

# **O cavalo subiu no telhado: notas sobre uma iconografia equestre em tempos de urgência**

**The Horse on the Roof: notes on an equestrian iconography in urgent times**

GABRIELI SIMÕES

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) – Campinas, S.P., Brasil

THIAGO DO AMARAL BIAZOTTO

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) – Campinas, S.P., Brasil

## **RESUMO**

O artigo tem como ponto de partida a imagem viral do "cavalo caramelo" isolado em um telhado durante uma enchente no Brasil para investigar o impacto dos equinos no imaginário coletivo, especialmente no contexto ocidental e de emergência climática. Com base nas reflexões de Aby Warburg e John Berger, analisa-se como as representações artísticas, da Tradição Clássica ao contemporâneo, moldaram a identificação humana com o cavalo, consolidando-o como um símbolo ambivalente de poder, liberdade e vulnerabilidade.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Cavalos, Ecocrítica, Animais, Tradição Clássica, Arte Contemporânea

## **ABSTRACT**

The article takes as its starting point the viral image of the "caramel horse" stranded on a rooftop during a flood in Brazil, exploring the impact of horses on the collective imagination, particularly within the Western context and amidst the urgency of climate emergencies. Based on Aby Warburg and John Berger ideas, it examines how artistic representations – from the Classical Tradition to contemporary times – have shaped human identification with the horse, positioning it as an ambivalent symbol of power, freedom, and vulnerability.

## **KEYWORDS**

Horses, Ecocriticism, Animals, Classical Tradition, Contemporary Art

## **Introdução**

Em 8 de maio de 2024, cenas de um cavalo isolado sobre o telhado de uma casa inundada dominaram os portais de notícias e as redes sociais no Brasil (Figura 1). A imagem do "cavalo caramelo", como foi apelidado o equino, viralizou e permaneceu em circulação, com transmissão ao vivo por dias, até seu resgate. Esse episódio não apenas evidenciou a crescente vulnerabilidade climática da região, como também simbolizou a precariedade de vidas – humanas e não humanas – diante da intensificação de eventos extremos. Enquanto enchentes devastadoras como as do Rio Grande do Sul se tornam cada vez mais comuns, elas escancaram a falta de políticas estruturais de mitigação e adaptação às mudanças climáticas.

Embora centenas de outros animais tenham sido resgatados, foi a figura do cavalo solitário que se cristalizou como o ícone da tragédia, sensibilizando o público de maneira singular. Este texto nasce da inquietação sobre o porquê dessa imagem, em particular, ter gerado tanto impacto, funcionando como um espelho da própria condição humana em tempos de emergência climática. O cavalo, enquanto espécie, teria um apelo simbólico único em comparação a outros animais? Que representações ao longo da história moldaram nosso imaginário coletivo, fazendo-o de um símbolo de poder, liberdade e vulnerabilidade? Como as diversas representações artísticas desse animal contribuíram para torná-lo objeto de sensibilização e identificação humana, refletindo nosso olhar antropocêntrico e projetando sobre ele nossas próprias ansiedades e contradições? Para tentar responder a essas perguntas, recorreremos à metodologia de Aby Warburg<sup>1</sup> e às reflexões de John Berger em “Por que olhar para os animais?” (Warburg, 1974).



Figura 1: Cavalo ilhado em Canoas/RS, maio de 2024. Fonte: Reprodução/TV Globo.

### **De Nínive a Veneza: uma cavalgada pela Tradição Clássica**

No âmbito da Tradição Clássica, as imagens equinas estão com frequência conectadas às noções de poder, dominação e conquista, sendo o caso mais proverbial o de Alexandre Magno (r. 336-323 a.C.) e Bucéfalo. O basileu e sua montaria – ou a

---

<sup>1</sup> Não há, nos limites deste artigo, espaço para aprofundamento na questão, bastando, por ora, ressaltar que nos inspiram os pensamentos de Warburg a respeito da circulação de imagens (ver: Warburg, 2018 [1927] e 2015 [1929]) e de sua capacidade de transmitir emoções e despertar sensações no espectador (Warburg, 2013 [1905]).

montaria e seu basileu – protagonizam, desde a descrição do primeiro encontro entre ambos, narrada por Plutarco (Plut. *Alex.*VI, 1-6), uma série de peripécias, dentre as quais se destacam as batalhas.

Exemplar dos mais laureados do repertório antigo, o Mosaico de Alexandre – cópia romana de um original helenístico – é ponto de partida fortuito<sup>2</sup>. À diminuta figura do conquistador se impõe a imponente silhueta de Bucéfalo. Um espelha o outro: o avanço vitorioso do basileu só é possível quando levado a efeito por uma montaria igualmente briosa, da mesma forma que Bucéfalo apenas se deixaria conduzir por alguém que estivesse à altura de sua pujança (Figura 2) (Markman, 1943, p.98-9; Fögen, 2017, p. 112).



Figura 2 - Mosaico de Alexandre. Batalha entre Alexandre e Dario III, 5,82 m x 3,13 m, c. 100 a.C., cópia romana de um original helenístico c. 320 a.C. Nápoles, Museo Nazionale (inv. nº 10020). Fonte: [http://albertis-window.com/wp-content/uploads/2017/05/Battle\\_of\\_Issus-Alexander-Mosaic.jpg](http://albertis-window.com/wp-content/uploads/2017/05/Battle_of_Issus-Alexander-Mosaic.jpg). Acesso: 17/08/2022.

