

## **O OBJETO ESTÉTICO E O PRAZER ESTÉTICO SEGUNDO JEAN-PAUL SARTRE**

THE AESTHETIC OBJECT AND AESTHETIC PLEASURE ACCORDING TO JEAN-PAUL SARTRE

*Rúbia Lúcia Oliveira<sup>1</sup>*

### **Resumo:**

Embora Sartre não tenha desenvolvido uma teoria específica sobre o belo, o objetivo deste artigo é esclarecer o que ele compreendia por estética, destacando a distinção que o filósofo faz entre os diferentes tipos de arte, como significativa e não-significativa. Para Sartre, a literatura exerce uma função distinta em relação às demais formas artísticas, demandando uma liberdade orientada. O filósofo enfatiza também a diferença existente entre a beleza natural e a beleza estética pois, são caminhos diversos que permitem o prazer estético. A diferença de abordagem em relação à teoria kantiana é crucial para entender a importância e a necessidade do imaginário no prazer estético, além de revelar as razões pelas quais a beleza pura só pode ser encontrada na arte não-significativa. Para isso, será exposto o conceito de objeto estético, com o intuito de elucidar os fundamentos que levam Sartre a afirmar que o imaginário é essencial para a conquista da beleza, a qual só se torna acessível por meio do irreal.

**Palavras-chave:** Filosofia, Literatura, Arte

### **Abstract:**

Although Sartre did not develop a specific theory on beauty, the aim of this article is to clarify what he understood by aesthetics, highlighting the distinction he makes between different types of art, such as significant and non-significant. For Sartre, literature plays a distinct role compared to other artistic forms, requiring a directed freedom. The philosopher also emphasizes the difference between natural beauty and aesthetic beauty, as they are different paths that allow for aesthetic pleasure. The difference in approach to Kantian theory is crucial to understanding the importance and necessity of the imaginary in aesthetic pleasure, as well as revealing the reasons why pure beauty can only be found in non-significant art. To do so, the concept of the aesthetic object will be presented, aiming to elucidate the foundations that lead Sartre to affirm that the imaginary is essential for achieving beauty, which only becomes accessible through the unreal.

**Keywords:** Philosophy, Literature, Art

---

<sup>1</sup> Doutora em Letras (UFT). Universidade Federal de São João del-Rei – UFSJ, [rubia@ufs.edu.br](mailto:rubia@ufs.edu.br),  
Lattes: <https://lattes.cnpq.br/4037858355479703>, Orcid:  
<https://orcid.org/0000-0003-1133-2126>

## Introdução

Sartre faz uma distinção entre o objeto estético e os demais objetos, sendo a principal característica deste último o fato de ser irreal. Existe uma diferença entre aquilo que percebemos e aquilo que apreendemos como objeto estético. Um mesmo objeto pode ser percebido de formas diversas, dependendo da postura do espectador em relação a ele. Ao observar uma pintura, como *A Mona Lisa* de Leonardo da Vinci, por exemplo, o olhar pode se fixar apenas nas figuras retratadas, prestando atenção nas cores e no prazer sensorial que elas proporcionam. Pode-se também analisar os aspectos técnicos da obra, como a diferença de espaço entre a figura da mulher e a paisagem de fundo, o uso excessivo de cores, entre outros elementos composicionais, sem, no entanto, considerar o quadro como uma obra de arte — ou seja, sem buscar alcançar um prazer estético por meio dele. Esse comportamento é comum entre aqueles que não têm um contato frequente com a arte. O prazer estético, por sua vez, surge geralmente após um exercício mental. O espectador precisa treinar seu espírito para transitar de uma postura de simples contemplador sensorial para um contemplador estético. Essa postura estética exige um afastamento da realidade. Essa diferença de abordagem é constantemente visível. A pessoa encarregada da limpeza de um museu, por exemplo, não terá a mesma experiência que aquele que visita o local com o objetivo de apreciar as obras de arte.

Segundo Sartre, o prazer estético ou a alegria estética é um prazer distinto dos outros prazeres da vida e, embora seja algo real, só se concretiza por meio do irreal. Ele alerta para a necessidade de não confundir o prazer sensorial com o prazer estético, uma vez que este último só pode ser atingido no domínio do irreal. Somente no irreal as relações de cores e formas adquirem seu verdadeiro significado. A estética sartriana, portanto, ocorre na abstração, mesmo que o sujeito esteja em uma situação concreta.

