

PARA ALÉM DOS SONS: O ESTATUTO DA MÚSICA NO JOVEM SARTRE¹

BEYOND THE SOUNDS: THE STATUS OF MUSIC IN YOUNG SARTRE

Ágatha Cavallari²

Resumo: Este artigo tem como objetivo investigar o papel da música no interior das considerações de Sartre sobre a obra de arte, com base no período de publicação dos primeiros escritos do autor. Sabe-se que Sartre, em suas poucas investidas sobre estética, conferiu maior densidade ao caso pictórico. No entanto, isso não significa que a música não possua notáveis peculiaridades frente às demais manifestações artísticas. Em especial, quando consideramos as análises do autor sobre o contraste entre a irrealidade e o real, o exame sobre a música nos oferece importantes nuances para a compreensão do problema. Em vista disso, buscaremos examinar o papel desempenhado pela música em *A náusea*, romance de 1938, segundo o pano de fundo teórico exposto em *O imaginário*, obra de 1940.

Palavras-chave: Sartre. Música. Irreal. Imaginário. Náusea.

Abstract: This article aims to investigate the role of music in Sartre's considerations of the work of art, based on the period of publication of the author's first writings. It is known that Sartre, in his few forays about aesthetics, gave greater density to the pictorial case. However, this doesn't mean that music doesn't have notable peculiarities compared to other artistic manifestations. Especially when we consider the author's analysis of the contrast between unreality and the real, the examination of music offers us important elements for understanding the problem. In view of this, we will examine the role played by music in *The Nausea*, a novel from 1938, according to the theoretical background set out in *The Imaginary*, a work from 1940.

Keywords: Sartre. Music. Unreal. Imaginary. Nausea.

1. Introdução

Abordar a compressão de Jean-Paul Sartre sobre a arte musical implica trafegar por caminhos difusos, cujos contornos dados pelo próprio autor, não foram traçados com o intuito de oferecer uma apresentação minuciosa e sistemática sobre o assunto. Além disso, dentre as produções dos especialistas no pensamento sartriano, também é possível constatar a carência de comentários que buscam realçar a questão em torno da música no interior dos escritos de Sartre. No entanto, isso não implica que seja inviável identificar importantes noções sobre a temática musical em momentos circunscritos das reflexões sartrianas sobre o objeto artístico.

¹ Os resultados elaborados neste artigo decorrem de um período anterior de pesquisa financiado pela FAPESP. Processo n° 2021/10914-6, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

² Mestranda pelo programa de pós-graduação do PPGFIL-USP (São Paulo). Bolsista CAPES/PROEX. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4743-8440> E-mail: agatha.cavallari@usp.br.

Como de Souza (2010, p. 84) salienta, embora o filósofo francês não tenha sido um pensador firmado no campo dos debates estéticos, preocupações frequentes com a temática referente à obra de arte são evidenciadas ao longo da produção intelectual sartriana. São notórios os trabalhos do autor nos registros da escrita ficcional, teatral, entre outros. Porém, no que concerne à música, a lacuna deixada por Sartre abarca uma intrigante peculiaridade. Em *Sur la musique moderne*³, podemos encontrar breves explicações do autor sobre a sua experiência com o fazer musical e as consequências disso em sua abordagem sobre a música. Como se sabe, apesar de não ter se especializado no assunto, Sartre sustentava grande afeição por música (SICARD, 1989, p. 297). No âmbito de sua vida pessoal, destaca-se tanto o fato de Sartre tocar piano quanto a proximidade que manteve com especialistas musicais, músicos de jazz e notáveis compositores (SICARD, 1989, p. 297). Além disso, não passa despercebido as referências musicais e as construções argumentativas relacionadas ao tema, presentes, ainda que de maneira esparsa, nas produções do autor. Nesse sentido, não parece absurda a indagação sobre o motivo por trás do silêncio sartriano a respeito da música. Afinal, porquê Sartre teria sustentado tamanha resistência em falar sobre uma arte que não lhe era indiferente?

A justificativa central do autor para o hiato da questão concerne à sua própria empreitada musical. Mais especificamente, o filósofo francês assinala que, em decorrência de considerar-se um mau instrumentista em relação aos músicos que apreciava, sentiu-se um tanto isolado frente a eles: “[...] o fato de tocar mal me fez incapaz de falar absolutamente sobre suas obras” (SICARD, 1989, p. 298, tradução nossa)⁴. Mas isso não é tudo. Sartre ainda comenta como houve momentos em que suas ideias sobre música vieram à tona. Entretanto, ao julgar que deveriam manter-se apenas no nível pessoal, acabou por afastá-las da exposição pública.

Ora, como já fora anunciado, ainda que o filósofo francês não tenha nos apresentado reflexões minuciosas e bem ordenadas sobre a arte musical, isso não implica que a mesma não tenha lugar algum no pensamento sartriano. Ao focalizarmos nas considerações de Sartre sobre a obra de arte, é possível delinear percursos fecundos para extração das observações feitas pelo autor acerca do lugar singular da música face às demais manifestações artísticas. Isso se evidencia já no período primaveril dos escritos sartrianos, sobretudo em *A náusea*, romance de 1938, e em *O imaginário*, obra teórica de

³ Conjunto de entrevistas a Sartre, preparadas por Michel Sicard e Jean-Yves Bosseur, em 1978, e publicadas, em 1989, na coletânea “Essais sur Sartre”.

⁴ “[...] le fait de jouer mal me rendait incapable de parler absolument de leurs œuvres”.

1940. No que concerne à trama protagonizada por Antoine Roquentin, a canção de jazz “*Some of these days*” destaca-se como uma peça chave para compreendermos a concepção sartriana entre a arte e o real, tendo em vista a íntima associação da música com o alívio da fatídica náusea que acomete o personagem. Por outro lado, as análises sartrianas sobre a obra de arte, expostas em *O imaginário*, nos oferecem um pano de fundo teórico profícuo para compreendermos a especificidade da música à luz da irrealidade e sintonizá-lá com o romance⁵.

A título de prelúdio, cremos que essas ponderações nos levam a enfatizar que, em Sartre, a problemática referente à música exige o desenvolvimento de um exame detido; sobretudo quando destacamos as obras supracitadas. A fim de percorrermos o tema proposto, de início, nosso artigo será concentrado em torno do estatuto da música, tal como apresentado em *O imaginário*, a partir do caso da *Sétima Sinfonia* de Beethoven. Em seguida, com base em *A náusea*, elaboraremos a peculiar relação entre Roquentin e a música de jazz *Some of these days*.

