

<https://doi.org/10.26512/pl.v11i22.42274>

Artigo recebido em: 10/03/2022

Artigo aprovado em: 27/06/2022

Artigo publicado em: 19/09/2022

## A APREENSÃO ESTÉTICA E O SENTIDO DE BELEZA ARTÍSTICA EM SARTRE<sup>1</sup>

### THE AESTHETIC APPREHENSION AND THE SENSE OF ARTISTIC BEAUTY IN SARTRE

Ágatha Cavallari<sup>2</sup>

([agatha.cavallari@usp.br](mailto:agatha.cavallari@usp.br))

**Resumo:** Este artigo pretende analisar como a apreensão estética e a beleza artística são concebidas pelo filósofo Jean-Paul Sartre. Ao final de “O imaginário”, Sartre trata diretamente do problema referente à obra de arte. Com base nas conclusões sobre a consciência imaginante, o autor afirma a irrealidade da obra de arte e distingue o objeto estético do suporte material que permite a sua manifestação. Embora o real e o irreal coexistam na constituição da obra de arte, o conteúdo próprio das nossas apreensões estéticas só pode ser revelado à consciência capaz de colocar o irreal. Nesse sentido, o autor destaca que o “belo” é inacessível à percepção, mas seu sentido só ganhará esclarecimento com a compreensão de que a beleza artística é uma totalidade irreal.

112

**Palavras-chave:** Consciência imaginante. Irreal. Obra de arte. belo.

**Abstract:** This article aims to analyze how aesthetic apprehension and artistic beauty are understood by philosopher Jean-Paul Sartre. At the end of "The Imaginary", Sartre treats directly the problem concerning the work of art. Based on his conclusions about the imaginative consciousness, the author affirms the unreality of the work of art and distinguishes the aesthetic object from the material support that allows its manifestation. Although the real and the unreal coexist in the constitution of the work of art, the content proper to our aesthetic apprehensions can only be revealed to the consciousness capable of putting the unreal. In this sense, the author highlights that the “beautiful” is inaccessible to perception, but its meaning will only gain clarification with the understanding that artistic beauty is an unreal totality.

**Keywords:** Imaginative consciousness. Unreal. Work of art. Beautiful.

## INTRODUÇÃO

<sup>1</sup> Processo nº 2021/10914-6, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

<sup>2</sup> Graduanda em Filosofia pela Universidade de São Paulo. Pesquisadora em nível de Iniciação Científica. Bolsista FAPESP.

CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8350114006484233>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4743-8440>.



Não é inusitado afirmar que Jean-Paul Sartre foi um autor de grande ânimo, uma vez que, ao longo de sua vida, escreveu obras vastas cuja abrangência de temas é notável. Contudo, salta aos olhos o fato de o filósofo francês não ter se debruçado sobre o âmbito estético, de modo a trabalhar teoricamente o assunto, em um sistema filosófico (SOUZA, 2010, p. 84).

Por outro lado, não decorre de tal advertência que falar sobre a arte, no interior do pensamento sartriano seja absurdo; pelo contrário. Como menciona Hoste (2017, p. 10), em entrevista a Michel Sicard, o próprio Sartre admitiu que teve o intuito de escrever uma obra inteiramente dedicada às suas concepções tocantes à arte. Mas, apesar dessa formulação estética nunca ter vindo à luz, não devemos desconsiderar que a preocupação do filósofo francês para com as questões artísticas faz-se recorrente ao longo de sua produção intelectual<sup>3</sup>, ainda que de forma dispersa e estratificada. Uma evidência clara a esse respeito se mostra desde *O Imaginário*, livro de 1940, no qual, a obra de arte, tratada em seu interior, nos fornece “o melhor exemplo da irrealidade constitutiva da natureza do objeto imaginário” (COELHO, 1978, p. 400).

112

Lembremos que na obra supracitada, Sartre parte da admissão de que a consciência não é um receptáculo inerte de representações, povoado por pequenos simulacros (SARTRE, 1996, p. 17), mas sim um puro ato que não comporta opacidade. Desse modo, ao se debruçar sobre a problemática relativa à redefinição do conceito de imagem, o autor traça as características da consciência imaginante, contrapondo-a, principalmente, à consciência perceptiva. No entanto, é tão somente no capítulo conclusivo do livro em questão, que Sartre se propõe a tratar do problema referente à arte.

Com base nos estudos empreendidos sobre a consciência imaginante, o autor afirma a irrealidade da obra de arte (SARTRE, 1996, p. 245), o que desemboca na distinção fundamental entre o objeto propriamente estético e o suporte material que permite o seu aparecimento. Além disso, a discussão sartriana em torno do objeto artístico não exclui ponderações acerca do “belo”, esse que jamais poderia dar-se à percepção (SARTRE, 1996, p. 346), uma vez que a beleza é um tipo de valor específico do imaginário. Mas, ainda que breves, as considerações sartrianas não estão isentas de dificuldades. Ora, estabelecida a dinâmica entre real e irreal na constituição da obra de arte, como é possível compreender a apreensão estética em seu interior,

---

<sup>3</sup> Ilustrada pelo trabalho do filósofo em campos que abrangem desde a literatura até o teatro e o cinema, entre outros.



isto é, a que ela se dirige? Por outro lado, se ao estarmos diante de uma obra de arte, somos incapazes de perceber a beleza artística, afinal, o que ela significa para Sartre?

O autor exemplifica suas concepções sobre a constituição do objeto artístico valendo-se sobretudo do caso da pintura, da arte dramática e da música, a fim de nos mostrar como o conteúdo próprio à criação artística só pode ser apreendido pela consciência que supõe a nadificação do mundo e que irrealiza seu objeto. Da mesma forma, a fruição estética está intimamente ligada ao irreal e exige que possamos apreender o belo enquanto uma totalidade desvelada pelo imaginário. Em nossa exposição, buscaremos lançar luz ao modo pelo qual Sartre compreende a apreensão estética da obra de arte e o conceito de “belo”, segundo os aspectos particulares da consciência imaginante e sua relação com o real. Para tanto, seguiremos os seguintes passos: 1) apontaremos as principais características da percepção e da imagem; 2) explicaremos o que Sartre compreende por obra de arte, com vistas a expor o estatuto da apreensão estética; e 3) analisaremos o sentido de “belo” para o filósofo francês.