A intenção do artista é criar uma combinação de tons reais que possibilite a manifestação do irreal. Mesmo no cubismo e na arte abstrata em geral, embora nossa percepção das obras não se relacione com a realidade visível, essas pinturas ainda possuem densidade e profundidade, características comuns às obras tradicionais. Esse aspecto é o que as torna simultaneamente concretas e irrealis. Não podemos afirmar que essas obras se apresentam como objetos reais, pois ainda funcionam como analogias. Isso demonstra que, independentemente do estilo ou época, a arte é sempre uma cópia da imagem mental do artista, um *análogon*. O que se manifesta na tela é o irreal – objetos que não existem nem no quadro nem em qualquer outro lugar, mas que dominam a superfície. Esses objetos, por meio da fruição estética, são percebidos como belos, com a composição servindo-se do objeto real para criar o imaginário.

Se, em um quadro, uma paisagem natural é retratada de forma realista, ou se, pelo contrário, é representada de acordo com as pinceladas impressionistas, buscando os efeitos da luz, o que o espectador contemplará será o irreal – o que não está fisicamente presente na tela. Isso explica o distanciamento da visão estética, pois o objeto estético se forma através de uma consciência imaginativa, que constrói e apreende o objeto, transformando-o em algo irreal. Esse objeto, antes real, tocável e perceptível, não é mais a fonte do prazer estético. É a consciência imaginante, e não a perceptiva, que permite o acesso ao estético, tornando necessária a transformação do objeto artístico. Assim, ocorre uma mudança ontológica no objeto.

Sartre, por exemplo, afirma que "a contemplação estética é um sonho provocado, e a passagem para o real é um autêntico despertar" (Sartre, 1996, p. 251). Isso significa que, ao adotar uma postura estética, ocorre uma mudança de consciência: deixamos de lado a percepção sensorial e passamos para a consciência imaginativa. Quanto à qualidade da obra, Sartre também destaca que uma obra de arte não se faz apenas com boas intenções. Não é a intenção do autor, como a de denunciar desigualdades sociais, que tornará a obra bela. O artista não deve buscar comover o espectador com referências específicas, pois é o estilo de arte que não remete a nada exterior que cria a verdadeira estética. Nesse caso, o espectador tem total liberdade para interpretar a obra.

Vale ressaltar que a arte não-significante é o espaço mais adequado para a experiência estética, pois não pretende transmitir uma mensagem específica. Não é a simples referência a algo da realidade – como na prosa – que limita o acesso ao estético, mas sim a tentativa de comover o espectador. A verdadeira criação livre, por meio do imaginário, surge quando o objeto artístico não é reduzido a um simples significado, permitindo mais liberdade para o espectador. Na arte visual, essa liberdade de criação é mais presente do que na literatura, pois na primeira não há qualquer intenção de revelar algo específico, apenas de despertar o sentido estético através da combinação de sentimentos do artista e da matéria. Não se pretende desvelar nada específico. É importante notar que, para Sartre, não são apenas as obras clássicas, simétricas e claras, que são belas, mas também aquelas que podem parecer grotescas.

Eu desejava uma Estética na qual a arte literária figuraria, mas em suas relações com as outras artes; pois, no essencial, a literatura diz o que ela tem a dizer por meio de signos, sem se tornar jamais um conjunto de símbolos não-significantes – o que pode ser a pintura -, e só se introduz, portanto, no estético, por um de seus lados. Por outro lado, as outras artes: pintura, música, escultura, talvez, criam o estético, ou seja, uma certa maneira de apresentar um objeto que seja belo. (SARTRE, 1981, p.115)

Como Sartre menciona na citação acima, a literatura se distingue da poesia por não ser composta por símbolos não-significantes. Como sempre cumpre sua função de desvelar algo, a literatura ocupa apenas uma parte no campo da estética. O *belo puro* surge nas outras formas de arte. Na arte significativa, a beleza, se aparecer, será apenas um elemento adicional; já nas artes não-significantes, o foco principal é a exibição do belo.

