

# SOB O CÉU DE TINTORETTO: UMA ÉTICA DA PINTURA NOS ROMANCES DE SARTRE

---

## BAJO EL CIELO DE TINTORETTO: UNA ÉTICA DE LA PINTURA EN LAS NOVELAS DE SARTRE

---

**Priscila Rossinetti Rufinoni**

---

TINTORETTO  
PINTURA  
SARTRE

Este ensaio procura pensar a pintura e a arte imagética, com Sartre e Adorno, como uma possível mediação intersubjetiva diferenciada daquela da literatura. Outro problema que o texto aborda é a questão do engajamento, na pintura e na literatura do pós-guerra.

---

TINTORETTO  
PINTURA  
SARTRE

Este artículo busca pensar la pintura y la arte de la imagen, con Sartre y Adorno, como una posible mediación intersubjetiva diferente a la de la literatura. Otro problema que aborda el texto es la cuestión del Engagement

---

ISSN 1518–5494

ISSN-E 2447–2484

1. Para não me repetir, envio o leitor interessado nos exemplos ao meu texto “Liberdade Dramática: ética e literatura na escrita de Sartre”. *Kriterion*, 117, 2008.

O céu amarelo de Tintoretto é angústia, com esse exemplo, Jean-Paul Sartre circunscreve o domínio imaginário da pintura. Na pintura, as coisas são em imagem, enquanto no romance, o texto precisa ser atravessado em direção ao seu sentido, como lemos em *O que é a literatura?*. Mas, mesmo antes desse escrito programático, de 1948, em seus romances, essa qualidade de ser essencial, de ser em imagem, negando o real para além da pétrea fixidez dos doges de Tintoretto ou das mulheres de Gauguin, permite a Sartre expor por contraste a nossa existência nua e sem sentido. Os exemplos são inúmeros: das pinturas miradas por Roquentin, no museu de uma pequena cidade no romance *A náusea*, à exposição de Gauguin visitada pelo Mathieu de *A idade da razão*<sup>1</sup>. Imagens, todavia, dadas pela prosa literária, imagens que são *palavras*, aquelas cujo sentido ultrapassa o grafema na página e visa o mundo. Além dessa leitura, por assim dizer metalingüística, vale lembrar o caráter político de qualquer visada do mundo, seu caráter de *engajamento*. Se a literatura, nos anos do pós-guerra, toma para si o papel de abrir um espaço ético intersubjetivo, podemos suspeitar que as pinturas descritas nos romances também assumam esse novo lugar?

Essa relação remete ao questionamento do estatuto da obra de arte – mais notadamente, da pintura – durante o imediato pós-guerra. Neste momento os órgãos internacionais procuram alinhar uma ideia de ‘paz perpétua’ no contraste entre civilização ou barbárie, e vale lembrar que o texto *Notas sobre cultura* de T S Eliot tem como mote para sua conferência inicial um texto das Nações Unidas em torno da noção de cultura, do qual cita o Artigo I, que defende desenvolver a “apreciação da vida, da cultura, das artes, das humanidades e das ciências dos povos do mundo”. Escreve: “Não me preocuparei, de momento, com extrair qualquer significado dessas frases: apenas as citei para chamar a atenção para a palavra *cultura* e para sugerir que, antes de seguir tais resoluções, devemos tentar averiguar o que essa palavra significa” (ELIOT, 1965, p. 14); neste momento, a tela *Guernica* serve de lastro da paz, viajando por vários países, inclusive o Brasil, mesmo que Sartre pergunte se “alguém acredita que ela tenha conquistado um só coração à causa espanhola?” (SARTRE, 1989, p. 12); neste momento tensionam-se as experimentações das vanguardas dos anos 20-



**Figura 1:** Jacopo Robusti, dito Tintoretto, A crucificação, óleo sobre tela, 518 cm por 1224 cm, 1565. Fonte: Wikipédia.