113

## 1 DA DISTINÇÃO ENTRE CONSCIÊNCIA PERCEPTIVA E CONSCIÊNCIA IMAGINANTE

Em um primeiro momento, antes de adentrarmos nas especificidades da consciência imaginante e seu desembocar na apreensão estética do objeto artístico, cabe pontuar o que Sartre compreende por “consciência”. Para tanto, é pertinente mencionarmos que, em *A transcendência do ego*, livro de 1936, Sartre já havia se desvincilhado das diretrizes da tradição filosófica, as quais tratavam a consciência como uma espécie de receptáculo de representações. Na esteira do pensamento de Husserl, o ensaio sartriano apresenta a consciência como um puro ato que não comporta conteúdos: “Ela [a consciência] é completa leveza, completa translucidez” (SARTRE, 2015, p. 24).

Mas, podemos dizer que é posteriormente, no ensaio *Uma ideia fundamental da fenomenologia de Husserl: A intencionalidade*, de 1939<sup>4</sup>, que Sartre nos explica detidamente como a espontaneidade da consciência, em seu ato de voltar-se para os objetos do mundo, contrapõe-se à “filosofia digestiva” (SARTRE, 2005, p. 105) feita até então. Essa última que se exprime na célebre metáfora do “Espírito-aranha”, o qual atrai os conteúdos da consciência para

---

<sup>4</sup> Cabe ressaltar que esse texto foi, provavelmente, escrito em 1934; o que o aproxima, em termos temporais, ao ensaio sobre *A transcendência do Ego*, escrito no mesmo ano (COOREBYTER, 2003, pp. 7-9).



sua teia e os reduz à própria substância da consciência, tornando-a opaca. Por sua vez, entendida como intencional, a consciência se mostra como abertura às coisas; ou, se quisermos, como direção *para* os objetos transcendentais.

Portanto, com base na noção de intencionalidade, isto é, que “toda consciência é sempre consciência *de* alguma coisa” (SARTRE, 2005, p. 106, grifo nosso), a proposta de *O imaginário* se finca no exame da imaginação, segundo o intento de traçar seus aspectos distintivos em relação às outras maneiras de visar o objeto (SOUZA, 2015, p. 131). No movimento inicial do livro, intitulado “O certo”, Sartre reformula o conceito de imagem ao afirmar que essa, além de não ser um simulacro que habita a consciência (SARTRE, 1996, p. 16), também não deve ser compreendida como uma cópia imperfeita de algo externo<sup>5</sup>. No ponto de vista sartriano, a própria imagem é uma consciência, ou seja, “um certo modo que o objeto tem de aparecer à consciência, ou, se preferirmos, um certo modo que a consciência tem de se dar um objeto” (SARTRE, 1996, p. 19).

114 Em vista disso, o autor busca compreender o modo particular pelo qual a consciência imaginante intenciona seu objeto em contraste com a consciência perceptiva, uma vez que imagem e percepção “representam as duas grandes atitudes irreduzíveis da consciência” (SARTRE, 1996, p. 160). Todavia, se tanto na percepção quanto na imaginação o objeto está *fora* da consciência, como é possível garantir que haja uma distinção efetiva entre eles? É nesse sentido que Sartre precisa assegurar que tal diferença seja dada pela própria tese da consciência, o que envolverá a afirmação ou a negação da presença ou existência do objeto (SOUZA, 2015, p. 113). Vejamos como isso ocorre.

Em se tratando da consciência perceptiva, o objeto real intencionado é posto como existente e presente, isto é, visamos algo que realmente existe e está diante de nós. Ademais, Sartre acentua que a percepção se particulariza pelo processo lento de aprendizagem sobre o objeto observado; processo esse que é inesgotável, dada a infinidade de faces com as quais um mesmo objeto pode nos aparecer. Não à toa, o autor afirma que “há algo de excessivo no mundo das ‘coisas’: a cada instante, há sempre infinitamente mais do que podemos ver e, para esgotar a riqueza da minha percepção atual, seria necessário um tempo infinito” (SARTRE, 1996, p. 22). Em outras palavras, diante da percepção do objeto real, constatamos uma gama de detalhes

---

<sup>5</sup> Como comenta Souza (2018, p. 314): “Na medida em que a imagem é colocada como cópia imperfeita, menor, errada, do objeto real, torna-se impossível, segundo Sartre, distinguir uma da outra, e quando isso ocorre, o papel e importância de cada um ficam incompreendidos”.



e de aspectos inexauríveis, os quais sempre extrapolam nossa capacidade de aprendê-los simultaneamente e em um único momento.

Por outro lado, se na percepção tem-se a afirmação da presença e da existência do objeto, o mesmo não ocorre com a imagem. Na imaginação, o objeto irreal é colocado como ausente ou inexistente, abarcando o nada em todas as suas formas<sup>6</sup>. Nesse sentido, se o objeto real permite a formação lenta e gradual de um saber, a imaginação se particulariza pelo o que sartre chama de “fenômeno de quase-observação”. Isso significa que há “um saber imediato” (SARTRE, 1996, p. 21) sobre o objeto, na medida que ele é inteiramente constituído por nós e, portanto, há nele apenas o que nós mesmos colocamos: “Numa palavra, o objeto da percepção excede constantemente a consciência; o objeto da imagem é apenas a consciência que se tem dele; [...] não se pode aprender nada de uma imagem que não se saiba antes”<sup>7</sup> (SARTRE, 1996, p. 23). Não há uma riqueza de minúcias a serem observadas que nos façam obter um conhecimento novo, o objeto irreal jamais nos surpreende, não oferece nenhum risco ou espera, ele é certo (SARTRE, 1996, p. 24). Logo, é tal como “uma observação que nada aprende” (OLIVEIRA, 2019, p. 12).

115

Mas isso não é tudo. Sartre destaca que a percepção engloba um aspecto passivo, pois não se pode dizer que ela cria o objeto real (SOUZA, 2018, p. 322). Em contrapartida, na imagem, há um caráter propriamente ativo: “Uma consciência perceptiva aparece como passividade. Ao contrário, uma consciência imaginante é uma espontaneidade que produz e conserva o objeto como imagem” (SARTRE, 1996, p. 28).

Além disso, é preciso frisar que esse aspecto criador da consciência imaginante se relaciona com o nada envolvido em toda a imagem. Ora, mesmo se quiséssemos, não adiantaria tomar o objeto irreal como se ele fosse realmente existente e como se estivesse diante de nós, tal como na percepção. O objeto da imagem, na medida em que comporta a ausência ou a inexistência, é um nada de ser. A esse respeito, o exemplo da ausência de Pierre é bastante ilustrativo: desejo ver Pierre, mas ele está ausente. Ao pensar no que ele pode estar a fazer neste momento, instalado em Berlim, eu acabo por apreender “um objeto que não me foi dado de modo algum ou que me é dado justamente como fora de alcance” (SARTRE, 1996, p. 237), isto é, eu coloco o nada. Nesse sentido, a imagem de Pierre está bem próxima da imagem do

<sup>6</sup> De acordo com Souza (2018, p. 324), podemos também dizer “não-presente ou não-existente – o que expressa melhor a ênfase sartriana na colocação da imagem como um nada”.

