other the Doppelgänger. DOUBLE DIALOGUES, (10). Retrieved from <https://www.double-dialogues.com/article/self-as-other-the-doppelganger/>

Edwards, M. D. (2020) Doppelgangers, Alter Egos and Mirror Images in Western Art, 1840-2010. Critical Essays. McFarland. Jefferson, North Carolina.

Ferreira, E. (2010). Paula Rego. QuidNovi.

Freud, S. (2003) The Uncanny. PenGuin Modern Classics. Edição do Kindle.

Gadon, E. (2003). Picasso and the Minotaur. India International Centre Quarterly, 30(1), 20-29. Retrieved July 26, 2021, from <http://www.jstor.org/stable/23005839>

Gillan, J. (2020) Doppelgangers and Curious Myths and Stories of Spirit Doubles. Retrieved 9 March 2021, from <https://www.ancient-origins.net/myths-legends/doppelgangers-and-mythology-spirit-doubles-001825>

Gioni, M., Michaud, P. & Sardo, D. (2008). Michael Borremans Weight. CAV, Centro de Artes Visuais, Coimbra.

Harper, D. (2000). doppelganger | Search Online Etymology Dictionary. Retrieved 30 August 2021, from <https://www.etymonline.com/search?q=doppelganger>

Haskell, C. (2018). Self-Portrait as Anonymous Artist · SF-MOMA. Retrieved 25 June 2021, from <https://www.sfmoma.org/essay/self-portrait-anonymous-artist/>

Hassold, C. (1994). The Double and Doubling in Modern and Postmodern Art. Journal of the Fantastic in the Arts, Vol. 6, pp. 253-274. Retrieved May 14, 2021, from <http://www.jstor.org/stable/43308220>

Laplanche, J., & Pontalis, J. B. (1970). Vocabulário da Psicanálise (P. Tamen, Trans.). Lisboa: Moraes editores.

Rank, O. (1971). Double. A Psychoanalytic Study. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

Rank, O. (2013). O duplo: um estudo psicanalítico (Erica Luisa Sofia Foerthmann Schultz, trad.). Grandinova Editorial. Porto Alegre.

Richter, J. P. (1959) Siebenkas, Werke, Carl Hansen Verlag, Munchen, 1959, pp. 242

Slethaug, G. (1994). Doubles and Doubling in the Arts. Journal Of the Fantastic in the Arts, Double Issue: The Doppelganger in Contemporary Literature, Film, And Art. Vol. 6 (2/3), pp. 100-106. Retrieved May 14, 2021, from <https://www.jstor.org/stable/43308211>

The Museum of Modern Art. (2010). Pablo Picasso. Minotaur Ravishing a Female Centaur (Minotaure amoureux d'une femme-centaure) from the Vollard Suite (Suite Vollard). 1933, published 1939 | MoMA. Retrieved 26 July 2021, from <https://www.moma.org/collection/works/64803>

Torres, S. (2016). O Uncanny como Recurso Estético nas Artes-Plásticas. (Doctoral dissertation, Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes). Retrieved from <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/102451/2/178681.pdf>

Van Alphen, E. (1993). Francis Bacon and the Loss of Self. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Webster, N. (1996). Double. Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language (p. 128). Gramercy Books.

Zalman, S. (2012). Secret Agency: Magritte at MoMA in the 1960s. *Art Journal*, 71(2), 100-113. doi: 10.1080/00043249.2012.10791096

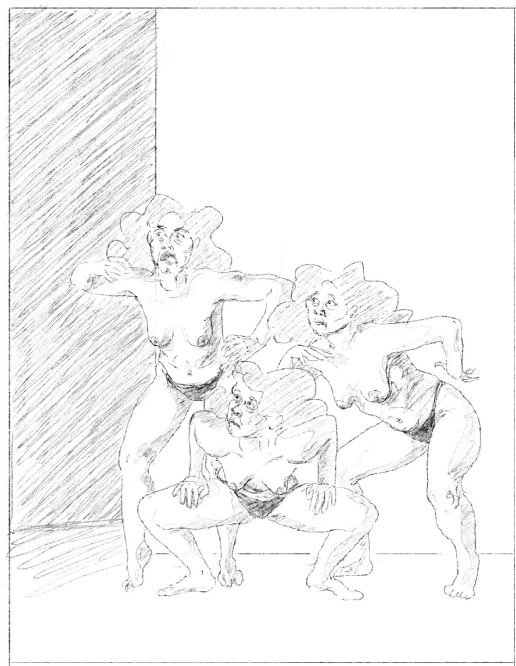
Živković, M. (2000). The Double as the "Unseen" of Culture: Toward a Definition of Doppelgänger. UNIVERSITY OF NIŠ.