2. A música: uma arte percebida ou imaginada?

Logo de início, cumpre ressaltar que a discussão sobre o objeto estético não é posta de maneira isolada do escopo sartriano exposto em sua “psicologia fenomenológica da imaginação”. Com base nas conclusões sobre os aspectos distintivos da consciência imaginante, ao final do livro de 1940, Sartre reconhece a necessidade de abordar o problema da obra de arte, tendo em vista a íntima ligação do assunto com o exame do imaginário (SARTRE, 1996, p. 245). A partir da afirmação de que a obra de arte é uma irrealidade, o filósofo francês nos mostra que, apesar de irreal, o objeto artístico requer um suporte material que o manifeste. Isso significa que o objeto próprio às nossas apreciações estéticas só pode ser apreendido pela consciência capaz de imaginar. Mas a questão abarca outras importantes nuances, uma vez que esse mesmo objeto irreal requer um *analogon*, isto é, um objeto real que nos permita apreender o conteúdo oculto à

⁵ Cumpre destacar que partimos do pressuposto de que há uma comunicação íntima entre *A náusea*, obra ficcional, e *O imaginário*, livro teórico, tal como proposto por Silva (2004). Segundo a noção de “vizinhança comunicante”, o comentador indica a necessidade tanto da formulação filosófica quanto da expressão literária na filosofia sartriana. Não se trata de afirmar a identidade completa entre filosofia e literatura. Mas, de igual modo, não parece razoável estipular sua diferença absoluta. Sugere-se que a comunicação entre a instância filosófica e a dimensão literária é determinada por meio de uma “passagem interna” (SILVA, 2002, p. 13), isto é, passar de uma forma expressiva a outra envolve uma *complementação interior* entre ambas.

percepção. Embora não seja extravagante dizer que Sartre privilegie as ponderações sobre o caso pictórico, diferentes manifestações artísticas tais como o romance, o teatro e a poesia, são mobilizadas com o intuito de elucidar a constituição da obra de arte. Segundo o autor, em todos esses casos, evidencia-se que o objeto artístico é um conjunto sintético irreal objetivado⁶ pelo suporte material feito pelo artista (SARTRE, 1996, p. 248).

No entanto, quando deslocamos a questão para a música, à primeira vista, o mesmo procedimento não é facilmente atestado. O próprio autor reconhece essa notável particularidade da arte musical: “Mas não há artes cujos objetos, por sua própria natureza, parecem escapar à irrealidade? Uma ária, por exemplo, não remete a nada, a não ser a si própria” (SARTRE, 1996, p. 249). A música aparenta ser o caso de uma arte que não remete a nada além de si mesma, de modo que poderíamos ser tentados a assumir que a sua “matéria e referência se confundem” (SILVA, 2004, p. 101). Portanto, é preciso direcionarmos nosso olhar para os detalhes da argumentação sartriana acerca da arte cuja textura é dada por sons.

Ao analisar o caso da *Sétima Sinfonia* de Beethoven, Sartre demarca algumas exigências mínimas envolvidas na apreciação da peça. Dentre os requisitos possíveis, podemos mencionar a preferência pela apreciação de uma orquestra que esteja apta para efetuar uma execução agradável da obra, atentando para a experiência e o repertório dos músicos, a interpretação fidedigna do maestro à partitura de Beethoven, as condições acústicas do local em que a apresentação ocorrerá etc. De todo modo, tais preceitos são sustentados pelo desejo que alimentamos de ouvir a obra com perfeição, “como estando *diante da Sétima Sinfonia, ela mesma, em pessoa*” (SARTRE, 1996, p. 250, grifo do autor). Porém, o caminho argumentativo do autor permite que a questão seja formulada segundo a possibilidade da obra beethoveniana ser um objeto real ou um objeto irreal (SARTRE, 1996, p. 250). Isso significa que é necessário elucidar qual objeto é a *Sétima Sinfonia* “em pessoa”, “nela mesma”. Será a música uma coisa percebida ou um objeto constituído no seio da irrealidade? Delineia-se, assim, a pertinência de perguntarmos se a irrealidade da música pode ser atestada, tal como os demais objetos artísticos.

⁶ Por sua própria natureza, a imagem está à parte do real, isolada e incomunicável. O artista não parte do imaginário e, depois, entrega a sua criação irreal no real. Em verdade, ele constrói um representante 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 na realidade.

3. O tempo e o espaço como os elementos que permitem atestar a irrealidade da arte musical

A fim de mostrarmos que, embora de forma não tão evidente, a arte musical é tanto um objeto fruto da consciência imaginante quanto sustenta a correspondência entre o real e o irreal, própria à obra de arte, é forçoso recuperarmos pontos-chaves da explicação sartriana acerca da distinção entre a percepção e a imaginação.

Como se sabe, alicerçada no conceito de intencionalidade, a proposta de *O imaginário* possui como núcleo o exame sobre a imaginação e a demarcação de suas peculiaridades em relação à consciência perceptiva; posto que ambas são apresentadas como “as duas grandes atitudes irreduzíveis da consciência” (SARTRE, 1996, p. 160). Desse modo, por meio da reflexão, o autor inicia seu estudo com a exposição da “estática da imagem”, ou seja, as concepções “[...] sobre a imagem considerada como fenômeno isolado” (SARTRE, 1996, p. 29). Em vista disso, a imagem nos é apresentada como uma consciência *sui generis*, que coloca seu objeto como um nada e, por isso, particulariza-se por quase-observá-lo, apresentando-se a si mesma como uma espontaneidade criadora⁷.

Se o objeto intencionado pela consciência perceptiva é real, ao imaginar, efetuamos a função irrealizante da consciência. Em outros termos, intencionamos um objeto dado como ausente ou inexistente, ou seja, um objeto irreal. No entanto, dentre o leque de características que demarcam a profunda diferença entre imagem e percepção, gostaríamos de focalizar, acima de tudo, no modo pelo qual Sartre conceitua a relação dos objetos irrealis com o tempo e com o espaço. Tal recorte nos permitirá compreender o desembocar desses aspectos na posterior avaliação da música como um objeto artístico que não se furta à irrealidade.