2. A maioria das citações deste texto de Adorno foram levemente modificadas a partir do original, *Noten zur literatur, Gesammelte Schriften Band 11*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974. Agradeço ao Yuri de Lavor por ter me ajudado mais uma vez com a bibliografia.

30 e a nova situação das obras de arte como “meios” de divulgação de uma “cultura”. As obras, muitas vezes pensadas na concepção formalista da autonomia autotélica, agora precisam retornar ao mundo do qual se subtraíram. Entre a pretensa autonomia das vanguardas e a constante cooptação “engajada” dessas obras como “cultura” no pós-guerra, abre-se um espaço de manobra e de disputa. Neste momento, o ato de pintar, puro, pétreo, pode fazer um duplo reflexivo à concepção da escrita.

E começo com o texto de Adorno, *Engagement*, publicado em *Noten zur Literatur III*, em 1965, no qual o autor compara as peças teatrais de Sartre às de Bertolt Brecht. Na concepção adorniana, Sartre escreve peças que, na busca por expor a ação da liberdade, a cerceia no próprio círculo em que a desenha. Para Adorno, as peças “servem mal como modelos de seu próprio existencialismo, porque contém em si, em nome da verdade, todo o mundo administrado que este existencialismo ignora” (ADORNO, 1973, p. 55. Tradução modificada)<sup>2</sup>. As peças teatrais encenam e reencenam categorias pré-fixadas, *exemplares* e, portanto, não-livres – “por meio delas se apreende a não-liberdade”, escreve Adorno –, nas quais o que aparece, por fim, é o mundo administrado que dá forma à própria existência danificada da modernidade, componente não existencial que o existencialismo escamoteia. De outro lado, em Brecht, dito um artista abstrato no sentido formalista das vanguardas, “o primado da doutrinação sobre a forma pura [...] torna-se o próprio aspecto formal. Ao ser suspensa, a forma se volta contra seu caráter aparente” (ADORNO, 1973, p. 60. Tradução modificada). Assim, no caso de Brecht, é a própria forma, desmontada por dentro, a matéria e, por assim dizer, a *temática* do engajamento da obra. Uma peça didática brechtiana não é um meio-mensagem, a peça didática é o princípio artístico: “seu meio, o distanciamento de eventos diretamente aparentes, é, pois, antes um meio de constituição formal, do que uma colaboração para a atuação prática” (ADORNO, 1973, p. 60).

Pesa, na avaliação feita por Adorno, a distinção empreendida por Sartre entre as várias formas de Arte com A maiúsculo e suas várias relações com a facticidade opaca do real. Se a pintura é da ordem do essencial, daí podermos falar de seu formalismo inerente, mesmo quando há uma narração clara sendo pintada, sua abstração, para voltarmos aos termos da questão, é em suma uma concreção pétreo: a pintura não aponta para algo fora dela, sua configuração é *em* essência. O mundo aparece posto novamente *em* imagem, atendendo à distinção que Sartre faz em *A imaginação*, não se propõem assim reverberações da visão do “real”. Como a folha de papel que o escritor “sabe” estar na sua mesa, embora não a veja, essa identidade “em essência” e não “em existência” transforma as coisas pintadas. A imagem, como a folha de papel, “não a vejo, ela não se *impõe* como um limite à minha espontaneidade; não é tampouco um dado inerte que existe *em si*. Em uma palavra, ela não existe *de fato*, existe *em imagem*” (SARTRE, 2010, p. 8). Sartre distingue a imagem de sensação nesse seu texto de juventude. A imaginação não é subsidiária de percepções, miragem enfraquecida de algo mais real, adventício, que produziria uma impressão na massa amorfa imaginante, tal como propõem as teorias empiristas e mesmo Descartes. Imaginar é um ato próprio, pois a consciência imaginante é a consciência de um objeto que “não existe”; ela concebe seus objetos por uma modalidade própria que não se subordina diretamente às sensações adventícias. A função imaginante da consciência tem por necessidade negar a realidade; suspendendo entre parênteses a fatalidade, a existência, é que a consciência “põe” objetos em imagem. Essas imagens subsistem à margem do contingente, da fatalidade, do real.

