



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

LUIZA BATISTA MELO DA SILVA

**CAVALOS LIVRES E APRISIONADOS DE LEONORA CARRINGTON: UMA
ANÁLISE DA PINTURA AUTORRETRATO E DO CONTO A DAMA OVAL**

**LEONORA CARRINGTON'S FREE AND PRISONED HORSES: AN
ANALYSIS OF THE SELF- PORTRAIT PAINTING AND THE SHORT STORY THE
OVAL LADY**

CAMPINAS

2024

LUIZA BATISTA MELO DA SILVA

**CAVALOS LIVRES E APRISIONADOS DE LEONORA CARRINGTON: UMA
ANÁLISE DA PINTURA AUTORRETRATO E DO CONTO A DAMA OVAL**

Monografia apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Letras.

Orientador: Prof^o Dr^o Mário Luiz Frungillo

ORIENTADOR: Prof^o Dr^o Mário Luiz Frungillo

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL

DA MONOGRAFIA DEFENDIDA PELA ALUNA LUIZA

BATISTA MELO DA SILVA E ORIENTADA PELO PROF^o

DR^o MÁRIO LUIZ FRUNGILLO

CAMPINAS

2024

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Ana Lucia Siqueira Silva - CRB 8/7956

Si38c Silva, Luiza Batista Melo da, 1999-
Cavalos livres e aprisionados de Leonora Carrington : uma análise da
pintura Autorretrato e do conto A dama oval / Luiza Batista Melo da Silva. –
Campinas, SP : [s.n.], 2024.

Orientador(es): Mário Luiz Frungillo.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade Estadual de
Campinas (UNICAMP), Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Carrington, Leonora, 1917-2011. 2. Pintura. 3. Surrealismo. 4. Cavalos.
5. Semiótica greimasiana. I. Frungillo, Mário Luiz, 1960-. II. Universidade
Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de Estudos da Linguagem. III.
Título.

Informações complementares

Título em outro idioma: Leonora Carrington's free and prisoned horses : an analysis of
the Self-portrait painting and the short story The oval lady

Palavras-chave em inglês:

Carrington, Leonora, 1917-2011

Painting

Surrealism

Horses

Greimasian Semiotics

Área de concentração: Teoria Literária

Titulação: Licenciatura Letras

Banca examinadora:

Mário Luiz Frungillo [Orientador]

Matheus Alencar da Silva

Gabriel Moraes Medeiros

Data de entrega do trabalho definitivo: 02-12-2024

Dados do Aluno	
RA 221259	Nome do(a) Aluno(a) Luiza Batista Melo da Silva
Nível Graduação	Curso 57G - Licenciatura em Letras - Português
Habilitação / Ênfase AA - Licenciatura em Letras - Português	

Dados do Trabalho	
Data/Hora do Exame 02/12/2024 - 10:00	Local Sala de Defesa de Monografia
Título " CAVALOS LIVRES E APRISIONADOS DE LEONORA CARRINGTON: UMA ANÁLISE DA PINTURA AUTORRETRATO E DO CONTO A DAMA OVAL "	
Código – Nome Disciplina TL907P - Monografia	
Orientador Prof. Dr. Mario Luiz Frungillo	

A Comissão Examinadora foi assim constituída:

Presidente	Nota
Nome Prof. Dr. Mario Luiz Frungillo / IEL/ Unicamp Assinatura: _____	Matrícula 290438
Membros	
Nome Mestre Gabriel Morais Medeiros / Unicamp - Universidade Estadual de Campinas Assinatura: _____	Matrícula 344482
Nome Mestre Matheus Alencar da Silva / Departamento de Teoria Literária do IEL Assinatura: _____	Matrícula 346768

Coordenadora	
Nome Profa. Dra. Jacqueline Peixoto Barbosa Assinatura: _____	Matrícula 308907

CÓDIGO DE AUTENTICIDADE

Verifique a autenticidade deste documento na página www.dac.unicamp.br
Código: 6bc6f5ff8547f55e2e6d74bc718530fae3b039fc

Dedico este trabalho aos que me inspiraram a trilhar o caminho da pesquisa e a explorar os sentidos profundos da arte e da literatura.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de expressar minha profunda gratidão a todos que tornaram possível a realização desta monografia.

Aos meus professores e orientadores, especialmente ao Prof.º Dr.º Mário Luiz Frungillo, pela orientação cuidadosa, pelos conselhos valiosos e pelo apoio para a realização da segunda monografia para o curso de Licenciatura em Letras. Sua dedicação e conhecimento foram essenciais para a realização desta pesquisa.

Aos amigos que estiveram ao meu lado nos momentos de desafios e também nas conquistas. A convivência com vocês tornou essa jornada mais agradável e enriquecedora, além de serem uma presença fundamental em cada etapa deste percurso.

Por fim, agradeço a todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização deste trabalho. Sem o apoio de cada um de vocês, esta monografia não teria sido possível.

O que é cavalo? É liberdade tão indomável que se torna inútil aprisioná-lo para que sirva ao homem: deixa-se domesticar mas com um simples movimento de safanão rebelde de cabeça – sacudindo a crina como a uma solta cabeleira – mostra que sua íntima natureza é sempre bravia e límpida e livre.

Clarice Lispector

Resumo

A presente monografia tem como objetivo analisar a pintura *Autorretrato* (1938) e o conto *A dama oval*, de Leonora Carrington. Em termos metodológicos, analisamos a pintura por meio da semiótica greimasiana (ou francesa), relacionando o plano do conteúdo e o plano da expressão. Utilizamos o nível discursivo e o nível fundamental no plano do conteúdo, enquanto no plano da expressão usamos as categorias apresentadas pela semiótica plástica (ou visual) de categorias cromática, topológica e eidética, e ao correlacionar os dois planos foram evidenciadas relações semissimbólicas que contribuem para a construção de sentidos. Para a análise do conto examinamos a representação do cavalo, com ênfase no animal como uma figura livre e aprisionada (ou domesticada), com o arcabouço teórico de Silviano Santiago, Jean Chevalier, Mário Praz entre outros. A combinação das duas metodologias oferece uma abordagem multifacetada, a qual permite uma exploração para intersecção entre elas. Concluimos, portanto, que tais abordagens se mostraram produtivas na apreensão de ambas as obras.

Palavras-chave: Leonora Carrington, Pintura, Surrealismo, Arte, Contos, Cavalos e Semiótica Greimasiana.

Abstract

This monograph aims to analyze the painting *Self-Portrait* (1938) and the short story *The Oval Lady*, by Leonora Carrington. The methodology for analyzing painting is Greimasian (or French) semiotics, relating the content plane and the expression plane. We apply the discursive level and the fundamental level in the content plane, while in the expression plane we use the categories presented by plastic (or visual) semiotics of chromatic, topological and eidetic categories. The correlating in the two planes, semi-symbolic relationships were evidenced that contribute to the construction of meanings. The short story was analyzed through the representation of the horse, with an emphasis on the animal as a free and imprisoned (or domesticated) figure, with the theoretical framework of Silviano Santiago, Jean Chevalier, Mário Praz, among others. The combination of the two methodologies offers a multifaceted approach, which allows an exploration of the intersection between them. We conclude, therefore, that such approaches proved productive in the understanding of both.

Key words: Leonora Carrington, Painting, Surrealism, Art, Stories, Horses and Greimasian Semiotics.

Sumário

1. Introdução.....	1
2. Leonora Carrington.....	3
2.1 Leonora Carrington: vida e obra.....	4
2.2 Carrington e o movimento surrealista.....	9
3. Análise: A dama oval.....	12
3.1 O conto A dama oval.....	13
3.2 O Cavalo como símbolo da liberdade.....	15
3.3 O cavalo como símbolo de aprisionamento (ou domesticação).....	16
3.4 O cavalo para além do símbolo de liberdade.....	17
3.5 O cavalo e suas metamorfoses.....	18
3.6 O cavalo no conto A dama oval.....	20
4. Análise: Autorretrato (1938).....	25
4.1 Semiótica Greimasiana.....	26
4.2 Plano do conteúdo.....	28
4.3 Plano da expressão.....	29
4.4 Desdobramentos da Semiótica Greimasiana: A semiótica Visual.....	30
4.5 Análise da Pintura <i>Autorretrato</i> (1938).....	31
4.6 Objeto de Análise: <i>Autorretrato</i> (1938).....	32
4.7 Plano da expressão e plano do conteúdo em <i>Autorretrato</i> (1938).....	33
5. Encontro entre pintura e literatura.....	40
5.1 Diálogos entre o conto e a pintura de Carrington.....	41
6. Considerações Finais.....	43
7. Referências Bibliográficas.....	44

1. Introdução

A presente monografia foi elaborada para a obtenção do título de Licenciada em Letras. O interesse pela pintora e escritora Leonora Carrington surgiu a partir de um trabalho desenvolvido em grupo durante o ensino médio integrado ao técnico, em específico para uma aula de História da Arte¹, onde deveríamos escolher um artista do movimento surrealista para apresentar sua biografia, suas obras e suas influências artísticas. O grupo desejava expor alguma artista feminina, de modo que demonstrasse uma maior representatividade das mulheres no mundo artístico, pois durante as aulas a grande maioria dos artistas apresentados eram homens. Durante as pesquisas encontramos Leonora Carrington e Remédios Varo, em um primeiro momento houve dúvidas acerca de qual artista apresentar, após longos debates selecionamos Carrington. Esse projeto foi uma experiência muito positiva para o grupo e para o resto da turma, tanto que já se pensava em futuramente desenvolver um trabalho acadêmico a respeito da artista.

O principal objetivo desta monografia é analisar o conto *A dama oval* a partir da simbologia do cavalo exposta por Carrington, com o arcabouço teórico composto por Silviano Santiago, Jean Chevalier, Mário Praz e outros autores que colaboram com o entendimento da figura equina como uma representação da liberdade² e, ao mesmo tempo, de aprisionamento, em conjunto com a pintura intitulada *Autorretrato* (1938) analisada por meio da semiótica greimasiana, de forma a apreendermos as características da pintura como um texto visual e os sentidos gerados por ela. Além de contribuir para as áreas do conhecimento mencionadas nesta monografia.

O conto e a pintura de Leonora Carrington foram selecionados devido à dicotomia liberdade e aprisionamento apresentada na figura do cavalo em ambas as obras, gerando uma imagem complexa que desafia interpretações simplistas. Ademais, a escolha da pintura se justifica pela sua capacidade de dialogar com o conto em termos de construção de sentido. Propomos reflexões dialógicas³ para a análise do conto nos

1 Aula de História da Arte ministrada pela professora Maria Estela Campos no curso técnico de Comunicação Visual (2016). O grupo tinha como integrantes a autora desta monografia, Verônica Bozza e Bruna Guedes.

2 Nesta pesquisa compreendemos o termo ‘liberdade’ associado à capacidade de agir, escolher ou pensar de acordo com a própria vontade, sem imposições externas, desde que respeite limites éticos e sociais.

3 Quando utilizamos o termo “relações dialógicas” conforme elaborado pelo círculo de Bakhtin, trata-se da interação entre enunciados em um processo comunicativo. Nesta pesquisa, no campo da análise da

permite refletir em termos de como o cavalo se encontra nessa dicotomia no interior da literatura; por outro lado, a semiótica greimasiana foi escolhida por sua capacidade de desvelar a construção de sentido e/ou geração de sentido do cavalo na pintura. A combinação de ambas as metodologias oferece uma abordagem multifacetada que enriquece a análise, permitindo não somente uma compreensão individual de cada obra, mas também a exploração de intersecções entre elas. O encontro entre Literatura e outras artes, mediada pelas reflexões dialógicas e a semiótica, pode desdobrar novas perspectivas para compreender como a construção dos sentidos ocorre nas áreas da literatura e das artes.

A monografia foi organizada por capítulos: Leonora Carrington, onde apresentamos a vida e obra da autora, a participação do movimento surrealista; Análise do conto *A dama oval*, no qual apresentamos o enredo do conto, em conjunto com os simbolismos representados pelo cavalo, além de explorar a simbologia do cavalo com um significado de liberdade X o animal aprisionado (ou domesticado); Análise da pintura *Autorretrato* (1938), em que expomos de modo introdutório a Semiótica Greimasiana, para em seguida descrever brevemente a obra, aplicando o método na pintura de Leonora Carrington, nos dedicando ao plano da expressão e ao plano do conteúdo; Encontro entre a pintura e a literatura, no qual tratamos das semelhanças entre ambas as obras e finalizamos a monografia com as Considerações Finais seguidas pelas Referências Bibliográficas.

pintura e da literatura, essa relação se manifesta como texto e obras visuais dialogam entre si. Desse modo, as reflexões dialógicas buscam compreender os significados que emergem da interrelação entre a pintura e a literatura.

2. Leonora Carrington

“¿Que quién es Leonora Carrington? Una persona como cualquier otra que ha descubierto en la vida simplemente lo que ha podido. O quizá también alguien que ha sobrevivido hasta ahora con mucho cabrón trabajo, como se dice en México. Por eso tampoco me gusta qué me llamen musa.”

Leonora Carrington - Entrevista para El País

2.1 Leonora Carrington: Vida e Obra

Leonora Carrington nasceu em Lancashire na Inglaterra em 1917. De origem aristocrática, sendo a única mulher entre quatro irmãos, tinha uma família fortemente católica, com uma grande propriedade chamada Crookhey Hall, local muito retratado em suas pinturas.



