

# Sartre e as artes: Tintoretto, o sequestrado de Veneza\*

*Sartre and arts: Tintoretto, the Venice's sequestratto\**

CARLA MARY S. OLIVEIRA\*\*

*Professora Associada do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Paraíba*

Associate Professor at Paraíba Federal University's History Graduate Program

**RESUMO** Jean-Paul Sartre, filósofo e intelectual estruturalista francês morto em 1980, tinha um especial apreço pela Itália, e em suas viagens àquele país, principalmente quando visitava Veneza, deixava-se levar pelo encantamento que lhe causava a obra de Tintoretto, sobre quem um dia pretendeu escrever uma obra de fôlego que, contudo, nunca chegou a terminar. Este artigo trata justamente dos escritos fragmentados de Sartre sobre o pintor vênето, compreendendo-os como uma análise estética e fenomenológica que os aproxima dos escritos de Merleau-Ponty sobre Paul Cézanne e de Deleuze sobre Francis Bacon.

**PALAVRAS-CHAVE** Sartre; Tintoretto; écfrase; estética e filosofia.

**ABSTRACT** Jean-Paul Sartre, a French structuralist philosopher and intellectual who died in 1980, had a special appreciation for Italy, and on his travels to that country, especially when visiting Venice, he always let himself be carried away by the enchantment caused by the work of Tintoretto, on whom a day he meant to write an extensive work which, however, never got to finish. This article treats precisely the fragmentary writings of Sartre on the Venetian painter, understood it as an aesthetic and phenomenological analysis that approximates Sartre to the writings of Merleau-Ponty on Paul Cézanne and Deleuze on Francis Bacon.

**KEYWORDS** Sartre; Tintoretto; ecphrasis; aesthetics and philosophy.

\* Palestra de abertura do V Seminário do Grupo de Estudos Sartre — Filosofia da Arte: “Só a realidade interessa”, evento realizado no Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará, na cidade de Fortaleza, entre 12 e 15 de setembro de 2012. / *Opening lecture speech on V Workshop of Sartre's Studies Group, event entitled “Philosophy of Art: ‘Only reality interests’”, happened at Humanities Center from the Ceará State University, in Fortaleza, Brazil, between September 12 and 15, 2012.*

\*\* Carla Mary S. de Oliveira é Professora Associada do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Paraíba. Líder do Grupo de Pesquisa Arte, Cultura e Sociedade no Mundo Ibérico (séculos XVI e XIX). / *Carla Mary S. de Oliveira is Professor at Paraíba Federal University's History Department and History Graduate Program. Since 2012 leads the Research Group “Arts, Culture and Society in the Iberian World (XVI-XIX centuries)”.*

“Venise et son peintre se regardent et ne se comprennent plus.”

Jean-Paul Sartre, *Le séquestré de Venise*

É sabido que Sartre tinha um declarado fascínio pela Itália, e Veneza talvez tenha sido sua paragem predileta na península, desde suas primeiras viagens ainda na década de 1930. Nela, passou uma grande temporada em 1951, depois de escrever *Saint Genet, comédien et martyr*, com o objetivo de preparar um livro com impressões de viagem focado na Itália, projeto abortado e que efetivamente resultou apenas no póstumo e fragmentado *La reine Albemarle ou le dernier touriste*, lançado por sua filha em 1991. Daquele período, do qual ficou uma relação íntima com a Sereníssima,<sup>1</sup> surgiu também o breve ensaio “Veneza, da minha janela”, publicado originalmente numa edição de 1953 da revista *Verre* e que parece fazer parte de seu projeto inicial sobre as andanças pela Itália. Esse texto é quase que um aperitivo ofertado prazerosamente ao leitor em seu livro sobre Jacopo, o Tintoretto<sup>2</sup> (c. 1518-1594): com suas detalhadas observações, o filósofo estruturalista vai criando uma pulsante imagem da cidade e seus canais, vielas, praças e moradores, como que construindo um rico e detalhado mosaico que serve de introito e arruma o cenário para que se possa estar pronto para o deleite com a vida de seu ilustre *sequestrato*.

Já o ensaio sobre o artista vêneta foi publicado na *Temps Modernes* em fins de 1957, e sete anos depois teve acrescida a peculiar descrição sobre Veneza, numa edição da Gallimard. Isso tudo posto, vamos ao que nos interessa: ao olhar de Sartre sobre aquele homem impetuoso, virtuoso das tintas e pincéis, aprisionado por sua própria cidade, Tintoretto.

\*

Se Veneza já foi vista como um museu de sua própria história,<sup>3</sup> pois se pode quase que tocar o espectro do tempo e

<sup>1</sup> O nome oficial de Veneza, entre os séculos IX e XVIII, era Sereníssima República de Veneza. Mesmo após a invasão de Napoleão Bonaparte, em 1797, o adjetivo continuou a ser utilizado para designá-la, especialmente em textos literários.

<sup>2</sup> SARTRE, Jean-Paul. *O seqüestrado de Veneza, precedido por Veneza, de minha janela*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2005 [1964].

<sup>3</sup> WITTMANN, Heiner. *Aesthetics in Sartre and Camus: the challenge of freedom*. Frankfurt an Main: Peter Lang Verlag, 2009, p. 62.

“Venise et son peintre se regardent et ne se comprennent plus”

Jean-Paul Sartre, *Le séquestré de Venise*

Is very known that Sartre had a self-declared fascination by Italy, and Venice perhaps was his favourite site in the peninsula, since his first trips on 1930's. In this town he stays during an extensive season in 1951, after he write *Saint Genet, comédien et martyr*. He has, at that moment, the strong purpose to collect material by a future book on travel impressions focusing Italy, an aborted project that only results on his posthumous and fragmented *La reine Albemarle ou le dernier touriste*, released by his daughter in 1991. From that season, when sprouted his so personal relation with the Sereníssima,<sup>1</sup> also arise the essay *Venice, from my window*, published in a 1953 issue of *Verre* review and seems to be a part of his original project on Italian wanderings. This Sartre's paper is like an appetizer pleasantly offered to readers in his book about Jacopo, also known as Tintoretto<sup>2</sup> (c. 1518-1594): with his detailed observations, the structuralist philosopher creates a pulsating image of the city and its waterways, alleys, squares and inhabitants, building a rich and bright mosaic that introduces the scenario to prepare to the delight with the life of his illustrious *sequestrato*.

The essay on the Venetian artist, on the other hand, was published on *Temps Modernes* in late 1957, and seven years later was added by this peculiar description of Venice, in a book released by Gallimard. This all said, let's go to my main focus: Sartre's view on that fiery man, a painter and brushes virtuosi imprisoned for his own town, Tintoretto.

\*

If Venice was once seen as its own history's museum,<sup>3</sup> because it's almost possible to touch the

<sup>1</sup> Venice's official denomination was, between 9th and 18th centuries, Serenissima Repubblica di Venezia, and even after 1797 Napoleonic invasions, the adjective continues to designate the town, especially in literary texts and memory narratives.

<sup>2</sup> SARTRE, Jean-Paul. *O seqüestrado de Veneza, precedido por Veneza, de minha janela*. Translated by Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2005 [1964].

<sup>3</sup> WITTMANN, Heiner. *Aesthetics in Sartre and Camus: the challenge of freedom*. Frankfurt an Main: Peter Lang Verlag, 2009, p. 62.

time spectrum and fell the scents of other eras when crossing each of its bridges or alleys, it's sure that one of its mainly *personages*, who lived on these narrow streets, waterways, galleries, palazzos and churches was Jacopo Comin, the dyer Battista Robusti's<sup>4</sup> son, the boy who, aged only twelve, became an apprentice in the great Ticiano Vecellio's studio and there get be sacked by the vain master – seemingly by envy — in just one week.

This personal misfortune, which would have the power to destroy an entire life, just because it's still only in promise, is the first motto, the hank beginning from which Sartre tries entangling his reader: “A child on a blacklist, we don't see it every day”;<sup>5</sup> says the philosopher. The personal tragedy of Jacopo and the eight years' gap in his biography creates the terrain so we can see him better about two obsessions that chase throughout his adult life, i.e., his position in the fragile social balance at the *cinquecento Serenissima*, and his works' reception by his contemporaries, something that should ensure his own fame and fortune and, thus, close the circle of his own existence.

The relation that Jean-Paul Sartre has built with this artist imprisoned by his own town almost seems a pictorial alter ego, almost in the same parameters that Maurice Merleau-Ponty linked himself to Paul Cézanne and Gilles Deleuze to Francis Bacon,<sup>6</sup> a pattern that allowed to say, with a certain basis, that was precisely the uncommon, the peculiar, the deviant on these artists' personality and the turbulent emotions on theirs works that made this philosophers being interested by theirs biographies and artistic productions. Therefore,

sentir os aromas de outras eras quando se atravessa cada uma de suas pontes ou vielas, certamente uma das principais personagens de suas ruas estreitas, canais, galerias, palácios e igrejas é Jacopo Comin, filho do tintureiro Battista Robusti,<sup>4</sup> o menino que aos doze anos tornou-se aprendiz no ateliê do grande Ticiano Vecellio e conseguiu ser de lá expulso pelo vaidoso mestre — segundo se conta, por inveja — em apenas uma semana.

Essa desgraça pessoal, que teria o poder de destruir uma vida inteira, justamente por ela ainda estar apenas em promessa, é o mote primeiro, o começo do novelo a partir do qual Sartre intenta enredar seu leitor: “Uma criança em uma lista negra, não vemos isso todos os dias”;<sup>5</sup> ressalta o filósofo. A tragédia pessoal do pequeno Jacopo e o hiato de cerca de oito anos em sua biografia criam o terreno para que se possa percebê-lo melhor em relação a duas obsessões que o perseguiriam por toda a vida adulta, ou seja, sua posição no frágil equilíbrio social da Sereníssima quinhentista, e a recepção de suas obras por seus coetâneos, algo que deveria assegurar sua própria fama e fortuna e, assim, fechar o círculo de sua própria existência.

A relação que Jean-Paul Sartre estabeleceu com este artista prisioneiro de sua própria cidade chega a parecer quase que como um *alter ego* pictórico, praticamente nos mesmos parâmetros em que Maurice Merleau-Ponty se ligou a Paul Cézanne e Gilles Deleuze a Francis Bacon,<sup>6</sup> já que se pode dizer, com alguma certeza, que foi justamente o incomum, o peculiar, o desviante na personalidade destes artistas e a carga de turbulentas emoções de suas obras que fizeram com que estes filósofos se interessassem por suas biografias e suas produções artísticas. Portanto, a visão de Sartre sobre o pintor vêneta não é única, quando se fala disso

<sup>4</sup> The real surname of Tintoretto, “Comin” — “cumin”, the spice — was only cleared a few years ago by Miguel Falomir, the Museo del Prado curator: this discover became public only on the retrospective of the Venetian artist at the Madrid museum in 2007. The nickname “Robusti”, long regarded as the surname of the artist, was inherited from his father, who in his turn received it for his “robust” manner when defending Padua gates against imperial troops who tried to take the Venetian city during one of the Cambrai League War battles (1509-1516).