Mas na literatura em prosa, diversa daquela palavra-imagem da poesia ou das imagens da pintura, os signos, as palavras, necessariamente apontam para fora, para o mundo ao qual remetem. Essa remissão denotativa evita o perigo de tomar-se a literatura como uma espécie de salvação do mundo contingente, como esta parece definir-se para a personagem Antoine Roquentin de *A náusea*. Não há supressão possível, mesmo sendo a literatura também uma negação do real; o real retorna *por trás* das palavras, situando o escritor em seu tempo histórico. A literatura em prosa, portanto, *se engaja no real* ao qual remete, como se um alfinete transpassasse o tecido escrito e o fixasse no mapa, mesmo que à revelia de um possível intuito formalista do autor.

Adorno nota que, nessa separação entre modos de acesso ao real para cada modalidade artística, Sartre trai-se e expõe o seu pendor para o formalismo, ou seja, pendor para aquela “correção da forma, condicionada por fora [*heteronom bedingte*], a destruição dos ornamentos a bem da funcionalidade, [que] aumenta a autonomia” (ADORNO, 1973, p. 60. Tradução modificada) própria às obras plásticas da vanguarda, exatamente aquelas que, nos anos do pós-guerra, estariam postas em xeque. Se apostarmos na crítica de Adorno, seria então a linguagem essencial – e assim essencialmente forma – da pintura um outro campo intersubjetivo insondado? Anos depois de definir a separação entre a forma da pintura e a forma-remissiva da literatura em *O que é literatura?* Sartre escreve em *Questão de método*, nos anos de 1960:

O projeto essencial estará na palavra que o denotará, não como significado – que por princípio está fora – mas como o seu fundamento original, a sua estrutura mesma. E, sem dúvida, a própria palavra linguagem tem uma significação conceitual: uma parte da linguagem pode designar o todo conceitualmente. Mas a linguagem não está na palavra como a realidade que funda a nomeação: é antes o contrário, e toda a palavra é toda a linguagem. (SARTRE, 1987, p. 187)

Essa denotação que, entretanto, não incide de fora, como o significado no significante, faz lembrar por contraste as palavras-imagem, *nomes*, que a personagem Roquentin encontra ao querer reatar seu presente opaco ao passado que lhe daria alguma sustentação:

Às vezes, em meus relatos, ocorre que pronuncie esses nomes bonitos que se lêem nos atlas: Aranjuez ou Canterbury. Provocam em mim imagens totalmente novas como as que formam, a partir de suas leituras, pessoas que nunca viajaram: construo sonhos a partir de palavras. Isso é tudo. (SARTRE, s/d, p. 57)

A palavra-coisa essencial, em relação à vida à qual não mais pertence, parece guardar em si um parentesco originário com a palavra-poesia, ou com a imagem. É dessa ordem poética, porque ligada ao nome, a fixidez dos doges de Tintoretto, citada no final de *A náusea*. Podemos pensar que é com esses doges, rebaixados na série de retratos burgueses da pequena cidade de Bouville, que Roquentin se encontra nas salas do museu. O olhar claro e fixo do pequeno-burguês pintado mira a opacidade do homem à sua frente. E escreve Roquentin em seu diário:

O que eu podia pensar a seu respeito não o atingia; não passava de psicologia como a que se faz nos romances. Mas seu julgamento me trespassava como um gládio e questionava até meu direito de existir. (SARTRE, s/d, p. 129)



**Figura 2:** Jacobo Robusti, dito o Tintoretto, Doge Alvise Mocenigo (1507–1577) Apresentado ao Redentor, óleo sobre tela, 97,2 x 198,1 cm, 1577. Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437819>