Leonora Carrington, *Crookhey Hall*, 1986; Lithograph on paper, National Museum of Women in the Arts.

O pai de Carrington era um magnata da indústria têxtil e principal acionista da Imperial Chemicals (Carrington and Dewhurst). Segundo Kathryn Davis em sua introdução do livro *Cuentos Completos de Leonora Carrington*, o pai “[...] aparece en las pinturas de su hija como Lord Candelabro, presidiendo, fático y elegante, ‘banquetes, bazares de beneficencia, encuentros, simposios, discusiones, juntas de consejo, carreras ecuestres y simples reuniones carnívoras en las que se comía carne’”. (DAVIS, 2017, p.10). Desde a infância a artista preferia a companhia da mãe e da babá Mary Cavanaugh, ambas irlandesas que narravam histórias fantásticas.

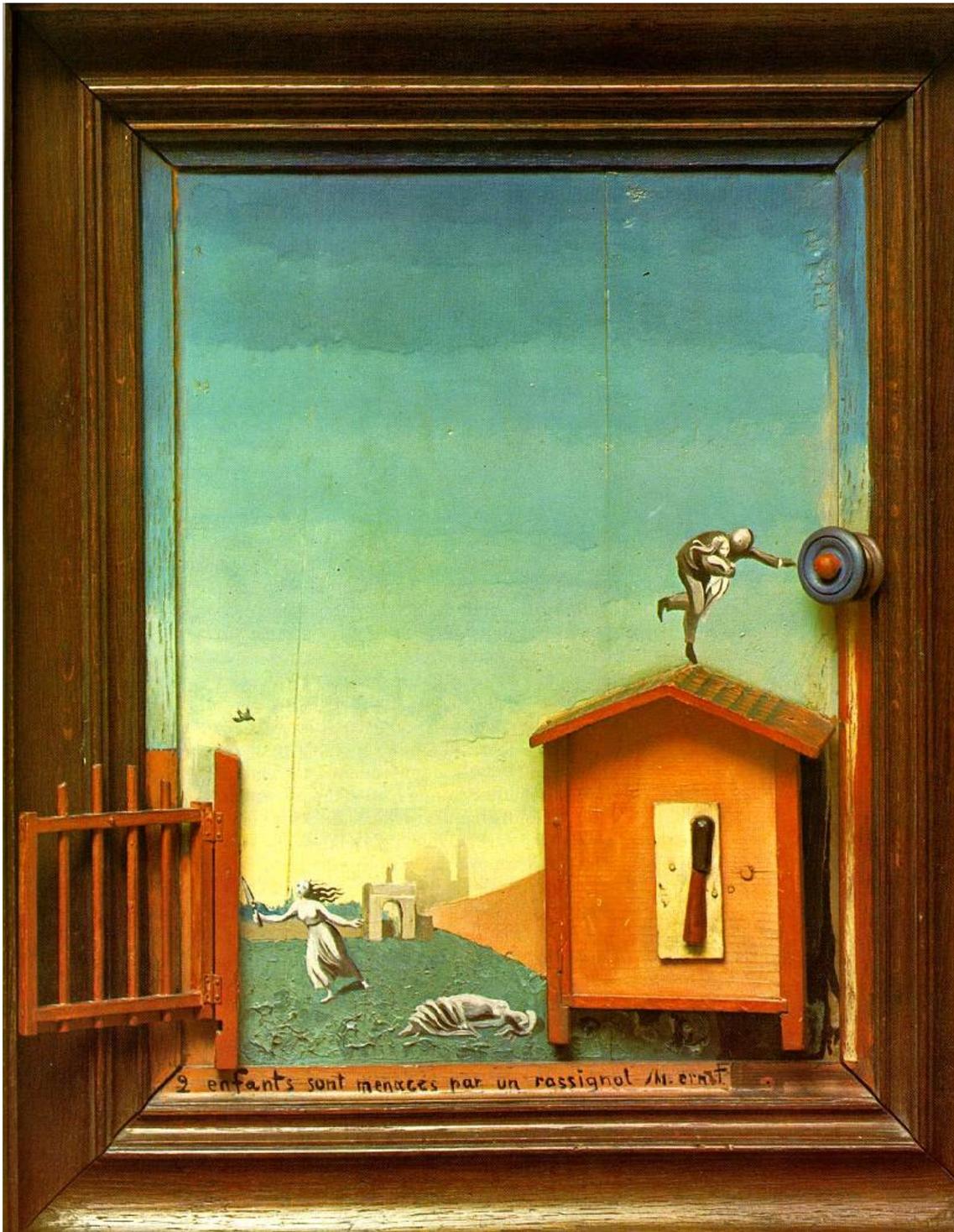
Em sua juventude foi expulsa de vários colégios, dentre eles uma escola parisiense de etiqueta e boas maneiras, onde sua rebeldia destoava completamente do ambiente rigoroso. Em seguida, estudou pintura em Florença na Academia de arte da senhorita Penrose, onde assistiu às aulas por um tempo curto; a seguir continua seus estudos de pintura em Londres com Amédée Ozenfant, uma figura importante que

ensinou para Carrington regras clássicas de perspectivas e também a partir do professor conheceu Max Ernst.

Em seu conto “La debutante”, escrito entre 1937 e 1938, é narrado de forma ficcional o período em que se apresentou na corte no baile de debutante no Ritz; nele são apontados os problemas familiares da realidade que Carrington tinha com a sua família, como a questão de ser tratada como um objeto, ao prometer-la em casamento e entregar a sua vida em prol de benefícios familiares. Os pais queriam que ela se casasse com um membro da realeza britânica, por isso debutou⁴ com 17 anos na corte de George V.

Antes de se apaixonar pelo pintor alemão Max Ernst, Carrington já havia se encantado com a reprodução de uma das pinturas dele, *The Children Menaced by a Nightingale* (1924). Neste período a artista tinha 7 anos de idade.

4 Uma debutante, tradicionalmente, é uma jovem que faz sua primeira apresentação formal à sociedade, marcando a transição para a vida adulta, geralmente em um baile ou evento social de destaque. Esse rito de passagem, comum em famílias aristocráticas ou de classes altas, muitas vezes estava associado a estratégias familiares, como a promoção de alianças matrimoniais vantajosas.



Max Ernst, *Menaced by a Nightingale*, 1924; Oil on wood with wooden elements, 69.8 x 57 x 11.4 cm, in.; The Museum of Modern Art, New York.

O movimento surrealista entra em sua vida, quando ainda era uma estudante de arte através de sua mãe, que lhe dá o primeiro exemplar de *Surrealism*, editado pelo crítico Herbert Read, mas a sua mudança de perspectiva ocorreu de forma mais intensa ao visitar a exposição London International Surrealist Exhibition na galeria New

Burlington. Um tempo depois Leonora Carrington, então com 20 anos, abandona Londres com Ernst, que tinha 46 anos. O casal se conheceu em um restaurante localizado na capital britânica, 'o Barcelona'. Junto a eles se encontravam Man Ray, Lee Miller e Paul Eluard. Após a fuga, Carrington cortou ligações com a família e refez a sua vida com Ernst. Durante a estadia na França, o casal costumava se reunir numa mesa do café Les Deux Magots, em Paris, com outras pessoas do movimento surrealista, como Joan Miró, André Breton, Pablo Picasso e Salvador Dalí. Segundo Carrington:

Era um grupo essencialmente de homens, que tratavam as mulheres como musas. Isso era bastante humilhante. Por isso, não quero que me chamem de musa de nada nem de ninguém. Jamais me considereei uma mulher-criança, como André Breton queria ver as mulheres. Nunca quis que me entendessem assim, nem tampouco ser como os outros. Eu caí no surrealismo porque sim. Nunca perguntei se podia entrar” (EL PAÍS, 1993)

Carrington sempre se recusou a ser vista como a musa do pintor alemão Max Ernst, apesar de ser lembrada como a sua amante jovem. Em uma entrevista realizada pelo jornal *El País* em 1993, a artista expõe a sua perspectiva acerca da associação criada da sua imagem como musa:

A ideia de musa é algo que nunca vou compreender muito bem. Baseia-se na divindade grega, mas eu entendo as musas como senhoras que se dedicam a coser meias ou a limpar a cozinha. Quem foi a musa de Dostoiévski? A sua epilepsia, talvez? Eu prefiro que me tratem pelo que sou: artista. (EL PAÍS, 1993)

O casal viveu na França em Saint Martin d'Ardèche durante três anos, até que o avanço do nazismo destruiu a relação. A detenção de Max Ernst foi feita pela polícia francesa, depois pelos nazistas, que o enviaram para um campo de concentração. Em seguida Leonora Carrington saiu da França rumo a Madri (Espanha) em 1940 acompanhada de uma amiga. Esse período de sua vida é narrado no livro *Abajo* de 1972. O relato se inicia no momento de chegada a Espanha, onde a artista passa por um estupro coletivo, para a seguir ser levada pelas autoridades espanholas a mando de seus próprios pais, primeiramente deixada em um convento e posteriormente internada em uma clínica psiquiátrica em Santander, no norte do país. Para evitar que Carrington causasse problemas durante o seu transporte, são-lhe dadas doses de luminal, além de ser anestesiada com uma injeção na espinha dorsal. É neste estado que é confiada ao

responsável da clínica, Luis Morales, que amarra as mãos e os pés de Carrington e a medica com cardiazol, um medicamento que provoca alucinações. É um método utilizado para induzir convulsões. Em *memorias de abajo* são descritas como eram as alucinações, como pode ver no trecho a seguir:

Fue, estoy casi segura, la noche antes de que me inyectaran Cardiazol, cuando tuve la siguiente visión: El lugar parecía el Bois de Boulogne; yo estaba en lo alto de una pequeña loma rodeada de árboles; a cierta distancia, debajo de mí, en el camino, había una valla como las que había visto a menudo en la feria caballar; a mi lado había dos grandes caballos atados el uno al otro; yo esperaba impaciente a que saltaron la valla. Tras largas vacilaciones, saltaron y bajaron la ladera a galope. De repente, se separó de ellos un pequeño caballo blanco; desaparecieron los dos caballos grandes, y no quedó nada en el sendero salvo el potro, que cayó rodando hasta abajo, donde permaneció tendido de espaldas, moribundo. El potro blanco era yo. A la terrible caída que me provocó el Cardiazol siguieron varios días de silencio. (CARRINGTON, 1972, p.39)

Após seis meses de internação em condições atroz, é entregue aos cuidados de uma enfermeira e uma dama de companhia com quem viaja para Lisboa, cumprindo as ordens dos seus pais, que pretendiam embarcá-la em direção à África do Sul, onde seria novamente internada em outra instituição psiquiátrica. Entretanto, Carrington estava mais lúcida do que todos esperavam, assim conseguiu escapar e se refugiar na embaixada mexicana em Lisboa, onde estava o escritor Renato Leduc, um conhecido de Paris, frequentador do círculo dos surrealistas.

A primeira exposição individual de Carrington foi em 1948 na Galeria Pierre Matisse de Nova York. Depois houve várias outras mostras individuais e coletivas no mundo inteiro. Embora já tivesse participado de outras exposições, tais como a Exposição Internacional do Surrealismo (1938) junto a Breton e o círculo de surrealistas.

Além de ser pintora foi também escritora, escultora, cenógrafa, uma das fundadoras do Movimento pela Libertação das Mulheres (1970), honrada como Cidadã de Honra Mexicana no ano 2000, em virtude de sua contribuição artística para o país. Carrington tem as seguintes obras publicadas: *La Maison de la Peur* (1938); *Une chemise de nuit de flanelle* (1951); *El Mundo Mágico de Los Mayas* (1964); *The Oval Lady: Surreal Stories* (1975); *The Hearing Trumpet* (1976); *The Stone Door* (1977); *The Seventh Horse and Other Tales* (1988); *The House of Fear* (1988); *Down Below* (1988); *Lá embaixo* (2021), entre outras obras.

O final de sua vida passou na ‘casa de la esfinge’ na Cidade do México, pintando, esculpindo e escrevendo. A artista faleceu na Cidade do México em 25 de maio de 2011, sua casa foi transformada em um museu dedicado a sua vida e obra.

2.2 Carrington e o Movimento Surrealista

O surrealismo surgiu com um propósito artístico em Paris (1924). Foi um movimento que “[...] os autores que se dizem seus iniciadores ou sequazes e os estudiosos são unânimes em afirmar que se tratou de um movimento de ideias que se estendeu a outros campos do pensamento e da actividade humana”. (FORTINI, 1962, p.9). O precursor André Breton, inicialmente era um estudante de psiquiatria, que assumia que a arte e a vida podem ser regeneradas pela liberação do subconsciente. Desse modo, segundo Franco Fortini,

Consideramos o surrealismo como (a) um movimento de ideias sobre a natureza, as possibilidades e o futuro do homem, o qual se desenvolveu, sobretudo, mas não exclusivamente, em França, durante o terceiro decênio do nosso século e desde então, com mais ou menos êxito, em outros países; (b) um método para as investigações de certas experiências psicológicas particulares (sonhos, visões, alucinações, cripto-estesias, estados de paixão intensa, etc.) e para a sua expressão mediante o emprego de técnicas tradicionalmente qualificadas como literárias ou artísticas; (c) um complexo de comportamentos práticos, ou seja, morais e políticos.” (FORTINI, 1962, p.10)

É perceptível que o movimento surrealista se desenvolveu de maneira diversificada com várias perspectivas basilares para a consistência do movimento. Podem-se apontar três fases distintas: *a primeira*, compreende-se entre os anos 1919 e 1925, foi o momento de separar os surrealistas de movimentos análogos, desenvolver técnicas de exploração do inconsciente e apresentar os fundamentos teóricos do movimento; *a segunda*, o tempo das obras mais maduras do surrealismo em conjunto com a participação política ativa, nos anos 1925 a 1950 e *a terceira*, o movimento se transforma e se difunde pelo mundo, sendo cada vez mais perceptível nele o retorno às tradicionais técnicas artísticas; este período vai de 1931 até o início da 2ª Guerra Mundial. No pós-guerra, os surrealistas se reencontraram com Breton, mas sem nenhuma inovação em comparação aos períodos anteriores.