É fundamental sublinhar como a potência, aqui compreendida como capacidade de controlar entes não humanos, das fileiras lideradas por Alexandre é reforçada por sua contraparte no lado persa. As expressões exaltadas, em incontrolável estupor, dos cavalos de Dario III estão alinhadas com o semblante do próprio Grande Rei, que foge do campo de batalha de maneira aviltante. Logo atrás da quadriga régia, soldados aquemênidas replicam – na ostensividade de seus gestos e na eloquência de suas faces – as expressões aterrorizadas dos cavalos.

A mais emblemática amostra dessa associação se dá no encontro entre Alexandre e o persa que se interpõe entre ele e Dario III, lançando-se em direção à

---

<sup>2</sup> A bibliografia em torno do Mosaico é vasta. Como introdução monográfica, ver Cohen (1997) e Moreno (2000).

sarissa do conquistador de modo a dar ao Grande Rei tempo o bastante para fugir. O corpo torcido, espiralado, do aquemênida é apenas sustentado por seu cavalo, que, jazido ao solo, estampa em sua face não somente as agonias do condutor, mas todas as tragédias do mundo. Irmanados na dor, homem e cavalo partilham de mesmo destino e mesmo algoz: se a lança de Alexandre encerrada no flanco do persa anuncia sua morte, é possível ver o cabo de uma espada – lançada pelo basileu? – cravada no mesmo ponto do corpo do equino. Se Plutarco (*Alex.* XXXIII, 4) classifica como “melhores e mais nobres” (ἄριστοι καὶ γενναϊότατοι) os aquemênidas que entregavam a vida de forma a permitir a fuga de seu rei durante a Batalha de Gaugamela, quais epítetos não deveriam ser reservados aos cavalos que tornaram possível tal demonstração de heroísmo?

Embora amplificada por seu alcance dentro de um *corpus* eleito como base da arte ocidental, a imagem de um Alexandre triunfante, sustentado por Bucéfalo e com lança em punho não é produto exclusivo de um suposto engenho da arte grega. Ao contrário. Para os propósitos deste estudo, interessa uma cena específica de Assurbanípal, rei assírio entre 669-631 a.C. Trata-se de um painel em alabastro, originalmente alocado na Sala S do Palácio Norte de Nínive e, hoje, graças à sanha imperialista, exibido no Museu Britânico (Figura 3). No segmento central, e em leitura da esquerda para direita, a cinegética leonina apresenta o avanço do soberano, desferindo ataques e cavalgando um corcel cujo nome, ao contrário de Bucéfalo, a história não tratou de eternizar. Aqui, dois aspectos são incontornáveis<sup>3</sup>.



<sup>3</sup> Trata-se de outra obra densamente estudada. A título de introdução, ver: Barnett (1976), Reade (1983) e Wagner-Durant (2019).

Figura 3 - Fig. 3 - Caçada ao leão de Assurbanípal da Sala S do Palácio Norte de Nínive (c. 645 - 635 a.C.), relevo em alabastro, 159 cm x 95 cm. Londres, British Museum (inv. nº 124872 a 124881). Fonte: British Museum.

Em primeiro lugar, a já aludida associação entre os cavalos e ideias tangenciais a poder, dominação e conquista. Analisando a íntegra do painel, é possível deduzir que Assurbanípal apenas logra êxito na caçada a partir do momento em que toma sua montaria. Homem e cavalo associam-se contra os leões, feras indomáveis que, no cortejo da arte assíria, assumem conotações ligadas ora aos inimigos terrenos, ora às forças destrutivas do caos (Watanabe, 1998, 2000; Rede, 2018). O soberano, contudo, vê-se acossado pelas bestas leoninas antes do triunfo derradeiro: na cena analisada, embora precipite implacável sobre o felino à sua frente, a ponto de já tê-lo ferido com uma lança que atravessa sua cavidade bucal, Assurbanípal não descuida sequer por um segundo de seu cavalo reserva, que, em momento de grande angústia, tem sua garupa atacada pelo outro leão retratado. Matar o corcel é ferir de morte o próprio poder régio.

Côncio dessa máxima, o monarca não se furtou a esvaziar a aljava contra a fera, antes mesmo de ela investir contra sua segunda montaria, alojando duas flechas certeiras na cabeça do leão. Chega-se, assim, ao segundo aspecto fulcral da cena: o cuidado do soberano com os cavalos. Assurbanípal parece alarmar-se pela condição de seus corceis não somente pelas estreitas ligações entre os cavalos e o exercício do poder, mas, sobretudo, pela manutenção do estado hígido dos animais *per se*. É possível chegar a essa conclusão tanto pelo exame de outras cenas do Palácio de Nínive – nas quais não é incomum ver toda uma hoste de cavaleiros cuidando dos equinos, como na Sala C – quanto pela sequência da cena estudada. Orgulhoso, o rei assírio exhibe para sete de seus súditos o par de montarias em perfeita condição, devidamente assistidas por um cuidador, que, a distância, parece ter menos intimidade com Assurbanípal do que com os animais. A seus pés, o monarca faz alinhar os dois enormes felinos, que antes pareciam controlar uma caçada destinada à ruína. Completam a cena outras quatro figuras, de estatuto ainda mais baixo, que se prosternam diante do rei assírio. O cenário está montado: o mal foi expurgado, os leões foram abatidos, os cavalos foram salvos.