Em primeiro lugar, visto que a coisa imaginada nunca poderá ser objeto da percepção, a análise sartriana requer a discriminação das estruturas próprias àquilo que nos é dado como irreal. Em se tratando dos objetos intencionados pela consciência imaginante, o autor aponta que “[...] não apenas a própria matéria do objeto é irreal: todas as determinações de espaço e tempo às quais está submetido participam dessa irrealidade” (SARTRE, 1996, p. 167). Como explica Coelho (1978, p. 403), o objeto percebido sempre nos é dado como existente em uma determinação espaço-temporal, de modo que todas as suas qualidades também comportam infinitas determinações. Por outro lado, a “carne” do

⁷ Tratam-se das quatro características da imaginação feitas no âmbito do “certo”, isto é, da descrição fenomenológica.

objeto imaginário, isto é, sua “contextura íntima” (SARTRE, 1996, p. 30), abarca estruturas irreais específicas, com determinações mais precárias e difusas.

No que concerne ao espaço, a imagem não compartilha o mesmo ambiente que a percepção. Sartre ressalta o “coeficiente de profundidade” do espaço do objeto irreal nos seguintes termos: se Pierre enquanto imagem me aparece a uma certa distância, é efetivamente válido afirmar que Pierre está, por exemplo, há cinco metros de distância em relação a mim? (SARTRE, 1996, p. 169). Ora, na medida em que é um irreal, isso se torna impossível. A imagem não mantém nenhuma relação com o sujeito, tal como ocorre no mundo à nossa volta. O objeto irreal dá-se como um “complexo de qualidade absolutas” (SARTRE, 1996, p. 169), as quais são oriundas das qualidades sensíveis reais que, por sua vez, são relativas. Com isso, cumpre notar que a imagem não cria condições absolutas de existência para o objeto. Antes, “ela conduz ao absoluto as qualidades sensíveis, mas sem despojá-las de sua relatividade essencial” (SARTRE, 1996, p. 169).

Ademais, Sartre não exclui da percepção a abrangência de certo aspecto de absolutez e de grandeza em relação ao objeto. Contudo, isso ocorre sempre em relação ao sujeito e aos objetos que estão ao seu redor. No caso da imagem, as qualidades absolutizadas surgem como intrínsecas à coisa (SARTRE, 1996, p. 169), malgrado a sua relação com o mundo. Assim, a irrealidade não equivale à completa indeterminação do objeto intencionado pela imaginação, como poderíamos conjecturar. Em verdade, envolve determinações imaginárias. O objeto irreal pertence a uma outra espacialidade, estruturada como sua qualidade inerente. A localização do objeto em imagem dá-se num espaço sem partes, inatingível pelo olhar entregue ao real. Não à toa, Sartre considera que o espaço da imagem abarca um caráter muito mais qualitativo se comparado com a extensão da percepção (SARTRE, 1996, p. 170).

De maneira similar ao espaço, o tempo do objeto irreal também é distinto do tempo da realidade. A fim de provar o que se diz, o autor francês parte da seguinte afirmação: “O objeto da consciência difere por natureza da consciência da qual é o correlativo” (SARTRE, 1996, p. 171). Em outras palavras, é preciso ter em vista que a consciência transcorre em um tempo que não é o mesmo do objeto imaginário. Nesse sentido, Sartre aponta como há imagens que nos aparecem sem qualquer determinação temporal, outras que contêm uma duração comprimida, e há ainda aquelas que possuem

um fluxo temporal mais veloz que o da consciência⁸. Portanto, de forma análoga à absolutização das qualidades do espaço, a temporalidade irreal também é absolutizada.

Além disso, Sartre chama a atenção para um aspecto da irrealidade temporal que consideramos de fundamental importância, a saber, que a duração do objeto irreal, tendo sofrido uma alteração em sua estrutura devido ao princípio de quase-observação, se apresenta de forma invertida, uma vez que “o acontecimento, o gesto que queremos realizar como imagem, aparece comandando os instantes anteriores” (SARTRE, 1996, p. 174). Ora, posto que a consciência imaginante determina a duração do objeto, constata-se a impossibilidade de haver surpresas na produção do irreal, seja ela inteiramente fictícia ou não. Isso nos leva a enquadrar que a duração do tempo irreal é determinada de ponta a ponta pelo sujeito que constitui o objeto em imagem. Disso segue-se que a necessidade é o fator intrínseco de todas as criações imaginárias⁹. Esse ponto será desenvolvido quando abordarmos o papel da música em *A náusea*. Por ora, convém frisar que o tempo e o espaço do objeto imaginário são ambos impossíveis de serem assimilados à estrutura da percepção¹⁰.

Embora a distinção estática seja necessária no interior do projeto do autor francês, as considerações sartrianas não findam na diferenciação estanque entre a consciência perceptiva e a consciência imaginante e seus respectivos objetos visados. Segundo de Souza (2018, p. 326), a conclusão de *O imaginário* nos mostra que, sem recair numa mera indiferenciação, ambas consciências mantêm uma relação dinâmica, que as torna inseparáveis de fato. Nesse sentido, a exposição em torno do objeto artístico se sobressai e a discussão sobre a música ganha contornos próprios.

Enquanto uma criação imaginária, o objeto artístico segue a estrutura da irrealidade, ou seja, possui um tempo e um espaço distintos do real. No início deste artigo, vimos que a questão sobre a música exige maior cautela. Primeiramente, a música pode ser considerada um objeto irreal? Se sim, nos termos postos, como é estabelecida a relação dinâmica em sua manifestação? À luz das observações feitas sobre a contextura do irreal,

⁸ Para ilustrar o que se diz, Sartre se vale, respectivamente, dos seguintes exemplos: o centauro, o sorriso de Pierre e o sonho (SARTRE, 1996, p. 171-173).

⁹ Como se sabe, isso é um desdobramento da espontaneidade da consciência e do princípio de quase-observação, descritos por Sartre no primeiro capítulo de *O imaginário*.