Durante o movimento surrealista foram criados novos métodos de escrita como a *escrita automática* que consistia em anotar os primeiros pensamentos vindos à mente e ignorar a censura do ego consciente. O método não se restringiu à escrita, pois apareceram táticas similares como o *deseño automático*, alguns artistas chegaram a desenhar e pintar na semi-escuridão. Nessa mesma lógica surgiu a paranoia crítica, desenvolvida por Salvador Dalí, trata-se de aplicar na criação artística e na literária os princípios que paranoicos aplicavam em seus delírios. Em grande maioria esses projetos eram publicados em *La Revolution Surrealiste*, o primeiro jornal surrealista, não sendo o único espaço de publicação para o grupo surrealista, pois havia a Revista (VVV) fundada por Max Ernst, consequência das leituras de Sade e Lautréamont. No ano de 1969 ocorre a autodissolução do grupo dos surrealistas, três anos após a morte de Breton.

A artista Leonora Carrington, o principal tópico desta monografia, esteve muito próxima ao círculo dos surrealistas junto a Max Ernst. Os encontros com o grupo se iniciaram em 1937, dando-lhe a possibilidade de mostrar suas pinturas, publicar suas histórias e participar mais ativamente do movimento. Porém, a guerra dividiu os surrealistas. No período da dominação nazista na Europa é comentado em uma entrevista dada por ela ao Jornal El País “Foram os nazis que começaram a perseguir-nos. Éramos fundamentalmente anti-fascistas, gente que sentia um profundo pesar por ver que Pétain [primeiro-ministro francês à época] entregou França nas mãos de Hitler”. (EL PAÍS, 1993).

Em outra parte da entrevista de Carrington para o Jornal *El País* houve o seguinte comentário, após ser apontada como a última artista surrealista viva:

"No sé si sigo siendo una surrealista. El surrealismo era un movimiento en donde se usaba la imaginación para responder a la naturaleza de forma diferente a como se concibe desde el ser humano. Hoy, ya vieja, tal vez soy sólo lo que pasa inmediatamente en mí. Creo que la vida dura poco tiempo, pasa rápido. Es insuficiente, al menos para mí, este tiempo de vida que tenemos, porque deja un gran vacío y no permite que se satisfaga la curiosidad y el conocimiento por muchas cosas que, pese a la edad, comienzan también a fascinarnos a los viejos" (EL PAÍS, 1993)

Ademais, neste excerto é apresentada a concepção da artista acerca do surrealismo, descrito como um movimento onde se usava a imaginação para responder à natureza de forma diferente de como se concebe o ser humano. Deste modo, Carrington

estava próxima à concepção de um movimento do imaginário de experimentação, como também de criação do seu próprio universo.

3. Análise: A dama oval

“Tiras aqui, tiras ali, um freio em minha boca e cabeçadas por cima de meus olhos. Não estou reclamando, apesar de saber que é o que parece; apenas quero dizer que, para um jovem cavalo cheio de força e espírito, que esteve acostumado a um grande campo ou plano, onde pôde erguer sua cabeça, balançar seu rabo e galopar para longe a toda velocidade, e então voltar e fazer tudo de novo com um resfolego para seus companheiros, digo que é difícil nunca mais ter um pouco de liberdade para fazer o que quer.”

Anna Sewell

3.1 O conto *A dama oval*

O conto *A dama oval*, de Leonora Carrington, foi escrito entre os anos 1937 e 1938. A protagonista do conto é descrita por uma narradora como uma jovem muito alta e magra, que tinha um rosto pálido e triste, e estava perto de uma janela que era tão alta e magra quanto ela. Esta narradora passou sete vezes frente a janela observando a jovem triste com interesse. Além de apresentar suas hipóteses acerca do espaço e da jovem:

La dama triste no se inmutaba y, pese al frío que hacía aquella tarde, me detuve. Quizá los muebles en la habitación eran tan altos y delgados como la dama de la ventana. Tal vez también el gato, si es que había un gato, tenía esas mismas elegantes proporciones. Quería saberlo, me devoraba la curiosidad y un deseo irresistible de entrar a la casa, sólo para comprobarlo, se apoderó de mí. (CARRINGTON, 1938, p.17)

Quando a narradora deu por si, já estava adentrando na autêntica mansão, com o seguinte problema: Como iniciar uma conversa com a jovem que ainda se encontrava diante da janela. A narradora optou por perguntar se a jovem gostava de poesia, teve uma resposta negativa dela, para a seguir se iniciar uma conversa:

—Tome una taza de té, la hará sentirse mejor.
—No bebo y no como nada, en protesta contra el hijo de perra de mi padre.
Tras un cuarto de hora de silencio se dio la vuelta, y quedé impresionada con su juventud. Tendría unos dieciséis años.
—Es muy alta para su edad, señorita. Cuando tenía dieciséis años mi estatura no llegaba ni a la mitad de la suya.
—Me da lo mismo. En fin, sírveme un poco de té, pero no se lo digas a nadie. Tal vez me comeré también uno de esos pastelillos, pero, hagas lo que hagas, recuerda no decir nada.
Comió con un apetito voraz. Al engullir el vigésimo pastelillo, me dijo:
—Aunque me muera de hambre, él no se saldrá con la suya. Puedo ver el cortejo fúnebre, la carroza tirada por cuatro caballos negros, enormes y relucientes. Avanzan lentamente, con mi pequeño ataúd blanco en medio de un montón de rosas rojas. Y la gente sollozando sin parar...
Se echó a llorar.
—He ahí el pequeño cadáver de la bella Lucrecia. Y una vez muerta ya no hay mucho qué hacer, ¿sabes? Me gustaría morir de hambre sólo por fastidiarlo. ¡Es un cerdo! (CARRINGTON, 1938, p.17-18)

Após a conversa, a jovem Lucrécia⁵ vai em direção ao terceiro andar, onde se localiza o quarto das crianças cheio de brinquedos quebrados ou decompostos, sendo seguida pela narradora. É apresentado Tártaro⁶, o cavalo de madeira, o brinquedo favorito de Lucrécia, que ganha vida junto com a ave Matilda, a qual surge de repente pela janela. É justamente nesse momento que a narradora é questionada sobre sua presença na casa, a partir da lógica da jovem a narradora está lá para brincar com eles, em um quarto coberto de neve. A brincadeira se inicia com Lucrécia dizendo que todos são cavalos. Em meio ao caos a jovem se transforma em um cavalo branco, e todos estão em uma espécie de dança louca. Tártaro galopava rapidamente, Matilda grasnava enlouquecidamente batendo a cabeça contra a parede, e a narradora dançava algo parecido com polca para não morrer de frio. A porta estava entreaberta, por trás havia a silhueta da velha governanta que exprime seu desagrado ao ver Lucrécia brincando, pois isso era estritamente proibido por seu pai. De repente a velha saltou sobre Lucrécia, colocou um freio de cavalo à força entre os seus dentes, e não contente com isso puxou todos os quatro para uma dança completamente caótica que poderia levá-los à morte, já que a narradora estava cheia de feridas e Matilda aparentava estar morta.

Por fim, deslocam-se pela casa para chegar ao comedouro no decorrer de uma grande algazarra. Nisso surge o pai de Lucrécia “[...] Sentado en la cabecera de una larga mesa, un caballero anciano, que parecía más una figura geométrica que otra cosa, estaba terminando de comer. De inmediato se hizo un completo silencio en el lugar.” (CARRINGTON, 1938, p.20). Aos gritos o homem repreende a filha por estar brincando com cavalos, num ímpeto ele destrói Tártaro aos sons da súplica da filha, enquanto a narradora está escondida atrás da porta presenciando toda a crueldade. Como se não bastasse, Lucrécia é levada ao quarto das crianças, e nesse momento só se ouvem relinchos espantosos, como se ela estivesse sofrendo torturas terríveis.

5 O nome ‘Lucrecia’ tem origem latina possui um significado incerto, ainda que muito associado a palavra ‘ganho’ ou ‘lucro’. Tendo sido mencionado em várias obras literárias. A lenda da nobre romana, narrada por Tito Lívio, retrata sua tragédia após ser violentada por Sexto Tarquínio, um evento que desencadeou a revolta que derrubou a monarquia de Roma. William Shakespeare revisita essa história em seu poema *The Rape of Lucrece* (1594), explorando temas como moralidade e poder. Outra referência é Lucrécia Bórgia, figura histórica do Renascimento que inspirou obras como a peça *Lucrece Borgia* (1833), de Victor Hugo, destacando sua complexidade e influência política.

6 O termo ‘Tártaro’ origina-se da mitologia grega, referindo-se a uma divindade primordial e a uma região do submundo, mais profunda e sombria que o Hades, destinada à punição eterna dos condenados, como os titãs derrotados. Aparece na *Teogonia* de Hesíodo como uma força primordial e prisão para os titãs, além de influenciar obras como *A Divina Comédia*, de Dante, e *Eneida*, de Virgílio, onde simboliza sofrimento eterno e abismos de punição. Metaforicamente, o Tártaro é usado para descrever estados de desespero ou escuridão.

3. 2 O cavalo como símbolo de liberdade

Ao compararmos obras artísticas encontramos uma sucessão de possibilidades tanto analíticas quanto dialógicas a partir dos elementos em comum. Portanto, nesta seção nos restringimos à investigação da figura equina, por meio da simbologia, pois como pontua Mário Praz (1982), é necessário compreender a simbologia, já que “[...] as palavras assumem diversos significados [...] assim também os assumem as figuras simbólicas” (PRAZ, 1982, p.2). A partir dessa perspectiva, torna-se indispensável explicitar as expressões simbólicas que o cavalo adquire.

O Cavalo como símbolo de liberdade é uma imagem profundamente enraizada no imaginário popular, sendo muitas vezes representadas no cinema cenas nas quais o animal corre livremente em espaços verdes, como no final do filme *Spirit - O corcel indomável*, quando o protagonista e a égua (Chuva) retornam às raízes, a terra onde cavalos andam livremente sem um freio na boca. Ao ver a cena de ambos cavalos galopando em campo aberto, somos lembrados de sua conexão com a natureza e de uma vida não confinada, onde o equino segue o seu instinto, sem as limitações impostas pelo ser humano.

Quando nos referimos ao conceito de liberdade representada pelo cavalo, esta não é somente física, mas também emocional e psicológica. No conto *Seco estudo de cavalos*, de Clarice Lispector, os equinos são centrais, sendo expostos principalmente como figuras livres:

O que é cavalo? É liberdade tão indomável que se torna inútil aprisioná-lo para que sirva ao homem: deixa-se domesticar mas com um simples movimento de safanão rebelde de cabeça – sacudindo a crina como a uma solta cabeleira – mostra que sua íntima natureza é sempre bravia e límpida e livre. (LISPECTOR, 1980, p. 45)

A liberdade transmitida pelos equinos pode vir a simbolizar o espírito indomável que todos carregamos ou que gostaríamos de carregar. Porém, como é apontado no conto de Lispector, “[...] eu diria: se pudesse ter escolhido queria ter nascido cavalo. Mas – quem sabe – talvez o cavalo ele-mesmo não sinta o grande símbolo da vida livre que nós sentimos nele. (LISPECTOR, 1980, p. 45). Talvez essa imagem de liberdade transmitida simbolicamente seja apenas uma leitura construída de

nosso imaginário, na qual possivelmente essa construção é o que faz com que alguns personagens se transformem ou desejem se metamorfosear em cavalo.

3.3 O cavalo como símbolo de aprisionamento (ou domesticação)

A domesticação do cavalo possivelmente ocorreu na Europa oriental ou na Ásia central, por manifestar um potencial dos serviços de montaria, pois facilita e acelera as travessias de distâncias, conjuntamente do suporte à carga, que libera a força humana para outras prioridades. Esse ato surge representado dentro da literatura em algumas narrativas, tais como na fábula *O cavalo, o caçador e o servo*, de Esopo, em que é narrado como um cavalo queria punir o cervo que estragou o seu pasto, e para isso pede ajuda ao caçador. Este concorda em ajudá-lo, com a condição de que o animal deixe colocar a sela e o freio na boca. O cavalo aceita, porém o caçador não cumpre o combinado, e desde então o cavalo se submete ao domínio do homem. La Fontaine, em sua fábula *O cavalo que quis se vingar do veado*, apresenta outra versão da história, na qual o cervo é morto e o cavalo escravizado. Nas fábulas de Esopo e La Fontaine o equino termina em condição de submissão ao ser humano, assim a opressão aparece na escravidão do animal ou nos símbolos de dominação que seriam a sela e o freio na boca.