<sup>7</sup> Donde decorre sua “pobreza essencial” (SARTRE, 1996, p. 31).



centauro - a qual afirmamos sem dificuldade sua inteira inexistência - pois, em ambos os casos, temos a irrealidade posta.

Na primeira parte da conclusão do livro de 1940, Sartre postula que o estabelecimento da tese de irrealidade é a condição essencial para que a consciência possa formar imagens (SARTRE, 1996, p. 238). Em outras palavras, é necessário que a consciência tenha a possibilidade de colocar um objeto que está à parte do espaço e do tempo, ou seja, ela deve poder negar o espaço e o tempo onde o objeto irreal não é encontrado (COELHO, 1978, p. 222). Assim, a consciência imaginante apresenta-se como um ato negativo que constitui irrealidades (SARTRE, 1996, p. 232), na medida em que nadifica o mundo, colocando seu objeto à margem do real. Com isso, introduz-se o nada não apenas no objeto, mas também na própria realidade (COELHO, 1978, p. 222).

Uma vez que a negação do real é tida como indispensável para o estabelecimento do irreal, Sartre nos explica que a condição para que a consciência possa imaginar envolve um duplo procedimento: “É preciso ao mesmo tempo que possa colocar o mundo em sua totalidade sintética e que possa colocar o objeto imaginado como fora do alcance em relação a esse conjunto sintético [...]” (SARTRE, 1996, p. 239). Mas cabe perguntarmos, como poderia, então, uma consciência imaginar se estivesse tão somente “atolada no mundo”, “submersa no real” (SARTRE, 1996, p. 39)? Em decorrência disso, o filósofo afirma que a capacidade imaginária da consciência implica a ultrapassagem do real, isto é, que em sua própria natureza ela possa escapar do mundo, recuar-se dele: “Numa palavra: ela precisa ser livre” (SARTRE, 1996, p. 240).

Até este momento, ainda que de maneira bastante resumida, buscamos apontar os aspectos centrais da consciência imaginante em contraposição à consciência perceptiva. Acreditamos que esse panorama nos fornece recursos para entendermos de forma mais clara como a questão estética se insere no interior de *O imaginário*; questão essa que nos ocuparemos a partir de agora.

## 2 A APREENSÃO ESTÉTICA ESTÁ VINCULADA À CONSCIÊNCIA QUE IMAGINA

Podemos dizer que a análise sartriana sobre a redefinição do conceito de imagem e sobre a consciência imaginante culmina na problemática concernente à obra de arte, pois “todo ato



da imaginação está lidando com a irrealidade. Isso é o mesmo que acontece na criação artística” (OLIVEIRA, 2019, p. 15). Desse modo, na segunda parte da conclusão do livro, Sartre ressalta que, mesmo sem ter pretensões de trabalhar o problema da arte como um todo - tendo admitido que seria necessário a elaboração de um livro exclusivo para tanto -, afirma que a obra de arte está intimamente ligada ao problema do imaginário e conclui que a mesma é um irreal (SARTRE, 1996, p. 245), isto é, apresenta-se como negação do real, posto que possui um tempo e um espaço próprios.

Ainda que a questão sobre o objeto artístico esteja inserida no interior de um contexto muito mais abrangente, não se exclui, com isso, sua fundamental importância para bem se compreender a atuação da consciência imaginante. A fim de ilustrar como o tema da apreensão estética é posto, escolhemos utilizar os exemplos trabalhados por Sartre relativos ao caso da pintura, da arte dramática e da música, pois acreditamos que tais artes nos ajudam a delinear o caminho expositivo sobre o problema proposto.

117

É preciso salientar que a teoria da imagem sartriana possui uma especificidade bem marcada em relação às demais: para o autor francês, a imagem é toda forma de visar um objeto ausente por meio de um *analogon* (OLIVEIRA, 2019, p. 14). No pensamento sartriano, entende-se por *analogon* “um representante daquilo que não está aqui ou que não existe” (SOUZA, 2016, p. 274). Portanto, em se tratando do caso da obra de arte, devemos compreender que o representante real da imagem, criado pelo artista, não é idêntico ao objeto estético propriamente dito.

Ao tomarmos o caso da pintura, segundo o exemplo do quadro de Carlos VIII, a tela, objeto real, é apenas o *analogon* material que permite a aparição do objeto estético, ou seja, Carlos VIII. Além disso, na medida em que a imagem do monarca é o elemento irreal em jogo, se supomos que o quadro em questão foi deteriorado em um incêndio, não será a imagem de Carlos VIII que terá queimado. O fogo seria capaz de atingir apenas o suporte material da imagem, dado que a irrealidade não está submetida de modo algum às condições do mundo que nos circunda. Mas isso não é tudo. Sartre enfatiza que considerar tanto a tela por si mesma quanto o quadro - as camadas reais das tintas utilizadas pelo pintor, por exemplo - jamais fará com que o objeto estético apareça. E não se trata de pensar que ele “esteja escondido pelo quadro, mas porque não pode dar-se a uma consciência realizante” (SARTRE, 1996, p. 245), de modo que:

Esse Carlos VIII figurado é forçosamente correlativo do ato intencional de uma consciência imaginante. E, como esse Carlos VIII, que é



um *irreal* enquanto apreendido *na* tela, é precisamente o objeto de nossas apreciações estéticas (é dele que diremos que é ‘emocionante’, ‘pintado com inteligência’, ‘com poder’, ‘com graça’, etc). Somos forçados a reconhecer que, num quadro, o objeto estético é um *irreal* (SARTRE, 1996, p. 246, grifo do autor).