¹⁰ Se o tempo e o espaço dos objetos irrealis são de igual modo não pertencentes ao real, não poderíamos perguntar sobre a validade da expressão “mundo irreal”? Em resposta, Sartre esclarece que apenas utiliza o termo por comodidade, embora não seja perfeitamente adequado. A ideia de “mundo” requer dos objetos a dupla condição de serem rigorosamente individuados e de estarem em equilíbrio com um meio (SARTRE, 1996, p. 175). Mas, por darem-se como opacos e isolados, os objetos irrealis, a rigor, jamais poderiam formar um mundo.

temos condições de retomarmos as observações sartrianas sobre a composição de Beethoven.

Ao apresentar as condições basilares que nos conduzem à análise da *Sétima Sinfonia*, Sartre afirma que, quando nos detemos sobre a escuta da obra beethoveniana, não podemos dizer que ela nos é dada como algo determinado espaço-temporalmente: “[...] ela não existe no tempo, não a apreendo como um acontecimento datado, como uma manifestação artística que se desenrola na sala do teatro Châtelet em 17 de novembro de 1938” (SARTRE, 1996, p. 250). Se estivermos em uma sala de concerto, seja no Brasil ou seja na França, ouviremos a mesma sinfonia. A mudança pode ocorrer em relação a interpretações de maestros e músicos distintos, de sorte que amanhã podemos ouvir uma boa execução desta obra de Beethoven, e o mesmo não necessariamente ocorre se decidirmos ouvi-la daqui há oito dias, quando for excetuada por músicos iniciantes, por exemplo. Mas, ainda assim, tratar-se-á da mesma música.

Nesse sentido, Sartre prossegue com maiores detalhes a análise sobre o modo pelo qual apreendemos a música em questão:

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, sob a condição de interpretar a sucessão de temas como uma sucessão absoluta, e não como uma sucessão real [...] 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, grifo do autor).

A *Sétima Sinfonia* não nos é dada como um acontecimento formado por determinações espaço-temporais precisas, as quais implicariam, ao invés da ausência, a imersão no real. A partir disso, não poderíamos dizer que o excerto sartriano constata a irrealidade que constitui a obra do compositor alemão? Ao ouvirmos a sinfonia, não podemos lhe atribuir a localização espacial em que é executada. Ela escapa da concretude da sala de concerto, de modo que não está “em *parte alguma*”, “a sinfonia não *está aqui*, entre estas paredes, sob estes arcos”; ela pertence a um outro espaço. Da mesma forma, também é impossível dizer que as notas e os movimentos da obra são dados por uma sucessão real, isto é, pelo tempo da realidade. A *Sétima Sinfonia* possui um tempo próprio.

Nos enganaríamos ao atribuir seu fluxo ao mesmo tempo presente em que nos encontramos. Mas tampouco se trata de afirmá-la como uma ocorrência fixada no passado. Seus temas estão envoltos pela absolutização temporal que Beethoven lhe conferiu. Portanto, na medida em que possui um tempo e um espaço internos, completamente apartados do real, a música permite que afirmemos a sua irrealidade. A obra do compositor alemão dá-se como pessoa, mas sob a forma da ausência; à mercê de nosso alcance¹¹.

Todavia, há mais um fator a ser considerado. Não é difícil discordar que se estivermos diante da execução da *Sétima Sinfonia* e ocorrer um grave revés na sala de concerto, certamente, a orquestra cessará de tocar. O mesmo pode acontecer caso o maestro sintá-se impelido a interromper a regência devido à uma indisposição súbita (SARTRE, 1996, p. 250). Com isso, é imperioso admitir que a execução da sinfonia é o seu próprio *analogon*, uma vez que ela funciona como o representante material que permite à música, o objeto irreal, exprimir-se no espaço circunscrito e no tempo datado da sala de concerto: “Ela [a sinfonia] só pode manifestar-se por *analogas* que são datados e que se desenrolam em nosso tempo” (SARTRE, 1996, p. 251)¹². Assim, podemos afirmar que a arte musical não apenas sustenta a “tensão” (DE SOUZA, 2018) própria à filosofia sartriana entre o real e o irreal, como também, segundo Silva (2004, p. 101), ao invés de obscurecer a diferença entre realidade e irrealidade, a música é o caso que melhor a acentua.

Além de esclarecer como a música é uma arte constituída no irreal, as poucas linhas que Sartre reserva para versar sobre o modo pelo qual a sinfonia é escutada, também nos permitem elencar os contornos singulares sobre a arte musical. Nesse sentido, convém nos atermos à descrição do autor sobre o modo pelo qual a escuta da obra beethoveniana se desenrola:

Examinemos agora como eu escuto essa sinfonia: certas pessoas fecham os olhos. Nesse caso, desinteressam-se do acontecimento visual e datado que é interpretação; abandonam-se apenas aos sons puros. Outros fixam a orquestra ou as costas do maestro. Mas não veem o que olham (SARTRE, 1996, p. 250).

¹¹ Como o filósofo francês salienta, isso não significa que a música, à maneira platônica, exista em uma espécie de mundo das ideias. Mas sim que ela está completamente fora do real (Sartre, 1996, p. 251).

¹² Contudo, Sartre ressalta que é preciso efetuarmos a redução imaginante a fim de ouvirmos a sinfonia através dos sons reais. Disso decorre a afirmação de nosso autor sobre a música não ser ouvida “realmente”, posto que sua escuta não ocorre na materialidade que a exprime e nas notas executadas no mundo que nos circunda, mas sim no imaginário (SARTRE, 1996, p. 251).

De acordo com as considerações precedentes, sabemos que o tempo e o espaço da música lhe são próprios. No entanto, no trecho mencionado, Sartre traz à tona uma nuance distintiva sobre a música ao apontar o desinteresse característico pelo evento visual e datado que acompanha a fruição da obra de Beethoven. Tanto no caso daqueles que preferem fechar os olhos quanto para aqueles que escolhem manter o olhar fixo no entorno, compartilham a mesma apreensão da irrealidade. Portanto, na fruição estética¹³ de uma obra musical, é o abandono do sujeito aos sons que se sobressai. Como Vincent de Coorebyter reitera, “apenas interpretações errôneas nos levam brutalmente de volta ao mundo da existência” (COOREBYTER, 2005, p. 94, tradução nossa)¹⁴.