<sup>5</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, 2005, p. 24.

<sup>6</sup> VEZON, Sophie Astier. Sartre et la peinture. *Sens Public*, Paris, jan. 2009, p. 18. See also: MERLEAU-PONTY, Maurice. “A dúvida de Cézanne”. In: \_\_\_\_\_. O olho e o espírito. Translated by Maria Ermantina Pereira & Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2004, pp. 121-142; DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: logique de la sensation*. Paris: Seuil, 2002.

<sup>4</sup> O sobrenome real de Tintoretto, “Comin” — “cominho”, a especiaria, em português —, só foi esclarecido há alguns anos, por Miguel Falomir, curador do Museo del Prado: tal descoberta se tornou pública apenas na ocasião da retrospectiva do artista vêneta naquele museu madrileno em 2007. A alcunha “Robusti”, durante muito tempo tida como o sobrenome do artista, foi herdada de seu pai, que por sua vez a recebeu por ter defendido os portões de Pádua de maneira significativamente “robusta” contra as tropas imperiais que tentaram tomar a cidade vêneta durante uma das batalhas da Guerra da Liga de Cambrai (1509-1516).

<sup>5</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, 2005, p. 24.

<sup>6</sup> VEZON, Sophie Astier. Sartre et la peinture. *Sens Public*, Paris, jan. 2009, p. 18. Ver também: MERLEAU-PONTY, Maurice. A dúvida de Cézanne. In: \_\_\_\_\_. O olho e o espírito. Tradução de Maria Ermantina Pereira & Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2004, pp. 121-142; DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: logique de la sensation*. Paris: Seuil, 2002.

na prosa francesa, e se insere numa tradição que nela pode ser encontrada já no século XIX, a da *écfrase*.

Contudo, se à primeira vista parece que Sartre seguirá a tradição de Émile Zola ou Marcel Proust, construindo uma narrativa em que a substância da escrita quase que aprisiona o leitor, transmutando a palavra em coisa e a coisa em palavra, ele a ultrapassa: em meio à *écfrase* rigorosa, o filósofo consegue introduzir reflexões espontâneas, surgidas de suas perambulações na Sereníssima, simplesmente por ele estar ali e se colocar à frente dos quadros de Tintoretto, pisando o mesmo chão que ele percorreu, entrando nos mesmos salões que ele frequentou. É justamente por meio dessas perambulações que o francês chega a uma visão do artista como consciência torturada de sua própria época e de seu ambiente: Tintoretto forçou as regras de seu tempo, isto é fato, e Sartre constantemente o destaca, por meio de diversos acontecimentos da vida do artista.<sup>7</sup> Só que na Veneza quinhentista, com sua rede de posições sociais tão delicadamente costurada, se punia exemplarmente os desvios da norma estabelecida em sua aristocrática legislação.<sup>8</sup>

A relação de Jacopo com a fama e a recepção de suas obras, o impacto delas e do comportamento do próprio artista ao disputar contratos e encomendas em sua cidade demonstram, não só para Sartre como também para diversos *connaisseurs* no campo da História da Arte — como Roberto Longhi, por exemplo — que o pintor se tornara “il gran capitano dell’industria pittorica”<sup>9</sup> de Veneza.

E é justamente por inovar nos processos produtivos de sua arte que Jacopo intervém nas normas internas da Sereníssima, forçando e elasticando as tensões, provocando constantemente seus concidadãos com artifícios e estratégias que poderiam hoje ser considerados, no mínimo, ardilosos, para não se usar termos mais pesados e comprometedores. E é essa transgressão, esse mal-estar a perscrutar e se insinuar das sombras, sempre a

<sup>7</sup> RUTIGLIANO, Stefania. The Tintoretto effect: Longhi, Sartre, Bernhard. *Between*, Roma, vol. 1, no 1, mai. 2011, p. 2.

<sup>8</sup> Para uma visão mais detalhada sobre as características sociais, econômicas, culturais e políticas da elite veneziana, ver *Veneza e Amsterdã*, de Peter Burke, que trata de aspectos interessantes da estrutura social da Sereníssima entre 1580 e 1720. BURKE, Peter. *Veneza e Amsterdã*: um estudo das elites do século XVII. Tradução de Rosaura Eichemberg. São Paulo: Brasiliense, 1991 [1990].

<sup>9</sup> LONGHI, Roberto. Viatico per cinque secoli di pittura veneziana. In: \_\_\_\_\_. *Di Cimabue a Morandi*: saggi di storia della pittura italiana scelti e ordinati da Gianfranco Contini. Milão: Mondadori, 1997 [1946], p. 656.

the Sartre’s vision about the Venetian painter isn’t the only one in French prose, and was inserted in a tradition that can be found on that field since Nineteenth Century, the *ekphrasis*.

However, if in a first approaching seems that Sartre will follow the Émile Zola’s or Marcel Proust’s tradition, making a narrative where the writing substance almost imprisons the reader, transmuting the word in thing and the thing in word, indeed he exceeds these two: with a rigorous *ekphrasis*, the philosopher attain to introduce spontaneous reflections, emerged from his *Serenissima* wanderings, only because he was there and put himself facing Tintoretto’s works, standing at the same floor that the painter walked on, entering the same halls that Jacopo attended. It’s precisely by these wanderings that the French writer achieves to a vision of this artist as a tortured consciousness of his own era and ambience: Tintoretto has forced the rules of his time, that’s a fact, and Sartre always point this, noting through many events on the painter’s life.<sup>7</sup> But in the *cinquecento* Venice, with its social network with precisely defined positions, a deviant behaviour was exemplarily punished by a so aristocratic legislation.<sup>8</sup>

The relation of Jacopo with fame and his works reception, its impacts and also his manners when compete for contracts and orders in his own town shows, not only to Sartre but also for many *connoisseurs* on art History — as Roberto Longhi, for example — that the painter became “il gran capitano dell’industria pittorica”<sup>9</sup> in Venice.

It’s precisely because he innovates his artistic production processes that Jacopo intervenes into internal Serenissima rules, forcing and pull off the tensions, constantly provoking his co-citizens with artifices and stratagems that today can be viewed, at least, as a cunning behaviour, only to

<sup>7</sup> RUTIGLIANO, Stefania. The Tintoretto effect: Longhi, Sartre, Bernhard. *Between*, Rome, vol. 1, no 1, may 2011, p. 2.

<sup>8</sup> For a more detailed view on Venetian elite’s social, economic, cultural and political characteristics, see the book from Peter Burke treating on these cities on 17th century, focusing his analysis on Serenissima’s interesting aspects of its social structure between 1580 and 1720. BURKE, Peter. *Venice and Amsterdam*: a study of seventeenth century élites. London: Temple Smith, 1974.

<sup>9</sup> LONGHI, Roberto. Viatico per cinque secoli di pittura veneziana. In: \_\_\_\_\_. *Di Cimabue a Morandi*: saggi di storia della pittura italiana scelti e ordinati da Gianfranco Contini. Milano: Mondadori, 1997 [1946], p. 656.

don't use more heavy and pledged terms. Is this transgression, this malaise to peer and creep from the shadows, always whispering from the dark water that flows by in the *calli* of the *cittá dei Dogi*, this transgression seems to fascinate Sartre, seems to move him right to the Tintoretto paintings.

Indeed, the original Sartre's project on a book analysing Tintoretto's life and works and his relations with his own city and time never was completed. Heiner Wittmann points that the French intellectual idealized a great essay about the Venetian painter, with the aim to demonstrate how, instead the acid critics of his contemporaries, a man with an angry and rowdy personality can stand true to himself and created works that was, with no doubt, full of innovation in his own era.<sup>10</sup>

Thus, today it's possible to trace an unpretentious chronology of Sartre's writings on Tintoretto, and this chronology demonstrates, according to Stefania Rutigliano, how this theme was so precious to the structuralist philosopher who, between one and another work, mostly devoted to political<sup>11</sup> or philosophical matters, always find some time to return his look into the images blossom out from the troubled Jacopo's brushes.<sup>12</sup>

The first Sartre's critical notes on Tintoretto, systematically written, emerged in 1951, in fragments and annotations to *La Reine Albemarle*, and were released only in 1991 edition. The more accomplished text of *Le séquestré de Venise* appears in 1957, as I've already noted early in this paper. In 1966 appears *Saint Georges et il Drago*, while *Saint Marc et son double* appears only posthumously, in 1981, in an *Obliques* magazine dossier. Before that, some very brief notes appeared in his writings of late 1930's and World War II, especially in *L'imaginaire*, released in 1940.

In these texts, repeatedly Sartre concentrates its focus on those elements of Tintoretto's art that, in his understanding, show exactly the concept that the Venetian painter introjects about the Art making itself, and he projected, oversized, on their own works, as an exaggeration that reached a plateau such becomes possible to see clearly, just through such images, indicative signals of the increasingly conflicted relationship between the artist and the city that he considers as his own property, all of

sussurrar de dentro da água escura que serpenteia pelos *calli* da *cittá dei Dogi*, é ela que parece fascinar Sartre, que parece movê-lo em direção às pinturas de Tintoretto.

Na verdade, o que parece ter sido o projeto de Sartre para a análise de Tintoretto e de sua obra, bem como da relação do artista com sua própria cidade e seu tempo, jamais se completou. Para Heiner Wittmann, o intelectual francês teria idealizado uma obra de fôlego sobre o pintor, a fim de demonstrar como, apesar da ácida crítica de seus coetâneos, um indivíduo de personalidade difícil e conflituosa pôde manter-se fiel a si mesmo e criar obras que eram, indubitavelmente, plenas de novidade para sua própria época.<sup>10</sup>

Assim, hoje é possível traçar uma despreziosa cronologia dos escritos de Sartre sobre Tintoretto, cronologia esta que demonstra, para Stefania Rutigliano, o quanto o tema era caro ao filósofo estruturalista, que no intervalo entre trabalhos dedicados a questões políticas<sup>11</sup> e filosóficas voltava, sempre que podia, a debruçar-se sobre as imagens surgidas dos pincéis do atribulado Jacopo.<sup>12</sup>

As primeiras notas críticas sartreanas sobre Tintoretto escritas de forma sistemática surgem em 1951, nos fragmentos e anotações de *La Reine Albemarle*, e foram divulgadas somente na edição de 1991. Já o texto mais encorpado de *Le séquestré de Venise* vem a público em 1957, como já disse. Em 1966, sai *Saint Georges et il drago*, enquanto *Saint Marc et son double* só aparece postumamente, em 1981, num dossiê da revista *Obliques*. Antes disso, notas muito breves aparecem em seus escritos de fins da década de 1930 e do período da Segunda Guerra, especialmente em *O imaginário*, de 1940.