ANEXOS



1. Estudos de repetição de figura. (Desenho digital, 2019)





2. Esboço sobre repetição de figura. (Desenho digital, 2019)



3. Esboços sobre repetição de figura. (acrílico e carvão s/ cartão telado, 24x18cm, 2019)



4. Estudo para série *Sou sombra*. (Calcografia e monotipia s/ papel, 2019)



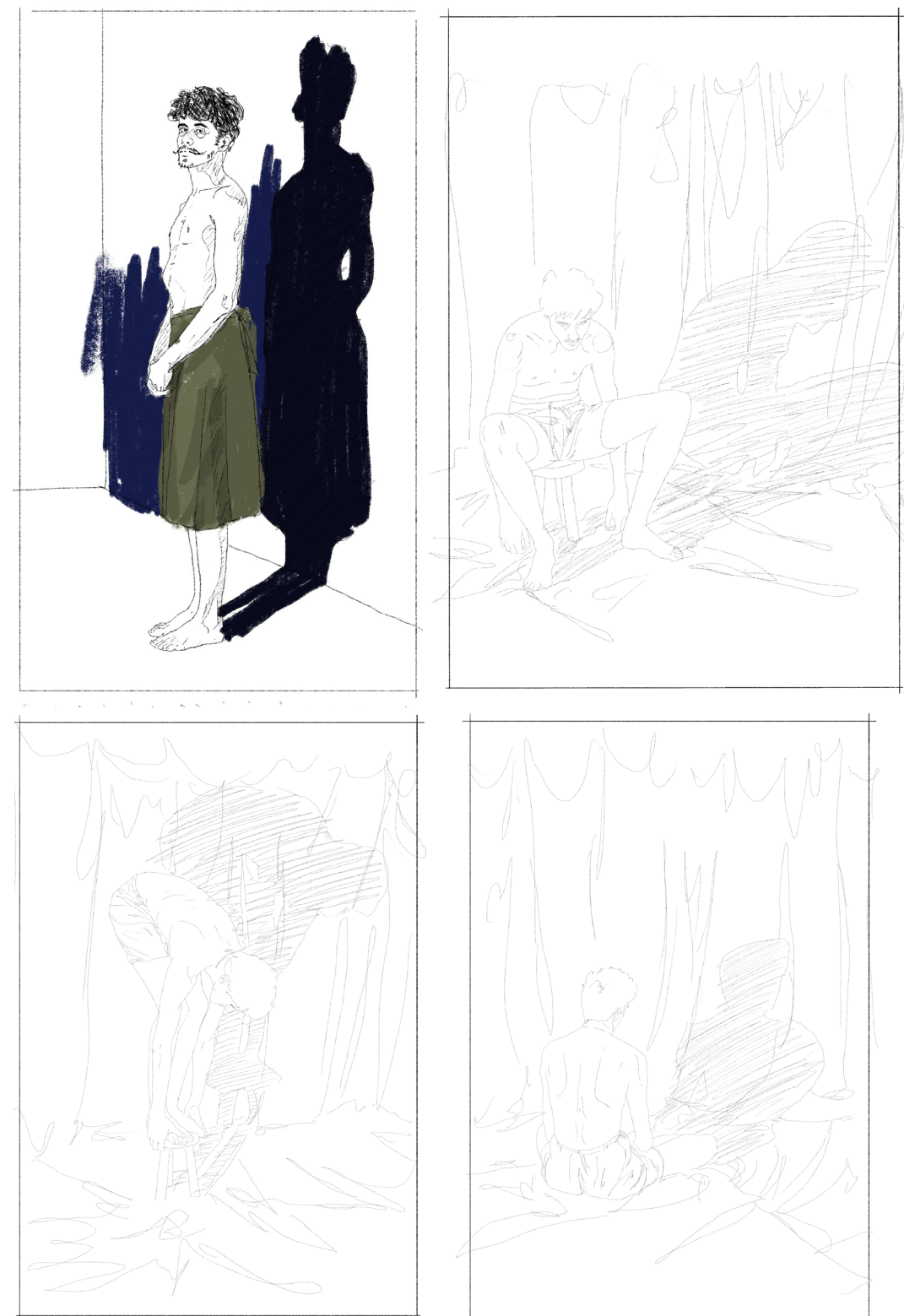
5. Estudo para série *Sou sombra*. (Calcografia e monotipia s/ papel, 2019)



5. Estudo Reflexo. (Calcografia e monotipia s/ papel, 2019)



5. Estudo para série *Sou sombra*. (Litografia s/ papel, 2019)



6. Estudos de sombra. (Desenho digital, 2020/2021)



7. Estudo composição *Quarto escuro*. (Desenho digital, 2020)



8. Estudo composição *Sem Título*. (Desenho digital, 2020)



9. Estudo de corpo e luz. (óleo sobre tela) - em desenvolvimento



10. Estudo de corpo e luz. (óleo sobre tela) - em desenvolvimento