Ora, ainda que a explicação sartriana advirta sobre o modo pelo qual o objeto artístico nos é dado, é preciso examinar a afirmação do autor mais de perto. Nos termos postos, não seria pertinente indagar como Sartre admite que o objeto estético não se faça presente no instante simultâneo que olhamos o quadro, enquanto *analogon* da imagem de Carlos VIII? Se nossa consciência comporta tanto a apreensão do objeto real quanto do objeto irreal, por que há necessidade de o filósofo francês estabelecer a operação de tal disparidade? Isso se justifica na medida em que o “ato intencional da consciência que apreende a irrealidade do objeto estético exclui a consciência que apreenderia esse objeto enquanto uma obra material” (HOSTE, 2017, p. 14). É nesse sentido, portanto, que a imagem figurada na tela “é forçosamente correlativa do ato intencional de uma consciência imaginante”, ou seja, o aparecimento do objeto que apreendemos esteticamente exige a conversão da captura da realidade pela nadificação do mundo para manifestar-se enquanto tal.

118

Todavia, não devemos inferir que Sartre está simplesmente delineando a oposição entre a realidade e o imaginário. Antes, trata-se de constatar como as duas dimensões operam em conjunto na obra de arte, pois a composição dos elementos reais não encobre o objeto artístico, mas sim o revela: “O real está aí, é preciso reafirmá-lo, no resultado das pinceladas, na aplicação das tintas na tela, em sua granulação, no verniz passado nas cores” (SARTRE, 1996, p. 246). Como pondera Souza (2018), se em um primeiro momento, Sartre faz a distinção estática entre percepção e imaginação, real e irreal, isso não significa que a relação dinâmica entre as partes contrastantes seja descartada. No pensamento sartriano, e com mais evidência no caso da obra de arte, percepção e imaginação se mostram intimamente ligadas, embora suas particularidades não se excluam ou formem um amálgama. A questão que se coloca concerne ao fato de que o desvelamento do objeto de nossas apreciações estéticas não se dá à consciência que percebe a realidade, mas unicamente àquela que tem a possibilidade de criar a irrealidade a partir do pano de fundo estabelecido no real (HOSTE, 2017, 15), isto é, à consciência imaginante.

Se o desvelamento do objeto artístico ocorre apenas no imaginário, não se segue, com isso, que a constituição material da obra de arte não influencie diretamente o nosso modo de apreendê-lo. É verdade que o irreal confere sentido à matéria que o exprime, mas a confecção real também atua sobre o modo como a consciência imaginante apreende a criação do artista;





fato que faz da obra de arte uma troca mútua e genuína entre o real e o irreal. Esse movimento pode se tornar límpido se nos atentamos para o exemplo de Matisse utilizado por Sartre, no qual a especificidade do aspecto lanoso presente na figuração do tapete vermelho, demonstra como os elementos materiais, dos quais o artista se vale, impactam significativamente a forma como nós apreendemos o objeto estético.

O artista, mesmo quando se preocupava unicamente com as relações sensíveis entre as formas e as cores, escolheu precisamente um tapete para reforçar o valor sensual desse vermelho: os elementos táteis, por exemplo, devem encontrar sua intencionalidade através desse vermelho, é um vermelho lanoso, porque o tapete é de uma matéria com lanosidade. Sem essa característica “lanosa” da cor, alguma coisa teria sido perdida [...] Mas, se Matisse escolheu precisamente um tapete em vez de uma folha de papel seca e polida, foi por causa do amálgama voluptuoso que constituiria a cor, a densidade e as qualidades táteis da lã (SARTRE, 1996, p. 247).

119

O exemplo supracitado evidencia como, ainda no nível da realidade percebida, a escolha do artista pela especificidade dos elementos que constituem o representante material da obra de arte, incide sobre a nossa apreensão estética,<sup>8</sup> de modo que “o objeto irreal não se aproveita da tela somente para revelar-se, mas aproveita-se também das características reais daquilo que é figurado na tela” (HOSTE, 2017, p. 49). Para sair do terreno pictórico, podemos clarear o que se diz ao considerarmos, por exemplo, *L’homme qui marche*, de Giacometti. Na medida em que é um irreal, o sentido propriamente estético da escultura está para além dos limites da matéria que a exprime, qual seja, o bronze manipulado pelo artista, as dimensões da obra, a forma de sua extensão no espaço, etc. No entanto, são as características específicas que Giacometti conferiu à matéria que permitem o aparecimento do *L’homme qui marche*. Não é custoso afirmar que, se ao invés do bronze, o artista tivesse escolhido o mármore ou a madeira, nossa apreensão da obra se modificaria como um todo, visto que as características do bronze são de certa forma aproveitadas pelo irreal. Portanto, de acordo com esta dinâmica, se, por um lado, o

---

<sup>8</sup> É interessante ressaltar que Sartre destaca o cubismo como um caso que parece fornecer um contra-exemplo à teoria da irrealidade do objeto artístico. Ora, ainda que tal vertente proclame a não imitação ou representação do real, isso não significa que o objeto figurado no quadro remete a si mesmo e, com isso, seja considerado como um objeto integrante da realidade devido à falta de significação característica. Embora haja a distorção das figuras pintadas, de modo que elas deixam de se assimilar com as coisas percebidas no real, o *analogon* não tem seu estatuto rebaixado, isto é, ele ainda funciona como o suporte que manifesta a irrealidade da obra de arte. Porém, neste caso, através dele é representado “um conjunto irreal de coisas *novas*, de objetos que nunca vi nem virei jamais, mas que não deixam de ser irrealis, objetos que não existem *no quadro*, nem em parte alguma do mundo [...]” (SARTRE, 1996, p. 248, grifo do autor).



real solicita o aparecimento da consciência imaginante, por outro lado, nossa apreensão da irrealidade é influenciada pela matéria perceptível.

Nesse sentido, é forçoso admitir que o primeiro contato do sujeito com a obra de arte se dá pela percepção, uma vez que os elementos que aparecem à consciência perceptiva são os primeiros a nos afetar, quais sejam, a vivacidade das cores dispostas sobre a tela de um quadro, o tamanho imponente de uma escultura renascentista, a abertura de vozes em um arranjo musical etc. Contudo, a parte material da obra de arte deverá ser ultrapassada pelo imaginário, pois ele “representa a cada instante o sentido implícito do real” (SARTRE, 1996, p. 244). Em consequência, apenas a consciência imaginante é capaz de apreender o sentido da obra enquanto objeto estético, o que é terminantemente invisível à percepção.