Nestes textos, repetidamente, Sartre concentra seu foco naqueles elementos da arte de Tintoretto que, em seu entendimento, demonstram exatamente o conceito que o pintor vêneto introjetara a respeito do próprio fazer artístico, e que se projetava, ao ser superdimensionado, sobre suas próprias obras, num exagero que chegava a um patamar tal que se tornava possível perceber claramente, por meio de tais imagens, os sinais indicativos da relação cada vez mais conflituosa entre o artista e a cidade que ele mesmo considerava como toda sua.

<sup>10</sup> WITTMANN, Heiner. *Op. cit.*, p. 62.

<sup>11</sup> *Les communistes et la paix*, for example, was written in 1952.

<sup>12</sup> RUTIGLIANO, Stefania. *Op. cit.*, pp. 1-2.

<sup>10</sup> WITTMANN, Heiner. *Op. cit.*, p. 62.

<sup>11</sup> *Les communistes et la paix*, por exemplo, foi escrito em 1952.

<sup>12</sup> RUTIGLIANO, Stefania. *Op. cit.*, pp. 1-2.

Não é por acaso que Sartre chegou a ser considerado como um dos escritores franceses do século XX cuja prosa tinha um *approach* extremamente visual, sensorio mesmo, seguindo a vertente aberta por Marcel Proust e o aroma de suas *madeleines* rememoradas da infância. Para Catharine Brosman, ao analisar as diversas visadas presentes na obra de Sartre, essa característica sensorial da escrita do filósofo não se trata somente de uma determinada maneira de “transpor efeitos pictóricos e técnicas” para a prosa, mas sim de um modo de abordar tais elementos fenomenologicamente.<sup>13</sup>

Antes de adentrar especificamente as visões sartreanas acerca de Tintoretto, contudo, penso ser pertinente buscar na tradição da História da Arte italiana algumas opiniões interessantes acerca do *sequestratto*. Durante o século XX, diversos historiadores e críticos da península especializados na arte do *cinquecento* fizeram comentários marcantes sobre Jacopo, embora não tenha surgido nenhuma obra de peso sobre o artista. Roberto Longhi, por exemplo, quase uma instituição quando se fala de História da Arte na Itália entre as décadas de 1930 e 1970, ano de sua morte — autor tão essencial quanto Giulio Carlo Argan, Ernst Gombrich ou Erwin Panofsky para tal campo de estudos — simplesmente repete o *insight* de Carlo Ridolfi, primeiro biógrafo de Jacopo. Se para este autor do século XVII o artista vêneta trazia “il disegno di Michel Angelo, e il colorito de Titiano”,<sup>14</sup> Longhi se agarra a este mote e categoricamente afirma que a questão quanto ao pintor residia no fato de ele “ser demasiado artista, como desenhista e como colorista”, dono de “imenso engenho e fecundidade prodigiosa, cujo erro foi ter proposto a fusão do desenho de Michelangelo com o colorido de Ticiano”.<sup>15</sup> Ora, esta indefinição entre estilos tão pessoais de dois grandes mestres, sendo que um deles quase lhe tirou do caminho das artes, pessoalmente, ainda na tenra infância, demonstra bem a complexidade de Jacopo e de sua arte: ser tão grande quanto um e outro e, no entanto, ser atrapalhado justamente por isso?! Se

their *calli*, bridges, waterways, churches and *piazze*.

It's not a mere accident that Sartre came to be regarded as one of the Twentieth century French writers whose prose had an extremely visual approach, even sensory, following the open shed by Marcel Proust and his *madeleine's* aroma recollected from their childhood. To Catharine Brosman, analysing the various approaches presents in Sartre's work, points this sensory characteristic of the philosopher's writing it's not only a certain way to “transpose painterly effects and techniques into writing”, but really an approaching to such elements in a phenomenological way.<sup>13</sup>

Before treating specifically the Sartre's visions about Tintoretto, however, I think is relevant must seek in Italian Art History tradition some interesting opinions about the *sequestratto*. During the Twentieth century, many historians and critics of the Italian peninsula skilled in the Cinquecento's art made remarkable comments about Jacopo, although hasn't arisen any definitive work treating on the Venetian painter. Roberto Longhi, for example, almost an institution when the matter is Art History and Critics in Italy between 1930's and 1970's, the year of his death — so essential as scholars as Giulio Carlo Argan, Ernst Gombrich or Erwin Panofsky for that academic research field — simply repeats Carlo Ridolfi's insights, the first Jacopo's biographer. If to this seventeenth century biographer the brilliant Venetian artist brought “il disegno di Michel Angelo, e il colorito de Titiano”,<sup>14</sup> Longhi clings to this motto and categorically states that the question about the painter lays in the fact that he “be too much artistic, also as a designer and as a colourist”, owner of an “immense ingenuity and prodigious fecundity, whose mistake was proposed to merge Michelangelo drawing with Titian colours”.<sup>15</sup> However, this blurring between so personal styles of these two great masters, and one of which personally nearly

<sup>13</sup> BROSMAN, Catharine Savage. Seeing through the other: modes of vision in Sartre. *South Central Review*, College Station, Texas — EUA, vol. 4, no 4, 1987, p. 61.

<sup>14</sup> RIDOLFI, Carlo. *Delle maraviglie dell'arte, ovvero dele vite degl'illustri pittori veneti, e dello stato, descritte dal cavalier Carlo Ridolfi. Parte Seconda*. In Venetia: presso Gio. Battista Sgava, MDCXLVIII [1648], p. 6. Disponível em: <<http://books.google.com/>>. Acesso em: 27 abr. 2012.

<sup>15</sup> LONGHI, Roberto. *Breve mas verídica história da pintura italiana*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2005 [1980], p. 108.

<sup>13</sup> BROSMAN, Catharine Savage. Seeing through the other: modes of vision in Sartre. *South Central Review*, College Station, Texas — USA, vol. 4, no 4, 1987, p. 61.

<sup>14</sup> RIDOLFI, Carlo. *Delle maraviglie dell'arte, ovvero dele vite degl'illustri pittori veneti, e dello stato, descritte dal cavalier Carlo Ridolfi. Parte Seconda*. In Venetia: presso Gio. Battista Sgava, MDCXLVIII [1648], p. 6. Available at: <<http://books.google.com/>>. Accessed in: Apr. 27, 2012.

<sup>15</sup> LONGHI, Roberto. *Breve mas verídica história da pintura italiana*. Translated by Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2005 [1980], p. 108.

almost took Jacopo himself out of the way of the arts, still in his first childhood, demonstrates the complexity of this man and his art: be so great as these two masters but, however, be hindered rightfully for this! If we stay only with Longhi analysis, who's reinforced and gives a new meaning to the Ridolfi's Seventeenth-century text, we remain unsure why such a convergence of artistic virtuosity and technical qualities have become a hindrance to Jacopo's art. The danger is to stay loose, hovered in the air as the St. Mark who saves the slave: suspended from all, and worse, with no chance to understand the missing details.

On the other hand, Argan clarifies things a little bit more, and let us closest to the specific characteristics of Tintoretto's painting. For him, for example, the merger between Michelangelo and Titian "certainly never been in the intentions of the artist, that never was eclectic".<sup>16</sup> Moreover, the art historian explains that the dynamism of the Venetian's work lies much more in the gesture and the way of painting, instead exactly in "the attitudes of movement of the figures",<sup>17</sup> i.e., Tintoretto needs "to note something that doesn't appears before his eyes, but that is there and vanishes, not as *things*, but as *images of the mind*".<sup>18</sup> Indeed, seems to me that's precisely this characteristic of Jacopo's art that arouses Sartre's interest: the Venetian master always was representing the invisible and unreal, since "le tableau doit être conçu comme une chose matérielle visitée de temps à autre [...] par un irréel qui est précisément l'objet peint".<sup>19</sup> Thus, for Sartre, the artwork, in its materiality, according to Sophie Vezon, becomes something of secondary importance when compared to the unreal object that it allows to be glimpsed.<sup>20</sup>

Synthesizing, it's possible to say that the strangeness of Sartre to the Tintoretto's work perhaps has contributed, in a certain way, to the construction of one of his most intriguing concepts, the *analogon*.<sup>21</sup>

<sup>16</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte italiana*. Vol. 3: de Michelangelo ao Futurismo. Translated by Wilma de Katinsky. São Paulo: Cosac Naify, 2003 [1968], p. 194.

<sup>17</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Op. cit.*, p. 195.

<sup>18</sup> Underlines by the author. ARGAN, Giulio Carlo, *Op. cit.*, p. 195.

<sup>19</sup> SARTRE apud VEZON, Sophie Astier. *Op. cit.*, p. 8.

<sup>20</sup> VEZON, Sophie Astier. *Op. cit.*, p. 8.

<sup>21</sup> According to Sartre, to the imaginary process can happens, it's required the occurrence of *analogon*, a perceptual equivalence. And this equivalence can be achieved through

ficarmos somente com esta análise de Longhi, ressignificando o texto seiscentista de Ridolfi, permanecemos sem saber ao certo o porquê de tal convergência de virtuosidade artística e qualidades técnicas ter se tornado um empecilho para a arte de Jacopo. Pairamos soltos no ar como o São Marcos que salva o escravo: suspensos de tudo, e pior, sem compreender o detalhe.

Já Argan esclarece um pouco mais as coisas, e nos deixa mais íntimos das características específicas da pintura de Tintoretto. Para ele, por exemplo, a fusão entre Michelangelo e Ticiano "seguramente jamais esteve nos propósitos do artista, que de forma alguma era eclético".<sup>16</sup> Mais ainda, o historiador da Arte esclarece que o dinamismo da obra do vêneto reside muito mais no gesto, na forma de pintar, do que exatamente "nas atitudes de movimento das figuras",<sup>17</sup> ou seja, Tintoretto tem necessidade de "anotar algo que não está diante dos olhos, mas que aparece e se desvanece: não *coisas*, mas *imagens da mente*".<sup>18</sup> Nesse sentido, me parece ser justamente esta característica da arte de Jacopo que desperta o interesse de Sartre: o vêneto está sempre a representar o invisível e irreal, já que "o quadro se faz conhecido como uma coisa material visitada de tempos em tempos [...] por uma irrealidade que é precisamente o objeto pintado".<sup>19</sup> Desse modo, a obra de arte para Sartre, em sua materialidade, segundo Sophie Vezon, se torna algo de segunda importância, se comparada ao objeto irreal que ela permite que se vislumbre.<sup>20</sup>

Em síntese, pode-se afirmar que o estranhamento de Sartre em relação à obra de Tintoretto pode ter contribuído, de alguma forma, para a construção de um de seus conceitos mais instigantes, o de *analogon*.<sup>21</sup> Ora, o que importa aí é que seguindo

<sup>16</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte italiana*. Vol. 3: de Michelangelo ao Futurismo. Tradução de Wilma de Katinsky. São Paulo: Cosac Naify, 2003 [1968], p. 194.

<sup>17</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Op. cit.*, p. 195.

<sup>18</sup> Grifos do autor. ARGAN, Giulio Carlo, *Op. cit.*, p. 195.