Pensando nas imagens de Assurbanípal e Alexandre – e nas recentes teorias que tendem a enfatizar a agência das imagens, sua capacidade de despertar afetos e

seu potencial para repensar a narrativa antropocentrista – as palavras Cronin soam com ainda maior vigor:

Representações visuais de animais são, portanto, uma consideração valiosa na história animal-humana. Imagens podem fornecer novas maneiras de pensar sobre como humanos e animais interagiam em outros períodos do tempo e podem ser um suporte a partir do qual diferentes formas de imaginar relações com animais podem ser promovidas (Cronin, 2019, p. 272)<sup>4</sup>.

A potência das imagens equinas antigas atravessa o Medievo, servindo como modelo à arte italiana dos séculos XV e XVI, que, compreendida sob a etiqueta de Renascimento, foi responsável por articular a narrativa corrente sobre movimentos artísticos e a própria História da Arte enquanto disciplina. Monumento *sui generis*, o Arco de Constantino é obra de primeira grandeza na preservação e transmissão do legado clássico, sobretudo as batalhas entre Trajano e os dácios preservadas em suas paredes internas (Touati, 1987). Dispostos à altura do campo de visão humano, as fulgurantes contendas equestres impactaram diretamente a arte italiana, embora, muitas vezes, os pintores as inserissem em obras devotadas à tradição judaico-cristã.

O florentino Domenico Ghirlandaio (1448-1494) foi um dos maiores entusiastas desse expediente. Nos trabalhos da Capela Tornabuoni, na Igreja de Santa Maria Novella, em Florença, conduzidos entre c. 1486-90, o artista não se constrangeu a reproduzir, por vezes chegando às raias do *ipsis litteris*, o galopar imparável de cavalos e seus romanos sobre os dácios. No afresco “O massacre dos inocentes” (Figura 4), os equinos das hostes de Herodes Magno reproduzem, com riqueza de detalhes, os corceis liderados por Trajano, ao mesmo tempo em que o pavor das mães de Belém, desesperadas pelo infanticídio em curso, ecoam as feições desconsoladas dos dácios esmagados pelas montarias imperiais (Figura 5).

---

<sup>4</sup> Todas as traduções neste artigo foram feitas pelos autores.





Figura 4 - Domenico Ghirlandaio. *O massacre dos inocentes*. Afresco. Capela Tornabuoni. Igreja de Santa Maria Novella, Florença, c. 1486-90. Fonte: [https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Cappella\\_tornabuoni\\_07\\_strage\\_degli\\_innocenti.jpg](https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Cappella_tornabuoni_07_strage_degli_innocenti.jpg) . Acesso: 30/11/2024.



Figura 5 - Arco de Constantino. Relevô datado do princípio do principado de Adriano, c. 117-120 d.C. Parte interna do Arco. Batalha entre os romanos, liderados por Trajano, e dácios. Fonte: <https://www.philipharland.com/Blog/2023/03/dacians-frieze-great-trajan-frieze-of-trajans-conquest-reused-on-the-so-called-arch-of-constantine-early-second-century-ce/> . Acesso: 30/11/2024.

Na têmpera “Judite e sua serva” (Figura 6), Ghirlandaio reproduz, atrás das duas protagonistas, equinos romanos, que pulverizam com a potência de seus cascos – metonímia para a pujança do próprio Império – fileiras de dácios impotentes (Figura 7). Não foi ao acaso que Warburg (2018 [1914], p. 97) insistiu em que “a vitória de Trajano sobre os bárbaros” é uma fonte inesgotável para a Itália Renascentista.



Figura 6 - Domenico Ghirlandaio. Judite e sua serva. Têmpera sobre madeira, 44,5 x 31,3 cm, c. 1489. Berlim, Staatliche Museen (inv. nº 21). Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Domenico\\_ghirlandaio\\_%28attr.%29,\\_juditta\\_con\\_l%27ancella,\\_1489.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Domenico_ghirlandaio_%28attr.%29,_juditta_con_l%27ancella,_1489.JPG). Acesso: 30/11/2024.



Figura 7 - Arco de Constantino. Relevo datado do princípio do principado de Adriano, c. 117-120 d.C. Parte interna do Arco. Batalha entre os romanos, liderados por Trajano, e dácios. Fonte: <https://www.philipharland.com/Blog/2023/03/dacians-frieze-great-trajan-frieze-of-trajans-conquest-reused-on-the-so-called-arch-of-constantine-early-second-century-ce/>. Acesso: 30/11/2024.