### 2.1 O belo é uma totalidade irreal

120 Bem entendido, gostaríamos de ressaltar a ponderação que Sartre faz a respeito da noção de “belo”, na medida em que esse tipo de valor engloba a particularidade da consciência que cria o irreal e possui uma ligação íntima com o problema em torno da apreensão estética. Ainda na conclusão do texto de 1940, Sartre afirma que “o que é belo, ao contrário, é um ser que não poderia dar-se à percepção, e que em sua própria natureza, está isolado do universo” (SARTRE, 1996, p. 246). Isso significa que o objeto artístico, sendo uma irrealidade, não está submetido às regras do real, as quais envolvem a objetividade de um tempo e de um espaço. Esse objeto também não mantém vínculos com outros objetos, ele está isolado de todas as circunstâncias do mundo à nossa volta<sup>9</sup>. O quadro de Carlos VIII ilustra bem este movimento: ele foi iluminado por uma luz irreal, por mais que eu tente iluminar a bochecha do monarca projetando uma luz real sobre seu rosto, apenas conseguirei alterar a iluminação da parte do quadro na qual localiza-se a bochecha de Carlos VIII (SARTRE, 1996, p. 239). Portanto, a beleza artística não pode dar-se à percepção, uma vez que supõe a atitude imaginante.

Contudo, talvez ainda haja algo obscuro no sentido sartriano da apreensão da obra de arte que pode nos conduzir ao engano. É em virtude de desfazer possíveis embaraços que, em primeiro lugar, Sartre chama a atenção para a “hipótese da passagem do imaginário ao real” (SARTRE, 1996, p. 246), a fim de desmanchá-la. Segundo essa suposição, assume-se que o

---

<sup>9</sup> Nesse sentido, “além de não obedecer aos princípios de individuação e identidade, o objeto em imagem, não possuindo um tempo e um espaço objetivos, não mantém vínculos com nenhum outro objeto, não existe equilíbrio com o meio, mas apresenta-se completamente isolado, independente, sem meio [...]” (COELHO, 1978, p. 406).



artista *realiza* na matéria a ideia que primeiramente teve enquanto imagem. Em outros termos, poderíamos pensar que o pintor realizou sua imagem mental na tela do quadro. Com isso, seria possível admitir que houve a transição do imaginário ao real, de acordo com essa suposta “realização” da imagem. Mas, além de uma mera hipótese, esse raciocínio é enganoso no que concerne à perspectiva sartriana sobre a apreensão do objeto artístico. Por sua própria natureza, a imagem está à parte do real, isolada e incomunicável.

Assim, o pintor não partiu do imaginário e posteriormente entregou a imagem na realidade. Antes, ele construiu um *analogon* material que possibilita não a realização do imaginário, mas sim sua objetivação (SARTRE, 1996, p. 246). A imagem, embora provida do *analogon*, permanece inacessível ao olhar imerso no real. É nesse sentido que Sartre pode afirmar que as pinceladas singulares expressas na tela não foram dadas para serem encerradas nelas mesmas, da mesma forma que também não poderiam ter sido feitas para a construção de um “conjunto real coerente no sentido em que se pode dizer que determinada alavanca numa máquina foi concebida para o conjunto e não para si própria” (SARTRE, 1996, p. 246). As pinceladas apenas fazem sentido se forem apreendidas enquanto ligadas a um certo conjunto sintético dado na irrealidade.

121

Em segundo lugar, Sartre estabelece a importante distinção entre o prazer sensual, isto é, aquele transmitido pelos sentidos, e o prazer propriamente estético. O exemplo utilizado pelo autor retoma os vermelhos que Matisse se vale ao pintar:

O que engana aqui é o prazer real e sensual transmitido por certas cores reais na tela. Certos vermelhos de Matisse, por exemplo, provocam uma satisfação sensual em quem os vê. Mas é preciso deixar bem claro: essa satisfação sensual, se a consideramos isoladamente - por exemplo, se é provocada por um vermelho dado na natureza -, não tem nada de estético. É pura e simplesmente um prazer dos sentidos. Quando apreendemos, pelo contrário, o vermelho do quadro, essa apreensão, apesar de tudo, faz parte do conjunto irreal, e é nesse *conjunto* que ele é belo (SARTRE, 1996, p. 247, grifo nosso).

Sartre admite que é possível apreender o vermelho de um modo não estético. Se o apreendemos de forma isolada ou como um objeto percebido no mundo, tal como um vermelho dado na natureza, não estaremos desfrutando esteticamente da cor, haverá apenas a satisfação sensual. Segue-se, com isso, que a genuína apreensão estética do vermelho implica que ele seja visado como um irreal: “Portanto, é no irreal que as relações de cores e formas adquirem seu verdadeiro sentido” (SARTRE, 1996, p. 247).

Além disso, não podemos deixar de notar que a citação sartriana supracitada traz consigo um elemento relevante, porém sutil, sobre a noção de “belo”. Esse elemento diz



respeito à ideia de “conjunto”, a qual não é desenvolvida em *O imaginário*, mas que aparece com mais detalhe em um momento específico da atuação intelectual do filósofo. No início deste texto, mencionamos que Sartre não pode ser considerado um teórico da arte, dado que o autor não escreveu um sistema que tivesse concatenado suas reflexões estéticas. No entanto, durante o período que esteve no Brasil, Sartre realizou uma conferência na Universidade Mackenzie (São Paulo), no ano de 1960. Nessa ocasião, a ideia de beleza fora trabalhada com exclusividade, ainda que de modo breve. Assim, é necessário que façamos algumas menções à fala sartriana, uma vez que ela nos fornece alguns subsídios para melhor compreendermos o que é esboçado no texto de 1940.

Na conferência em questão, Sartre parte do princípio de que quando estamos diante de uma obra de arte, sabemos o que faz com que ela seja bela (SARTRE, 1987, p. 8). Isso ocorre devido à associação feita pelo autor entre a ideia de “totalidade” e a beleza envolvida na criação artística: “Creio que Valéry foi quem melhor expressou isso quando disse que, numa obra literária bela, as frases não remetiam apenas à frase seguinte, as ideias, os objetos evocados ou os personagens não remetiam apenas a uma, duas ou três determinações do conjunto, mas a todas” (SARTRE, 1987, p. 8). Assim, o autor estipula a estreita ligação entre a ideia de conjunto e o sentido das partes isoladas em relação ao todo. Mas, poderíamos perguntar, o que Sartre quer dizer com a ideia de “todo”? Ou melhor, qual é o significado atribuído pelo autor à noção de totalidade?

De início, é preciso esclarecer que a totalidade não é o mesmo que produzir uma soma. Ao somarmos, as unidades não se modificam, mesmo sendo acrescentadas umas às outras, de modo que o número só pode ser constituído pelo conjunto (SARTRE, 1987, p. 8). Por outro lado, a totalidade permite que cada parte integrante esteja em ligação com o todo, sem que isso impeça sua consideração como elemento particular. Nesse sentido, podemos dizer que, no objeto de nossas apreciações estéticas, a totalidade é constituída de modo que cada parte em sua singularidade é importante, mas mantêm-se concomitantemente ligada a todas as outras, em uma relação de “dupla implicação” (LOPES, 2019, p. 78).