Isso nos leva a destacar que, se a orquestra, a sala e mesmo o maestro “desaparecem” no momento em que a obra é executada, isso não se deve apenas à impossibilidade basilar de justapor o tempo e o espaço do real com o tempo e o espaço atrelados à imaginação. É verdade que a escuta musical implica que os sons reais devam ser apreendidos como *analoga* (SARTRE, 1996, p. 251) da melodia e da harmonia irrealis. Porém, convém lembrar que Sartre assinala como a contemplação estética engloba um gênero de fascinação contraposto ao notável desencanto que constatamos ao final do espetáculo em que estávamos imersos. Há, assim, uma dificuldade específica que experienciamos com a transição da atitude imaginante para a atitude realizante da consciência. Mas, afinal, o que isso significa no interior das considerações sobre a música?

Em primeiro lugar, visto que não há surpresas ou acasos no irreal - desde as características espaço-temporais até os demais elementos que compõem o objeto -, a música sustenta a fatalidade própria ao domínio da consciência imaginante. Trata-se da descrição feita por Sartre logo nos momentos iniciais de *O imaginário* e que fornece o estofamento para a compreensão da música. Em contraste com a imagem, a percepção abarca um processo característico de aprendizagem sobre o objeto observado, posto que o mesmo sempre transborda a nossa capacidade de imediata apreensão. Assim, há uma qualidade

¹³ Cumprir notar que Sartre entende a fruição estética como um modo de apreender o irreal, e não como algo experienciado pela observação dos elementos reais. À exemplo do caso pictórico, a escolha de cores, o resultado das pinceladas ou mesmo o efeito do verniz, só adquirem seu valor estético com a assunção da consciência imaginante. Como o autor afirma: “Quanto à fruição estética, ela é real, mas não é apreendida por si mesma, na medida em que produzida por uma cor real; é apenas uma maneira de apreender o objeto irreal e, longe de dirigir-se ao quadro real, serve para constituir através da tela real o objeto imaginário” (SARTRE, 1996, p. 248).

¹⁴ “Seules les fautes d’interprétation nous reconduisent brutalement au monde de l’existence”.

distintiva no objeto real que concerne ao seu aspecto excessivo, o qual relaciona-se com a imprevisibilidade atrelada às coisas que percebemos. Por sua vez, determinado de ponta a ponta pela consciência imaginante, no objeto irreal só há aquilo que nós mesmos colocamos (SARTRE, 1996, p. 24). Na medida em que possui uma pobreza intrínseca, o objeto fruto do imaginário jamais possibilita uma aprendizagem lenta e gradual. Seu saber nos é dado de prontidão: “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” (SARTRE, 1996, p. 23). Isso significa que o objeto irreal se contrapõe ao inesperado, aos excessos. Não fornece riscos ou novos ensinamentos: ele é certo (SARTRE, 1996, p. 24). Logo, definida como um irreal, a música compartilha da mesma certeza, da mesma previsibilidade constitutiva dos objetos intencionados pela consciência capaz de imaginar.

Com base nisso, ao final da obra de 1940, nosso autor esboça que, ao sairmos de um espetáculo teatral ou musical, sentimos um mal-estar semelhante àquele que é experimentado com o despertar de um sonho¹⁵. Ora, o sonho, tal como o drama representado e a execução sinfônica, estão absolutamente à margem do real (COELHO, 1978, p. 445). Mas, em específico, gostaríamos de salientar que, ao findar de uma boa apresentação musical ou de uma trama onírica, a consciência imaginante, fascinada por suas criações irreais, é abruptamente interrompida. Por conseguinte, retoma o contato súbito com a realidade e seus acasos, por vezes desagradáveis. Não à toa, Sartre enlaça esse movimento à suscitação do “[...] *fastio nauseante* que caracteriza a consciência realizante” (SARTRE, 1996, p. 251, grifo nosso). Em outros termos, o embaraço sentido com a transição da atitude imaginante da consciência para o mundo de nossas preocupações diárias se alicerça na oposição entre a fatalidade, característica da primeira, e a imprevisibilidade intransponível do segundo. Isso nos leva a apontar, em consonância com de Souza (2015, p. 251) que, em ambos casos, experienciamos o desencanto porque a despeito de nosso desejo, ao invés de ser eliminado, o real se mantém.

A música, por seu turno, vinculada à assunção da atitude imaginante, nos permite aspirar por uma vida contraposta à vulnerabilidade dos acasos, mesmo que por alguns

¹⁵ Embora a música compartilhe do irreal e do real, tal como as demais artes, acreditamos que uma de suas características distintivas se dê pela analogia traçada por Sartre entre a arte musical e o sonho em um sentido preciso: se o sonho aparenta ser o caso limite do imaginário, tal como analisado por de Souza (2015), em que *supostamente* estaríamos fechados no imaginário (SARTRE, 1996, p. 223), a música, por seu turno, pode ser considerada o caso limite das manifestações artísticas pela dificuldade em distingui-la do real e do irreal. De todo modo, este é um assunto que exige a elaboração de um outro texto.

instantes. Mas será tal conjectura sustentável? Acreditamos que os contornos do problema nos impelem à narrativa de *A náusea*, romance sartriano de 1938.

4. A desordem nauseante

Escrito na forma diarística, o romance inaugural de Sartre abarca as experiências do historiador Antoine Roquentin, durante um período singular. A fim de concluir suas pesquisas sobre o marquês de Rollebon, o protagonista encontra-se, há três anos, instalado na pequena cidade de Bouville (SARTRE, 2019, p. 13). Mas a especificidade das experiências narradas por Roquentin diz respeito a uma crescente e obscura inquietação sentida pelo personagem. À medida em que expande, esse inoportuno e ainda incompreendido “enjoo adocicado” (SARTRE, 2019, p. 26), passa a modificar de forma significativa a qualidade de vida do protagonista sartriano: trata-se da náusea. Assim, como ponto de partida, convém salientar que “a descoberta da contingência é um percurso pontuado pelas manifestações da náusea” (SILVA, 2004, p. 81). Em outras palavras, há uma enfática relação entre a crescente compreensão do desvelamento imotivado da existência como contingência e a náusea sugestiva que devasta os dias narrados por Roquentin.