Última obra a ser comentada neste segmento, os cavalos de São Marcos, em Veneza, ajudam a amarrar ideias sobre a presença dos equinos da Tradição Clássica, o papel ativo das artes no tecido social e a relação entre animais humanos e não humanos (Figura 8). Pontuada por lacunas documentais, pilhagens sucessivas e



datações controversas, a história do grupo é autêntico estudo de caso para a biografia dos objetos e para a circulação de artefatos na Antiguidade e na Modernidade. Os quatro cavalos em bronze que hoje compõem o conjunto seriam, originalmente, parte de uma quadriga responsável por conduzir a figura de algum personagem de vulto do ecúmeno greco-romano. A datação dos equinos com base em critérios estilísticos tem chegado a resultados dissonantes: a partir do cotejo com obras como a estátua equestre de Marco Aurélio, autores como Bonanno (1994, p. 295) estipulam a datação por volta do quartel final do século II d.C. Por outro lado, seu aspecto naturalista talvez caísse melhor a uma obra da Grécia Clássica, do século IV a.C., provavelmente saída do cinzel de Lisipo, escultor oficial de Alexandre (Galliazzo, 1984). A estrutura e a proporção dos equinos sugerem que o conjunto foi originalmente pensado para o ocupar o topo de um arco triunfal.

Seja qual for sua data de produção, é documentado que os cavalos decoravam o Hipódromo de Constantinopla, informação obtida a partir de um texto bizantino intitulado *Breves notas históricas*, datado do século VIII ou IX e dedicado à topografia de Constantinopla e aos seus monumentos. O texto apócrifo faz saber que “quatro cavalos dourados” estavam alocados sobre o Hipódromo, trazidos pelo imperador Teodósio II (r. 408-450) da Ilha de Chios. O brilho dos equinos iluminou Constantinopla até 1204, quando o furor dos cruzados tratou de pilhar as esculturas e levá-las até Veneza. Para o transporte, foi necessário separar a cabeça do corpo das estátuas, razão pela qual foram adicionados os colares que até hoje adornam os cavalos. A pilhagem da pilhagem, para citar o termo de Freeman (2004, p. 12), não cessou: após serem exibidos por mais de 500 anos na Basílica de São Marcos, tropas francesas lideradas por Napoleão levaram os equinos para Paris, em 1797, montando-os, na forma de quadriga, no Arc de Triomphe du Carrousel. Em 1815 e no espírito da Restauração, os cavalos voltam a Veneza, permanecendo em exibição ao ar livre até 1980, quando a ameaça de intempéries e a poluição da cidade fizeram com que fossem guardados dentro da Basílica, legando a cópias o espaço expositivo de outrora.



Figura 8 - “Cavalos de São Marcos”, datação incerta, entre século IV a.C. e II d.C. Escultura em bronze, 238×252 cm. Interior da Basílica de São Marcos, Veneza. Fonte: acervo dos autores.

O percurso heterodoxo dos cavalos dá ensejo para considerações importantes. Em primeiro lugar, esse estudo de caso demonstra como a associação entre os equinos e o exercício de poder não sofreu grandes alterações desde a Antiguidade. O aspecto simbólico das esculturas e sua agência imanente fizeram com que imperadores romanos e bizantinos, doges venezianos, generais franceses e demais figuras de proa ao longo de ao menos 15 séculos protagonizaram disputa infundável por sua posse. Controlar a efígie equina era controlar um passado glorioso, clássico, emulável, quer o da Grécia clássica, quer o da Roma imperial. O cuidado de ocultar o “ferimento” nos pescoços dos cavalos é emblemático da condição pristina que os artefatos deveriam exibir quando em público: o dano às esculturas é também dano à reputação do soberano que as detém. Finalmente, surgem algumas perguntas: em que medida a cautela que levou os venezianos a disfarçarem as avarias permite matizar o discurso antropocêntrico da historiografia tradicional sobre a arte clássica? De que maneira as sensibilidades contemporâneas concernentes aos animais não humanos fazem com que olhemos de maneira mais crítica para obras da Tradição Clássica já muito estudadas? Por fim, como essa mirada às artes antigas pode nos despertar para uma relação menos hierarquizada com as demais espécies? Seja quais forem as respostas, as ponderações de Harden oferecem balizas valiosas:

Animais são usados por artistas não apenas em sentidos narrativos diretos, mas também para emprestarem tom, contraste, dinâmica ou selvageria a fim de aumentar o poder ou aprofundar o páthos, para convidar o espectador a pensar além das dimensões de sua própria experiência, ou para projetar uma imagem de um mundo no qual um governante humano - ou um deus - tem controle total de tudo. (Harden, 2014, p. 35-6)

## **A modernidade chega a galope**

Ao possibilitarem pensar para além das dimensões da experiência humana, o cavalo e outros animais não humanos se tornam portadores de narrativas que nos convidam a reconsiderar nossas relações com o mundo natural, a história e a arte. Assim, transformações culturais e sociais observadas na arte moderna e contemporânea podem ser compreendidas a partir da maneira que eles são apresentados.