Com a domesticação equestre surge a percepção de que o animal é apenas uma ferramenta, como descrito na obra *O cavaleiro dos sete reinos - histórias do mundo de gelo e fogo*, de George R. R. Martin, onde é visto apenas como um instrumento de trabalho para os cavaleiros, ou seja, ele é apenas um meio de subsistência, tanto que não se enxerga além de sua utilidade para o cavaleiro, como pode ser observado neste trecho

O velho sempre dizia que um cavaleiro nunca deve amar um cavalo, já que era provável que alguns morreriam sob sua sela, mas nunca seguiu o próprio conselho. Dunk com frequência o via gastar o último cobre em uma maçã para a velha Castanha ou um punhado de aveia para Passomanso e Trovão. O palafrém fora a égua de montar de Sor Arlan, e o carregara incansavelmente por milhares de quilômetros, de um lado para o outro pelos Sete Reinos. Dunk sentia como se estivesse traindo uma velha amiga, mas que escolha tinha? Castanha era velha demais para valer alguma coisa, Trovão iria levá-lo às listas. (MARTIN, p.21, 2014)

Esta percepção não é somente apontada por Martin, mas também por Jonathan Swift em *As Viagens de Gulliver*, em uma das viagens do protagonista é

encontrada a terra dos Houyhnhnms, o mundo dos cavalos falantes com racionalidade e com intelecto, em paralelo, há a terra dos yahoos - os humanos em sua forma mais primitiva, que utilizam os cavalos para gerar lucro. A ideia de servilidade equestre provoca uma naturalização de sua presença, de forma que essa figura se emaranha na cultura contemporânea até a mesma se descaracterizar do seu estado natural, o cavalo selvagem (livre). Além disso, o ato de domesticar ultrapassa a concepção de indícios civilizatórios, tratando-se da superação e do domínio das forças da natureza pelo homem, como pode ser observado em a *Iliada* de Homero, em que essa lógica se apresenta quando é dito que Heitor é o domador de cavalos. A caracterização do personagem não só indica a sua habilidade com cavalos, mas também a cidade de Tróia como o auge civilizatório, uma cidade com as forças selvagens dominadas.

Por fim, a imagem do cavalo domesticado, privado de sua liberdade e de sua natureza, simboliza a perda de liberdade e a imposição de limites. Esse aprisionamento representa a relação complexa entre o homem e a natureza, onde o controle e a dominação transformam o espírito selvagem em utilitarismo, em conjunto com a servilidade.

3. 4 O cavalo para além do símbolo de liberdade

De acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant em seu *Dicionário de símbolos*, em uma das perspectivas expostas o cavalo simboliza os elementos animais do homem, sendo associado a sua qualidade instintiva de fazer parecer ser dotado de uma clarividência, ou seja, o cavalo ensinaria segredos e conduziria de forma correta o cavaleiro ou pode ocorrer o inverso, onde o cavalo leva o cavaleiro a um caminho incorreto, no qual são descobertas as sombras. Essa associação mística surge da associação da figura do cavalo aos dois planos, o de cima e o de baixo. Neste sentido o cavalo ganha uma significação cósmica, e através dessa lógica temos os ritos de sacrifício do animal que reproduz o simbolismo do ato da criação.

Em termos literários, a utilização da figura equina logo nos recorda um dos cavalos mais famosos da literatura, o cavalo de Tróia, encontrado na *Iliada* de Homero, que foi no princípio um presente dos aqueus para os troianos sugerindo o término da guerra. Entretanto, escondidos dentro da figura oca do cavalo de madeira se encontravam soldados preparados para conquistar a cidade de Tróia. Neste caso, temos

o cavalo de madeira representando a enganação, a armadilha ou a estratégia contra o inimigo.

Além de ser um animal que é encontrado nos espaços de guerra, muitas vezes ele representa força e resistência, como pode ser visto no livro *Cavalo de guerra*, de Michael Morpurgo, que originou a obra cinematográfica de mesmo nome, onde um cavalo é levado para o front da Primeira Guerra Mundial. Pode-se ainda mencioná-lo como símbolo de coragem e inteligência, tal qual aparece na animação estadunidense *Spirit - o corcel indomável* produzido pela DreamWorks. O filme narra a história de Spirit, um cavalo selvagem que é capturado pela cavalaria norte-americana, e é posteriormente libertado por um nativo americano chamado Pequeno Rio, que tenta criá-lo em sua aldeia.

Assim como sua associação à guerra e à coragem, o cavalo também é amplamente reconhecido como símbolo de velocidade. Essa representação pode ser observada no logotipo da Ferrari, cujo *Cavallino Rampante* (cavalo empinado) é um ícone de potência. O emblema não apenas remete à força e à agilidade do animal, mas também reforça a ideia de que o cavalo transcende sua presença física.

Em suma, o cavalo transcende a representação da liberdade para se tornar um símbolo rico em significados. Desse modo, as representações e significações envolvidas com a figura do animal não se esgotam nessas duas concepções, pois temos associações com o cavalo sendo o símbolo dos elementos animais do homem, com qualidades místicas, o ser que engana, entre outras perspectivas acerca de sua representação e de seu significado.

3. O cavalo e suas metamorfoses

Em várias tradições encontramos a transformação de pessoas em cavalos, em alguns casos o indivíduo transformava a si próprio para que fosse montado por um espírito. Neste caso, os possuídos faziam uma dança coletiva, além de se apresentarem ao espírito como sendo o seu cavalo e obedecendo às suas ordens. Estes ritos aconteciam no Haiti, no Brasil, na Etiópia e no Egito. São também associados às práticas dionisíacas, quando os adeptos dos mistérios eram cavalgados pelos deuses:

Em torno de Dioniso (Baco), o Grão-Mestre das práticas extáticas, abundam as figuras hipomorfas; por exemplo: os Silenos e os Sátiros,

companheiros das Mênades (ou bacantes) no cortejo dionisiaco são homens-cavalos, assim como os Centauros, que Dioniso embriagou, provocando sua luta contra Héraclès (Hércules) (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 204 -205).

Além disso, as heroínas relativas às orgias báquicas têm nomes com uma composição frequentemente relacionada aos cavalos ou recebem epítetos que apresentam qualidades relacionadas ao animal. Tanto na tradição ocidental quanto na tradição oriental ocorrem metamorfoses de pessoas em cavalos.

Na tradição indiana temos a história de Vishnu, o Deus que trará paz e salvação ao mundo, retirando-o do Kali Yuga (demônio da última era do ciclo cósmico), surgindo como Karki, o gigantesco cavalo branco. Numa outra versão ele é Kalki e monta em um cavalo branco com uma espada, com a qual eliminará o mal.

Na China temos a deusa Kuan Yin, a deusa da compaixão, que aparece como um cavalo branco ou com a cabeça de cavalo ou em sua coroa há uma figura equina.

Na mitologia grega, temos a história do nascimento de Árion, cavalo alado, que se inicia com Poseidon perseguindo Deméter, a Deusa da fertilidade, disfarçada de égua com o intuito de despistá-lo, percebendo a estratégia da Deusa, Poseidon também toma a forma de cavalo e continua a perseguição, gerando assim Árion.

A simbologia do cavalo em cada uma dessas narrativas nos apresenta o equino como intermediador entre o humano e o divino, além da característica de constituir o ser que vai salvar o mundo, aquele que tem compaixão e busca pela liberdade. O cavalo branco na história retratada acima é a salvação do mundo, o que transcenderá a escuridão para restaurar a ordem. Já na cultura chinesa Kuan Yin, a divindade da compaixão e da misericórdia, é representada ajudando almas a alcançar a iluminação e/ou a liberdade do sofrimento, podendo se transformar em qualquer criatura que deseje salvar, inclusive o cavalo. Na mitologia grega, podemos compreendê-lo como o desejo incontrolável que fere o outro. Não somente nas tradições mitológicas os encontramos metamorfoseados, mas também no conto *Seco estudo de cavalos*, onde há a narradora com o desejo de se tornar um cavalo. Em determinado momento da história ela se transforma começando pela cabeça, e conforme caminha para sair do quarto, ganha formas parecidas à do animal:

Na inveja do desejo meu rosto adquiria a nobreza inquieta de uma cabeça de cavalo. Cansada, jubilante, escutando o trote sonâmbulo.

Mal eu saísse do quarto minha forma iria se avolumando e apurando, e, quando chegasse à rua, já estaria a galopar com patas sensíveis, os cascos escorregando nos últimos degraus da escada da casa. Da calçada deserta eu olharia: um canto e outro. E veria as coisas como um cavalo as vê. Essa era a minha vontade. Da casa eu procurava ao menos escutar o morro de pastagem onde nas trevas cavalos sem nome galopavam retornados ao estado de caça e guerra. (LISPECTOR, 1980, p.50)

O conto é escrito de forma aforística, onde “A metamorfose é ouriçada pela insatisfação e o mal estar, cuja consequência é o desejo de ser o outro, de o *eu* ser, como anunciou o poeta Arthur Rimbaud, um outro (*je est un autre*). A consideração do ato de mutação chega ao ponto de operar transformações no modo de o ser humano enxergar as coisas” (SANTIAGO, p. 165). Nesse anseio por uma ruptura que nasce do desconforto com os limites da condição humana, como argumenta Santiago, a insatisfação e mal estar são tão profundos que geram o desejo de ser o outro, de transpor a barreira do ‘eu’ para vivenciar uma experiência sensorial diferente.

Para concluir, seja em tradições ou mitologias, a transformação de pessoas em cavalos pode vir a refletir o desejo humano de transcender os limites do corpo. Essa metamorfose hipomorfa simboliza uma busca pela ruptura do ser, um anseio de experimentar o mundo de forma instintiva, ao mesmo tempo em que reforça o cavalo como um símbolo de liberdade. Em Lispector o desconforto e o desejo de se tornar outro é tão intenso que leva a uma mutação sensorial e existencial. Portanto, a transformação de pessoas em cavalos torna-se uma busca por um estado de liberdade que o cavalo poderia proporcionar.

3.5 O cavalo no conto *A dama oval*

A figura do cavalo no conto *A dama oval*, de Leonora Carrington, é representada por um cavalo de madeira chamado Tártaro, descrito como “congelado em pleno galope”. Este carrega um potencial reprimido e a busca por liberdade. Apesar de ser um brinquedo, ele ainda possui a energia de um cavalo em movimento, sugerindo um estado de resistência, ou seja, Tártaro representa uma força interna, um desejo de aventura que resiste ao tempo, mas que por ser feito de madeira, permanece imóvel e aprisionado em sua forma. Esse brinquedo congelado, no entanto, transmite uma impressão de possibilidade de vida, como se tivesse uma alma oculta, esperando por ser libertada.

Lucrecia se acercó a un caballo de madera, congelado en pleno galope pese a su avanzada edad, pues no tendría menos de cien años.

—Tártaro es mi favorito —dijo, acariciándole el morro—. Detesta a mi padre.

Tártaro se meció con gracia sobre sus balancines, y me pregunté cómo podía moverse por sí mismo. Lucrecia lo contempló, pensativa, entrelazando los dedos.

—Así llegará muy lejos —afirmó—. Y cuando regrese, me contará algo interesante.

(CARRINGTON, 1938, p.18)

O desejo por libertação não só advindo do brinquedo, mas principalmente de Lucrecia, a dona de Tártaro, tanto que a jovem comenta como o cavalo chegará longe, e quando retornar contará a ela algo interessante, insinuado ele não é apenas como um brinquedo aos seus olhos, mas uma espécie de explorador no qual ela poderá viver as aventuras desejadas através dele, já que não pode sair dos domínios do pai. Tão logo, quando é mencionado que Tártaro detesta o seu pai, este trecho confirma a resistência contra a figura opressora, e embora a jovem e o cavalo se encontrem em uma posição de imobilidade, o desejo de liberdade permanece presente. Além do mais, a resistência de Tártaro, ainda que sutil, permanece inspiradora para Lucrecia. Nesse contexto, Tártaro pode ser visto como uma extensão do próprio desejo de Lucrecia por liberdade, refletindo a vontade de escapar da realidade opressiva por ela vivida.

Em seguida temos um excerto em que Lucrecia propõe uma jogo no qual todos se transformam em cavalos, recordando ritos de outras tradições culturais de transformação de pessoas em cavalos, tais como ritos dionisiacos ou outras tradições citadas anteriormente. Neste momento ocorre a transformação da jovem em uma égua branca:

—¿Has venido a jugar con nosotros? —preguntó Lucrecia—. Me alegra, porque me aburro mucho aquí. Vamos a jugar a que todos somos caballos. Yo me convertiré en caballo; con un poco de nieve será más convincente. Tú también serás un caballo, Matilda.

—Caballo, caballo, caballo —chilló Matilda, bailando histéricamente sobre la cabeza de Tártaro.

Lucrecia se arrojó a la nieve que ya tenía bastante espesor, y rodó sobre ella, gritando:

—¡Todos somos caballos!

Cuando se levantó, el efecto fue extraordinario. Si no hubiera sabido que era Lucrecia, habría jurado que era una yegua. Era hermosa, de una blancura cegadora, con cuatro patas finas como agujas, y una crin que caía como agua, enmarcando su largo rostro. Reía alegremente y bailaba como loca en la nieve.

—Galopa, Tártaro, galopa, pero yo seré más veloz que tú.