Sartre insiste no exemplo do quadro e nos mostra que, ao apreciá-lo, a cor azul pintada na tela pode chamar nossa atenção em particular, mesmo se ela estiver contraposta ou em equilíbrio com outra cor determinada. Mas, se considerarmos o azul sozinho, não teremos condições de considerar como bonita cor alguma que compõe a pintura (SARTRE, 1987, p. 8). Portanto, a obra de arte necessita que a vejamos como um todo, ponderando seus elementos em conjunto (LOPES, 2019, p. 78). Afinal, assim como fora anunciado em *O imaginário*, na



apreciação de obras impressionistas, “o pintor [...] extrairá o conjunto ‘floresta’ ou ‘ninfas’ da multidão de pequenas pinceladas que ele deu em sua tela” (SARTRE, 1996, p. 240).<sup>10</sup>

Após ter analisado o caso da pintura, em *O imaginário*, Sartre afirma que sua concepção sobre a irrealidade da obra de arte e a manifestação da mesma por meio de um *analogon*, se estende de igual maneira às demais artes (SARTRE, 1996, p. 248). Ao mencionar o caso teatral, o autor nos mostra como em uma interpretação de Hamlet, o *analogon* em questão é próprio o corpo do intérprete, o qual serve como suporte material do personagem imaginário (SARTRE, 1996, p. 248), isto é, o personagem ausente ou fictício. Assim, o ator irá irrealizar Hamlet, colocando todo seu empenho para fazer de suas próprias emoções e gestos, os *analogos* do comportamento e dos sentimentos do herói (SARTRE, 1996, p. 249).

Mas, apesar de Sartre ter afirmado a irrealidade de todo objeto artístico, quando direcionamos nosso olhar para a arte musical, logo de início, constata-se a dificuldade em reconhecer como opera a distinção entre o representante material e a própria música como o irreal a ser considerado na apreensão estética. O filósofo francês enquadra o problema de modo a reconhecer que, a princípio, a música não parece remeter a nada além de si mesma (SARTRE, 1996, p. 249). Em outros termos, talvez, possamos admitir que a matéria e a referência dessa arte se confundam (SILVA, 2004, p. 101), o que a tornaria uma exceção entre as outras manifestações artísticas.

No entanto, analisemos de forma mais detida a seguinte situação da qual Sartre se vale para solucionar o problema posto: se desejo ouvir a execução da Sétima Sinfonia de Beethoven, naturalmente, me dirijo a uma sala de concerto. Não é difícil entrever que uma requisição básica a ser cumprida envolve a preferência pela apresentação de uma orquestra que esteja capacitada para efetuar uma boa interpretação da obra; tendo em vista a experiência dos músicos e a fidelidade da regência do maestro a Beethoven, por exemplo. De todo modo, tais critérios são motivados pelo desejo de ouvir a obra com perfeição, “como estando *diante* da Sétima Sinfonia, *ela mesma, em pessoa*” (SARTRE, 1996, p. 250, grifo do autor). Tais expressões referem-se ao fato de que a composição de Beethoven é indiscutivelmente uma coisa. Mas não é uma coisa qualquer: ao ouvi-la, não podemos dizer que ela se dá como um objeto datado, que possui uma existência concreta no tempo (SARTRE, 1996, p. 250). Se eu estiver em uma sala de concerto em São Paulo ou em Paris, ouvirei a mesma Sinfonia, ainda que interpretada de formas distintas.

<sup>10</sup> Embora o exemplo nos pareça bastante pertinente, salientamos que a afirmação sartriana está inserida no contexto da liberdade requerida à consciência imaginante e sua conseqüente necessidade de colocar o mundo como totalidade sintética e negá-lo. Contudo, enxergamos a possibilidade de estender a ideia expressa sobre conjunto e suas partes propriamente à noção de beleza e de totalidade, envolvidas no caso do objeto artístico.



De fato, a sala, o maestro, a orquestra desapareceram. Estou diante da Sétima Sinfonia, mas sob a condição expressa de não ouvi-la em *parte alguma*, de cessar de pensar que o acontecimento é atual e datado [...] Na medida que eu a apreendo, a sinfonia não *está aqui*, entre estas paredes, sob estes arcos. Ela também não é do “passado” como se eu pensasse: essa é a obra criada em tal data pelo espírito de Beethoven. Está inteiramente fora do real. Tem seu próprio tempo, ou seja, possui um tempo interno que transcorre da primeira nota do *allegro* até a última nota do final. A Sétima Sinfonia não está de modo algum *no tempo*. Escapa inteiramente do real. Dá-se *em pessoa*, mas como ausente, como estando fora de alcance (SARTRE, 1996, p. 250).

No excerto destacado, Sartre não deixa dúvidas sobre a ausência característica do objeto irreal, constatada na apreensão da obra beethoveniana. E, na medida em que a irrealidade da composição musical é atestada, faz-se necessário um suporte material que permita **o** seu aparecimento. Ora, é razoável supor que se ocorrer um acidente repentino e a sala de concerto incendiar-se, a orquestra cessará de tocar; o mesmo acontecerá se for preciso que o maestro interrompa a regência devido a um mal-estar, por exemplo (SARTRE, 1996, p. 250). Logo, é forçoso admitir que a execução da sinfonia é seu próprio *analogon*, na medida em que a execução funciona como o representante material que permite à música exprimir-se no espaço e no tempo da realidade da sala de concerto. Contudo, não devemos nos enganar: para apreendê-la esteticamente, é necessário que efetuemos a “redução imaginante”, isto é, que os sons reais sejam apreendidos como *analoga* (SARTRE, 1996, p. 251).

Se, por um lado, o caso musical parece não evidenciar tão facilmente a dinâmica entre real e irreal intrincada à obra de arte, por outro lado, a noção do belo relacionada à ideia de totalidade se apresenta de forma bastante clara. Já em *O imaginário*, Sartre afirma que “naturalmente, não precisamos provar que essa coisa [a sinfonia] é um todo sintético, que não existe por suas notas, mas por grandes conjuntos temáticos” (SARTRE, 1996, p. 250). Reaparece, aqui, a ideia de uma certa “apreensão pelo conjunto”, que já fora apresentada no exemplo da pintura. Mas, na música, é patente como uma nota considerada de forma isolada não permite sequer que a localizemos no interior da série sonora que compõe a melodia. É preciso que, em sua apreensão, estejamos ao mesmo tempo “adiante” e “atrás” da nota tocada. O raciocínio é o seguinte: “Não se pode conceber ouvir uma melodia nota após nota. Isso não significa nada, assim como não se lê uma frase palavra por palavra: a frase é lida conjuntamente, voltando-se às vezes a alguma palavra para uma orientação” (SARTRE, 1987, p. 19).