A literatura, ao trabalhar com signos, tem a intenção de esclarecer a situação do leitor. Esses signos, sendo palavras que já possuem um significado, traduzem de maneira imediata a condição existencial do homem. Para o escritor, o mais importante é que seu público perceba, através da imaginação e dos signos, a situação contemporânea. O escritor e o leitor buscam, por meio da obra, alcançar a liberdade. Ambos desejam a libertação através da criação. No movimento que exige tanto a criação quanto a negação do mundo real, o leitor se vê imerso na obra. Assim, na literatura, a liberdade do leitor para criar e interpretar é mais restrita do que nas artes não-significantes. O escritor guia a criação do leitor, enquanto, nas outras artes, o artista não pode atuar como guia, pois não faz uso de signos que já possuem significados específicos no mundo. Nesse sentido, a liberdade de criação e interpretação do espectador é mais ampla. Isso é evidente na famosa tela de René Magritte, que ilustra um cachimbo com a legenda *Ceci n'est pas une pipe*. Ao incluir a legenda, um conjunto de signos com significado, o artista assume o papel de guia,

restringindo a liberdade criativa do espectador. Se a obra não tivesse explicações, a liberdade de interpretação seria mais expansiva. Ter maior liberdade na criação nas artes não-significantes não significa que a literatura não permita liberdade; a diferença reside no grau de liberdade que cada obra oferece. Nas artes não-significantes, como no caso de *A Liberdade guiando o povo*, de Delacroix (1798-1863), o espectador pode interpretar a obra de forma mais livre, mesmo sem conhecer o contexto histórico. Se a obra fosse explicada verbalmente, a imaginação do espectador seria mais limitada.

### O belo, a liberdade e a literatura

Para Sartre, "a beleza é uma unificação totalizadora, porém, o espectro dessa totalidade nunca é completamente realizado" (Sartre, 1981, p. 16). Isso ocorre porque a beleza se encontra no plano do irreal. O belo é o conjunto da obra, que não pode ser aprendido isoladamente. Por isso, a beleza pode emergir até mesmo do grotesco. O essencial para que uma obra não-significante seja bela é que o artista não tente manipular o espectador por meio de associações corriqueiras, enquanto na prosa o escritor deve usar uma rede conceitual baseada em signos para estimular a imaginação e provocar no leitor a percepção de sua condição existencial. Para que o objeto estético se manifeste como tal, é necessário que a consciência submerja o mundo, se constituindo como uma consciência imaginante. O objeto estético não pode surgir de uma consciência realizante (perceptiva), mas sim de uma consciência imaginária. Portanto, durante a leitura, é necessário que o leitor negue o que está lendo e crie.

Quando olhamos para um quadro, o que nele está representado é irreal, e o objeto estético coincide com esse irreal. Um erro comum é acreditar que a pintura é a objetivação de uma imagem previamente elaborada pelo artista, uma imagem que se torna perceptível ao outro por meio do processo artístico. Na realidade, é importante distinguir entre o resultado material da pintura, a tela plana, e o objeto de apreciação estética, como a paisagem representada no quadro. A imagem permanece sendo uma imagem, nunca a concretização do imaginário.

No romance e na poesia, os autores criam objetos irrealis por meio de análoga verbais. As palavras estabelecem uma *ponte* para o imaginário, de maneira distinta. Na poesia, essa ponte leva a uma infinidade de possibilidades, enquanto na prosa há uma limitação na criação. Um exemplo disso pode ser visto no teatro, onde o ator usa seu corpo como *analogon* de um personagem imaginário. Todas as ações do ator são vistas como uma representação irreal do personagem, como se o ator fosse absorvido pelo irreal. "Não é o personagem que se realiza no ator, é o ator que se irrealiza em seu personagem" (Sartre, 1996, p. 249). Isso ilustra como o teatro pode ser engajado, pois ele representa a situação vivida pelo espectador.

Sartre também exemplifica o conceito de *analogon* na música, citando a Sétima Sinfonia de Beethoven. Ao ouvir uma interpretação ruim da obra, tem-se a impressão de que a sinfonia foi traída. Quando executada corretamente, a sinfonia é apreendida como algo que está ali *em pessoa*. Isso significa que a música possui uma temporalidade própria, e sempre que quisermos, ela poderá ser revisitada. A apreensão da sinfonia não está no presente nem no passado; ela está fora do real. Embora a sinfonia se manifeste no momento, ela se apresenta como ausente e imune ao real, apesar de depender dele para existir. A Sétima Sinfonia só pode se manifestar através de seus análoga, que se desenrolam no nosso tempo. Assim, como a música se encontra fora do real, ela é ouvida no imaginário. Essa é uma

característica de toda a arte: é completamente apreendida no irreal, que é imune às interferências do real.