3. Para usar uma expressão recorrente de Sartre em sua interpretação das telas de Tintoretto.

O doge Alvise Mocenigo, governante eleito de Veneza, mal nos fita, no quadro inacabado de Tintoretto. Fita o Cristo na guirlanda de anjos, suspenso em diagonal como um títere, que anuncia a peste, a guerra com os turcos, a febre do comércio marítimo, a aventura dessa vida que empreendeu uma cidade-estado, uma república proto-capitalista, um mundo. Do fundo verde-mar emergem dois fantasmas em esboço, como que a abrir a pintura à sua materialidade de coisa bidimensional. Manchas escuras sobem do piso ainda sem figuração, imagens sem imagem, sombras de pura tinta, tintura, matéria. Uma veladura igualmente escura baixa sobre a parte superior do esboço, enquanto um “vento glacial”<sup>3</sup> fixa num átimo os tecidos. Também o burguês pintado que mira Roquentin na galeria de ilustres da fictícia Bouville tem, por trás de si, a cidade tornada história, o nome, a aventura do que foi. Mas a cidade do romance, diferente da Sereníssima Veneza, é também apenas literatura, imagem em imagem. A maquinaria do imaginário, nesses trânsitos, se explicita para além da dualidade forma e referência. A imagem é reapropriada pela linguagem que a descreve (ou a inventar como imagem, no caso dos retratos de Bouville) e a faz significar dentro de outro tecido, o do romance.

Sartre dedicou um ensaio a Tintoretto, que dá lastro a essa pequena obsessão pelo pintor citada nas páginas de *A náusea*. Mas, se o uso da écfrase, elemento clássico da arte poética, faz da linguagem denotativa aquele que dá a ver em imagem, neste texto, segundo a orelha de Luiz Marques: “Sartre renuncia (e não talvez sem esforço) à tradição da écfrase, isto é, à descrição da obra de arte visual, antiquíssima tentação da literatura” (MARQUES, 2005, s/p). A tentação, neste texto, é apenas minha. Em *O sequestrado de Veneza*, estamos menos neste enfrentar-se com o olhar da pintura e mais no terreno prospectivo da “biografia situada”. Tintoretto precisa ser pensado, assim, como homem único, embora situado entre as determinações objetivas de seu tempo, sem esquematismos. Um filho de artesão especializado, tintureiro, nem burguês, nem nobre, nem camponês, um artesão livre, que vive no seio dessa sociedade e nela constrói sua subjetividade. É preciso pensá-lo como aquele “subjetivo [que]

retém em si todo o objetivo que ele nega e supera em direção de uma objetividade nova; e esta nova objetividade, na sua qualidade de objetivação, exterioriza a interioridade do projeto como subjetividade objetivada.” (SARTRE, 1987, p. 154), portanto, o produto dessa subjetividade que se projeta a um futuro, o objeto-obra, é “reencontrado em sua profundidade e em sua singularidade, em lugar de permanecer exterior à totalização (como era até aí, o que os marxistas tomavam como sua integração na história), ele entra imediatamente em contradição com ela; numa palavra, a simples justaposição inerte da época e do objeto ocasiona um conflito vivo” (SARTRE, 1987, p. 176). Essas questões metodológicas foram retiradas de *Questões de método*, estudo posterior ao ensaio sobre Tintoretto, quando Sartre precisa haver-se com as mesmas questões enunciadas por Adorno, no solo comum do marxismo do pós-guerra.

No texto sobre Tintoretto, se a análise ganha em espessura histórica ao nível do concreto, a obra apenas “estoura como uma bufa e tudo estoura com ela: as nostalgias burguesas, a grandeza da república, deus e a pintura italiana” (SARTRE, 2005 p.76). O produto obra é esse flato dos canais de Veneza. A frase síntese, aquela em que o momento da subjetividade objetivada se revela como exterioridade, Sartre reservou para *O que é literatura?*:

Aquele rasgo amarelo no céu de Gólgota, Tintoretto não o escolheu para significar angústia, nem para provocá-la, ele é angústia, e céu amarelo ao mesmo tempo. Não céu de angústia ou céu angustiado; é uma angústia feita coisa, uma angústia que se transformou num rasgo amarelo no céu, e assim foi submersa, recoberta pela qualidade própria das coisas, pela sua impermeabilidade, pela sua extensão, pela sua permanência cega, pela sua exterioridade e por essa infinidade de relações que ela mantém com as outras coisas. (SARTRE, 1989, p. 11)

Como objeto que serve de contraponto à forma romance, a força da pintura se revela pelo avesso. Nas entrelinhas, o objeto pintado, essencial, permite aquela preferência sartreana pela vanguarda de que Adorno suspeita: “por *Guernica*, Sartre nutre a maior admiração. Em música e pintura, ele poderia facilmente ser acusado de formalista. Seu conceito de engajamento ele reserva à literatura, por sua essência conceitual: ‘o escritor lida com significações’” (ADORNO, 1973, p. 52. Tradução modificada). Desse ponto de vista, não é sem função que os doges de Tintoretto entrem em cena sob os acordes do blues que salvam momentaneamente Roquentin de sua existência sem apelação em *A náusea*. Escrever uma aventura, produzir um nome brilhante e essencial como os doges e o blues, pode, neste momento numinoso, salvar o narrador do pecado de existir, salvá-lo dando-lhe uma essência, um transporte *para além* da pura facticidade sem forma: “queria se persuadir que vivia alhures, atrás da tela dos quadros, com os doges de Tintoretto [...] atrás dos discos de gramofone, com os lamentos longos e secos do jazz” (SARTRE, s/d, p.254). Essa mesma facticidade sem forma, aliás, que Adorno aponta como o excedente nas peças teatrais, pois sua *forma* é a do mundo administrado que escapa às lentes do autor. A literatura sartreana, para Adorno, no mais das vezes seria uma ilustração da teoria existencialista e de seus limites.