As modificações, de início, sentidas como externas ao sujeito desembocam na dificuldade do protagonista em avaliar se o que estão mudando são os objetos e as pessoas à sua volta, ou se a alteração diz respeito à sua própria maneira de ver as coisas. As alterações que pareciam restringir-se aos aspectos táteis expandem-se aos demais sentidos, de modo que o personagem sente-se impossibilitado de negar que algo, de fato, aconteceu: “Portanto, ocorreu uma mudança durante essas últimas semanas. Mas onde? É uma mudança abstrata que não se fixa em nada. Fui eu que mudei? Se não fui eu, então foi esse quarto, essa cidade, essa natureza; é preciso decidir” (SARTRE, 2019, p. 20). De acordo com Silva (2004, 81), tal dúvida caracteriza o modo ambíguo da relação entre a consciência e os objetos, o qual surte efeito significativo na compreensão das insinuantes metamorfoses reconhecidas pelo personagem. Isso não seria de se estranhar, uma vez que o próprio Roquentin reconhece o vazio distintivo da consciência intencional¹⁶.

¹⁶ “Lúcida, imóvel, deserta, a consciência se encontra entre as paredes; perpetua-se. Já ninguém a habita. Ainda agora alguém dizia *eu*, dizia *minha* consciência. Quem? [...] Restam apenas paredes anônimas, uma consciência anônima” (SARTRE, 2019, p. 192, grifo do autor).

Assim, a perda de confiança que Roquentin depositava no ser das coisas ocorre a partir do reconhecimento de que os variados objetos que permeiam seu estável cotidiano já não eram mais como antes; o que leva o personagem à constatação final de que as coisas não são. Durante a observação das raízes de um castanheiro, Roquentin, acometido por uma massiva crise de náusea, enfim, compreende a ruína irreversível da imagem habitual do mundo que havia nutrido até então: “[...] a existência subitamente se revelara [...] Esse verniz se dissolvera, restava apenas massas monstruosas e moles, em desordem - nuas, uma nudez apavorante e obscena” (SARTRE, 2019, p. 148). A existência agora desnudada rompe com todo caráter inofensivo; nada há aqui de contentamento e conforto. Antes, há uma obscenidade desoladora que se escancara e fere o olhar. Além disso, consoante com a inesgotabilidade da apreensão das minúcias e das múltiplas facetas do objeto real, vistas em *O imaginário*, Roquentin constata o aspecto “demasiado” das coisas:

Demais: era a única relação que podia estabelecer entre aquelas árvores, aquelas grades, aquelas pedras. Tentava inutilmente contar os castanheiros e situá-los com relação à Véleda; tentava comparar sua altura com a dos plátanos: cada um deles escapava das relações em que procurava encerrá-los, isolava-se, extravasava. Eu senti o arbitrário dessas relações (que me obstinava em manter para retardar o desabamento do mundo humano, das medidas, das quantidades, das direções); elas já não tinham como agir sobre as coisas. Demais, o castanheiro, ali em frente a mim um pouco à esquerda. Demais, a Véleda... (SARTRE, 2019, p. 148-149).

Mas, sobretudo, estas breves ponderações nos levam a frisar que a constância e a previsibilidade depositada outrora por Roquentin no ser das coisas, correspondia apenas ao conjunto de expectativas do personagem (SILVA, 2004, p. 82). De modo mais preciso, com o desvelar da contingência, o protagonista sartriano percebe a impossibilidade de crer na permanência estável das coisas e de si próprio no tempo. Nesse sentido, a descoberta sobre a “desnecessidade” das coisas gera um turbilhão inconsistente da compreensão do próprio “eu”. Não à toa, o personagem sente-se esmagado ao reconhecer a unidade entre a náusea e ele mesmo:

Não posso dizer que me sinto aliviado nem contente; ao contrário, me sinto esmagado. Só que meu objetivo foi atingido: sei o que desejava saber; compreendi tudo o que me aconteceu a partir do mês de janeiro. A Náusea não me abandonou e não creio que me abandone tão cedo; mas já não estou submetido a ela; já não se trata de uma doença ou de um acesso passageiro: a Náusea sou eu (SARTRE, 2019, p. 147).

A afirmação do personagem, entretanto, pode nos conduzir ao engano. Como ressalta Silva (2004, p. 85), a descoberta da existência não é e nem poderia ser uma espécie de rearticulação de todas as manifestações da náusea. Isso seria equivalente a conferir-lhe certo sentido finalista. É verdade que ela veio de modo progressivo e que a expressão de Roquentin pode, a princípio, sugerir o tom conclusivo de um processo encadeado. Mas o caráter repentino e abrupto que o perfaz exclui a possibilidade de ordenação. A existência que aparece agora nada tem de encadeamento causal, é um sentir-se sem chão. Sobre este ponto, vemos uma nítida diferença em relação à constituição temporal das criações irreais, forjadas à margem da captura do mundo que nos circunda. Nesse sentido, a música constitui-se como a peça chave para compreendermos a dimensão do irreal frente à desordem implicada no real. Vejamos como isso ocorre.

5. O lugar da música em “A náusea”: a necessidade do jazz

Acreditamos que as considerações destacadas sobre a música em *O imaginário* podem ser identificadas em *A náusea*, apesar da diferença notável e importante entre os registros. Em um primeiro momento, chama a atenção a subparte “Cinco e Meia” da obra ficcional, em que Roquentin se dirige ao *Rendez-vous des Cheminots*, já inquieto pelas perturbações da náusea. Ao ouvir *Some of these days* no gramofone, o personagem expressa o seguinte:

Há uma outra felicidade: lá fora há essa faixa de aço, a curta duração da música que atravessou nosso tempo de um lado a outro, e o recusa e o dilacera com suas pontas secas e aguçadas; há um outro tempo [...] Mais alguns segundos e a negra vai cantar. Isso parece inevitável, tão forte é a necessidade dessa música: nada pode interrompê-la, nada que venha desse tempo no qual o mundo despencou; ela cessará por si mesma no momento exato [...] E no entanto estou intranquilo; bastaria muito pouco para que o disco parasse: uma mola que se quebrasse [...] Como é estranho, como é comovente que essa rigidez seja tão frágil. Nada pode interrompê-la e tudo pode aniquilá-la (SARTRE, 2019, p. 38).