Quanto à literatura, como já foi mencionado, o escritor apela à liberdade do leitor para que sua obra ganhe vida. Assim, "a literatura, mais que fruição contemplativa, é exercício de liberdade" (Leopoldo e Silva, 2004, p. 20), pois depende da liberdade tanto do leitor quanto do escritor. A obra literária só existe na medida em que o leitor a interpreta; sem ele, não há a transição da subjetividade do autor para a objetividade, isto é, as ideias do autor, misturadas nas palavras, não seriam apreendidas. Sem o leitor, as palavras impressas no papel seriam apenas sinais vazios. Para que a obra atinja seu objetivo – a produção total da obra através de uma negação – o escritor deve apelar à liberdade do leitor. Essa liberdade não é condicionada ou determinada, pois isso implicaria na perda da liberdade. A literatura, então, requer a liberdade do leitor, que deve confiar nela e agir em nome dessa confiança. Diferentemente de uma ferramenta que serve a um fim, o livro se propõe como fim para a liberdade do leitor. As palavras impressas são os *análoga* que permitem o prazer estético. Ao negar o que lê, o leitor cria um "mundo" imaginário, e para isso, a liberdade é essencial.

A incompletude da obra literária é afirmada: sem o trabalho de leitura e entrega do leitor, só existem o escritor e suas palavras, impregnadas com sua essência. O leitor completa a obra, e para isso, o escritor apela à sua liberdade para fazer surgir a obra. Com sua liberdade e subjetividade, o leitor objetiva a obra do escritor. Esse apelo à liberdade do leitor é distinto de qualquer instrumento humano, pois não se trata de uma ferramenta que visa um fim, mas sim de uma proposta que busca realizar a liberdade do leitor. O livro não é um meio para alcançar outro fim, mas um fim em si mesmo para a liberdade do leitor. Ele quer que a liberdade atue em nome de si mesma.

Embora a obra de arte se proponha como um fim em si mesma, ela não é uma finalidade sem fim. Considerá-la dessa forma seria esquecer o papel constitutivo do leitor na obra literária, pois ele vai além do que o escritor escreveu. A arte seria uma finalidade sem fim se não fosse possível atribuir a ela um criador. A leitura não consiste em decifrar um sentido pré-existente, mas em criar e desvendar a obra. O leitor é o constituinte da obra. A obra foi feita para o outro, não se justifica por si mesma.

Ao criar, o escritor coloca seus sentimentos na obra, que só se revelam através da reação do leitor. O leitor precisa acreditar no que lê, tomando emprestados os sentimentos do autor. Contudo, essa crença não implica alienação da liberdade, pois a crença é uma escolha livre, mesmo que se manifeste como um *sonho livre*. "O leitor se faz crédulo, desce até a credulidade e esta, embora acabe por se fechar sobre ele como um sonho, é acompanhada a cada instante pela consciência de ser livre" (Sartre, 1993, p. 42). A liberdade do leitor nunca desaparece, pois, a crença também é liberdade. Na crença, a consciência fica fascinada por si mesma, mas só pode sair desse estado por meio de um testemunho externo, como nos sonhos. Na leitura, essa fascinação não é tão intensa, pois existe um recuo estético e sempre há a possibilidade de a consciência reflexiva emergir. Enquanto no sonho o mundo irreal é vivido como tal, na leitura ele é apenas representado de maneira irreal. A crença na leitura não anula a liberdade da consciência. Há sempre liberdade: a consciência se coloca como fascinada. Em *O Ser e o Nada* (1999), Sartre explica que a fé na má-fé só se realiza quando se nega a si mesma. A crença é liberdade; ao reconhecer-se como crença, a consciência aniquila-se, pois não pode permanecer passiva. A crença, longe de ser uma falta de

liberdade, revela a liberdade da consciência. O que determina as reações do leitor é sua liberdade criativa, pois a leitura é um ato de imaginação e criação. Sartre chama essa dinâmica de "inversão", característica do objeto estético. Como a consciência imaginante e o objeto irreal são distintos, não há relação causal entre eles. Todos os sentimentos que "surge" foram inseridos no objeto por quem os imaginou.