Tártaro no cambió su velocidad, pero sus ojos centelleaban. Sólo se le veían los ojos, porque estaba cubierto de nieve. Matilda graznaba y daba cabezazos contra las paredes. Mientras, yo bailaba una especie de polka, para no morir de frío. (CARRINGTON, 1938, p.18)

Ao se lançar na neve e gritar ‘todos somos cavalos!’, Lucrecia não sugere apenas um jogo infantil sem propósito, mas manifesta o desejo de incorporar uma das características principais da figura do cavalo, a liberdade. Quando ela se transforma em uma égua, Carrington constrói uma metamorfose fantástica que evoca a liberdade transmitida pelo cavalo. Desse modo, o equino simbolizou o escape da realidade para transcender o espaço opressivo, além de refletir o desejo absoluto por liberdade concretizado, onde se pode experimentar uma identidade fluida, sem amarras ou limitações cotidianas. Por meio desse símbolo, Carrington explora a pulsão por liberdade que reside em Lucrécia, tornando possível à jovem acessar esse desejo ao transformá-la em cavalo. Essa incorporação dos atributos de jovens após transformadas receberem as características do cavalo, no sentido de comportamento, é apontada por Paula Carolina de Oliveira em sua pesquisa, *Domando cavalos: representações da virgem a jovem esposa na literatura grega*, segundo a qual, na Grécia Antiga, “[...] As jovens moças são constantemente comparadas aos cavalos, pois era considerado que elas seriam muito mais passivas à bestialidade (ou à sensualidade, caracteristicamente inerente ao cavalo que se deixa levar pelos desejos) que poderia se apoderar delas após a menarca”. (OLIVEIRA, 2020, p.20). O comentário de Oliveira vai ao encontro de associações anteriores em que a mulher podia ser representada metaforicamente como cavalo devido às correlações comportamentais construídas no imaginário da Grécia Antiga, mas também da construção de Carrington, na qual se explora a imagem do cavalo como forma de aproximar o feminino em relação ao desejo de liberdade, o que sugere um símbolo de não passividade, portanto uma forma de identificação.

Quando Lucrecia é descrita metamorfoseada em cavalo branco cegador, com patas finas como agulhas, junto a uma crina ondulante, podemos fazer um paralelo com a colocação de Ragusa (2013 *apud* OLIVEIRA, 2020), pois podemos associar os atributos de uma mulher a um cavalo como na Grécia Antiga, já que estas muitas vezes são tidas com as características do animal “[...] como seus cabelos retratados por melenas e a rapidez do animal remetendo a juventude das parthénoi: ‘o animal, como a virgem, é belo, vigoroso, elegante / cheio de vitalidade erótica, e precisa ser, como ela, domado – o cavalo com laço, a virgem, com a boda.’” (OLIVEIRA, 2020, p.). Essa

dinâmica encontrada em Carrington e Oliveira reforça a concepção de impulso e a contenção desse impulso, que reforça a ambiguidade da imagem do cavalo. Assim temos a imagem do cavalo livre e do cavalo aprisionado (ou domesticado), como pode ser observado no trecho a seguir:

—¡Deténganse en este instante! —gritó de repente, temblando de furia —. ¿Qué es lo que están haciendo, jovencitas? Lucrecia, sabes bien que este juego está estrictamente prohibido por tu padre. Es una ridiculez. Ya no eres una chiquilla.

Lucrecia seguía bailando y echando coces peligrosamente cerca de la vieja entre risotadas estridentes.

—¡Detente ya, Lucrecia!

La voz de Lucrecia era cada vez más aguda y se desternillaba de risa.

—¿No me vas a obedecer, jovencita? Bueno, pues te vas a arrepentir. Te voy a llevar con tu padre.

Tenía una mano oculta detrás de la espalda, pero con una rapidez insólita en una persona tan anciana, saltó sobre Lucrecia y le metió el freno a la fuerza entre los dientes. Lucrecia se encabritó, relinchando de rabia, pero la vieja no se apeó. Luego nos agarró, a mí del pelo y a Matilda de la cabeza, y las cuatro iniciamos una danza iracunda. En el corredor, Lucrecia daba coces en todas direcciones, destrozando cuadros, sillas y porcelanas. (CARRINGTON, 1938, p.20)

Inicialmente tínhamos o cavalo representando uma figura de liberdade. Lucrecia, ao encarnar a figura do cavalo, transmite o ato de desafiar as normas, o que para as figuras opressoras, o pai e a governanta, é uma transgressão inaceitável. Desse modo, a sua transformação não é apenas transfiguração, mas uma expressão de oposição feroz contra a sua domesticação, representado no momento em que a governanta em um ato de violência tenta colocar o freio em sua boca. Assim, temos sua reação de dar coices em todas as direções, quebrando quadros e porcelanas.

Quando a governanta coloca os freios na boca de Lucrécia, a égua branca, esta busca controlá-la de forma brutal, a impedindo de expressar sua própria natureza e a tornando um ser submisso; ou seja, o ato de impor o freio torna-se um símbolo de repressão, um modo de aprisionamento, associado a uma forma de punição, sendo executada como um dos primeiros processos para a domesticação do animal em servo, que “[...] não ocorria de maneira menos animalésca; o processo no qual o animal é chicoteado até que deixe de ser arredio. Podemos notar o mesmo preceito de domesticação em outros processos que acabaram por se tornar grandes crimes da humanidade, onde o homem foi furtado de sua liberdade”. (OLIVEIRA, 2020, p.18). No excerto a seguir há a continuação da opressão:

La muchacha transformada en caballo no se movió, pero sus ollares palpitaron.

—Lo que voy a hacer es por tu bien, cariño —su voz era muy suave—. Ya eres muy grande para jugar con Tártaro. Tártaro es para niños. Así que lo voy a quemar, hasta que no quede ni rastro suyo.

Lucrecia dio un grito terrible y cayó de rodillas.

—¡No, papá, no hagas eso!

El viejo sonrió con gran dulzura y cascó otra avellana.

—Es la séptima vez, querida.

Los grandes ojos de yegua de Lucrecia se llenaron de lágrimas, que marcaron dos surcos en sus belfos niveos. Se volvió de un blanco tan deslumbrante que brillaba como una estrella.

—¡Ten piedad, papá, ten piedad! ¡No quemes a Tártaro!

Su voz aguda se fue adelgazando y no tardó en quedar de rodillas en un charco de agua. Temí que fuera a derretirse por completo.

[...]

Poco después tuve que taparme los oídos con los dedos, porque arriba se oían unos relinchos espantosos, como si un animal estuviese sufriendo torturas inauditas. (CARRINGTON, 1938, p.20)

Com a chegada do pai à história, juntamente com sua ameaça de destruir Tártaro “até que não reste nenhum traço dele”, encontramos uma intenção de destruir a liberdade de Lucrecia. Neste caso, o cavalo transcende o símbolo de liberdade para adquirir um caráter de oprimido, assim temos a jovem em um estado de impotência, sua dor é tão intensa que a narradora observadora é afetada, levando a narradora a tapar os ouvidos para abafar os “relinchos espantosos”, o que é uma tentativa de fingir não ver a dor do outro. Ainda tratando do termo relincho, ao invés de grito, podemos pensar que apesar do momento em que Lucrecia está sendo torturada, aquele desejo de liberdade não morreu com a violência. Para concluir, nesta análise observamos a dualidade da figura equina em sua representação de liberdade e aprisionamento (ou domesticação), por meio do conto *A dama oval* nos apresentou a associação da mulher ao cavalo, ademais, adquiriu com a transformação da jovem em cavalo o significado de o desejo por liberdade poder se tornar real mesmo que por apenas alguns instantes.

4. Análise: *Autorretrato* (1938)

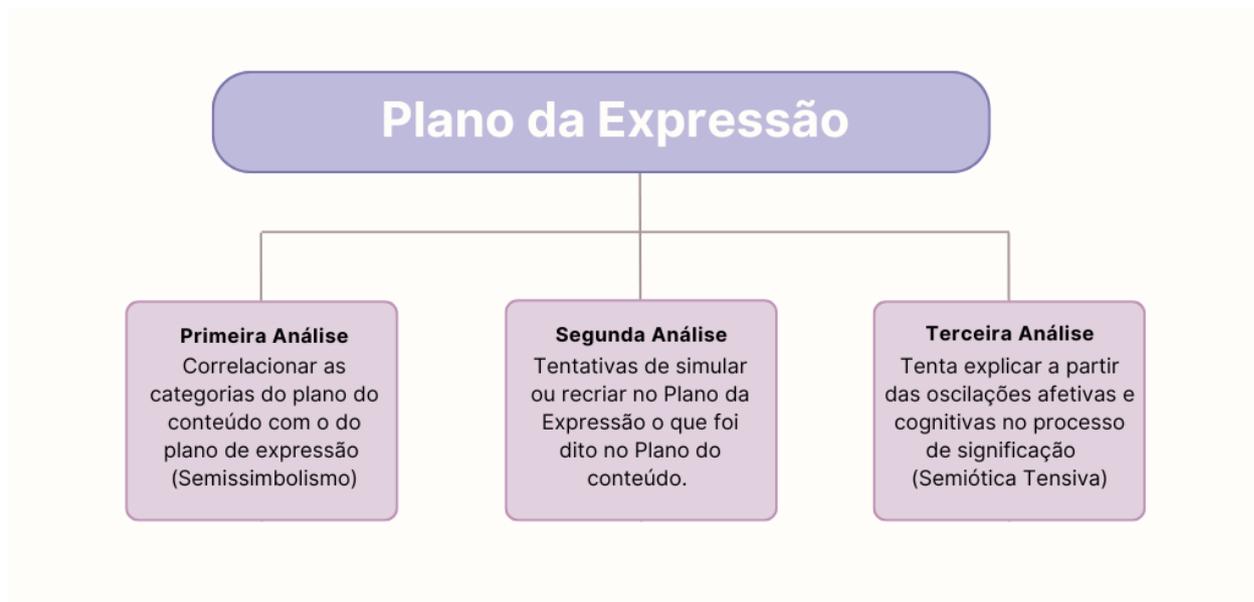
“[...] Isso nos remete à complexidade em abordar uma pintura, já que como analistas interpretamos e estabelecemos relações semióticas traduzindo o que antes era visual para a linguagem verbal, na expectativa de apreender como os sentidos foram construídos. Mas para isso, precisamos considerar que a tela é um “organismo vivo”; logo, não deve ser entendida como estanque. Assim, mais do que uma análise, o que resulta desse fazer, é uma contínua descrição da ação pictórica que, incansavelmente, se re-pinta pelo seu conjunto de efeitos de sentido atuando naquele que a apreende.”

Ana Cláudia Oliveira - Semiótica Plástica

4.1 A Semiótica Greimasiana

A semiótica francesa é herdeira da linguística saussuriana, sendo concebida através de uma teoria de significação, com o objetivo de desvendar a construção de sentido e/ou geração de sentido. Desse modo, a semiótica investiga como o sentido⁷ se produz e se apreende, e a partir disso analisa os mecanismos e estratégias linguístico-discursivas nos textos, sejam estes verbais ou não verbais. É importante ressaltar que a semiótica greimasiana possui uma metodologia que pode ser aplicada em pinturas, esculturas, filmes, entre outros exemplos, pois esta possui desdobramentos teóricos voltados especificamente para uma semiótica plástica ou visual, campos este que se destacou na década de 80 com Jean-Marie Floch, o fundador da semiótica visual, além de ser um grande colaborador de Greimas para a estruturação de uma semiótica geral.

A partir da dicotomia *significante* e *significado* apresentada por Saussure em seu *Curso de linguística geral*, será proposto por Louis Hjelmslev que o sentido de um texto ou uma imagem é formado por uma expressão manifestada em um conteúdo, logo temos o plano da expressão e o plano do conteúdo, sendo ambos exemplificados nos organogramas a seguir:



⁷ Quando tratado o termo 'sentido', este é definido pela semiótica como uma rede de relações, ou seja, os elementos de conteúdo só adquirem sentido por meio das relações estabelecidas entre eles.



O procedimento analítico da semiótica é embasado na concepção de que um texto é formado pela junção dos planos de conteúdo com os dos planos da expressão. O plano da expressão “[...] é o plano onde as qualidades sensíveis que possui uma linguagem para se manifestar são selecionadas e articuladas entre elas por variações diferenciais” (FLOCH, 2001, p.9), enquanto o plano do conteúdo “[...] é o plano onde a significação nasce das variações diferenciais graças às quais cada cultura, para pensar o mundo, ordena e encadeia ideias e discursos.” (FLOCH, 2001, p.9), ou seja, o plano da expressão é quando o significante se relaciona com o significado de modo que há uma relação entre a forma de expressão e a forma do conteúdo, enquanto no plano do conteúdo a significação é descrita pelo modelo do Percurso Gerativo do Sentido, que examina a geração de sentido através do nível semio-narrativo, em uma perspectiva geral e abstrata, na qual se concretiza na instância da enunciação, isto é, no nível discursivo. Essa relação entre expressão e conteúdo é chamada de semi-simbólica, ou seja, “[...] Ela é arbitrária porque é fixada em determinado contexto, mas é motivada pela relação estabelecida pelos dois planos da linguagem” (PIETROFORTE, 2004, p.8)

O plano do conteúdo é intrínseco ao percurso gerativo de sentido constituído por três níveis: Nível Discursivo, Nível Narrativo e Nível fundamental que vão dos conceitos mais simples e abstratos até os mais complexos e concreto, isto é, o percurso gerativo é uma sequência organizada das estruturas semióticas organizadoras da significação do texto. As estruturas funcionam como uma sintaxe textual, pois regulam a ordem dos elementos da significação.