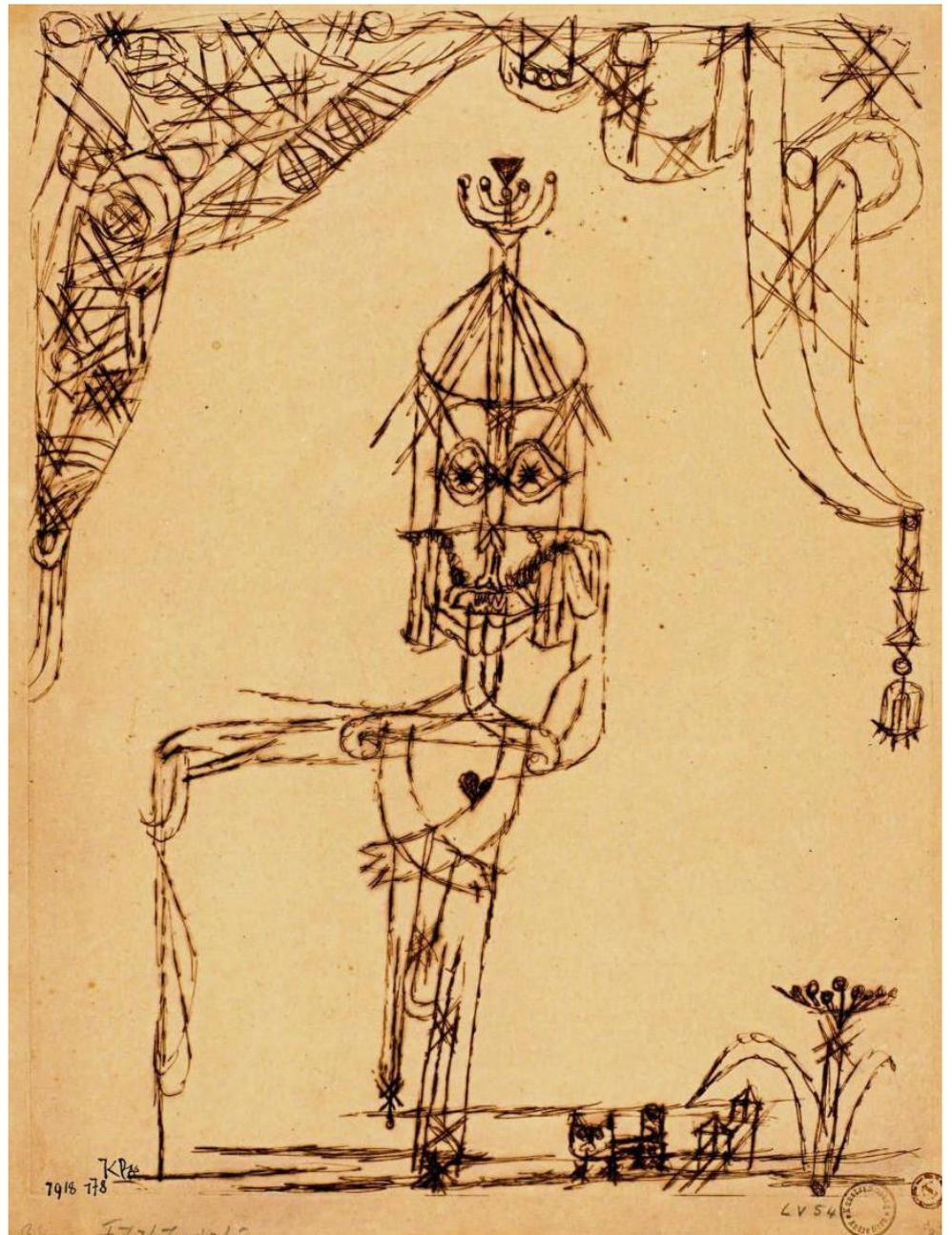
Mas no romance *A idade da razão* há uma situação crucial para o desvelamento das estruturas das consciências em reciprocidade, o desvelamento do para si e do para o outro, que talvez resista a ser mera ilustração de *O ser e o nada*, como sugere Adorno em sua crítica; o momento em que o professor Mathieu, homem na casa dos trinta

anos, portanto deixando a juventude para a maturidade plena, encontra sua aluna, a jovem Ivich, em um museu, mediados pela pintura de Gauguin. E Mathieu compara esta visita a uma anterior, quando vira aquela carne obscena e terrível. Mas estava só. Agora, tinha a seu lado um corpinho rancoroso”. Da primeira vez, a imagem essencial da pintura o transpassará; agora, com a mediação de um outro que lhe devolve a sua própria consciência objetivada, como Roquentin frente aos burgueses pintados, sentia-se “demais, uma grande imundície aos pés do muro” (SARTRE, 1959, p. 73 e seg). A capacidade de negar o real em imagem da pintura serve de elemento mediador à intersubjetividade constitutiva e conflituosa das personagens, pois expõe Mathieu como sujeito projetivo que visa o mundo. Só, está diante das mulheres “surpreendidas quando se metamorfoseiam em coisas”; mas, triangulando sua contemplação da obra com a de Ivich, que o entende como uma espécie de Gauguin frustrado, um escritor de domingo, a imagem apaga-se. Essa outra visada comuta, na pintura, o seu caráter de imagem e a devolve a uma objetualidade comum. Aquele Paul Gauguin que era corretor de seguros, possuía uma família numerosa e, aos 35 anos, resolve dedicar-se inteiramente a seu passatempo de domingo, irrompe da materialidade da tela. Nessa visada, a pintura, no toque de uma chave, jaz tecido-tinta: Ivich sugere que a poderia comprar. A carne da pintura pode tanto ser coisa, coisa-tinta, coisa demais, inútil, objeto inerte, mercadoria, como pode ser o corpo essencial da imagem, mais vida que a própria existência, campo de ação para a intenção projetiva das consciências. E essa estrutura narrativa descreve, no limite, aquela indescritível qualidade de ser coisa entre coisas, de ser essência, que as visadas intencionais a uma tela de Gauguin desvendam. E nós, leitores, *compreendemos* esses projetos de consciência em aberto, flagramos essa situação em outra imagem criada pela literatura, como em uma outra tela, em uma outra visada. Suponho que dificilmente haveria outro modo de expor essas subjetividades em conflito sem encená-las. Desse modo, não se trata de ilustrar uma teoria, mas de apresentá-la – como se diz em alemão, não representar *vertreten*, mas pôr em cena, *darstellen* –, de forma quase cinematográfica, talvez? Embora, é preciso notar, o escamotear do mundo administrado inerente às subjetividades, tal como apontado por Adorno, não se resolve nessa exposição tensa das consciências.