Simplesmente um mundo todo inteiro me aparece em imagem através das linhas do livro e esse mundo se fecha sobre minha consciência, eu não posso mais me libertar dele, eu estou fascinado por ele. É esse gênero de fascinação sem posição de existência que chamo de crença. (SARTRE, 1987, p.319)

Não é o objeto irreal em si que desencadeia uma reação, mas sim todas as forças que contribuíram para sua construção. A consciência imaginante só pode se relacionar com aquilo que nela colocamos; portanto, o objeto em si não determina a reação. Segundo Sartre, a tendência de atribuir à obra a causa de determinado sentimento decorre de uma confusão de memória, pois tanto o objeto-imagem quanto o objeto-real pertencem ao passado. A consciência de imagem, ao reagir, coloca sua resposta como se fosse originada do objeto irreal, ocultando, assim, sua própria liberdade. O sentimento em relação ao irreal é similar ao que se tem em relação ao real, mas, no caso do imaginário, é o sentimento que se projeta sobre o objeto.

De acordo com o filósofo, enquanto a arte se dirige à liberdade do espectador, a beleza natural não se direciona a nada. O homem sabe que não foi ele quem criou os objetos da natureza, mas tem consciência de que é ele quem estabelece as relações entre eles. A aparente finalidade na obra de arte não se aplica à beleza natural. Mesmo as relações que o homem estabelece com os objetos naturais são, na verdade, hipóteses. Nada na paisagem apela diretamente à nossa liberdade. A liberdade que o espectador experimenta ao se deparar com o objeto natural é de puro capricho, uma vez que, ao contrário da obra de arte, não há um criador que a apresente como algo que convoca e manifesta sua generosidade. Os objetos naturais, portanto, tornam-se apenas motivos de devaneio, e ao perceber que a harmonia da natureza não é imposta por ninguém, o homem deseja ser o responsável por essa ordem, buscando a essencialidade através da arte, ou seja, deseja ser o criador que impõe as regras. A essencialidade da arte permite que a ordem e a beleza encontradas na natureza, sem justificativa, se realizem de maneira plena na obra de arte. Enquanto na natureza o homem pode apenas imaginar ser o criador, na arte ele tem a certeza de que é, de fato, o criador. Nesse sentido, a beleza não é fruto do acaso na arte, mas sim da ação intencional de um criador real.

Ao se deparar com uma obra literária, o leitor pode se sentir tranquilo, pois tudo o que nela está presente foi desejado pelo autor; nada foi deixado ao acaso. Na verdade, o artista cria o acaso, o qual, ao ser transformado em arte, deixa de ser mero acaso e passa a ser uma escolha deliberada, convidando o espectador à admiração.

A árvore e o céu, na natureza só se harmonizam por acaso; no romance, ao contrário, se os heróis se acham nesta torre, nesta prisão, se passeiam por este jardim, trata-se ao mesmo tempo de restituição de séries causais independentes (a personagem estava com certo estado de ânimo devido a uma sucessão de eventos psicológicos e sociais; por outro lado, dirigia-se para determinado lugar

e a configuração da cidade a obrigava a atravessar certo parque) e da expressão de uma finalidade mais profunda, pois o parque só ganhou existência para se harmonizar com determinado estado de ânimo, para exprimi-lo por meio das coisas ou destacá-lo por meio de um vivo contraste; e o próprio estado de ânimo foi concebido em ligação com a paisagem. Aqui a causalidade é que é a aparência e poderíamos designá-la por 'causalidade sem causa', e a finalidade é que é a realidade profunda. Mas se posso, assim, subordinar com tanta segurança a ordem dos fins à ordem das causas, é que afirmo, ao abrir o livro, que é da liberdade humana que o objeto extrai a sua fonte. (SARTE,1993, p.45)

Na arte, sabemos que, embora as relações pareçam ocasionais, elas são sempre desejadas pelo autor, mesmo quando a intenção é retratar o acaso. Na literatura, encontramos uma ordem e um finalismo que se distinguem do determinismo principalmente pela temporalidade: enquanto o finalismo conecta passado e futuro, o determinismo relaciona o futuro ao presente. Apesar de parecerem antagônicos à liberdade, ambos estão, de certo modo, interligados. Isso ocorre porque é somente quando o fim se volta ao passado, iluminando-o de uma maneira específica, que o passado pode se tornar um *móbil* (Sartre, 1999), direcionando uma ação revolucionária. Assim, podemos afirmar que liberdade e finalismo se implicam mutuamente. Embora todo ato tenha um móbil, este não é a causa da ação; é o ato que define seus fins e motivos, e, portanto, ele é a expressão da liberdade. Nesse sentido, o finalismo, ao recusar o passado como causa de si mesmo, implica a liberdade.