<sup>19</sup> O texto original: "le tableau doit être conçu comme une chose matérielle visitée de temps à autre [...] par un irréel qui est précisément l'objet peint" (SARTRE apud VEZON, 2009, p. 8).

<sup>20</sup> VEZON, Sophie Astier. *Op. cit.*, p. 8.

<sup>21</sup> Segundo Sartre, para que o processo imaginário se dê é necessária a ocorrência do *analogon*, uma equivalência perceptiva. E essa equivalência pode se dar por meio de uma pintura, uma fotografia, um desenho, ou mesmo a imagem mental que se constrói quando se pensa em alguém ou algo. Por meio do processo imaginário, o *analogon* perde seu sentido próprio e assume o sentido do objeto que ele representa. Esse processo, contudo, não é uma ilusão. Em algum nível a fotografia de um parente deixa de ser apenas uma imagem sobre o papel e, em vez disso, torna-se o próprio parente ausente. Em seguida, surge a tendência de

esta percepção da arte, que presentifica e quase materializa algo que está para além da imagem apresentada, Sartre coloca a possibilidade de transcendência da própria obra de arte, de seu *ad plures ire*.<sup>22</sup> Recorrentemente, ao desenvolver a ideia de *analogon*, Sartre inclusive alude a obras do artista vêneto, como em *O que é a Literatura?*, quando descreve a gigantesca tela *La Crocifissione*:

Este rasgo amarelo de céu acima do Gólgota, Tintoretto não o escolheu para significar a angústia, nem mesmo para a provocar; ele é angústia e céu amarelo ao mesmo tempo. Não um céu de angústia, nem um céu angustiado; é uma angústia feita coisa, uma angústia que se converteu em rasgo amarelo do céu e que por ele está submersa e emplastrada pelas qualidades próprias das coisas, por sua impermeabilidade, por sua extensão, sua permanência cega, sua exterioridade e a infinidade de relações que mantém com as outras coisas, que significa que não são mais de todo legíveis, é como um imenso esforço em vão, sempre parado a meio caminho entre o céu e a terra, para expressar e que sua natureza o proíbe de fazer.<sup>23</sup>

[Fig. 1]

Tintoretto recebeu por esta obra 250 ducados e obteve prestígio significativo entre seus contemporâneos, como se pode comprovar pelas numerosas gravuras reproduzindo a pintura que passaram a circular depois de sua finalização, tanto na península itálica como no restante da Europa. Para sua execução, o artista realizou diversos desenhos preparatórios e também fez um amplo esboço na tela definitiva, como se descobriu em recentes restaurações da obra. O centro da cena está ocupado pelo

atribuir os sentimentos que se tem em relação a este parente para sua própria foto. Assim, um *analogon* pode assumir novas qualidades, com base na própria intenção do sujeito quanto a ele. A esse respeito, ver: SARTRE, Jean Paul. *O imaginário: psicologia fenomenológica da imaginação*. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Ática, 1996 [1940].

<sup>22</sup> Literalmente, “ir para mais além”.

<sup>23</sup> O texto original: “Cette déchirure jaune du ciel au-dessus du Golgotha, le Tintoret ne l’a pas choisie pour signifier l’angoisse, ni non plus pour la provoquer; elle est angoisse, et ciel jaune en même temps. Non pas ciel d’angoisse, ni ciel angoissé; c’est une angoisse faite chose, une angoisse qui a tourné en déchirure jaune du ciel et qui, du coup, est submergée, empâtée par les qualités propres des choses, par leur imperméabilité, par leur extension, leur permanence aveugle, leur extériorité et cette infinité de relations qu’elles entretiennent avec les autres choses; c’est-à-dire qu’elles n’est plus du tout lisible, c’est comme un effort immense et vain, toujours arrêté à mi-chemin du ciel et de la terre, pour exprimer e que leur nature leur défend d’exprimer” (SARTRE, Jean-Paul. *Qu’est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard, 1948, p. 14).

However, what matters here is that following this art perception, which makes present and almost embodies something that is beyond the image presented, Sartre raises the possibility of the artwork transcendence, of its *ad plures ire*.<sup>22</sup> Recurrently, when was developing the idea of *analogon*, Sartre also alludes to the Venetian’s works, as in *Qu’est-ce que la littérature?* (1948), when he describes the giant canvas *La Crocifissione*:

Cette déchirure jaune du ciel au-dessus du Golgotha, le Tintoret ne l’a pas choisie pour signifier l’angoisse, ni non plus pour la provoquer; elle est angoisse, et ciel jaune en même temps. Non pas ciel d’angoisse, ni ciel angoissé; c’est une angoisse faite chose, une angoisse qui a tourné en déchirure jaune du ciel et qui, du coup, est submergée, empâtée par les qualités propres des choses, par leur imperméabilité, par leur extension, leur permanence aveugle, leur extériorité et cette infinité de relations qu’elles entretiennent avec les autres choses; c’est-à-dire qu’elles n’est plus du tout lisible, c’est comme un effort immense et vain, toujours arrêté à mi-chemin du ciel et de la terre, pour exprimer e que leur nature leur défend d’exprimer.<sup>23</sup>

[Fig. 1]

Tintoretto has received 250 ducats for this work and obtained significant reputation among his contemporaries, as evidenced by the numerous engravings reproducing the painting that began to circulate after its completion, both in the Italian peninsula and the rest of Europe. For its planning, he has made several preparatory drawings and also a broad outline in the final screen, as was discovered in recent canvas restorations.

a painting, a photograph, a drawing, or even the mental image that is built when we thinking of someone or something. Through the imaginary process, the *analogon* loses its own sense and takes the meaning of the object that it’s representing. This process, however, is not an illusion. At some level a photograph of a relative is no longer just an image printing on a paper fold and, instead, becomes the absentee parent himself. Then, the tendency to assign the sentiments that you have regarding to this relative to your own photo appears. Thus, one *analogon* can assume new qualities on the basis of the own subject intention about him. For more deep discussions on this matter, see: SARTRE, Jean-Paul. *L’Imaginaire: psychologie phénoménologique de l’imagination*. Paris: Gallimard, 1940.

<sup>22</sup> Literally, “go beyond”.

<sup>23</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Qu’est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard, 1948, p. 14.



The scene's centre is occupied by the Christ, whose silhouette stands in front of a leaden sky that portends the coming storm. Under Jesus appears a heterogeneous group of mourners, which surrounds the cross basis, among which appears standing out in the first level, John, the Virgin Mary and Mary Magdalene. To the left and below the cross, crouching near some stone blocks, roman soldiers roll the dice to decide who will get Jesus' clothes. Despite the chaotic appearance, it's possible to draw many imaginary radial lines from the crucified halo, and on these lines is organized throughout the composition and, consequently, all the human figures distribution. With a parsimonious use of *chiaroscuro*,<sup>24</sup> the volumes of groups of soldiers and Christ himself are detached, remembering Michelangelo's pictorial solutions, as well the brilliance highlights of colours, predominantly the red.<sup>25</sup>

Sophie Vezon clarifies the quality scope perceived in Sartre's conception of artworks pictorial language, the *analogon* basic idea:

Le peintre ne peint donc que du sens, et non une signification cachée derrière les toiles ; le sens s'est incarné dans la toile, le sens est une signification qui s'est faite chose. La peinture sera donc un signe sans signifié, ou encore une signification close sur elle-même. Cette nouvelle conception sartrienne sonne comme une revanche de la matérialité de l'image sur la négativité de l'imaginaire. En effet, le sens devient immanent au phénomène, qui se retrouve comme "habité"; il ne s'agit plus d'un être inaccessible et transcendant. Si tout est toujours déjà dit dans l'apparition du phénomène, alors chaque fois que nous contemplons une peinture, nous nous trouvons dans une attitude phénoménologique, nous voyons le sens dans l'apparence, l'être dans le phénomène. En d'autres termes, la matière de la forme est désormais plus importante que la forme de la matière.<sup>26</sup>

But Sartre also says that "[...] l'objet imaginé

<sup>24</sup> "It is understood, in painting and sculpture, as the relief obtained by graded relationship of light and shadow; that can be gradually and slightly smoky; in half an ink or stain with immediate passing tones" (my translation. ARGAN, Giulio Carlo. *Op. cit.*, p. 439).

<sup>25</sup> RYNCK, Patrick de. *Cómo leer la pintura*: entender y disfrutar los grandes maestros, de Duccio a Goya. Spanish translation by Jordi Beltrán. Buenos Aires: Random House/ Electa, 2005, pp. 202-203.

<sup>26</sup> VEZON, Sophie Astier, *Op. cit.*, pp. 10-11

Cristo, cuja silhueta se destaca à frente de um céu plúmbeo que prenuncia a tempestade que se aproxima. Sob Jesus aparece um grupo heterogêneo de enlutados, que envolve a base da cruz, entre os quais se destacam João, a Virgem Maria e Maria Madalena. À esquerda e abaixo da cruz, agachados junto a alguns blocos de pedra, soldados lançam os dados para decidir quem ficará com as roupas de Jesus. Apesar da aparência caótica da pintura, é possível traçar linhas radiais imaginárias a partir da auréola do crucificado, e sobre estas linhas se organiza toda a composição e, conseqüentemente, a distribuição das figuras. Com o emprego parcimonioso do *chiaroscuro*,<sup>24</sup> se sobressaem os volumes dos grupos de soldados e do próprio Cristo, lembrando as soluções pictóricas de Michelangelo, bem como se destaca o brilho das cores, predominantemente do vermelho.<sup>25</sup>

Sophie Vezon esclarece o alcance do tipo de qualidade percebido na concepção sartriana acerca da linguagem pictórica das obras de arte, base da ideia de *analogon*:

O pintor não pinta senão o sentido, não uma significação por trás das telas, o sentido é encarnado na pintura, o sentido é uma significação que se faz coisa. A pintura será um signo sem significado, ou então uma significação fechada em si mesma. Esta nova concepção sartriana soa como uma revanche da materialidade da imagem sobre a negatividade do imaginário. Na verdade, o sentido se torna imanente ao fenômeno, que se encontra "habitado"; é mais do que um ser inacessível e transcendente. Se tudo é sempre dito na aparição do fenômeno, então cada vez que contemplamos uma pintura, somos colocados numa atitude fenomenológica, vemos sentido na aparência, o ser no próprio fenômeno. Em outras palavras, a matéria da forma é doravante mais importante do que a forma da matéria.<sup>26</sup>

<sup>24</sup> "Entende-se, em pintura e escultura, o relevo obtido pela relação graduada de luz e sombra; pode ser *esfumado* se gradual e leve; em *meia tinta* ou em *mancha* se com passagem imediata de tons" (ARGAN, Giulio Carlo. *Op. cit.*, p. 439).

<sup>25</sup> RYNCK, Patrick de. *Cómo leer la pintura*: entender y disfrutar los grandes maestros, de Duccio a Goya. Tradução de Jordi Beltrán. Buenos Aires: Random House/ Electa, 2005, pp. 202-203.