Assim, tanto na música quanto nas demais artes, há uma decifração a ser feita que envolve a captura sintética do objeto artístico pela consciência imaginante. Decifração essa que,



inclusive, viabiliza a concepção de Sartre sobre o belo ser compreendido, tal como o homem, com base no futuro (SARTRE, 1987, pp. 18-19). Isso significa, em primeiro lugar, que a nossa percepção do homem é distinta do modo como vemos as coisas inanimadas. Se considerarmos o exemplo de uma bola que está rolando sobre a mesa, retomaremos os movimentos sucessivos até o impulso inicial que desencadeou seu lançamento, ou seja, a enxergamos com base no passado. Neste caso, não podemos sequer falar de um futuro, mas sim de destino, pois, ao vermos a bola rolar, adicionada à percepção do limite da mesa, sabemos que ela há de cair (SARTRE, 1987, p. 18). O mesmo não acontece com o homem. Se ao acompanhar os gestos de alguém, observo um cigarro ser tirado do bolso, logo saberei o sentido de tal ação. Compreendo, assim, o ato de modo inverso em relação às coisas, isto é, “não como uma espécie de objeto inerte que esfrega a caixa e que cai, mas como um desejo de fumar que vem acender um fósforo a partir da chama, um fósforo que acende este cigarro” (SARTRE, 1987, p. 18). É esta questão com o futuro que está em jogo na beleza do objeto artístico. O exemplo musical permite ainda ilustrar como só podemos apreender o sentido da movimentação harmônica de um tema jazz considerando a sequência dos acordes, isto é, se a compreendermos como uma totalidade.

125

## 2.2 Fruição estética desinteressada em termos sartrianos

Feito este percurso, talvez tenhamos mais elementos para melhor entendermos a afirmação sartriana, feita em sua “psicologia fenomenológica da imaginação”, sobre a impossibilidade de caracterizar o real na chave do belo, uma vez que “a beleza é um valor que só poderia ser aplicado ao imaginário e que comporta a nadificação do mundo em sua estrutura essencial” (SARTRE, 1996, p. 251). Ora, não seria absurdo dizer que a perspectiva sartriana sobre a obra de arte se vale da noção kantiana do desinteresse presente no modo como fruimos esteticamente, uma vez que a fruição do objeto artístico não se dirige à materialidade da obra, a qual faz parte do mundo real que nos circunda, mas sim ao objeto irreal, que pertence a um outro tempo e a um outro espaço. De fato, o autor faz tal anúncio: “Eis aí por que Kant pôde dizer que era indiferente que o objeto belo, apreendido na medida em que é belo, fosse dotado ou não de existência; eis por que Schopenhauer pôde falar de uma espécie de suspensão da Vontade de Potência” (SARTRE, 1996, p. 248).

Cabe destacar que, na *Analítica do Belo*, Kant afirma que o juízo de gosto é um juízo estético, e, portanto, não concerne ao entendimento (KU, AA 05, 203). Distinto do interesse pelo objeto relacionada à satisfação que acompanha o bom e o agradável, o juízo de gosto, na



medida em que é tão somente contemplativo, particulariza-se por ser indiferente à existência do objeto. Com isso, este tipo de juízo se isenta de contribuir para o conhecimento e não está fundado em conceitos, e nem mesmo a eles se direciona (KU, AA 05, 209). Tal juízo permite apenas que, na contemplação estética, o sujeito considere o sentimento de prazer ou desprazer.

Denomina-se interesse a satisfação que ligamos à representação da existência de um objeto. Logo, tal satisfação também tem sempre relação com a faculdade de desejar, seja como fundamento de determinação desta, seja ao menos como necessariamente concatenada com tal fundamento. Agora, quando se quer saber se algo é belo, não se quer saber se nós ou quem quer que seja temos ou poderíamos ter um interesse na existência do objeto, mas sim como o julgamos na mera contemplação [...] (KU, AA 05, 204).

Além disso, o filósofo alemão ressalta como a pureza do juízo de gosto requer a exclusão de qualquer interesse para considerar-se a beleza, pois a aptidão para bem ajuizar sobre as questões relacionadas ao gosto implica a completa indiferença acerca da existência da coisa (KU, AA 05, 205). É neste sentido que podemos compreender a mobilização schopenhaueriana feita por Sartre, uma vez que, “partindo da definição kantiana do belo como o que apraz de maneira desinteressada, Schopenhauer pensa a contemplação estética como completamente desinteressada, objetiva no sentido de não submetida ao querer, à vontade” (MACHADO, 2006, p. 208).

126

Nos termos da estética contemplativa de Schopenhauer, no acesso à Ideia, isto é, à objetivação primeira da Vontade, por meio da representação estética, o sujeito é destituído do estatuto de indivíduo enquanto composto de conhecimento e de corpo, tornando-se o sujeito puro e desinteressado do conhecimento (CACCIOLA, 2014, p. 93). A esse respeito, destaca-se a isenção da dimensão corpórea na experiência da contemplação artística. Questão essa que Sartre, certo modo, parece corroborar, uma vez que retoma a noção sobre o objeto artístico exigir de quem o vê a suspensão de dores e preocupações cotidianas, que envolvem desde sofrimentos estomacais até inquietações advindas de maus negócios, ou mesmo de conflitos interpessoais. A fruição da beleza estética, assim, solicita que o sujeito “se arranque à ordem do mundo, por liberdade, para se pôr diante desta ordem que lhe é apresentada” (SARTRE, 1987, p. 15).

Dessa forma, podemos dizer que a questão aqui inserida concerne à constatação de que, em ambos os autores, temos o olhar que não está voltado para existência da coisa, mas unicamente para os seus modos de manifestação (LOPES, 2019, p. 79). Ademais, de acordo com Sartre, a recuperação kantiana serve para mostrar que se há um desinteresse





pela existência do objeto de nossas apreciações estéticas, isso ocorre não porque pretende-se falar de um mistério sobre a apreensão da realidade, mas unicamente porque o objeto estético, sendo uma irrealidade, só pode ser constituído e apreendido por uma consciência que o coloca como tal (SARTRE, 1996, p. 248). Logo, a apreensão estética jamais poderia dar-se a uma consciência submersa no real, que somente intenciona o fastio da realidade bruta. A experiência estética está intimamente ligada à consciência que imagina.