Podemos dizer que, junto com as indicações sobre a irrealidade do tempo musical, Roquentin também entende a relação recíproca entre real e irreal na constituição da música de jazz. Tal como foi visto no caso da sinfonia, aqui, a música é afirmada como pertencente a “um outro tempo”, que se distingue do tempo “no qual o mundo

despencou”. O jazz em questão atravessa e recusa o tempo real, dá-se como negação. Assim, a música apenas findará no momento que já fora determinado no irreal, não há acasos em seu transcorrer, posto que é dada como sucessão necessária em seu interior. Por outro lado, a reprodução de *Some of these days* está intimamente ligada ao funcionamento dos elementos reais, quais sejam, o disco e a mola, “essa rigidez tão frágil”.

Ademais, já nos últimos momentos do livro, Roquentin retoma a reflexão sobre a constituição da música, antes de deixar Bouville:

Devem ter arranhado o disco nesse lugar, pois há um barulho estranho. E há algo que deixa o coração apertado: é que a melodia absolutamente não é afetada por essa tossezinha da agulha sobre o disco. Ela está tão longe - tão lá trás. Também isso eu compreendo: o disco se arranha e se gasta, a cantora talvez esteja morta; eu vou embora, vou tomar meu trem. Mas por trás do ente que cai de um presente para o outro, sem passado, sem futuro, por trás desses sons que dia a dia se decompõem, se lascam e deslizam para a morte, a melodia permanece a mesma, jovem e firme, como uma testemunha implacável (SARTRE, 2019, p. 198).

Neste momento, melhor se evidencia que a música não pode dar-se como um acontecimento atual e datado, ela está para além do tempo e do espaço reais; sendo “uma testemunha implacável” da irrealidade. O personagem concebe, assim, que “[...] uma coisa era o suporte físico real (o aparelho no qual o disco girava), outra era a música, que dependia, por um lado, desse suporte, mas que não se resumia a ele” (DE SOUZA, 2016, p. 275). Ao ouvir *Some of these days* pela última vez, Roquentin expressa como tal música se revela através de “espessuras de existência”, mas se tentarmos captá-la, nos depararemos apenas com “entes desprovidos de sentido” (SARTRE, 2019, p. 197). Com isso, conclui que a música “[...] está por trás deles: sequer a ouço, ouço sons, vibrações do ar que a revelam” (SARTRE, 2019, p. 197). Os referidos elementos nos levam a enquadrar que o personagem compreende de forma muito similar à *Sétima Sinfonia*, que a música, o objeto estético, requer a ultrapassagem da estrutura real para desvelar-se. A música “[...] sempre para além de alguma coisa, de uma voz, de uma nota de violino” (SARTRE, 2019, p. 197), ou seja, sua apreensão dá-se no irreal.

Portanto, o jazz tocado no gramofone não se mistura ao redor. Ele possui algo de “impenetrável”, apesar dos acontecimentos inesperados do ambiente, seja a abertura da porta do café, o ar frio que passa a correr pelos joelhos de Roquentin e a chegada do veterinário junto a sua neta, em meio à execução da canção (SARTRE, 2019, p. 38).

Ademais, nota-se que a relação desoladora de Roquentin com a contingência, em contraste com sua apreciação pela música de jazz, expressa de mais forma mais enfática senão o desencanto, a repulsa oriunda do retorno ao real, após o cessar da contemplação do objeto constituído na irrealidade.

Mas isso não é tudo. A partir de seus fracassados esforços em atribuir um nexos narrativo aos momentos de sua vida, Roquentin compreenderá o aspecto crucial que desembocará em sua afeição pela música, qual seja, a discrepância entre a passagem do tempo e os acontecimentos. O protagonista acreditou que o sentimento de aventura fosse oriundo dos eventos, mas havia um engano contido nesta perspectiva. Em verdade, Antoine descobre que a aventura concerne à “[...] maneira pela qual os instantes se encadeiam” (SARTRE, 2019, p. 74), e não aos acontecimentos por si mesmos. Com isso, descreve que, numa aventura autêntica, o tempo parece se esgotar, há a sensação de que “[...] cada instante leva a outro instante, esse a outro, e assim sucessivamente, que cada instante se aniquila, que é inútil tentar retê-lo [...]” (SARTRE, 2019, p. 74). Isso significa que há uma necessidade na *passagem* do tempo que os acontecimentos não comportam (MOUTINHO, 1999, p. 53). Logo, é o sujeito que realiza a atribuição da inevitabilidade própria à transição temporal aos eventos, de modo que “[...] transportamos para o conteúdo o que pertence à forma” (SARTRE, 2019, p. 74).

Vemos que Roquentin nomeia de aventura a ordenação narrativa que ele gostaria de ver em sua própria vida (SILVA, 2004, p. 84). Mas, embora a descoberta imotivada da contingência aniquile o anseio pelo rigor à maneira narrada, o romance ainda comporta um caso em que a passagem do tempo e os acontecimentos compartilham da mesma necessidade. Portanto, é por meio da música que Roquentin não apenas reconhecerá a cisão entre obra de arte e a vida real, como também obterá uma forma momentânea de superar o incômodo nauseante.

A primeira referência, já mencionada, de Roquentin a *Some of these days*, também é uma das descrições mais importantes sobre o sentimento do personagem em relação à música, no interior da obra de 1938. No início desta ocasião, o protagonista afirma de modo categórico que “as coisas não vão bem!” (SARTRE, 2019, p. 34). Naturalmente, o motivo do desassossego de Roquentin vincula-se à presença da náusea. No entanto, o mal-estar mostrou uma mudança significativa: agora, estendeu-se até o ambiente de café. Assim, em meio à essa crise de náusea, o personagem solicita que a garçonete ponha uma música de jazz específica para tocar no gramofone. A partir disso, a escuta de *Some of these days* se inicia:

Logo virá o estribilho: é dele que mais gosto, e da maneira abrupta pela qual se lança como um penhasco para o mar. No momento, é jazz que toca, não há melodia, apenas notas, uma miríade de curtas sacudidelas. Elas não param, uma ordem inflexível as origina e as destrói, sem nunca permitir que se recomponham, que existam por si [...] (SARTRE, 2019, p. 37).

Enquanto aguarda pelo refrão da canção, Roquentin observa que há uma peculiaridade no desdobrar da música que lhe apraz. Desde as primeiras notas embaladas pelo ritmo jazzístico, a música apresenta uma inflexibilidade interior que impede sua submissão a outra coisa além de si mesma. Há uma ordem rigorosa que concede seu nascimento ao mesmo tempo que anuncia sua destruição. Tal como afirmará em um outro momento, “cada instante só surge para trazer os que lhe seguem” (SARTRE, 2019, p. 54), de sorte que jamais poderão existir por si mesmos. Além disso, Roquentin entrevê que o estribilho se destaca por corresponder ao ponto alto da ordenação: está posto na música como um penhasco que lança para o mar. Mas, ao contrário do oceano instável que carrega os acontecimentos do mundo real, a música demarca o abrupto, porém agradável, mergulho na necessidade.