Sartre cita em seu *O sequestrado de Veneza* a diatribe que desmerece Jacobo Robusti, “Tintoretto, bah! É cinema” (SARTRE, 2005, p. 42) No Gólgota onde irrompe a luz parda da angústia, o espectador paralisado passeia os olhos pelo movimento flamejante de cores, corpos, cavalos. O retesamento do grupo que desce uma das cruces, o retraimento dos que se aglomeram sob o Cristo, os buracos de brilho amarelado e artificial que, como refletores, levam os olhos de um aglomerado a outro: um enredo se desdobra, mudo, gesticulando intensamente. O terror engole, sidera em cinemascopo. Não é mais a pintura renascentista com seus códigos e decoros, sugere Sartre, mas algo menos austero, mais vulgar: não é a pintura, são as *realizações*. “E se se quer a qualquer preço compará-lo [Tintoretto] aos nossos cineastas, eles se parecem no seguinte: ele aceita roteiros imbecis para carregá-los em surdina de suas obsessões”. Por baixo do pano dessas realizações que agradam o público, Tintoretto “continua suas experiências” (SARTRE, 2005, p. 43). Sartre não aposta muito na relação cinematográfica de Tintoretto, a entende como superficial e turística. Mas essa atitude rapace, simuladora, que entrega a opulência estridente para melhor surrupiar a possibilidade de ser pintor, em muito lembra o artista contemporâneo diante da indústria cultural. Do cinema não se espera arte, só realizações magnificentes do ca-

pital. Mas, grande fonte de imagens contemporâneas, o cinema, não à toa, é a forma que Sartre usa para explicitar, sem circunscrever, sem destruí-la, a intencionalidade livre das consciências em suas relações recíprocas de compreensão:

Em meus vinte anos havia uma maravilhosa escola de compreensão, hoje desaparecida: o cinema mudo. O cinema era a compreensão, pois faltava-nos um dos elementos, aquele que torna a compreensão ainda mais fácil, ou seja, a palavra. (SARTRE, 1986, p.73)



**Figura 3:** Paul Klee, Caricatura do Imperador Guilherme II da Alemanha, desenho a tinta, 29,5 x 32 cm, 1918. Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Klee,\\_Fitzlibutzli.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Klee,_Fitzlibutzli.JPG)

4. Em Questão de método, essa compreensão cinematográfica aparece como tendo algo de clichê: “o cinema utilizou tanto esse processo que se tornou clichê: mostra-se um jantar que começa e, depois, corta-se; algumas horas mais tarde, na peça solitária, copos caídos, garrafas vazias, pontas de cigarro juncando o solo, indicarão por si sós que os convivas se embriagaram. Assim, as significações revelam-nos os homens e relações entre homens através das estruturas de nossa sociedade. Mas essas significações não nos aparecem senão na medida em que nós mesmos somos significantes. Nossa compreensão do Outro não é jamais contemplativa: não é senão um momento de nossa práxis, uma maneira de viver, na luta ou na conveniência, a relação concreta e humana que nos une a ele” SARTRE, 1987, p. 179.

5. Trata-se da tese de número 9, “Há um quadro de Paul Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a seus pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso”. In: BENJAMIN, W. *Mágica e técnica, arte e política. Obras escolhidas I*, Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 226.