<sup>26</sup> O texto original: "Le peintre ne peint donc que du sens, et non une signification cachée derrière les toiles; le sens s'est incarné dans la toile, le sens est une signification qui s'est faite chose. La peinture sera donc un signe sans signifié, ou encore une signification close sur elle-même. Cette nouvelle conception sartrienne sonne comme une revanche de la matérialité de l'image sur la négativité de l'imaginaire. En effet, le sens devient immanent au phénomène, qui se retrouve comme 'habité'; il ne s'agit plus d'un être inaccessible et transcendant. Si tout est toujours déjà dit dans l'apparition du phénomène, alors chaque fois que nous contemplons une peinture, nous nous trouvons dans une attitude phéno-

Mas Sartre também diz que “o objeto imaginado ou afeto é um ‘objeto irreal’, que não pode exercer uma ação causal”.<sup>27</sup> Como se concilia, nesse sentido, este aparente paradoxo? Em *Saint Marc et son double*, de 1981, o filósofo se debruça sobre as relações entre o artista e sua cidade: na descrição de *San Marco libera lo Schiavo*, fica clara a compreensão das pinturas de Jacopo como o principal meio de se perceber o novo *approach* do artista no que se refere à representação do espaço. O escândalo provocado pela imagem criada para a Scuola Grande di San Rocco, para Sartre, foi provocado pela visão de um santo que, quebrando todas as convenções, cai de ponta-cabeça do céu para interceder em favor de um escravo e livrá-lo do martírio.<sup>28</sup> No entendimento de Stefania Rutigliano, a pintura em questão negava a usual organização do mundo concreto, que explicava a hierarquia de valores sagrados na ordem profana das coisas compartilhadas pela nobreza e pelos artistas.<sup>29</sup>

É justamente aí que se situa a imediata indignação dos encomendantes de Tintoretto para esta tela, pois a imagem entregue pelo ateliê do artista não estava de acordo com aquela que vinha descrita no contrato. A reação dos membros da Scuola, que entendem a intenção da imagem construída por Tintoretto, demonstra como lhes desagradou o turbilhão da cena, densa e confusa, assinalando não só a intensidade da relação entre Jacopo e seu público, mas também as ameaças subjacentes a uma arte que supera os limites e as acomodações das ordens sociais. Sartre se incomoda pelo fato de o então jovem pintor de cerca de 30 anos esperar a participação do espectador, acompanhando o movimento da cena, concebendo a percepção do público como parte da obra. Nas palavras do intelectual francês, sua “[...] pintura era uma escola da visão”.<sup>30</sup>

[Fig. 2]

ménologique, nous voyons le sens dans l'apparence, l'être dans le phénomène. En d'autres termes, la matière de la forme est désormais plus importante que la forme de la matière” (VEZON, Sophie Astier, *Op. cit.*, pp. 10-11).

<sup>27</sup> O texto original: “[...] l'objet imaginé ou l'affect est un ‘objet irreal’ qui ne peut exercer d'action causale” (SAINT-MARTIN, Fernande. *Le sens du langage visuel: essai de sémantique visuelle psychanalytique*. Québec: Presses de l'Université du Québec, 2007, p. 232).

<sup>28</sup> SARTRE, Jean-Paul. Saint Marc et son double. *Obliques*, Paris, n. 24/25, 1981, pp. 171-202.

<sup>29</sup> RUTIGLIANO, Stefania. *Op. cit.*, p. 4.

<sup>30</sup> O texto original: “[...] La peinture fut une école de vision” (SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, 1981, p. 190).

ou l'affect est un ‘objet irreal’ qui ne peut exercer d'action causale”.<sup>27</sup> How do can be reconciled this sense, this apparent paradox? In *Saint Marc et son double*, released just after his death, the philosopher focuses on the relationship between the artist and his city: the description of *San Marco libera lo Schiavo*, there's a clear understanding of Jacopo's paintings as the main path to perceive the new artist's approach to what means the space representation. The scandal over the image done to adorn the Scuola Grande di San Rocco, for Sartre, was provoked by the sight of a saint who, breaking all conventions, upside down falls from heaven to intercede on a slave behalf and free him from martyrdom.<sup>28</sup> To Stefania Rutigliano, this painting denied the usual organization of real world, explaining the hierarchy of sacred values in the profane order of things shared by the nobility and the artists.<sup>29</sup>

It's precisely here that the immediate outrage from Tintoretto's commissioners for this canvas, because the image delivered by the artist's studio wasn't in accordance with the scene described in the contract. The reaction of the Scuola members, who understand the intent of the image constructed by Tintoretto, demonstrates how they disliked the turmoil of the scene, dense and confusing, noting not only the intensity of the relationship between Jacopo and his audience, but also the underlying threats to a art that surpasses the limits and accommodation of social orders. Sartre bothered by the fact that the then young painter about 30 years waiting for the spectator participation, watching the movement of the scene, conceiving the public perception as an important part of the work. In the French intellectual words, “[...] La peinture [de Tintoret] fut une école de vision”.<sup>30</sup>

[Fig. 2]

These Sartre impressions, posthumously published in *Obliques* journal in 1981, now can be considered as part of his youth writings. In those writings Sartre realizes that one of Jacopo's main achievements was the invention of observer's participation in what he defines as a constant “image

<sup>27</sup> SAINT-MARTIN, Fernande. *Le sens du langage visuel: essai de sémantique visuelle psychanalytique*. Québec: Presses de l'Université du Québec, 2007, p. 232.

<sup>28</sup> SARTRE, Jean-Paul. Saint Marc et son double. *Obliques*, Paris, no 24/25, 1981, pp. 171-202.

<sup>29</sup> RUTIGLIANO, Stefania. *Op. cit.*, p. 4.

<sup>30</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, 1981, p. 190.

resurrection”:<sup>31</sup>

Il est vrai qu’il fait entrer le public dans ses tableaux. Mais ce n’est pas à la façon du prestidigitateur qui prie un spectateur de monter sur la scène. Il ne veut pas convaincre et moins encore duper en soulignant les composantes réelles de la fiction: il montre une image et nous oblige à l’approfondir en nous affectant de déterminations imaginaires — c’est-à-dire: en développant les composantes fictives de nos perceptions réelles.<sup>32</sup>

Is not possible to forget that Jacopo was formed and produced his first works under the direct influence of Mannerism, a style that may be more characterized by the expression forms’ multiplicity and vague “manners” than exactly a certain uniformity by their artists. The Tintoretto’s art was essentially a rupture work: his images are opposed to the practice of his competitors and contemporaries. To Giulio Carlo Argan, “Tintoretto is not intended to reconstruct a historical fact, but to represent it to produce certain effects on the mind of the observer”, which counts to him “is not a historical veracity, but the feeling authenticity aroused by representation”.<sup>33</sup> It’s possible even understand, as the baroque critics usually says, that “degli effetti nascono i affetti”:<sup>34</sup> in fact, I think Jacopo anticipated for his works, since the beginning, a result that only the next century artists consciously desired to arouse to their audience.

Another Tintoretto’s painting about Sartre was greatly interested was *San Giorgio et il Drago*, painted in 1558. To this work the French intellectual devoted an entire paper, published in 1966,<sup>35</sup> when he’s yet alive, and was republished in the next decade. The characters in the scene are presented in a seeming disorganized scheme, as in *La Crocifissione*, but in fact they’re distributed from various diagonals, which gives an extremely theatrical movement to the whole set. The main theme of the picture, the slaying of the dragon by the holy lance-knight, is presented in the background, and

Estas impressões de Sartre, publicadas postumamente na revista *Obliques*, em 1981, hoje podem ser consideradas como parte de seus escritos da juventude. Nelas, Sartre se apercebe de que um dos principais feitos de Jacopo foi inventar a participação do público naquilo que definiu como uma constante “ressurreição da imagem”:<sup>31</sup>

É verdade que ele traz o público para suas pinturas. Mas não da maneira como um prestidigitador pede a um espectador que suba ao palco. Ele não quer convencer e menos ainda enganar sobre os verdadeiros componentes da ficção: ele nos mostra uma imagem e nos obriga a aprofundar-nos em nossas próprias determinações imaginárias – ou seja: através do desenvolvimento dos componentes fictícios de nossas percepções reais.<sup>32</sup>

Não devemos esquecer que Jacopo se formou e produziu suas primeiras obras sob a influência direta do Maneirismo, escola que pode ser caracterizada mais pela multiplicidade de formas de expressão e indefinição de estilo do que exatamente por uma uniformidade por parte de seus artistas. A arte de Tintoretto é essencialmente uma arte de ruptura: as imagens que produz contrapõem-se à prática de seus concorrentes e coetâneos. Para Giulio Carlo Argan, “Tintoretto não se propõe a reconstruir um fato histórico, mas a representá-lo de modo a produzir determinados efeitos no ânimo de quem observa”; o que conta para ele “não é a verdade histórica, e sim a autenticidade do sentimento suscitado pela representação”.<sup>33</sup> E se poderia mesmo dizer, como os críticos barrocos, que “degli effetti nascono i affetti”:<sup>34</sup> penso que Jacopo antecipava para suas obras, desde o começo, um resultado que apenas os artistas do século seguinte conscientemente desejavam provocar.

Outra pintura de Tintoretto que interessou sobremaneira a Sartre foi *San Giorgio et il drago*, de 1558. A ela o francês dedicou

<sup>31</sup> RUTIGLIANO, Stefania. *Op. cit.*, p. 4.

<sup>32</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, 1981, p. 197.

<sup>33</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Op. cit.*, p. 195.

<sup>34</sup> “From the effects born the affects”, an Italian adage commonly used to refer to reactions raised by art in the Eighteenth Century.

<sup>35</sup> See: SARTRE, Jean-Paul. *Saint Georges et le dragon. L’Art*, Aix-en-Provence, no 30, 1966, pp. 35-50.

<sup>31</sup> RUTIGLIANO, Stefania. *Op. cit.*, p. 4.

<sup>32</sup> O texto original: “Il est vrai qu’il fait entrer le public dans ses tableaux. Mais ce n’est pas à la façon du prestidigitateur qui prie un spectateur de monter sur la scène. Il ne veut pas convaincre et moins encore duper en soulignant les composantes réelles de la fiction: il montre une image et nous oblige à l’approfondir en nous affectant de déterminations imaginaires — c’est-à-dire: en développant les composantes fictives de nos perceptions réelles” (SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, 1981, p. 197).

<sup>33</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Op. cit.*, p. 195.