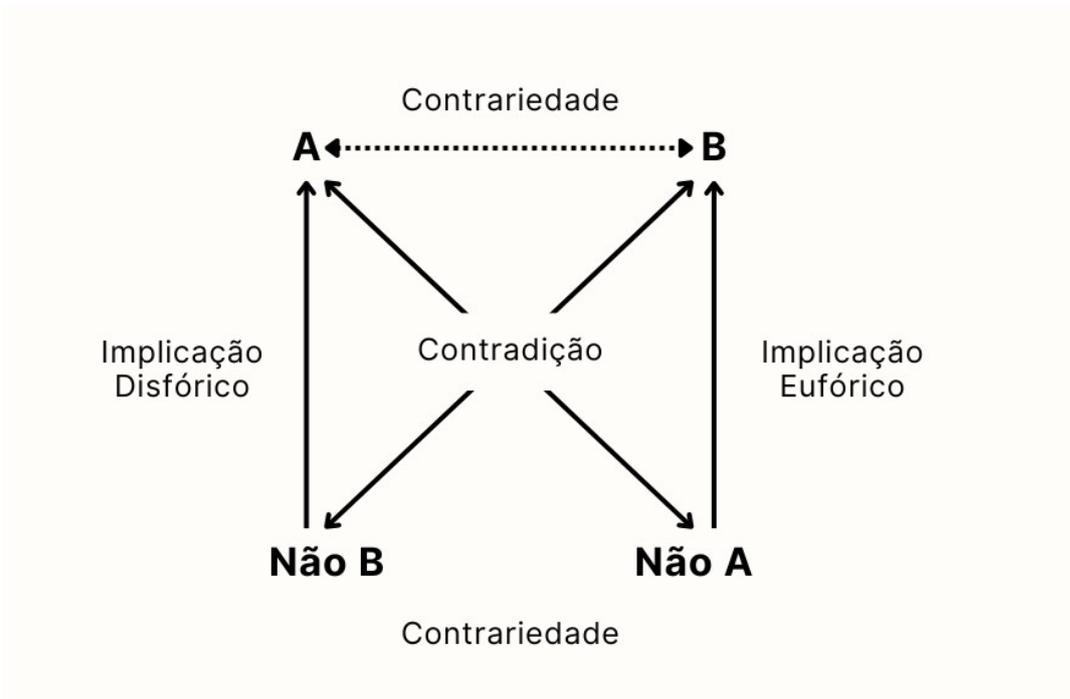
4.2 Plano do Conteúdo

O plano do conteúdo tem uma preocupação com a significação, busca compreender o sentido geral de textos verbais ou não-verbais, analisar os temas, relacionar forma de expressão e forma de conteúdo, utilizando o modelo do Percorso Gerativo de Sentido, que possui três níveis de análise: 1º nível discursivo, 2º nível narrativo e 3º nível fundamental

No nível discursivo temos o conceito de um objeto mais concreto e visível, podemos observar o entrelaçar de temas e figuras que colaboram na concretização do sentido, sendo este nível o mais superficial da análise por estar mais próximo do texto verbal ou não-verbal. Em outras palavras, o nível discursivo é onde os sentidos estão mais aflorados. Geralmente é mais utilizado na semiótica textual, na qual são analisados os elementos semânticos e sintáticos do texto.

Já no nível intermediário, o narrativo, observa-se a relação entre o sujeito e o objeto na passagem de um estado para o outro, isto significa a narratividade ao pensarmos na aplicação da semiótica textual. Comparado ao nível anterior temos um grau de abstração maior.

Por fim, temos o nível fundamental, o mais profundo e abstrato, pois este é o que ordena os conteúdos de modo geral conjuntamente com as inter-relações de sentido. Desse modo, a base da significação é constituída por pares de oposição, podendo ser categorizados como positivos (eufóricos) e negativos (disfóricos), os quais são representados no quadrado semiótico.



Como pode ser observado na imagem acima, as setas marcam os percursos possíveis, ao passo que os termos que apresentam uma dupla negação são ditos contrários. Dessa forma A e B se opõem, porém há um terceiro termo que não é nenhum dos dois. Já os termos que apresentam apenas uma negação também são tidos como contrários, pois quando se opõem A e não A, não há possibilidade de um terceiro termo, isto é, trata-se de um ou de outro dos dois termos da relação. As contrariedades entre A e B, assim como entre A e não A e B e não B, estabelecem relações de implicação, pois para afirmar A implica negar B, e afirmar B implica negar A. Logo, por meio das operações de negação e afirmação, o quadrado semiótico se constitui em uma rede fundamental de relações de implicações, contradições e contrariedades. Além das relações citadas entre os termos, há no quadrado semiótico o termo complexo, podendo ser gerado pela simultaneidade dos termos simples, termo neutro, produzido pela simultaneidade das negações.

4.3 Plano da expressão

O plano da expressão busca analisar os significados e os discursos. Para esse fim são utilizadas as unidades icônicas, como outras unidades de significantes, as possíveis relações e combinações, com o intuito de compreender como esses elementos contribuem para a construção do sentido. Através do plano da expressão é que os elementos do discurso são materializados de forma visível, tátil ou audível.

O estudo desse plano é essencial tanto para textos verbais ou não-verbais, pois permite realizar uma análise mais aprofundada da relação entre a forma material do discurso e a produção de significados. Quando aplicamos o plano da expressão em pinturas, no nosso objeto de análise, observamos outros aspectos como cores, textura, composição, linhas, formas, entre outros elementos que podem ser observados. Desse modo, a pintura apresentará a sua expressão com as propriedades particulares de sua própria linguagem. Portanto, a pintura é “[...] Muito mais do que “representar” ideias, coisas, objetos, sentimentos, sensações, percepções, uma pintura é organizada para ser “imagem” diante de nosso olhar e, por esse modo de existência presentificante, desencadear efeitos de sentido de diferentes ordens. (OLIVEIRA, 2004, p. 117).

4.4 Desdobramentos da Semiótica Greimasiana: A semiótica Visual

É importante ressaltar a relevância dos Estudos de Floch, por meio dos quais ele semiotizou a fotografia de R. Doisneau a *Le Fox-terrier sur Pont des Art*, ao realizar uma análise que tratava do enunciador e do enunciatário em conjunto com as manipulações empregadas no enunciado. Foi a partir dos recursos da enunciação que ele apontou a iconicidade como um efeito de sentido possível, ou seja, o enunciador a utiliza como uma forma de alcançar o parecer ser real, por conseguinte cria uma relação entre as figuras do mundo natural e as do texto.

A noção de texto para a semiótica tem muitos desdobramentos, a semiótica visual (ou semiótica plástica) busca explicar as construções de sentido em textos visuais, sejam eles pintura, fotografia, filme entre outros exemplos. A partir dos estudos de Floch que tinham um enfoque nas relações entre os planos de conteúdo e os planos de expressão, além de desenvolver o conceito do semissimbolismo, Antonio Vicente Seraphim Pietroforte, um semioticista brasileiro, aplicou e desenvolveu a análise de estudos da semiótica visual através de objetos como fotografia, arquitetura, história em quadrinhos, poesia concreta, escultura e pintura, sendo os seus livros *Semiótica Visual: os percursos do olhar* e *Análise do texto visual: a construção da imagem* basilares para esta pesquisa.

Nesta Monografia nos restringimos em abordar a pintura *Autorretrato* (1938), de Leonora Carrington, tendo em vista o objetivo de investigar as relações semissimbólicas resultantes da articulação entre os planos de conteúdo e de expressão.

Para tal finalidade, pretendemos tornar visíveis os processos de estruturação do todo da pintura através do reconhecimento das unidades pertinentes, e como estas são organizadas no texto visando a função da construção da pintura que é onde sua significação é produzida.

4.5 Análise da Pintura *Autorretrato (1938)*

Nesta análise mobilizaremos o plano do conteúdo com o plano da expressão na análise da pintura *Autorretrato (1938)* de Leonora Carrington. Para investigar o plano da expressão utilizaremos as categorizações da semiótica visual atrelada ao plano do conteúdo que utilizará o Percurso Gerativo de Sentido, dando ênfase nos níveis discursivo e fundamental.

O plano da expressão na análise da pintura nos permite investigar as escolhas feitas pelo artista na composição dos elementos visuais que contribuem para a expressão dos significados, pois cada elemento visual pode transmitir diferentes mensagens e emoções. O resultado da interação de todos os elementos constitui a linguagem visual do artista.

Segundo Pietroforte (2008) a semiótica visual utiliza três categorias plásticas para análise: *topológica* - aborda a organização dos elementos no espaço da pintura, considerando aspectos como alto vs. baixo e centro vs. margem, que podem gerar percepções de destaque, equilíbrio, ou uma sensação axial, entre outras; *eidética* - relaciona-se ao modo como são manifestadas as formas, sendo utilizadas categorizações tais como reto/curvo, vertical/horizontal, perpendicular/diagonal, sucedendo tipos de simetria ou de perspectiva, que podem transmitir movimento, estabilidade entre outros efeitos visuais e *cromática* - corresponde ao estudo da cor, identificadas como cores primárias, cores secundárias, cores complementares, podendo haver graus distintos de saturação da cor, a oposição entre claro vs. escuro, influenciando na percepção e interpretação da obra.

4.6 Objeto de Análise: *Autorretrato* (1938)

A tela a ser analisada é *Autorretrato*, óleo sobre tela, 65 × 81.3 cm, exposta no Metropolitan Museum of Art (MET) de Nova York, encontra-se nos EUA desde 1941, tendo sido levada na fuga de Max Ernst da França invadida pelas forças nazistas. Ernst deu a pintura ao negociante de arte Pierre Matisse (filho mais novo do pintor Henri Matisse), e somente em 2002 a pintura foi doada para o MET. Realizada entre os anos de 1937 e 1938, é uma das obras mais reconhecidas da pintora, sendo estimada como o seu primeiro trabalho surrealista. As figuras de cavalos e hienas são encontradas frequentemente em suas obras em geral, como na pintura em questão. Trata-se de um espaço que aparenta ser um quarto em seu interior, composto por duas paredes em tons de azul e há uma janela ornamentada com tecidos de um tom amarelo que revela uma vista com árvores, um céu bem azul e o verde de uma floresta, onde encontramos um cavalo branco galopando livremente. Em frente à janela temos uma hiena lactante, ao lado esquerdo está Carrington, sentada em uma cadeira com as mãos em direção a hiena, os cabelos desgrenhados e vestida com roupas de montaria. Acima de sua cabeça temos um cavalo de balanço branco pendurado na parede.



Leonora Carrington, *Autorretrato*, 1938; Oil on wood with wooden elements, 65 x 81.3 cm, in. Metropolitan Museum of Art, New York.

4.7 Plano da expressão e plano do conteúdo em *Autorretrato* (1938)

Para a caracterização de um tema observamos a recorrência de motivos, de modo que eles são produtos de um conjunto discursivo sobre os mesmos tópicos culturais, ou seja, os temas expõem conceitos abstratos, os quais podem ser revestidos por figuras, sendo denominados por figurativização. Deste modo o percurso de figurativização depende dos temas, isto é, há uma relação de codependência e, portanto, os temas são a condição para a existência de figuras. Ademais, os temas podem variar nos domínios de abrangência, e além disso podem se relacionar entre si.

A pintura de Carrington possui uma quantidade considerável de temas, porém nesta monografia trataremos da dualidade do cavalo, como um animal livre ou como um animal aprisionado (ou domesticado).