E a menção ao cinema mudo nesta citação de *A conferência de Araraquara* (que difere de como o problema aparece em *Questão de método*<sup>4</sup>) talvez deva ser notada. E não seria pela ausência da palavra? A ausência daquele alfinete que transpassa a imagem e a âncora no real de forma “significativa” e categórica? Do significante que fura a tela em direção à significação? Não teria, este cinema mudo puramente imagético, um parentesco com a pintura, poesia muda? De uma forma um tanto enviesada, Sartre remete àquela escritura pictórica de que nos fala Adorno, ao final de seu texto *Engagement*. Adorno entende que – como Tintoretto tem parentesco com o cinema, podemos dizer –, Paul Klee possui uma imagem escritural, quase caligráfica. Adorno lembra que:

Paul Klee, que se insere nessa discussão sobre arte engajada e autônoma porque sua obra, *écriture par excellence*, teve suas raízes na literatura, se as não tivesse e não as absorvesse, não existiria – Paul Klee desenhou durante a primeira guerra ou pouco depois caricaturas contra o imperador Guilherme como devorador de ferro desumano. (ADORNO, 1973, p. 71. Tradução modificada)

Essa figura voltada ao real imediato, essa caricatura que é uma forma de referência significante, quase uma inscrição, possui reverberação, para Adorno, no desenho do *Angelus novus*, “que não traz mais nenhum emblema claro da caricatura e do engajamento, ambos estão amplamente superados [*überflügelt*]”, mas carrega na sua formalidade as relações histórico/literárias que absorve. Adorno suspeita, como Eliot, do “palavrório cultural” que quer engajar as obras à força e superficialmente; como talvez suspeite o próprio Sartre, a arte precisa suportar calada esse interdito político e a pintura – ou o cinema mudo? – talvez seja o campo dessa resistência. O desenho *Angelus Novus* de Paul Klee citado é aquele com o qual Walter Benjamin começa uma das mais famosas de suas *Teses sobre o conceito de história*<sup>5</sup>, “o anjo da máquina força o espectador a se perguntar se ele anuncia a desgraça ou a salvação que dissimula” (ADORNO, 1973, p. 71. Tradução modificada). No anjo absolutamente formalista, no qual nada remete imediatamente a significantes históricos, o engajamento no real volta pela sua própria constituição formal. Na imagem, abstrata e não referencial, a história se configura como tensão não necessariamente denotativa. Retorna como aquela abertura conotativa que pode mediar a experiência da liberdade.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. *Engagement*. Tradução Celeste Aída Galeão. In: *Notas sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.
- ADORNO, T. *Noten zur literatur*, *Gesammelte Schriften* Band 11. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- ELIOT, T. S. *Notas para a definição de cultura*. Tradução Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Zahar, 1965
- SARTRE, J-P. *A náusea*. Tradução Rita Braga. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d.
- \_\_\_\_\_. *A idade da razão*. Tradução Sérgio Milliet. 2. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1959.
- \_\_\_\_\_. *A imaginação*. Tradução Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- \_\_\_\_\_. *O que é literatura?* Tradução Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.

- \_\_\_\_\_. Sartre no Brasil. A conferência de Araraquara. Edição bilingue. Tradução Luiz Salinas Forte. São Paulo: Unesp; Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1986.
- \_\_\_\_\_. O sequestrado de Veneza. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Apresentação e notas de Luiz Marques. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- \_\_\_\_\_. Questões de método. Tradução Bento Prado Junior. In: Sartre, Os pensadores. Abril cultural, 1987

**PRISCILA ROSSINETTI RUFINONI**

Mestre em Artes e Doutora em Filosofia pela USP, leciona no Departamento de Filosofia da UnB. Publicou, entre outros livros, Juízos estéticos: Kant e a arte moderna, pela editora da UnB, em 2019.

*<https://orcid.org/0000-0003-1289-338X>*