<sup>34</sup> “Dos efeitos nascem os afetos”, máxima italiana utilizada comumente para referir-se às reações suscitadas pela arte no setecentos.

um *paper* inteiro, editado ainda em vida, em 1966,<sup>35</sup> e republicado na década seguinte. As personagens da cena são, aparentemente, apresentadas de forma desorganizada, assim como em *La Crocifissione*, mas na verdade estão distribuídas a partir de diagonais, o que confere um movimento extremamente teatral ao conjunto todo. O tema principal da imagem, a morte do dragão pela lança do santo-cavaleiro, é retratada em segundo plano, e o observador só o percebe se procurar o ponto de onde veio a donzela, vítima desesperada que quase busca saltar do primeiro plano da representação, apavorada pela violência e apetite do réptil gigantesco. Entre ela e o cavaleiro, o corpo inerte de um homem, morto pelo monstro. O observador é, assim, instado a ter consciência de sua própria responsabilidade em relação à obra de arte: deve analisar a imagem com atenção, incorporando, portanto, o sistema de referência espacial imaginado pelo artista para a construção cênica que está à sua frente.<sup>36</sup>

No entendimento de Sartre, o que Jacopo busca enfatizar é justamente a ficção, e não a realidade. E é neste sentido que o artista vêneta cultiva a inovação perspéctica aperfeiçoada pelos florentinos do século anterior, posto que “ele explora nossos recursos e nos torna seus auxiliares. Mas nunca confundiu o real com o imaginário”.<sup>37</sup> *San Giorgio et il drago* seria, portanto, um desses exercícios teatrais em que a cena abusa dos efeitos proporcionados pela perspectiva, lhe conferindo maior dramaticidade. A pintura transcende os limites da tela, pois “[...] a verdadeira altura e largura do tecido fornecem aos personagens imaginários suas dimensões fictícias”.<sup>38</sup> É justamente a partir desta característica intrínseca ao processo criativo de Jacopo que Sartre mensura a excentricidade do artista: “ele pretende remodelar a Criação a partir da espessura de suas telas e do espaço infinito que elas delimitam”.<sup>39</sup>

[Fig. 3]

<sup>35</sup> Ver: SARTRE, Jean-Paul. Saint Georges et le dragon. *L'Art*, Aix-en-Provence, no 30, 1966, pp. 35-50.

<sup>36</sup> RUTIGLIANO, Stefania, *Op. cit.*, p. 4.

<sup>37</sup> O texto original: “Il a exploité nos ressources et fait de nous ses auxiliaires. Mais il n'a jamais confondu le réel et l'imaginaire” (SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, 1981, p. 197).

<sup>38</sup> O texto original: “[...] la hauteur et la largeur vraies de la toile fournissent aux personnages imaginaires leurs dimensions fictives” (SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, 1981, p. 193).

<sup>39</sup> O texto original: “Il prétend remodeler la Création dans l'épaisseur de ses toiles et que l'espace infini s'y rencontre” (SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, 1981, p. 196).

the observer only perceives him if looks to the point where came the maiden, a desperate victim who seeks to jump foreground from the canvas, terrified by the violence and furious appetite of the gigantic reptile. Between her and the knight, the dead body of a man, killed by the monster. The observer is, in that way, urged to be aware of their own responsibility for the work of art: the image must be analysed carefully, incorporating the spatial reference system imagined by the artist to the scenic construction that he's facing as a spectator.<sup>36</sup>

In Sartre understanding, which Jacopo seeks to emphasize is just fiction, not reality. It's in this sense the Venetian artist cultivates perspectival innovation improved by Florentines in the previous century, whereas “Il a exploité nos ressources et fait de nous ses auxiliaires. Mais il n'a jamais confondu le réel et l'imaginaire”.<sup>37</sup> *San Giorgio et il Drago*, therefore, would be one of those theatrical exercises in which the scene abuses the effects provided by the perspective, giving a greater drama to all the stage. The painting transcends the canvases boundaries, because “[...] la hauteur et la largeur vraies de la toile fournissent aux personnages imaginaires leurs dimensions fictives”.<sup>38</sup> It's precisely from this intrinsic characteristic of Jacopo's creative process that Sartre measures the artist's eccentricity: “Il prétend remodeler la Création dans l'épaisseur de ses toiles et que l'espace infini s'y rencontre”.<sup>39</sup>

[Fig. 3]

It's so interesting to note, in *San Giorgio et il Drago*, as the same way in *La Crocifissione*, the sky also opens a slot for yellow tones, where the viewer can identify an ethereal figure observing the outcome of the dramatic scene. Again the leaden clouds, this time heaviness, open itself to transcendence. This confluence between the heavenly and earthly planes also appears in more than one of Jacopo's paintings: perhaps the most iconic of them is *L'Ultima Cena*, one of his last works that marks the climax of the pictorial resources created by the artist during his longevous career. The theatrical approach of the scene is so evident; the *chiaroscuro* becomes the element that subtly highlights the different characters, all of them arranged on a line that follows the left edge of the painting

<sup>36</sup> RUTIGLIANO, Stefania, *Op. cit.*, p. 4.

<sup>37</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, 1981, p. 197.

<sup>38</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, 1981, p. 193.

<sup>39</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, 1981, p. 196.

to the vanishing point to the right, almost diagonally, with the detail that the main character, Jesus, is not represented in the geometric centre of the scene. The dual lamp that illuminates the room, hanging over the table, also allows the viewer to perceive the ethereal, angelic figures that populate the canvas top.

[Fig. 4]

Sartre wandering from one to another Jacopo's images, without a planned intention to establish a chronological order in his analysis about them. He describes the paintings as he faced each one, emerging ahead of his rambling through Venice's *calli* and waterways. "Tintoretto is a modern set designer",<sup>40</sup> he says. And as St. Mark is the Serenissima's great patron, here, there, everywhere and whenever he speaks about the city or Jacopo's paintings, Sartre stumbles with the evangelist and the Venetian artist's interpretations of significant events in the saint's hagiography. When referring to *Trafugamento del corpo di San Marco*, for example, what strikes his attention is the "lightning, storm and terrified infidels' getaway".<sup>41</sup> Originally conceived as part of a pendant<sup>42</sup> alongside *Ritrovamento del corpo di San Marco* and *San Marco salva un Saraceno durante un Naufragio*, the *Trafugamento* should cover one of Chapter Hall's walls in the Scuola Grande di San Rocco. On the canvas, the piazza with an arches gallery delimiting that space, remembering similar Venice sites, but the scene in thesis happened in Alexandria, the city where the evangelist's body have been rescued by Serenissima citizens in 829 a. D.

[Fig. 5]

These details don't really interest Sartre. What excites him is the fact that the paintings shows, in his understanding, the whirlwind of emotions that characterized Tintoretto's personality: "He has something of an agonized"<sup>43</sup>; "he knows that the whole city condemns his procedures";<sup>44</sup> "he's

É interessante notar que em *San Giorgio et il drago*, tal como em *La Crocifissione*, o céu também se abre num rasgo de tons amarelos, onde o espectador pode identificar uma figura etérea a observar o desfecho da cena dramática. Novamente as nuvens plúmbeas, desta vez menos carregadas, se abrem para a transcendência. Essa confluência entre os planos celeste e terreno, aliás, aparece em mais de uma das pinturas de Jacopo: talvez a mais emblemática delas seja *L'Ultima Cena*, uma de suas derradeiras obras e que marca o apogeu dos recursos pictóricos criados pelo artista durante sua longa carreira. A teatralidade da cena é evidente, o *chiaroscuro* se torna o elemento que sutilmente destaca as diversas personagens, organizadas sobre uma linha que segue da extremidade esquerda da pintura até o ponto de fuga à direita, quase que em diagonal, com o detalhe de que a principal personagem, Jesus, não está representada no centro geométrico da cena. O candeeiro duplo que ilumina a sala, suspenso sobre a mesa, permite ao espectador que perceba também as figuras etéreas, angelicais, que povoam a parte superior da tela.

[Fig. 4]

Sartre passeia por entre as imagens criadas por Jacopo, sem se preocupar em estabelecer uma ordem cronológica em sua análise sobre elas. Ele as descreve à medida que surgem à sua frente nas perambulações por Veneza. "Tintoretto é um encenador moderno",<sup>40</sup> diz ele. E como São Marcos é o grande patrono da Serenissima, aqui e acolá, sempre que volta a falar da cidade ou das pinturas de Jacopo, esbarra com o evangelista e com as interpretações do artista vêneta acerca de eventos significativos na hagiografia do santo. Ao referir-se ao *Trafugamento del corpo di San Marco*, por exemplo, o que lhe chama a atenção são os "raios, tempestade e fuga de infieis aterrorizados".<sup>41</sup> Originalmente concebida como parte de um *pendant*,<sup>42</sup> ao lado de *Ritrovamento del corpo di San Marco* e de *San Marco salva un Saraceno durante un Naufragio*, deveria cobrir uma das paredes da Sala Capitulare da Scuola Grande di San Rocco. Na tela, a *piazza* com uma galeria de arcos a lhe delimitar lembra locais semelhantes da própria Veneza, mas a cena se desenrola em Alexandria, cidade

<sup>40</sup> SARTRE, Jean-Paul. *A rainha Albemarle ou o último turista: fragmentos*. Text defined and noted by Arlette Elkaïm-Sartre. Translated by Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Globo, 2009 [1991], p. 93.

<sup>41</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, 2009, p. 82.

<sup>42</sup> Term that refers, in the field of History and Art Criticism, two or more aesthetic objects — usually paintings or sculptures — designed to be enjoyed together in the same space.

<sup>43</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, 2009, p. 27.

<sup>44</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, 2009, p. 35.

<sup>40</sup> SARTRE, Jean-Paul. *A rainha Albemarle ou o último turista: fragmentos*. Texto estabelecido e anotado por Arlette Elkaïm-Sartre. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Globo, 2009 [1991], p. 93.

<sup>41</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, 2009, p. 82.

<sup>42</sup> Termo que se refere, no campo da História e da Crítica de Arte, a dois ou mais objetos estéticos — normalmente pinturas ou esculturas — concebidos para serem apreciados em conjunto, num mesmo espaço.

de onde o corpo do evangelista teria sido resgatado por cidadãos da Sereníssima em 829.