A dualidade da figura do cavalo é uma constante nas pinturas de Leonora Carrington, sendo o cavalo comumente associado a uma imagem de liberdade. Por

vezes é esquecido o traço de domesticação deste animal, que pode ser associado ao aprisionamento, ou até mesmo à opressão contra ele. Os exemplos dessa dualidade (liberdade x aprisionamento) podem ser encontrados na pintura a ser analisada *Autorretrato* (1938), como também em outras obras da artista Carrington, na grande maioria das quais há um cavalo em liberdade, enquanto o outro está preso em algum espaço interno ou em algum objeto, como podem ser vistos nos exemplos abaixo:

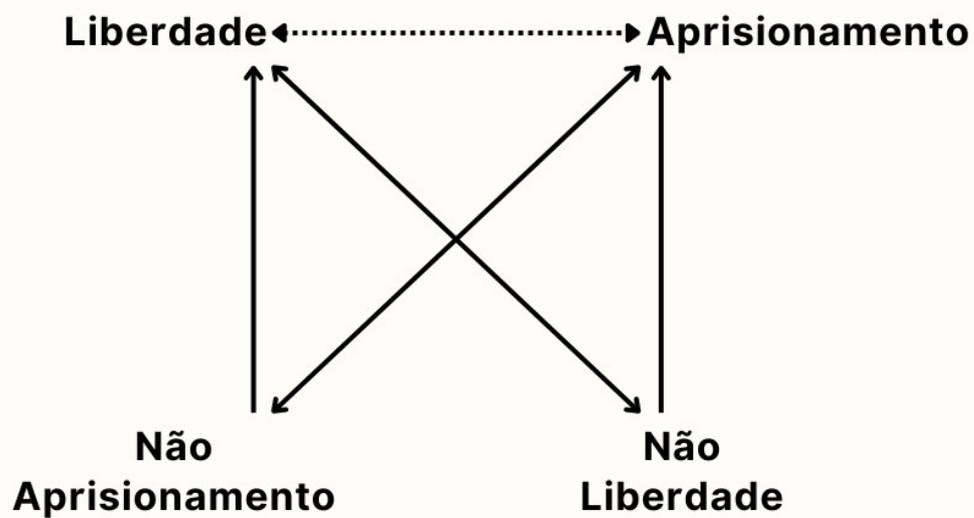


Leonora Carrington, *Portrait of Max Ernst*, 1939 , Oil on canvas measurements: Canvas: 50.30 x 26.80 cm, in National Galleries of Scotland

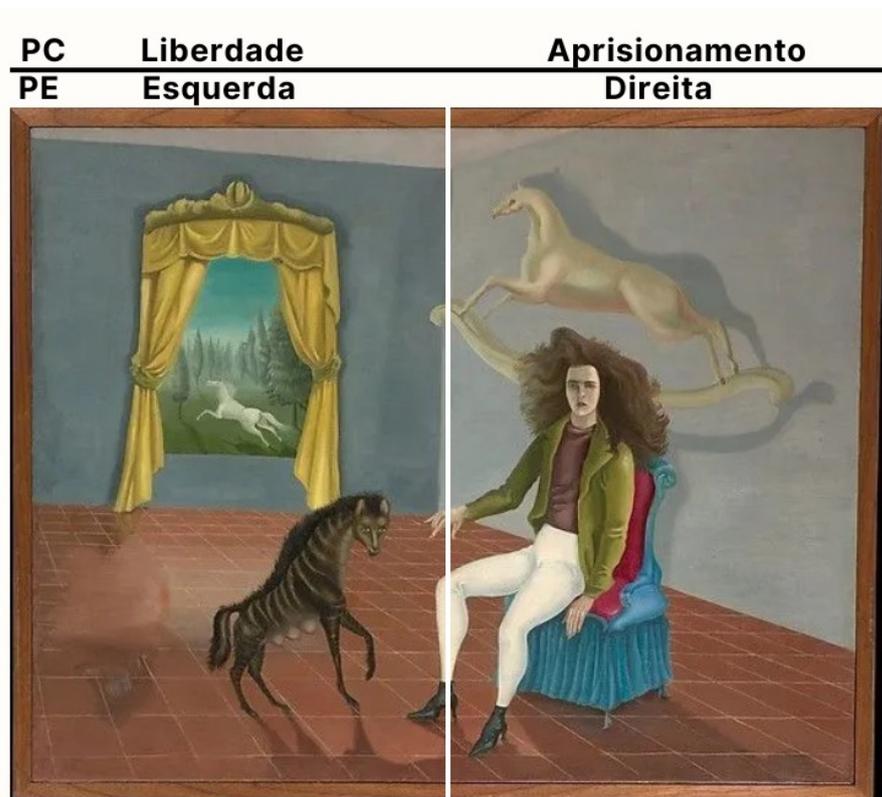


Pintura Lá Embaixo (1940-41), que integra a exposição Leonora Carrington – Revelación, na Fundación Mapfre, em Madri (Foto: Fundación MAPFRE/@Estate of Leonora Carrington/ VEGAP, 2023]

Na semiótica podemos exemplificar as operações sistematizadas de liberdade x aprisionamento por meio do quadrado semiótico (como pode ser observado abaixo):



Desse modo, encontramos na pintura o percurso da liberdade sendo o oposto do aprisionamento. O cavalo galopando livremente é a representação da figura da liberdade, enquanto o cavalo de balanço pendurado na parede é a confirmação do aprisionamento. Por meio do percurso proposto, podemos dividir o plano do conteúdo e o plano da expressão, verticalmente, criando dois espaços, o da esquerda é o espaço da liberdade e a direita é o espaço da opressão.



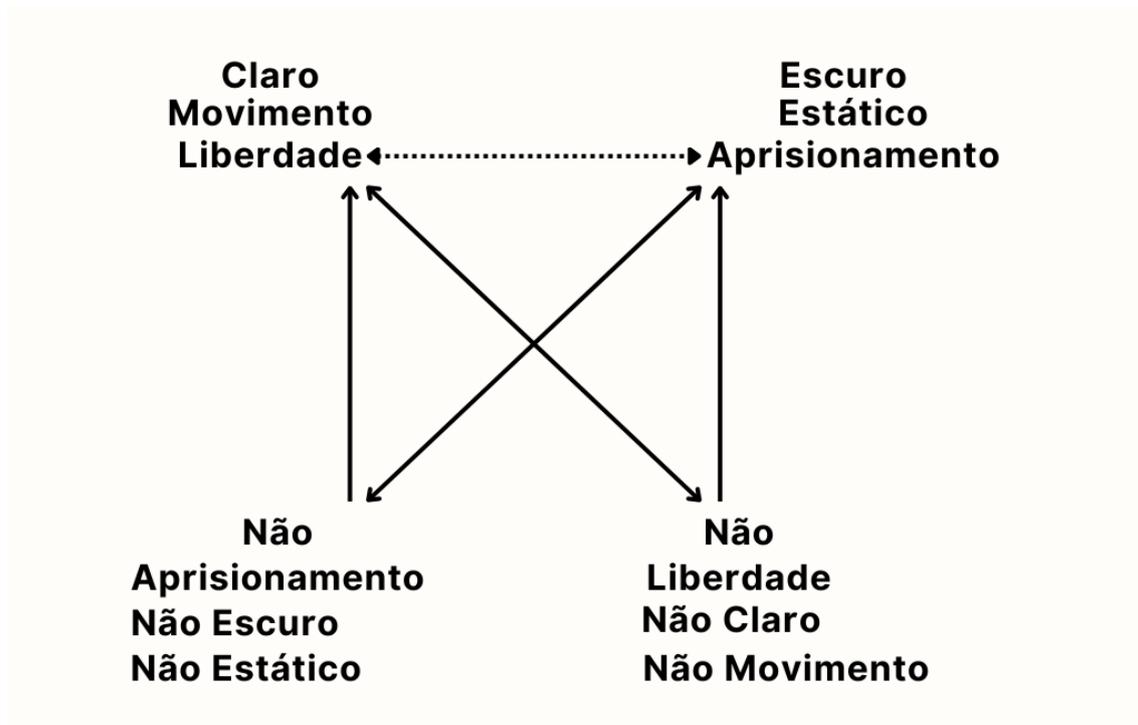
Para fins de esclarecimento, embora o plano do conteúdo e o plano da expressão sejam relacionados, não são construídos colocando em paralelo as categorizações envolvidas, ou seja, a categoria conteúdo liberdade x aprisionamento não está em paralelo com a categoria da expressão esquerda x direita, o que sucede na pintura é que a liberdade e o aprisionamento vão do caminho do olho da esquerda para a direita, na disposição da pintura. Isso se enquadra em zonas de sentido para a colocação dos elementos na pintura, além de caracterizar uma relação semissimbólica por relacionar o plano do conteúdo com o plano da expressão.

As relações semissimbólicas ocorrem entre elementos contrários, no caso temos as formas cromáticas e as formas topológicas. No lado esquerdo da pintura há a disposição dos animais, o cavalo galopando livremente pela janela tem tonalidades muito mais claras, por exemplo o cavalo é tão branco quanto a calça de Carrington, já no lado direito há o cavalo de balanço pendurado na parede, que tem um tom mais acinzentado, mais escuro comparado ao outro cavalo, sendo as cores caracterizadas pelo plano da expressão, claro x escuro. O elemento que manifesta a liberdade é o cavalo que está galopando livremente, podendo ser visto pela janela, tanto que transmite a sensação de movimento. Já o cavalo de balanço pendurado na parede transmite o aprisionamento, por estar com os pés presos à estrutura do brinquedo, além de estar pendurado na parede

e apresentar a figura em um estado estático. Portanto, o cavalo galopando pela janela representa a liberdade no plano do conteúdo e é associado à luz e ao movimento no plano da expressão. Em contraponto, o cavalo de balanço pendurado retrata o aprisionamento no plano do conteúdo, ligado à escuridão e à imobilidade (estático) no plano da expressão. Como pode ser exemplificado pela tabela das relações semissimbólicas abaixo:

	EUFÓRICOS	DISFÓRICOS
PLANO DO CONTEÚDO	LIBERDADE	APRISIONAMENTO
PLANO DA EXPRESSÃO	CLARO	ESCURO
PLANO DA EXPRESSÃO	MOVIMENTO	ESTÁTICO

Neste caso, as categorias do plano de expressão podem integrar o quadrado semiótico, de modo que o semissimbolismo fica representado dessa forma:



No caso da pintura, é perceptível o percurso semissimbólico que vai da liberdade/claro/movimento para o aprisionamento/escuro/estático. Portanto, as

categorias do plano do conteúdo unido ao plano da expressão geraram as relações semissimbólicas essenciais para a construção da significação.



Para concluir, esse método de interpretação e de leitura aplicados à pintura *Autorretrato* (1938) não pretende esgotar as possibilidades de sentido, apenas sugerir como funcionam e emergem quando seguimos a metodologia da semiótica greimasiana aplicada à linguagem visual, com o apoio de conceitos do desdobramento da semiótica francesa, a semiótica plástica.

5. Encontro entre Pintura e Literatura

“Toda estimativa estética representa o encontro de duas sensibilidades, a sensibilidade do autor da obra de arte e a do Intérprete”

Mario Praz

5.1 Diálogos entre o conto e a pintura de Carrington

A pintura *Autorretrato* (1938) de Leonora Carrington e seu conto *A Dama Oval* convergem em torno da simbologia do cavalo, explorando a dualidade de liberdade e aprisionamento (ou domesticação) da figura equestre. De forma que a ambivalência do cavalo como símbolo da liberdade, ao mesmo tempo expõe o constante risco do posicionamento (ou domesticação) por forças opressoras.

No *Autorretrato* (1938), Carrington retrata um cavalo branco em movimento ao fundo de uma janela, enquanto a mulher está sentada em um ambiente com o outro cavalo de madeira pendurado na parede, ambos confinados no exterior do cômodo de um quarto, almejando a liberdade. Essa percepção é possível, pois se traçarmos uma linha divisória no meio do quadro, vemos a invasão da mão, parte da perna e do pé da mulher e parte do cavalo de brinquedo, entrando na zona onde há o cavalo livre (selvagem), junto da hiena (animal selvagem) que está no mesmo alinhamento do equino livre (como pode ser observado na pintura abaixo). Além disso, é factível pensar nos espaços externos (onde o animal galopa livremente) e internos (interior do quarto), o local de aprisionamento, como acontece no conto, enquanto o exterior representa a liberdade que ambas as figuras femininas da pintura e do conto tanto gostariam de ter.



Além do mais, a presença da jovem sentada na poltrona sugere o desejo de liberdade sendo contido, como se ela estivesse dividida entre o sonhar se libertar e o

impulso instintivo de libertação, marcado pela invasão de partes corporais na zona da liberdade.

Em *A dama oval*, é retratada de modo fantástico a dualidade equina, assim como a representação do cavalo em *Autorretrato* (1938). Tártaro também é ao mesmo tempo um símbolo do desejo de liberdade e o aprisionamento. O cavalo, em ambas as obras, reflete a dualidade do animal que carrega sua essência selvagem e livre, ao mesmo tempo que foi transformado em objeto de dominação. Portanto, Carrington utiliza o cavalo para representar a liberdade, em conjunto ao desejo de liberdade e o aprisionamento (ou domesticação), seja pela pintura ou pelo texto.

6. Considerações Finais

A pesquisa buscou analisar o conto *A dama oval* e a pintura *Autorretrato* (1938), com o intuito de investigar a dicotomia liberdade e aprisionamento representados na figura do cavalo, encontrado em ambas as artes. Para este fim, utilizamos reflexões dialógicas acerca da simbologia do cavalo e a semiótica greimasiana, devido às duas áreas poderem oferecer uma abordagem enriquecedora.

Leonora Carrington, apresenta uma trajetória nas artes em geral desde muito jovem, que vai desde a pintura até a literatura, sendo muito próxima ao círculo dos surrealistas, além de ser uma das fundadoras do Movimento pela Libertação das Mulheres.

Na análise do conto *A dama oval* nos atentamos em como o conto expõe um cavalo de brinquedo, como também Lucrecia, transformada em égua branca, passa de um estado de liberdade para um estado de aprisionamento por meio do freio colocado em sua boca. Além disso, observamos as representações do animal na literatura como um ser livre ou aprisionado/domesticado, e outras concepções de representação são encontradas; por fim temos o cavalo e as suas metamorfoses conjuntamente a como este foi representado no conto de Leonora Carrington.

Quanto à representação da dualidade de um cavalo livre e o outro aprisionado na pintura *Autorretrato* (1938), conseguimos, a partir da semiótica greimasiana, investigar o plano do conteúdo e o plano da expressão em conjunto com as inter-relações, com ênfase em seu desdobramento da semiótica plástica ou visual aplicada ao texto não verbal.

No encontro entre literatura e pintura são pontuados os pontos de convergência entre ambas as artes, expondo uma leitura de confluência entre as duas obras.