Em "Uma Gravura Fantástica", poema publicado em 1857 e posteriormente incluído em *As Flores do Mal*, Charles Baudelaire descreve um cavaleiro "apocalíptico e esquelético" montado em um cavalo igualmente fantasmagórico (Baudelaire, 2012, p. 275). Inspiradas por uma gravura de John Hamilton Mortimer e aludindo às célebres imagens do apocalipse (*Apocalipse*, 1498) e da morte (*O cavaleiro, a morte e o diabo*, 1513) de Albrecht Dürer (Baudelaire, 2012, p. 585), as palavras do poeta dândi constroem uma cena sombria na qual a dupla macabra atravessa um cemitério povoado por ruínas de civilizações antigas e modernas, revelando, assim, os traços paradoxais da modernidade em Baudelaire: uma consciência aguda da temporalidade, da decadência e da morte.

Contemporaneamente ao autor de *O pintor da vida moderna*, seu conterrâneo Alfred De Dreux oferecia uma faceta menos cadavérica da modernidade, pintando retratos de cavalos e cenas equestres cheias de vivacidade.

Como nos recorda Vincent Pomarède, o "retrato de cavalo", gênero ao qual tanto se dedicou o pintor francês, transcendia o simples registro anedótico de um animal ou a expressão sentimental de uma relação afetiva entre humanos e cavalos. Em vez disso, ele operava como um marcador cultural e social, ilustrando diferentes frações da sociedade, muitas vezes antagônicas, o que simbolizava a luta constante da humanidade contra as dificuldades impostas pela natureza e pela vida. Paralelamente, também funcionava como um reflexo da elite privilegiada e refinada, que vivia em meio ao luxo e à extravagância associados à posse dos equinos, como

no retrato da família Mosselman (Figura 9), pintado pelo artista para o Salão de 1848. A obra expressa o estilo de vida refinado da alta sociedade, marcado pelo gosto por temas equestres, ao mesmo tempo em que celebra o prestígio e a riqueza da família belga, proprietária – além dos animais – de negócios de mineração.



Figura 9 - Alfred De Dreux, *Retrato do Sr. e Sra. Mosselman e suas duas filhas*, 1848, óleo sobre tela, 200 x 265 cm. Coleção do Petit Palais, Paris. Fonte: Petit Palais/Roger-Viollet.

Tal gênero da pintura representou tanto o animal como força de trabalho, quanto um símbolo de status usado para “atividades de lazer e prazer fúteis, típicas de uma classe ociosa e voltada para a satisfação pessoal” (Pomarède, 2009, p. 17). Essa abordagem fez do tema algo eminentemente moderno, integrando questões sociais e culturais ao longo do século XIX, momento de transformações profundas na relação entre homens e animais.

Em “Por que olhar para os animais”, texto de 1977, John Berger analisa a modernidade, que se delineava desde os tempos de Baudelaire e De Dreux, como um processo que transformou radicalmente a relação entre humanos e animais. O autor argumenta que até o século XIX, os animais desempenharam um papel central na vida cotidiana, seja como força de trabalho, meio de transporte ou fonte de alimento, seja como mediadores simbólicos entre o homem e o mundo. Com a modernidade, no entanto, os animais foram progressivamente marginalizados e transformados em produtos do espetáculo – como ocorre nos zoológicos, na fotografia e na publicidade – alterando também a forma como eles são vistos.



Se em um passado remoto, o olhar humano buscou no olhar de seus pares não humanos um reflexo da própria humanidade (Berger, 1980), essa interação se torna profundamente alterada a partir da mediação tecnológica que os transforma em objetos de observação e consumo visual.

Os cavalos, em particular, exemplificam tal transformação. No mundo pré-moderno, eram indispensáveis para o trabalho, transporte e guerra, estando intimamente ligados à sobrevivência e à vida cotidiana. Com a expansão do capitalismo industrial, eles perdem seu papel funcional e são substituídos por máquinas, o que reforça esses o papel desses animais como objetos de status.

Dos emblemas de marcas de carros de luxo, como Ferrari e Porsche, às propagandas de cigarro, como Marlboro, o cavalo parece ter sido, como apontam Adelman e Boscatti, “cooptado pelo poder para produzir e vender significados consumíveis sobre raça, classe e masculinidade” (Adelman; Boscatti, 2020 p. 233).

Também como explicitado por Berger, nosso olhar para os animais passou a ser mediado pela tecnologia, à medida que esta permitiu capturar imagens em situações ou detalhes que o olho humano nunca poderia perceber diretamente. Nesse sentido, e pensando no objeto deste artigo, os estudos de Eadweard Muybridge são exemplares. A partir do uso inovador da fotografia sequencial, foi possível desvendar os movimentos detalhados do cavalo, que até então eram representados apenas na pintura e escultura. A revelação de movimentos antes invisíveis a olho nu transformou o animal em um objeto de análise científica, capturado em instantes congelados no tempo. A partir da leitura que Berger faz de Lukács para destacar como a natureza se torna idealizada na modernidade, podemos pensar que os estudos de Muybridge, ao expor o movimento “natural” dos cavalos, também contribui para a ambivalência: ao mesmo tempo em que desvela a animalidade, coloca-a como algo digno de observação minuciosa, quase mística. Contudo, essa idealização mediada pela técnica e pela ciência, afasta ainda mais o observador do que seria a experiência direta de estar com o animal.