Assim como a consciência tética de algo é consciência (de) si, o móbil nada mais é do que a captação do motivo, na medida em que tal capacitação é consciente (de) si. Mas daí resulta evidentemente, que motivo, móbil e fim são os três termos indissolúveis do brotar de uma consciência viva e livre que se projeta rumo às suas possibilidades e define-se por essas possibilidades. (Sartre, 1999, p.555)

A obra de arte, e especialmente a prosa, por ser carregada de temporalidade, revela essa característica como intrínseca ao ser humano, conduzindo-o a reconhecer a liberdade como o fundamento sem fundamento de suas ações. A confiança do leitor repousa na crença de que o autor escreveu a partir de sua própria liberdade, e não a partir das paixões. Mesmo que a causalidade na obra de arte seja sempre sustentada por uma finalidade, essa dinâmica não depende do tipo literário escolhido.

Já que há um criador para a obra de arte, e já que ele é o homem -ser livre, tudo que vemos escrito é feito para alcançar algo. Com a garantia da existência do autor, podemos dizer que a realidade profunda da prosa é a finalidade e que esta leva o leitor a reconhecer que há um autor que, livre, criou a obra. É por isso também que o finalismo implica a liberdade ou ao menos ao reconhecimento dela". (Souza, 2004, 183)

Pode-se afirmar que a obra de arte, enquanto uma finalidade em si mesma, convoca ao exercício da liberdade tanto do escritor quanto do leitor. Não se limitando ao que é explicitamente mostrado, o apelo da obra à liberdade transcende sua própria existência, pois o ato criador visa a retomada total do mundo. Ao propor a criação da obra ao espectador, o artista também propõe a criação do próprio mundo. A relação entre o escritor e o leitor é responsável por construir tanto a obra quanto o mundo. "Pois é bem esta a finalidade última da arte: recuperar este mundo, mostrando-o tal como ele é, mas como se tivesse

origem na liberdade humana.” (Sartre, 1993, p.47) Na arte, o mundo deixa de ser um conjunto indiferenciado de utensílios e obstáculos, sendo visto como um imperativo, como uma tarefa da liberdade do escritor e do leitor.

A obra de arte exige que, através de sua liberdade, o homem se distancie da ordem imediata do mundo, posicionando-se, assim, diante de uma nova ordem apresentada a ele, justamente, como obra. Conforme observa Leopoldo e Silva, a respeito do realismo na literatura:

(...) a representação literária, se parte de um diagnóstico realista fruto de uma reflexão autêntica sobre o homem e a historicidade, realiza-se como exigência incondicionada no próprio momento em que mostra o ser humano determinado pelas condições mais adversas. (Leopoldo e Silva, 2004, p.20)

O homem, assim, recapitula sua responsabilidade pelo mundo por meio do objeto belo: “o mundo é minha tarefa, isto é: a função essencial e livremente consentida da minha liberdade consiste precisamente em fazer vir ao ser, num movimento incondicionado, o objeto único e absoluto que é o universo.” (Sartre, 1993, p.49)

Não se pode, portanto, afirmar que o prazer estético surge da passividade, pois é necessário um ato livre, tanto por parte do escritor quanto do leitor, estabelecendo uma relação de confiança mútua. Dessa forma, tanto o escritor quanto o leitor são responsáveis pela maneira como desvendam a obra e o mundo. Em concordância com Kant quanto ao imperativo da arte, Sartre afirma que, ao experimentarmos o prazer estético em relação a uma obra, buscamos que todos sintam o mesmo prazer, um prazer originado do reconhecimento da liberdade.