Referências Bibliográficas

AFONSO, Leonardo Augusto de Freitas. *A Violação de Lucrecia de William Shakespeare*: uma tradução comentada. 2023. 1 recurso online (461 p.) Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/8493>. Acesso em: 11 dez. 2024.

ALMEIDA, D. C. (2021). Semiótica Francesa: panorama e possibilidades na Linguística Aplicada. In: Lima, E. (org.). *Linguística Aplicada na Unicamp: travessias e perspectivas*.

ALZUGARAY, Paula. Lá embaixo contra a hostilidade do conformismo. *Select*. Disponível em: <<https://select.art.br/la-embaixo-contr-a-hostilidade-do-conformismo/>>. Acesso em: 6 de Nov. de 2024.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução do russo por Paulo Bezerra. 3. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997 [1963].

BERTRAND, Denis. *Caminhos da Semiótica Literária*. Trad. Grupo CASA. Bauru: Edusc, 2003.

CARRINGTON, Leonora. *Memórias de abajo*. Tradução:Francisco Torres Oliver. Barcelona: ALPHA DECAY, 1972.

CARRINGTON, Leonora. *Cuentos Completos*. Argentina: Tezontle, 1938.

CARRINGTON, Leonora. *Crookhey Hall*, 1986; Lithograph on paper, 15 1/8 x 30 3/4 in.; National Museum of Women in the Arts.

CARRINGTON, Leonora. *Lá Embaixo* [1940-41], Oil on canvas; a Fundación Mapfre.

CARRINGTON, Leonora. *Portrait of Max Ernst*, 1939 , Oil on canvas measurements: Canvas: 50.30 x 26.80 cm, in National Galleries of Scotland

CARRINGTON, Leonora. *Autorretrato*, 1938; Oil on wood with wooden elements, 65 x 81.3 cm, in.Metropolitan Museum of Art, New York.

CHENIEUX-GENDRON, Jacqueline. *Le surrealisme*. Paris: Univ. de France, 1984.

CHERPINSKI, Adriane et. al. A indomável liberdade imaginativa na literatura clariceana: se pudesse ter escolhido queria ter nascido cavalo. *Rile – Revista Interdisciplinar De Literatura e Ecocrítica*, v. 4, n. 1, p. 73-85, 2020. Disponível em: <<https://asle-brasil.com/journal/index.php/aslebr/article/view/94/59>>. Acesso em: 9 de Nov. de 2024.

CHERPINSKI, Adriane; GONÇALVES, Rosana. A dama e o cavalo: um êxtase ritualístico de Clarice Lispector. *Anais do XIII Congresso Internacional da ABRALIC Internacionalização do Regional*. Disponível em: <https://abralic.org.br/anais/arquivos/2013_1434309107.pdf>. Acesso em: 11 de Nov. de 2024.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos : mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Coautoria de Alain Gheerbrant. 15. ed. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], J. Olympio, 2000.

CHORDÁ, Juan. *Los caballos de Leonora Carrington constituyen parte sus Revelaciones hacia la liberación*. Cultura press, Madri, 5 de Maio de 2023. Disponível em: <<https://culturapress.es/los-caballos-de-leonora-carrington-constituyen-parte-sus-revelaciones-hacia-la-liberacion-critica-de-arte-por-joanvi-chorda/>>. Acesso em: 6 de Nov. de 2024.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Introducción al surrealismo*. Madrid: Revista de Occidente (Madrid), 1953.

CRUZ HERNÁNDEZ, A. Análisis iconográfico: La sinfonía Q de Leonora Carrington. *Edähi Boletín Científico de Ciencias Sociales y Humanidades del ICSHu*, v. 9, n. 17, p. 1-12, 5 dic. 2020.

DANTE ALIGHIERI. *A divina comédia*. Porto Alegre, RS: L&PM Editores, c2004. 339 p., il. (L & PM pocket, 344). ISBN 852541266X (broch.).

DA SILVA, F. M. UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DA TELA “DOS BUGRES” DE JULIO CABRAL: NÍVEIS FUNDAMENTAL E DISCURSIVO. *Papéis: Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens - UFMS*, v. 23, n. 45, p. 196-208, 17 jun. 2019.

DAVIS, Kathryn. Prefácio. In: *Cuentos Completos*. Espanha: Lectulandia, 2017.

DOMENELLA, Ana Rosa. Leonora Carrington, escritora surrealista. *Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje* N. 8, p. 49-59, 1992. Disponível em: <https://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/bitstream/FFYL_UNAM/914/1/03_LEL_02_1993-1994_Domenella_25_33.pdf>. Acesso em: 9 de Nov. de 2024.

ERNST, MAX. *Menaced by a Nightingale*, 1924; Oil on wood with wooden elements, 69.8 x 57 x 11.4 cm, in.; The Museum of Modern Art, New York.

ESOPO. *Esopo : fábulas completas*. Tradução de Maria Celeste Consolin Dezotti. Ilustração de Eduardo Berliner. Apresentação de Adriane da Silva Duarte. São Paulo, SP: CosacNaify, 2013.

FERREIRA, Marisa. Afinal quem foi a rebelde do surrealismo?. *Público*, Portugal, 18 de ago. de 2017. Disponível em:

<<https://www.publico.pt/2017/08/18/culturaipsilon/noticia/afinal-quem-foi-a-rebelde-do-surrealismo-leonora-carrington-1782467>>. Acesso em: 29 de Out. de 2024.

FERREIRA MORATO, E. UMA ABORDAGEM SEMIÓTICA DA PINTURA DE MANOEL DA COSTA ATAÍDE. *Travessias*, Cascavel, v. 2, n. 2, 2008. Disponível em: <<https://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/3054>>. Acesso em: 22 jun. 2024.

FLOCH, Jean-Marie. *Alguns conceitos fundamentais em semiótica geral*. In: _____. Documentos de estudo do Centro de Pesquisa Sociosemióticas. São Paulo: Centro de Pesquisas Sociosemióticas, 2001.

FORTINI, Franco. *El movimiento surrealista*. México, DF: UTEHA, c1962. 204p. (Manuales Uteha ; Seccion 18: literatura, n. 123/123a).

FURLAN FERREIRA, A. KAMTHAKA, “MELHOR DOS CORCÉIS”: O SIMBOLISMO DO CAVALO BRANCO DE SIDDHARTHA GAUTAMA. *Último Andar*, [S. l.], n. 29, p. 245–258, 2016. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/ultimoandar/article/view/31325>. Acesso em: 7 nov. 2024.

GRILLO, Laiane. PINTURA ENQUANTO TEXTO: análise semiótica d’A Noite Estrelada. Belo Horizonte: UFMG, 2023. E-book (29 p.). Disponível em:<<https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/65962/1/Monografia%20-%20Laiane%20Grillo.pdf>>. Acesso em: 30 de Out. de 2024.

HESÍODO. *Origem dos deuses: teogonia*. São Paulo, SP: R. Kempf, [1986]. 160 p. Bibliografia: p. 159-160.

HOMERO. *A Ilíada*. Coautoria de Cascais Franco. 2. ed. Mem Martins: Europa-América, 1988.

HUGO, Victor. *Lucrecia Borgia*. São Paulo: Cenatur, 2013.

LA FONTAINE, Jean de. *Fábulas de La Fontaine*. São Paulo, SP: Martin Claret, 2005.

LEONORA CARRINGTON; VIDA E OBRA. *Totenart*. Disponível em: <<https://totenart.pt/blog/noticias/leonora-carrington-vida-e-obra/>>. Acesso em: 30 de Out. de 2024.

LENDO TEXTOS VERBAIS E NÃO-VERBAIS: Uma abordagem semiótica. Gláucia Muniz Proença Lara. *Cadernos de Semiótica Aplicada* Vol. 5.n.2, dezembro de 2007. Disponível em: <<http://www.fclar.unesp.br/grupos/casa/CASA-home.html>>. Acesso em: 30 de Out. de 2024.

LISPECTOR, Clarice. Seco estudo de cavalos. In.: *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

MARTIN, George R. R. *O cavaleiro dos Sete Reinos: histórias do mundo de gelo e fogo*. Tradução de Marcia Blasques. São Paulo, SP: LeYa, 2014.

MOORHEAD, Joanna. *Leonora Carrington: uma vida surrealista*. Tradução: Laura Vidal. Espanha: Editora Turner, 2017.

MORPURGO, Michael. *Cavalo de Guerra*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

OLIVEIRA, Alecsandra Matias de. Leonora Carrington. *DAS Artes*, 20 de Dez. de 2024. Disponível em: <<https://dasartes.com.br/materias/lenora-carrington/>>. Acesso em: 30 de Out. de 2024.

OLIVEIRA, Ana Cláudia. *Semiótica plástica*. São Paulo: Hackers, 2004.

OLIVEIRA, Paula Carolina de. *Domando cavalos: representações da virgem a jovem esposa na literatura grega*. Rio Grande do Sul, 2020. Ebook (38 p.). Disponível em: <<https://www.bibliotecadigital.ufrgs.br/handle/10183/240841>>. Acesso em: 9 de Nov. 2024.

ORGAMBIDES, Fernando. Leonora Carrington: "No me arrepiento de mi vida". *El País*, Madri, 17 de Abr. de 1993. Disponível em: <https://elpais.com/diario/1993/04/18/cultura/735084001_850215.html?event=go&event_log=go&prod=REGCRARTCULT&o=cerrcult>. Acesso em: 30 de Out. de 2024.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. *Semiótica visual: os percursos do olhar*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2004. E-BOOK. (1 recurso online). Disponível em:

<https://integrada.minhabiblioteca.com.br/books/9788572442763>. Acesso em: 30 out. 2024.

PIETROFORTE, Antonio Vicente Seraphim. *Análise do texto visual: a construção da imagem*. Contexto. E-BOOK. Disponível em: <<https://middleware-bv.am4.com.br/SSO/uecamp/9788572443593>>. Acesso em: 30 out. 2024.

PISA, J. P. N.; TACITO, J. L. C.; LEME, D. P. Affectivity and emotions of horse-characters in two books of the world literature. *Research, Society and Development*, [S. l.], v. 9, n. 8, p. e880986528, 2020. DOI: 10.33448/rsd-v9i8.6528. Disponível em: <https://rsdjournal.org/index.php/rsd/article/view/6528>. Acesso em: 7 nov. 2024.

PRAZ, Mario. *Literatura e artes visuais*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix: Ed. da Universidade de São Paulo, 1982.

RAGUSA, Giuliana. *Fragments de uma deusa: a representação de Afrodite na Lírica de Safo*. 1. ed. Campinas: UNICAMP, 2005 apud Oliveira, Paula Carolina de. Domando cavalos: representações da virgem a jovem esposa na literatura grega. Rio Grande do Sul, 2020. Ebook (38 p.). Disponível em: <<https://www.bibliotecadigital.ufrgs.br/handle/10183/240841>>. Acesso em: 9 de Nov. 2024.

RAMOS, Denise Gimenez. *Os animais e a psique*. Coautoria de Maria Helena Monteiro Balthazar, Maria do Carmo De Biase. 2. ed. Summus. E-BOOK. (v. 1). Disponível em: <https://middleware-bv.am4.com.br/SSO/uecamp/9788532310880>. Acesso em: 9 nov. 2024.

RISPAIL, Jean-Luc. *Les surrealistes: une generation entre le reve et l'action*. Coautoria de Christian Biet, Jean-Paul Brighelli. Paris: Gallimard, 1996, c1991.

RKAIN, Jamyle. O surrealismo de Leonora Carrington e seu interesse pelo tarô. *Arte que acontece*, 15 de Jun. de 2021. Disponível em: <<https://www.artequaeacontece.com.br/o-surrealismo-de-leonora-carrington-e-seu-interesse-pelo-taro/>>. Acesso em: 30 de out. de 2024.

SANTIAGO, Silviano. Bestiário. In: *Cadernos de literatura brasileira*. Instituto Moreira Sales, n. 17/18, Dez/2004, p. 192-223.

SECHEHAYE, Albert (colab.). *Curso de linguística geral*. Organização de Charles Bally. Coorganização de Albert Riedlinger. Prefácio de Isaac Nicolau Salum. Tradução de Antonio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. 28. ed. São Paulo, SP: Cultrix, 2012

SELF- PORTRAIT. *The Metropolitan Museum of Art*. Disponível: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/492697>>. Acesso em: 30 de Out. de 2024.

SPIRIT - o corcel indomável. Direção: Kelly Asbury e Lorna Cook. EUA: DreamWorks pictures, 2002. 1 DVD (83 min).

SWIFT, Jonathan. *As viagens de Gulliver*. São Paulo, SP: Nova Cultural, 2002.

SWINGLEHURST, Edmund. *A arte dos surrealistas*. Rio de Janeiro, RJ: Ediouro, 1997.

TITO LÍVIO. *História de Roma*. São Paulo, SP: Paumape, 1989-1990. 6 v. (Biblioteca Paumape de historia, 1).

VIRGÍLIO. *A Eneida*. Tradução de Manuel Odorico Mendes. Introdução de G. D. Leoni. 3. ed. São Paulo, SP: Atena, 1958. 346 p. (Biblioteca classica, 42).

WEBBER, Évelyn Coêlho Paini. A pintura como texto na semiótica greimasiana: princípios gerais. *Revista Philologus*, Ano 26, n. 78 Supl. Rio de Janeiro: CiFEFiL, set./dez.2020.