Nos anos 1960, artistas começaram a confrontar essa experiência “perdida” — não apenas em relação aos animais, mas à natureza de maneira geral —, desafiando convenções. Em 1966, Richard Serra introduziu animais vivos em sua primeira exposição individual, que aconteceu na Galleria La Salita, em Roma, marcando o início de uma nova abordagem artística. Três anos depois, em 1969, foi

a vez de Jannis Kounellis levar 12 cavalos vivos para o espaço expositivo, também em Roma, na Galleria L'Attico (Figura 10).



Figura 10 - Jannis Kounellis, Senza titolo, 1969, doze cavalos vivos, Galleria L'Attico, Roma, Fonte: Claudio Abate, 1969.

No cenário descrito por Germano Celant em que a banalidade entrava na arte (Celant, 1985 [1967], p. 30) e o artista renunciava à descrição e à representação da natureza (Celant, 1985 [1969], p.118), a obra de Kounellis se apresenta como uma espécie de *tableaux vivant*, evocando imagens da Tradição Clássica – como os afrescos do Salão do Cavalo, de Giulio Romano, em Mântua (Vilela, 2019) – e ao mesmo tempo subvertendo a lógica do “cubo branco”, propondo outra forma de presença do cavalo na arte. Assim, as ideias de neutralidade e previsibilidade dão lugar a uma experiência profundamente ambiental e sensorial. O som das ferraduras, o cheiro dos estábulos improvisados e o movimento constante dos animais introduzem uma dimensão viva e, também por isso, efêmera.

Além disso, o gesto de Kounellis levantava questões sobre os limites da arte: os animais são meros materiais a serviço do artista, ou, em sua vitalidade, tornam-se agentes, coparticipantes na criação? No contexto das exposições, quando animais vivos são incorporados, eles perturbam a divisão tradicional entre humanos (criadores da arte) e natureza (representada na arte), questionando ideias de exclusividade e excepcionalidade humanas. Ainda, autores como Giovanni Aloï argumentam que esse deslocamento de papéis – animais vistos como “material” na arte *versus* “mensageiros” ou “cocriadores” – desafia as normas culturais, levando à

problematização da arte e da ética envolvida na interação com animais (Aloi, 2011). Isso força o público a reconsiderar suas visões sobre o espaço artístico e as fronteiras entre o humano e o não-humano.

Quando reapresentada em 1976, no contexto da 37ª Bienal de Veneza, e em 2015 na Gavin Brown Gallery, em Nova York, a obra de Kounellis levantou debates em relação ao tratamento e direitos dos equinos. No primeiro caso, a ação durou alguns dias e foi supervisionada pelo presidente da ENPA (Ente Nacional de Proteção aos Animais) e por agentes que confirmaram não se tratar de maus tratos aos animais. Os cavalos eram expostos durante duas horas pela manhã e duas horas à tarde, permanecendo o resto do tempo em uma zona sombreada e arborizada, onde eram alimentados. Ainda assim, surgiram relatos e telegramas de pessoas solicitando o encerramento da chamada "ação cênica" (Via i cavalli dalla biennale dopo la protesta degli zoofili, 1976). Igualmente, em 2015, a obra foi alvo de polêmicas e protestos, desta vez de ativistas que alegavam que ela configurava uma forma de exploração animal.

Por fim, como apontou Steve Baker, a presença do “animal pós-moderno” em galerias de arte ultrapassa o simbolismo, que é inevitavelmente antropomórfico – uma vez que atribuímos sentido aos animais a partir de termos humanos (Baker, 2000). Portanto, ao se colocar como uma presença tangível e imediata, com uma "natureza premente de coisa" (Baker, 2000, p. 82), o animal desafia interpretações fáceis e simplórias.

Em obras mais recentes, como *Bonjour Tristesse* (1996) (Figura 11), de Gloria Friedman e *Novecento* (1997) (Figura 12), de Maurizio Cattelan, as questões trazidas até aqui a respeito presença do cavalo na arte encontram ecos ainda mais incômodos. Na primeira, a artista utiliza a carcaça de um equino pendurado pelo focinho, junto a componentes eletrônicos. Estes atravessam os olhos do animal, como “vísceras eletrônicas”, e se estendem por toda a sua lateral até encostar no chão. O animal perde os olhos, agora substituídos – como outrora havia sido ele próprio – pela tecnologia. Aqui, a análise de Berger, feita 20 anos antes da obra de Friedman, parece ganhar uma atualidade desconcertante:

Esse olhar entre o homem e o animal, que provavelmente desempenhou um papel fundamental no desenvolvimento da sociedade humana e com o qual, de qualquer forma, todos os homens viveram até menos de um século atrás, foi extinto. (Berger, 1980, p. 26)



Figura 11 - Gloria Friedmann, *Bonjour Tristesse*, 1996, carcaça e couro e componentes eletrônicos, 235 x 100 x 100cm. Centre George Pompidou. Fonte: Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. GrandPalaisRmn/Philippe Migeat.

Na obra de Cattelan, o cavalo também é apresentado sem vida, mas empalhado e suspenso no ar, agarrado pelo meio do corpo a cordas que o prendem ao teto, formando uma espécie de arco. Diferentemente dos cavalos vivos de Kounellis, o corpo do cavalo de Cattelan é mole e ao mesmo tempo estático, denuncia sua vulnerabilidade e desnuda a própria condição do ser humano. Enquanto Kounellis explorava o protagonismo sensorial e a imprevisibilidade dos cavalos como seres vivos, Cattelan transforma um animal tradicionalmente pensado em termos de potência, força e velocidade, em seu exato oposto.