[Fig. 5]

Esses detalhes não interessam a Sartre. O que lhe instiga é o fato de a pintura mostrar, em seu entendimento, o turbilhão de emoções que caracterizava a personalidade de Tintoretto: “Tem um não sei quê de agoniado”;<sup>43</sup> “sabe que toda a cidade condena seus procedimentos”;<sup>44</sup> “é brilhante, e sabe disso, quer, portanto, ganhar de todos”;<sup>45</sup> “esse trovão só soltará raios molhados”...<sup>46</sup> Sartre vai fazendo estas colocações à medida que relata ao leitor as artimanhas que Jacopo utilizava para vencer seus concorrentes nos grandes contratos das irmandades e confrarias de Veneza. O artista doa quadros, entrega trabalhos finalizados no lugar de esboços, cria uma linha de produção de “semicópias” em seu ateliê. Nascido na brumosa região entre os *cittadini* e os *popolani*,<sup>47</sup> Jacopo parece ter lutado a vida inteira para deixar para trás essa obscuridade social que trazia de berço. É esse o aspecto a que, volta e meia, Sartre retorna quando fala de seu *sequestratto* e que, no contexto das condições objetivas de sobrevivência do artista, parece ter sido o motor da constante busca de Jacopo pela superação de seus rivais. O estigma de ser praticamente um *outsider* em sua própria cidade o fez perder escrúpulos, lhe permitiu construir estratégias pouco louváveis e a exercer táticas pouco honestas a fim de atingir seu intento:

Chances precisas e limitadas, um destino traçado de antemão, legível, um futuro entreaberto, prisioneiro de uma transparência, pequeno buquê preciso demais dentro do cristal de um peso de papéis, isso acaba com os sonhos: só queremos o que podemos. Essa moderação cria os loucos de pedra, suscita as ambições mais arrebatadas, que têm vida curta: a ambição de Jacopo apareceu de

brilliant, and knows it and so wants, either, win all his rivals”;<sup>45</sup> “This thunder only loose wet rays”...<sup>46</sup> Sartre makes these statements while relates to the reader the tricks that Jacopo used to beat his competitors in the great contracts of Venice’s brotherhoods and confraternities. The artist donates paintings, delivering finished jobs instead of sketches, creates a production line of “semi-copies” in his studio. Born in the hazy area between *cittadini* and *popolani*,<sup>47</sup> Jacopo seems to struggle his whole life to leave behind this social darkness brought from his cradle. This is the aspect that, over and over again, returns when Sartre talks about his *sequestratto* who, in the context of his objective survival conditions as an artist, seems to have been the engine that drives Jacopo’s constantly seeking by overcoming their rivals. The stigma of being almost an outsider in his own city made him lose scruples and allowed to build some unworthy strategies and unfair tactics to pursue his goals:

Precise and limited chances, a stroke of fate beforehand, readable, one ajar future, prisoner of transparency, small bouquet too accurate to within a crystal paperweight, it ends with dreams: we only want what we can. This moderation creates the stone’s crazy, raises the most rapt ambitions, which have a short life: the Jacopo’s ambition suddenly appeared, armed with its virulence and its forms, it’s identical to that narrow sliver of light, the possible.<sup>48</sup>

But there’s something else that instigates Sartre. He sees something in Tintoretto’s images, and it was so different. These images disturb the philosopher, since 1930’s and 1940’s: already in *Qu’est-ce que la littérature?* he launched, in a timidly and so

<sup>43</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, 2009, p. 27.

<sup>44</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, 2009, p. 35.

<sup>45</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, 2009, p. 39.

<sup>46</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, 2009, p. 45.

<sup>47</sup> Os *cittadini* compunham o equivalente à classe média na sociedade da Veneza quinhentista, enquanto os *popolani* eram os trabalhadores em geral, especialmente os artesãos. Os mestres e supervisores de oficinas, em qualquer ofício, eram considerados já como *cittadini*, mas apenas como seus integrantes de uma extração social mais baixa e sem grande *status*. Como o pai de Jacopo tinha sua própria tinturaria e empregava aprendizes e artífices, formalmente pertencia aos *cittadini*, mas na prática sua condição econômica, relativamente humilde, estava mais próxima dos *popolani* (HAHN, Robert. Tintoretto: the alter ego of Venice. The Yale Review, New Haven, Connecticut — EUA, vol. 96, no 1, jan. 2008, p. 81).

<sup>45</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, 2009, p. 39.

<sup>46</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, 2009, p. 45.

<sup>47</sup> The *cittadini* was the equivalent of middle class society in the sixteenth century Venice, while *popolani* were workers in general, especially the artisans. The masters and supervisors of workshops in any craft were already considered as *cittadini*, but only as its members from a lower social background and without a great status. As the father of Jacopo own its dyeing and employed apprentices and journeymen, formally he belongs to *cittadini*, but in practice their relatively lowly economic status was closer to *popolani* (HAHN, Robert. Tintoretto: the alter ego of Venice. The Yale Review, New Haven, Connecticut — USA, vol. 96, no 1, jan. 2008, p. 81).

<sup>48</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, 2005, pp. 40-41.

rough way, his main thesis about the Venetian painter. Sartre pointed that Tintoretto materialized his emotions in his paints, making them almost tangible objects. This is clear in the description of the yellow torn sky and the immanent anguish turned a palpable thing in *La Crocifissione*. The same occurs when Sartre sets his sights on *San Giorgio et il Drago*: he affirms that everything that could be ostensibly religious in the scene was replaced with a theatricality that shows, in fact, the brunt of forces between mankind and the supernatural powers that, despite individuals willingness, lead them to extreme and dramatic moments in which themselves have so little to do than hold to their own humanity.<sup>49</sup>

It's only in one of his posthumous texts, *Saint Marc et son double*, that Sartre seems to complete his synthesis about Jacopo. “Le peinture n'a d'autre objet que la matière”,<sup>50</sup> he says. To Sartre, in the world created by the Venetian painter matter was a deified and recalcitrant force, which made it virtually indestructible, like gravity or the forces between subatomic particles: underlies everything, undermining all the visible and invisible, including hierarchies, differences and distinctions defined by the individuals' material identity.

According to Sartre, through his works Tintoretto manifested his own social vision, his Christian materialism, all these things on his own terms.<sup>51</sup> In fact, this is a very compelling vision, that takes the Tintoretto's work to a more philosophical and religious level than just pictorial. Following this line of thought, perhaps it's possible to ask whether Jacopo would be aware of it, of this materiality present in his works. Personally, I think not: suppose such philosophical rationalization in the artistic creation act puts whoever does so by attributing qualities to the work of others who lived in another time, in a marshy ground of assumptions.

Undoubtedly Jacopo was an outsider in his own city, a man who was constantly in interests' conflicts with his neighbours. With a troubled personality, his paintings and modus operandi fleeing normal patterns were the exception in

repente, armada, com sua virulência e suas formas, ela é idêntica a essa estreita nesga de luz, o possível.<sup>48</sup>

Mas existe algo a mais que instiga Sartre. Ele vê nas imagens criadas por Tintoretto algo de diferente. As imagens o perturbam, e isso desde as décadas de 1930-1940: já em *O que é a Literatura?* ele lançou, de forma pouco explícita, sua principal tese acerca do pintor vêneta, a de que sua pintura materializava as emoções, tornando-as praticamente objetos palpáveis. Isso fica claro na descrição do céu rasgado de amarelo e na angústia imanente, tornada coisa em *La Crocifissione*. O mesmo ocorre quando lança seu olhar sobre *San Giorgio et il drago*: Sartre sustenta que tudo que poderia ser ostensivamente religioso na cena foi substituído por uma teatralidade em que se encenava, na verdade, o embate de forças entre o gênero humano e as potências sobrenaturais que, a despeito da vontade dos indivíduos, os levam a momentos extremos e dramáticos em que eles próprios têm pouco a fazer, senão agarrar-se à sua humanidade.<sup>49</sup>

É num de seus textos póstumos, *Saint Marc et son double*, que parece se completar a síntese de Sartre acerca de Jacopo. “A pintura não tem outro objeto senão a matéria”,<sup>50</sup> diz ele. Para Sartre, no mundo criado pelo pintor vêneta a matéria era uma força deificada e recalcitrante, o que a tornava praticamente indestrutível, assim como a força da gravidade ou as forças existentes entre partículas subatômicas: subjacente a tudo, a tudo minando, no campo do visível e do invisível, incluindo aí as hierarquias, diferenças e distinções estabelecidas pela identidade material dos indivíduos.

Segundo Sartre, por meio de suas obras Tintoretto manifestava sua visão social, seu materialismo cristão, em seus próprios termos.<sup>51</sup> Trata-se de uma visão bem contundente, que leva a obra de Tintoretto a um patamar mais filosófico e religioso do que apenas pictórico, isso é verdade. É possível indagar se Jacopo teria consciência disso, dessa materialidade presente em suas obras. Pessoalmente, creio que não: supor tamanha racionalização filosófica no ato de criação artística coloca quem assim o

<sup>48</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, 2005, pp. 40-41.

<sup>49</sup> GOLDBERG, Jonathan. *Conversions: around Tintoretto. The Massachusetts Review*, Amherst, Massachusetts — EUA, vol. 49, no 1/2, 2008, p. 182.

<sup>50</sup> O texto original: “Le peinture n'a d'autre objet que la matière” (SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, 1981, p. 176).

<sup>51</sup> GOLDBERG, Jonathan. *Op. cit.*, p. 182.

<sup>49</sup> GOLDBERG, Jonathan. *Conversions: around Tintoretto. The Massachusetts Review*, Amherst, Massachusetts — USA, vol. 49, no 1/2, 2008, p. 182.

<sup>50</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, 1981, p. 176.

<sup>51</sup> GOLDBERG, Jonathan. *Op. cit.*, p. 182.

faz, atribuindo qualidades ao trabalho de outrem que viveu em outro tempo, no terreno pantanoso das suposições.

Um dado incontestável é o de que Jacopo era um *outsider* em sua própria cidade, que constantemente estava em conflito de interesses com seus coetâneos. De personalidade atribulada, suas pinturas e *modus operandi* fugiam dos padrões, eram a exceção na Veneza quinhentista. Não era à toa que seus quadros repugnavam os encomendantes ou os espectadores de seu tempo: estavam sempre cheios de “radicalismos” e “virtudes desmistificantes”,<sup>52</sup> nas palavras de Sartre. Aliás, as qualidades das pinturas de Tintoretto estão tão à frente de seu tempo, que até Gilles Deleuze, para encontrar paralelo delas com a obra de outro artista, só pode fazê-lo comparando Jacopo a outro *outsider*, nascido pouco antes da morte do mestre veneziano, Caravaggio, o pária de todos os párias dentre os artistas italianos da Idade Moderna:

Tintoretto e Caravaggio substituem o fundo branco de giz ou de gesso, que preparava o quadro, por um fundo sombrio marrom-vermelho; sobre esse fundo, eles colocam as sombras mais espessas, pintando diretamente e degradando no sentido das sombras. O quadro muda de estatuto, as coisas surgem do plano de fundo, as cores brotam do fundo comum que testemunha sua natureza obscura, as figuras definem-se pelo seu reconhecimento mais do que pelo seu contorno. Contudo, isso não acontece em oposição à luz, mas, ao contrário, em virtude do novo regime de luz.<sup>53</sup>

A essa forma diferente pela qual Tintoretto trabalha com a luz se soma, a meu ver, a questão da materialidade identificada por Sartre, a de que ele nos mostra um desequilíbrio e uma fabilidade corporal em suas personagens, fabilidade decorrente de padrões estéticos criados a partir do momento em que a gravidade e a suspensão são os sinais de uma condição demasiado fraca e demasiado humana: “A gravidade é um sinal, uma mostra de nossas fraquezas mais humanas”,<sup>54</sup> afirma Sartre. Até mesmo as nuvens, escuras e pesadas, ficam presas numa materialidade que as puxa para baixo, agravando a sensação de angústia, como em *La Crocifissione* ou em *Trafugamento del corpo di San Marco*, por exemplo. Para Sophie Vezon, ao analisar *San Giorgio et il drago*,

<sup>52</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, 2005, p. 73.