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

127 Centramos nosso percurso em torno de duas questões que consideramos cruciais para se compreender as concepções sartrianas no âmbito estético. Assim, a partir da intencionalidade da consciência, vimos que, enquanto a percepção coloca seu objeto como existente e presente, o objeto da imagem é ausente ou inexistente. Contudo, se real e irreal são contrapontos fundamentais da teoria sartriana sobre o imaginário, a obra de arte demonstra como sua constituição depende da dinâmica entre ambos. Por outro lado, uma vez que a obra de arte é uma irrealidade, o exame feito nos mostrou que a apreensão estética só pode ser operada pela consciência que nadifica o mundo, dado que apenas pode ser direcionada ao irreal.

Nesse sentido, se o primeiro contato que temos com a arte dá-se pela percepção, posto que o *analogon* é o representante material que permite a manifestação do objeto artístico, seja ele um quadro, um corpo ou até mesmo a execução de uma orquestra, a apreensão estética só ocorrerá no momento que a consciência imaginante ultrapassar a estrutura real, pois é livre para tanto.

Além disso, com base nas observações estéticas expressas na Conferência à Universidade Mackenzie, acreditamos que Sartre nutre certos elementos de sua compreensão sobre o objeto artístico, apenas esboçados na obra de 1940. O enfoque dado na fala em questão sobre o exemplo pictórico e sobre a arte musical suplementam o capítulo conclusivo de *O imaginário* ao desenvolver que, se o objeto de nossas apreensões estéticas é desvelado pelo imaginário, sua beleza também o é. Mas é de fundamental importância ter em vista que, para conceber o belo em uma manifestação artística, é requerido que consideremos a obra de arte em seu conjunto, como um todo irreal que jamais poderia ser visível à percepção. A beleza só adquire seu sentido à margem do real, com o olhar indiferente à existência do objeto. No entanto, esse mesmo objeto constituído como uma irrealidade, nos impele a decifrá-lo.



Por fim, se Sartre não nos deixou um caminho estético acabado, isso não significa que seja impossível percorrer as considerações do autor sobre o tema e extrair delas considerações abrangentes sobre a arte e a beleza estética.



## REFERÊNCIAS

- CACCIOLA, Maria Lúcia. *A contemplação estética: Schopenhauer e Mondrian. Dois pontos*: Curitiba, São Carlos, vol. 11, n. 1, p. 91-103, abr. 2014. DOI: <http://dx.doi.org/10.5380/dp.v11i1.34592>.
- COELHO, Ildeu. *Sartre e a interrogação fenomenológica do imaginário*. Tese defendida no Programa de Pós-Graduação em Filosofia, USP, 1978.
- COOREBYTER, Vincent de. Prefácio. In: SARTRE, Jean Paul. *La transcendance de l'Ego et autres textes phénoménologiques*. Paris: Vrin, 2003.
- HOSTE, Vinicius Xavier. *A estética do irreal: Considerações sobre a obra de arte em Jean-Paul Sartre*. Dissertação de mestrado apresentada no Programa de Pós-Graduação em Filosofia, UFES, 2017.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de julgar*. trad. Fernando Costa Mattos. Petrópolis: Vozes, 2016.
- LOPES, Lucas Rodrigues da Fonseca. *O conceito de analogon em Sartre*. Dissertação de mestrado apresentada no Programa de Pós-Graduação em Filosofia, UEM, 2019.
- MACHADO, Roberto. *O nascimento do Trágico: De Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- OLIVEIRA, Rúbia Lúcia. A relação entre arte e imaginário segundo Jean-Paul Sartre. *Perspectivas* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFT, vol. 4, n. 1, 2019. Disponível em: <<https://betas.uft.edu.br/periodicos/index.php/perspectivas/article/view/5262>>. Acesso em: 03 nov. 2021.
- SARTRE, Jean-Paul. *A transcendência do ego: Esboço de uma descrição fenomenológica*. São Paulo: Vozes, 2015.
- SARTRE, Jean-Paul. Conferência de Jean-Paul Sartre – Universidade Mackenzie (1960). (tradução Maria Porto). *Discurso, [S. l.]*, n. 16, p. 7-32, 1987. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2318-8863.discurso.1987.37918>.
- SARTRE, Jean-Paul. *O imaginário: Psicologia fenomenológica da imaginação*. São Paulo: Ática, 1996.
- SARTRE, Jean-Paul. Uma ideia fundamental da fenomenologia de Husserl: A intencionalidade. (tradução Ricardo Leon Lopes). *VEREDAS FAVIP*, Caruaru, vol. 2, n. 01, pp. 102-107, jan/jun. 2005. Disponível em: <<https://gmeaps.files.wordpress.com/2012/05/uma-ideia-fundamental-da-fenomenologia-sartre.pdf>>. Acesso em: 04 out 2021.
- SILVA, Franklin Leopoldo e. *Ética e literatura em Sartre: Ensaio introdutório*. São Paulo: Unesp, 2004.
- SOUZA, Thana Mara de. Arte na filosofia de Sartre: tensão entre imaginação e engajamento. *Kínesis*, vol. 8, n. 18, p. 272-296, dez. 2016. DOI: <https://doi.org/10.36311/1984-8900.2016.v8.n18.20.p272>.
- SOUZA, Thana Mara de. Da irredutibilidade e inseparabilidade entre imaginação e percepção em Sartre. *Educação e Filosofia*, Uberlândia, v. 32, n. 64, p. 311-338, jan./abr. 2018. DOI: <https://doi.org/10.14393/REVEDFIL.issn.0102-6801.v32n64a2018-15>.
- SOUZA, Thana Mara de. Ética e estética no pensamento de Sartre. *Revista Estudos Filosóficos UFSJ*, n. 4, Estudos Filosóficos nº 4, 2010. Disponível em: <<http://seer.ufsj.edu.br/index.php/estudosfilosoficos/article/view/2353>>. Acesso em: 04 out 2021.
- SOUZA, Thana Mara de. O estatuto do sonho em O imaginário de Sartre. *Revista Dissertatio de Filosofia*, v. 42, p. 129-154, 2015. Disponível em:



<<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/dissertatio/article/view/8470>>. Acesso em: 03 nov. 2021.