Enfim, eis que o refrão se instaura: “Extinguiu-se o último acorde. No breve silêncio que segue, sinto intensamente que houve algo, que *alguma coisa aconteceu*”. Tão logo a melodia entoada pela cantora se inicia: “*Some of these days, you will miss me, honey!* O que acaba de ocorrer é que a Náusea desapareceu” (SARTRE, 2019, p. 38). Em primeiro lugar, podemos dizer que, através da música, Roquentin reconhece “[...] o abismo que existe entre a arte e o mundo” (MOUTINHO, 1999, p. 62). Tal como já examinamos a partir de *O imaginário*, a arte musical é um objeto constituído na irrealidade. Portanto, ela escapa à contingência na medida em que se manifesta como uma criação necessária por todos os pontos. Isso significa que, em meio às crises de náusea associadas ao desvelamento da contingência, Roquentin reconhece uma espécie de “remédio” para o seu mal-estar, cujo efeito consiste em colocá-lo frente à apreciação da necessidade: trata-se da música de jazz. Ora, vimos que os acontecimentos que preenchem o tempo do real são imprevisíveis. Apenas a passagem do tempo é necessária. Entretanto, como ressalta Coorebyter (2005, p. 98), na música, o tempo está determinando a ser ele mesmo, pois ele é regulado por suas próprias leis. A continuação da descrição de Roquentin bem ilustra este movimento:

Quando a voz se elevou no silêncio, senti meu corpo se enrijecer e a Náusea se dissipou. Bruscamente: era quase doloroso se tornar assim todo rijo e rutilante. Ao mesmo tempo a duração da música se dilatava, se inflava como uma tromba. Enchia a sala com sua transparência metálica, esmagando contra as paredes nosso tempo miserável. Estou na música (SARTRE, 2019, p. 38, grifo do autor).

O tempo específico da música corta a configuração que encontramos na vida cotidiana. “Entramos” na música, e a necessidade parece estender-se pelo mundo (MOUTINHO, 1999, p. 62). Assim, quando Roquentin escuta o jazz, o entorno torna-se insignificante. A música pode se sobrepor às circunstâncias do mundo, na medida em que não se submete aos critérios do real. Antes, ela esmaga o “tempo miserável” ao qual estamos submetidos. Dessa forma, pode-se afirmar que “[...] a música é a arte da metamorfose do tempo por excelência”¹⁷ (COOREBYTER, 2005, p. 98, tradução nossa). Sobretudo, o tempo transformado pela música nos possibilita nutrir a crença de que o dia aventureco anunciado pelo refrão “*Some of these days*”, enfim, é vivenciado. Ainda que, ao término da última nota, sejamos obrigados a reconhecer que os acontecimentos no real não comportam a forma melódica.

6. Considerações finais

Vimos que as características espaço-temporais do irreal nos permitiram demonstrar que a música é um objeto intencionado pela consciência imaginante. Nesse sentido, a música, tal como as demais manifestações artísticas é um irreal. Mas isso não significa que a mais abstrata das artes não requeira um exame detido, que permita a elucidação de seus aspectos distintivos, quais sejam, a transformação enfática do tempo e o sentimento expressivo de abandono do real. Ao ouvirmos uma canção de jazz ou uma sinfonia, experimentamos o agrado oriundo de uma ordenação necessária que destoa da enojativa imersão cotidiana, fundada nos acasos.

Portanto, ainda que Sartre não tenha se debruçado sobre a temática musical de forma energética, isso não implica desconsiderar a importância desta arte na compreensão dos temas tratados pelo autor, sobretudo neste período de juventude. Por fim, cumpre notar que, mesmo de maneira breve, Sartre elege a música para expressar a importância e o papel do irreal em nossa instável existência.

¹⁷ “[...] la musique est l’art de la métamorphose du temps par excellence”.

Referências

- COELHO, Ildeu Moreira. **Sartre e a interrogação fenomenológica do imaginário**. Tese defendida no Programa de Pós-Graduação em Filosofia, USP, 1978.
- COOREBYTER, Vincent. de. **Sartre avant la phénoménologie - Autour de La Nausée et de la Légende de la vérité**. Bruxelas: Ousia, 2005.
- DE SOUZA, Thana Mara. Arte na filosofia de Sartre: Tensão entre imaginação e engajamento. **Kínesis**, vol.8, n.18, p. 272-296, dez. 2016. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/kinesis/article/view/7711>. Acesso em: 14 mar. 2018.
- DE SOUZA, Thana Mara. Da irreducibilidade e inseparabilidade entre percepção e imaginação em Sartre. **Educação e Filosofia**, Uberlândia, v. 32, n. 64, p. 311–338, 2018. DOI: 10.14393/REVEDFIL.issn.0102-6801.v32n64a2018-15. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/EducacaoFilosofia/article/view/35096>. Acesso em: 19 nov. 2023.
- DE SOUZA, Thana Mara. Ética e estética no pensamento de Sartre. **Revista Estudos Filosóficos UFSJ**, n. 4, 2010. Disponível em: <http://seer.ufsj.edu.br/index.php/estudosfilosoficos/article/view/2353>. Acesso em: [s.d.]
- DE SOUZA, Thana Mara. 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: [s.d.]
- MOUTINHO, Luiz Damon Santos. **Sartre: Psicologia e fenomenologia**. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- SARTRE, Jean-Paul. **A Náusea**. Trad. Rita Braga. 25. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019. (Clássicos de ouro)
- SARTRE, Jean-Paul. **O imaginário: Psicologia fenomenológica da imaginação**. São Paulo: Ática, 1996.
- SICARD, Michel. **Essais sur Sartre**. Paris, Ed. Galilée, 1989.
- SILVA, Franklin Leopoldo. **Ética e literatura em Sartre: Ensaio introdutório**. 1. ed. São Paulo: Unesp, 2004.

Recebido em: 25/09/2023

Aprovado em: 20/11/2023