<sup>53</sup> DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o Barroco*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. 6. ed. Campinas: Papirus, 2011 [1988], p. 61.

<sup>54</sup> O texto original: “La pesanteur est signe; c’est un abrégé de nos faiblesses trop humaines” (SARTRE, 1981, p. 179).

the sixteenth century Venice. No wonder that his paintings repelled the orderers or viewers of his time: they were always full of “radicalism” and “demystify virtues”,<sup>52</sup> as Sartre says. Indeed, the qualities of Tintoretto’s paintings are so far ahead of its time that even Gilles Deleuze, to find a parallel with the work of another artist, can only do it by comparing Jacopo to another outsider, born shortly before the death of the Venetian master: Caravaggio, the pariah of all pariahs among Italian painters in the Modern age:

Tintoretto and Caravaggio replace the chalk or gypsum white background, which usually prepared the canvas, for a dark brown-red background; on this one, both of them put the thicker shadows, painting directly and degrading towards the shadows. The picture status changes, things arise from the background, the colours sprout from the common fund that witness its obscure nature, the figures are defined for recognition rather than by its contour. However this doesn’t happen as opposed to the light, but *au contraire*, because the new regime of light.<sup>53</sup>

To this different way in which Tintoretto works with light can be added, in my point of view, the materiality question identified by Sartre: a materiality that shows an instability and unreliable body in their characters, a fail due to aesthetic patterns created from the time when the gravity and suspension are the signs of too weak and too human condition: “La pesanteur est signe; c’est un abrégé de nos faiblesses trop humaines”,<sup>54</sup> points Sartre. Even the dark and heavy clouds become trapped in a materiality that pulls them down, worsens the anguish sense, as in *La Crocifissione* or in *Trafugamento del corpo di San Marco*, for example. To Sophie Vezon, analyzing *San Giorgio et il Drago*, “Tintoret tente ici de résoudre la contradiction entre la succession des événements et la simultanéité des objets dans l’espace, en provoquant une compression de temps”<sup>55</sup> a detail also identified by Sartre himself.<sup>56</sup>

[Fig. 6]

<sup>52</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, 2005, p. 73.

<sup>53</sup> DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o Barroco*. Translated by Luiz B. L. Orlandi. 6th ed. Campinas: Papirus, 2011 [1988], p. 61.

<sup>54</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, 1981, p. 179.

<sup>55</sup> VEZON, Sophie Astier. *Op. cit.*, p. 13.

<sup>56</sup> See: SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, 1966.



Tintoretto's personality and painting complexity, both of them side by side in his internal turbulence, his eternal dispute with Titian, all seems to contribute to the artist's himself sabotage. And that was precisely what happened, as Sartre points out:

For over half a century, Tintoretto, the Mole, slips through a maze of walls stained glory; up to his fifty-eight, this nocturnal animal is cornered by reflectors, blinded by the relentless another celebrity. When that brightness fades, Jacopo Robusti is too old to pretend to be dead. He persists in surviving the bully; but will not gain anything by it. The skill of Titian was to build two contradictory functions and be an employee of the court maintaining the independence of a small employer; this happy situation is not often found in history. In any case, we are so far from it with Tintoretto, who bet everything on a single number.<sup>57</sup>

The mole-man, the taciturn that everyone could raise their aversion to unfair behaviour in arts market; the man so panicked to the point of only once time left Venice to deliver a work in Padua,<sup>58</sup> attending a personal requirement of his client; the man with agoraphobia who enclosure himself in his studio in a frenzied production, he's a wretched one to Sartre:

Tintoretto mourned for Venice and for the world; but when he died, no one mourned for him and then the silence fell, hypocritically pious hands covered his canvases with tissues.<sup>59</sup>

[Fig. 7]

Tintoretto and Venice lived in constant antinomy, each one seeking to supplant the other. From this struggle, the city trying to restrain him with their rules, the artist trying to break these chains, there seems to me the origin of restlessness that we can see on Tintoretto's images, and that's it what caused such great fascination in Jean-Paul Sartre. Both the city and the artist were equally capricious, and the turmoil in which they lived seems to have crystallized in Tintoretto's canvases so many times. Just enough to understand it is to enter the Sala del Consiglio Magior, in the Doges'

<sup>57</sup> SARTRE, Jean-Paul, *Op. cit.*, 2005, p. 68.

<sup>58</sup> Padua is only about 40 km from Venice.

<sup>59</sup> SARTRE, Jean-Paul, *Op. cit.*, 2005, p. 68.

Tintoretto "tenta resolver a contradição entre a sequência de eventos e simultaneidade de objetos no espaço por meio de uma compressão do tempo",<sup>55</sup> característica também identificada pelo próprio Sartre.<sup>56</sup>

[Fig. 6]

A complexidade, tanto da personalidade como da pintura de Tintoretto, a turbulência de sua personalidade, sua eterna disputa com Ticiano, tudo pareceria contribuir para que o artista sabotasse a si mesmo. E foi justamente isso que aconteceu, como Sartre destaca:

Durante mais de meio século, Tintoretto, a Toupeira, escapole por um labirinto de muros manchados de glória; até cinquenta e oito anos, esse animal noturno é encurralado pelos refletores, cegado pela implacável celebridade de Outro. Quando esse brilho se apaga, Jacopo Robusti está bastante velho para se fazer de morto. Obs-tina-se em sobreviver ao tirano; mas não ganhará nada com isso. A destreza de Ticiano foi a de acumular duas funções contraditórias e de se fazer empregado da corte mantendo a independência de um pequeno patrão; essa feliz conjuntura não será encontrada com frequência na história. Em todo caso, estamos bem longe disso com Tintoretto, que apostou tudo em um único número.<sup>57</sup>

O homem-toupeira, o taciturno que de todos conseguia angariar aversão por seu comportamento desleal no mercado das artes; o homem tomado pelo pânico, a ponto de só ter deixado Veneza uma única vez, para entregar uma encomenda em Pádua,<sup>58</sup> por exigência pessoal de seu cliente; o homem com agorafobia que se enclausurava em seu ateliê, em frenética produção, ele é um desgraçado para Sartre:

Tintoretto ficou de luto por Veneza e por um mundo; mas, quando morreu, ninguém ficou de luto por ele e depois o silêncio se fez, mãos hipocritamente piedosas cobriram suas telas com crepe.<sup>59</sup>

[Fig. 7]

<sup>55</sup> O texto original: "Tintoret tente ici de résoudre la contradiction entre la succession des événements et la simultanéité des objets dans l'espace, en provoquant une compression de temps" (VEZON, Sophie Astier. *Op. cit.*, p. 13).

<sup>56</sup> Ver: SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, 1966.

<sup>57</sup> SARTRE, Jean-Paul, *Op. cit.*, 2005, p. 68.

<sup>58</sup> Pádua fica apenas a cerca de 40 quilômetros de Veneza.

<sup>59</sup> SARTRE, Jean-Paul, *Op. cit.*, 2005, p. 68.

Tintoretto e Veneza viveram em constante antinomia, cada um buscando suplantar o outro. Desse embate, a cidade tentando contê-lo com suas regras, o artista tentando romper tais grilhões, daí me parece ter nascido a inquietação que podemos perceber em suas telas, e que tanto fascinou Jean-Paul Sartre. Tanto a cidade quanto o artista eram igualmente caprichosos, e o turbilhão em que viviam parece ter se cristalizado por meio das telas de Tintoretto em inúmeras oportunidades. Basta entrar na Sala del Magior Consiglio, no Palácio dos Doges, e observar *Il Paradiso*, um dos últimos trabalhos que executou, com a ajuda de seus filhos e do restante de seu ateliê: lá está o turbilhão que oprimia Jacopo, a hierarquia social rígida da Sereníssima,<sup>60</sup> onde cada indivíduo tinha seu nicho bem definido e do qual dependia a harmonia de toda a cidade — ou do cosmo, numa interessante metáfora — mas onde está também a sua possibilidade de salvação...

Palace, and watch *Il Paradiso*, one of the last works that Jacopo performed with the help of his sons and his studio workers: there's the whirlwind that oppressed the artist, the rigid social hierarchy that rules Serenissima,<sup>60</sup> where each individual had their well-defined niche and which depended on the harmony of the whole city — or the cosmos, an interesting metaphor — but where also remains the possibility of their salvation...

<sup>60</sup> Sartre ressalta este objetivo de *Il Paradiso em La Reine Albemarle* (SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, 2009, p. 115).

<sup>60</sup> Sartre emphasizes this goal of *Il Paradiso at La Reine Albemarle* (SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, 2009, p. 115).



1

1 Tintoretto. *La Crocifissione*, 1565.

2 Tintoretto. *San Marco libera lo schiavo*, 1547-1548.

2





3



5

4



3 Tintoretto. *San Giorgio et il drago*, 1558.

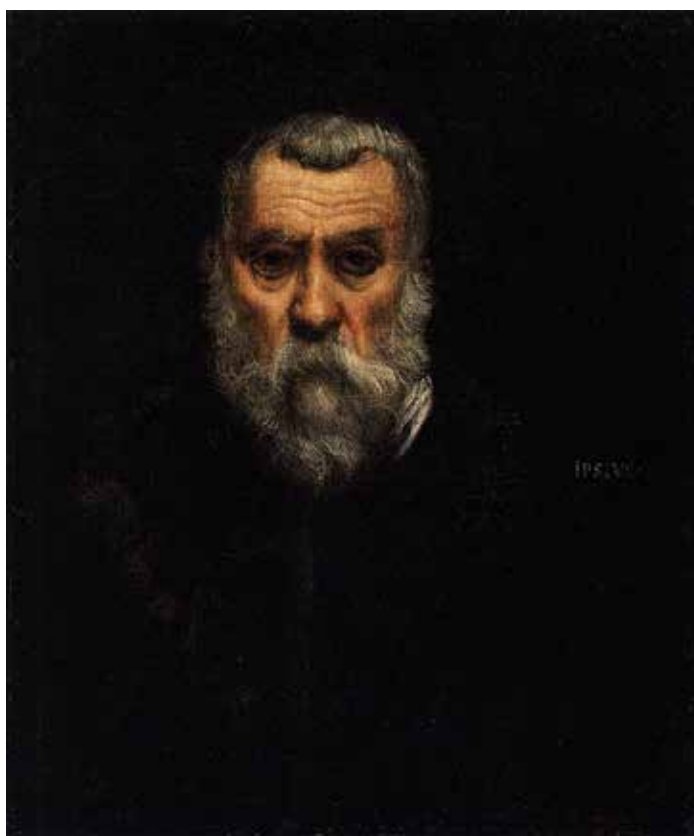
4 Tintoretto. *L'Ultima Cena*, 1592-1594.

5 Tintoretto. *Trafugamento del corpo di San Marco*, 1562-1565.

6 Tintoretto. *Autorretrato [aos 70 anos]*, 1588.

7 Tintoretto e seu ateliê. *Il Paradiso*, 1588-1592.

6



7