Figura 12 - Maurizio Cattelan, Novecento, 1997, cavalo taxidermizado, selaria de couro, corda, polia 201,2 x 271 x 68,6 cm. Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea. Fonte: acervo dos autores.

Se no relevo de Nínive a morte do cavalo feria a reputação o próprio soberano, nas obras dos anos 1990 apresentadas aqui, os corpos dos cavalos mortos tornam-se um espelho irônico da própria sociedade capitalista. Ao gerar desconforto, essas imagens convidam a uma reflexão profunda sobre a relação entre humanidade, progresso e mortalidade, questionando ideais de civilização que, ao afastarem o ser humano da natureza, o conduzem, a galope, a uma destruição coletiva.

### **Considerações finais**

Ao revisitar as imagens de cavalo na história da arte, este estudo propôs uma reflexão sobre como a figura desse animal foi utilizada, ao longo dos séculos, para narrar diferentes aspectos da experiência humana. Inspirados pela metodologia de Warburg – em especial, pelo estudo da circulação de imagens, seus significados ao longo do tempo e sua capacidade de gerar e transmitir sensações –, podemos

compreender a persistência de certas representações dos equinos como um componente das tensões entre cultura e natureza, poder e vulnerabilidade. Sendo assim, o animal não é apenas um elemento estético ou simbólico na história da arte, mas um mediador das complexas interações entre os seres humanos e o mundo natural, nos chamando a questionar nosso papel dentro do sistema-Terra.

O cavalo, como visto, talvez seja o animal que mais carrega a pecha de estar à disposição do ser humano, sempre a servi-lo — seja nas corridas, na guerra ou como força de trabalho. Assim, a aparição improvável do cavalo Caramelo no telhado surge como mais uma entre tantas imagens que mediam nossas relações com os animais, uma versão contemporânea da apocalíptica visão de Baudelaire. A viralização dessa imagem reforça a lógica de consumo visual apontada por Berger, na qual os animais deixam de ser parceiros na existência para se tornarem objetos a serem observados, reinterpretados e, eventualmente, esquecidos. No espetáculo oferecido pelo episódio recente, a conexão emocional com o cavalo pode ser entendida como reflexo da ansiedade diante da emergência climática, mas a imagem é consumida sem compromisso com a realidade que deveria ser exposta: a vulnerabilidade não apenas do cavalo, mas de todas as vidas que estão à mercê das catástrofes ambientais, exacerbadas pela nossa negligência coletiva.

## Referências

ADELMAN, Miriam; BOSCATTI, Ana Paula Garcia. “De cavalos e homens: história, poder, estratégias e representações”, **Estudos de sociologia**, Araraquara v.25 n.49 p.221-242 jul.-dez. 2020.

ALOI, Giovanni. **Art and Animals**, Londres: I.B. Tauris, 2011.

BAKER, Steve. **The Postmodern Animal**, Londres: Reaktion Books, 2000.

BARNETT, Richard. **Sculptures from the North Palace of Assurbanipal at Nineveh, 668-627 B.C.** London: The British Museum, 1976.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal, apresentação de Marcelo Jacques**. IVAN JUNQUEIRA (trad.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BERGER, John. “Why look at animals?”, In BERGER, John. **About Looking**, Nova York: Pantheon, 1980.

BONANNO, Anthony. "Sculpture". In: HENIG, Martin. (ed.). **A Handbook of Roman Art – A survey of the Visual Arts of the Roman World**. London: Phaidon Press, 1994, p. 66-96.

CELANT, Germano. **Arte Povera**: storie e protagonisti, Milão: Electa, 1985.

COHEN, Ada. **The Alexander Mosaic**. Stories of victory and defeat. New York: Cambridge University Press, 1997.

CRONIN, J. Keri. "And has not art promoted our work also?' Visual culture in animal human history". In: KEAN, Hilda & HOWELL, Philip (eds.). **The Routledge Companion to Animal-Human History**. London: Routledge, 2019, p. 251-272.

FÖGEN, Thorsten. "Lives in Interaction: Animal 'Biographies' in Graeco-Roman Literature?". In: FÖGEN, Thorsten & THOMAS, Edmund (eds.). **Interactions between Animals and Humans in Graeco-Roman Antiquity**. Berlin: De Gruyter, 2017, p. 89-136.

FREEMAN, Charles. **The Horses of St Mark's**: A Story of Triumph in Byzantium, Paris and Venice. New York: Overlook Press, 1984.

GALLIAZZO, Vittorio. "I cavalli di San Marco: Una quadriga greca o romana?". **Faventia**, vol.6, nº 2, p. 99-126, 1984.

HARDEN, Alastair. "Animals in Classical Art". In: CAMPBELL, Gordon Linsay (ed.). **The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life**. Oxford: Oxford University Press, 2014, p. 34-69.

MARKMAN, Sidney David. **The horse in Greek art**. Baltimore: John Hopkins Press, 1943.

MORENO, Paolo. Apelle. La battaglia di Alessandro. Milano: Skira, 2000.

POMARÈDE, Vincent. Prefácio, In RENAULD, Marie-Christine. **Alfred De Dreux** (catálogo *raisonné*), Arles: Actes Sud, 2008.

PLUTARCO. **Lives, Volume VII**: Demosthenes and Cicero. Alexander and Caesar. Tradução de Bernadotte Perrin. Cambridge: Harvard University Press, 1919.

READE, Julian. **Assyrian Sculpture**. London: British Museum Press, 1983.

REDE, Marcelo. "Imagem da violência e violência da imagem: guerra e ritual na Assíria (séculos IX-VII a.C.)". **Varia Historia**, vol. 34, nº 64, p. 81-121, 2018.

VILELA, Jimson. "Seis textos de Jannis Kounellis", **Ars** (São Paulo), ano 17, n. 36, 2019, p. 235-251.

TOUATI, Anne-Marie Leander. **The Great Trajanic Frieze**: The Study of a Monument and of the Mechanisms of Message Transmission in Roman Art. Roma: Svenska Institutet i Rom, 1987.

VIA I CAVALLI DALLA BIENNALE DOPO LA PROTESTA DEGLI ZOOFILII, **II Gazzettino**, 13 de julho de 1976. Rassegna Stampa, Archivio Storico de La Biennale di Venezia.

WAGNER-DURAND, Elisabeth. "Narration. Description, Reality: The Royal Lion Hunt in Assyria". In: WAGNER-DURAND, Elisabeth *et alii* (orgs.). **Image – Narration – Context**. Visual Narration in Cultures and Societies of the Old World. Heidelberg: Propylaeum, Universitätsbibliothek Heidelberg, 2019, pp. 235-272.

WARBURG, Aby. "O ingresso do estilo ideal antiquizante na pintura do Primeiro Renascimento" In: WARBURG, Aby. **A presença do Antigo**. Organização, introdução e tradução por Cássio Fernandes. Campinas: Editora da Unicamp, 2018 [1914], pp. 91-140.

WARBURG, Aby. "O Antigo Romano na Oficina de Ghirlandaio". In: WARBURG, Aby. **A presença do Antigo**. Organização, introdução e tradução por Cássio Fernandes. Campinas: Editora da Unicamp, 2018 [1929], pp. 197-216.

WARBURG, Aby. "Introdução à Mnemosine". In: WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande**: escritos, esboços e conferências. Organização de Leopoldo Waizbort; tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015 [1929], pp. 363-375.

WARBURG, Aby. "Mnemosyne. O Atlas das Imagens. Introdução". In: WARBURG, Aby. **A presença do Antigo**. Organização, introdução e tradução por Cássio Fernandes. Campinas: Editora da Unicamp, 2018 [1927], pp. 217-229.

WARBURG, Aby. "Dürer e a Antiguidade Italiana". In: WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã**: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013 [1905], pp. 435-446.

WATANABE, Chikako. "Symbolism of the Royal Lion Hunt in Assyria". In: PROSECKY, Jiri (ed.). **Intellectual Life of the Ancient Near East**. Prague: Oriental Institute, 1998, pp. 439-450.

WATANABE, Chikako. "The Lion Metaphor in the Mesopotamian Royal Context". **Topoi**, vol. 2, pp. 399-409, 2000.

#### **Sobre os autores**

Gabrieli Simões desenvolve pesquisa de doutorado na linha de História da Arte do Programa de Pós Graduação em História da Universidade Estadual de Campinas, com estágio de pesquisa na Università IUAV de Veneza (CAPES-PrInt). Possui licenciatura e bacharelado em História (Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - Unicamp), especialização em Artes Visuais, Intermeios e Educação (Escola de extensão da Universidade Estadual de Campinas) e mestrado em História, na área de História da Arte, pelo Programa de Pós-graduação em História da Universidade Estadual de Campinas.

gapri.simoes@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6679-1672>

Thiago do Amaral Biazotto possui graduação (2009-2013) e mestrado em História (2014-2016), ambos pela Universidade Estadual de Campinas. É doutor em História pela Unicamp (2018-2023), com tese sobre a iconografia da caça ao leão no repertório helenístico, sob a orientação do Prof. Luiz Marques.



Durante o doutorado, realizou estágio de pesquisa na Fondation Hardt pour l'Étude de l'Antiquité Classique, em Genebra (Suíça). Integra o Núcleo de Estudos de Arte Não Europeia (NEANE/Unicamp) e o Projeto de Estudos Militares na Antiguidade Clássica (PEMAC/UnB). Atualmente, é pós-doutorando em História, na Unicamp, bolsista PPPD.

thiago\_a\_b@yahoo.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4339-1526>

#### Como citar

SIMÕES, Gabrieli; BIAZOTTO, Thiago do Amaral. O cavalo subiu no telhado: notas sobre uma iconografia equestre em tempos de urgência. Revista Estado da Arte, Uberlândia, v. 6 n. 1, *n.p.*. 1º Semestre de 2025. Doi. 10.14393/EdA-v6-n1-2025-76203 (**versão ahead of print**).



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.