O julgamento estético é, então, o reconhecimento de que há uma liberdade frente a mim, a liberdade do criador e, ao mesmo tempo, uma tomada de consciência, à ocasião do objeto que está frente a mim, de minha própria liberdade, e enfim, em terceiro lugar, uma exigência que os outros homens, nas mesmas circunstâncias, tenham a mesma liberdade. Consequentemente, um livro concebido sobre o plano estético é realmente um apelo de uma liberdade à uma liberdade, e o prazer estético é a tomada de consciência da liberdade diante do objeto. (SARTRE, 1998, p. 26-27)

## A diferença de perspectiva entre Kant e Sartre

Ao tratar da questão do belo, Sartre afirma que a realidade imediata nunca é bela, pois, para caracterizarmos algo como belo, é necessária uma atitude do imaginário que *nadifica* o mundo no qual a coisa está originariamente inserida. A partir dessa premissa, ele estabelece uma distinção entre moralidade e estética. A moral lida com objetos reais do mundo, como pessoas, coisas e fatos, que fazem parte da realidade, e por isso exige um *estar-no-mundo*. Já a estética, apesar de também exigir um *estar-no-mundo*, lida unicamente com o imaginário.

O homem se relaciona com a moral de forma imediata, enquanto, para que a relação com a estética exista, é necessário um afastamento do real. Nesse sentido, pode surgir uma atitude de contemplação estética diante de acontecimentos e objetos reais. Esse distanciamento do plano da realidade permite perceber os objetos não em si mesmos, mas como um *analogon*—uma imagem irreal do que são. Essa transformação ocorre a partir da passagem da consciência perceptiva para a consciência imaginativa, que nega a realidade e *nadifica* o mundo.

Quando o objeto se apresenta dessa maneira, fora do alcance do real (no imaginário), surge o que Sartre descreve como uma “espécie de desinteresse doloroso em relação a ele” (Sartre, 1996, p. 252). Sartre exemplifica esse fenômeno ao afirmar que a extrema beleza de uma mulher pode, paradoxalmente, afastar o desejo de tê-la. Isso ocorre porque a mulher deixa de ser percebida como um objeto real (no sentido da consciência realizante) e passa a ser apreendida no imaginário. Essa transformação exige, como vimos, um afastamento da realidade, uma negação do que se vê. Ela deixa de ser objeto de desejo físico para se tornar objeto de contemplação. Sartre afirma ser impossível adotar simultaneamente uma atitude estética e realizante, comparando a contemplação estética com a *paramnésia*, onde o objeto real funciona como *analogon* dele próprio no passado.

Nesse ponto, Sartre critica Kant, que vê a obra de arte como uma “finalidade sem fim” (Kant, 1995). De fato, o conceito de obra e de beleza em Kant abrange tanto o belo natural quanto o belo artístico, restringindo-se à análise da experiência estética subjetiva das relações com a sensibilidade, a razão prática e o conhecimento.

A originalidade de Kant está em postular no juízo de gosto puro um prazer e uma reivindicação de universalidade: quem diz ‘isto é belo!’ não diz apenas que tem prazer com algo que lhe agrada, postula uma reivindicação implícita – a de que essa relação subjetiva de prazer diante da beleza seja válida universalmente para todos os seres racionais (nisso ela difere do agradável, do bom e do verdadeiro, que dependem do objeto). (Ronsenfield, 2006, p.29)

O filósofo francês, ao contrário de Kant, argumenta que a imaginação não possui apenas a função reguladora, mas também a função constitutiva do objeto. Kant coloca a beleza natural e a beleza artística no mesmo nível, mas, na realidade, a obra de arte não possui uma finalidade externa, pois é uma finalidade em si mesma. A aparência de beleza da natureza, segundo Kant, foi concebida sem um conceito subjacente. Na beleza natural, nossa liberdade nunca é verdadeiramente solicitada, embora possamos ter a ilusão de que ela é. Quando contemplamos a natureza, somos livres para fazer as associações que desejamos, mas essa liberdade é ilusória, uma vez que a aparência de finalidade da natureza só pode ser explicada por meio do “como se” kantiano, sem uma verdadeira justificativa ou fundamento.

Pelo fato de não haver nenhum interesse pessoal em relação ao objeto que vemos ou ouvimos, o prazer que temos somente pode ser derivado de um determinado *uso* de nossas faculdades de conhecimento, as quais são tomadas como *as mesmas* em todos os seres humanos. Em um juízo lógico, sobre as propriedades de uma figura matemática, por exemplo, temos um uso de nossas faculdades fundado em um conceito determinado, mas no juízo estético não há esse conceito. O juízo sobre o belo é, assim, *anterior* a todo conceito e a toda satisfação sensível, mas precisamente por que se isenta de todo interesse individual, o prazer que experimentamos é dito *universal*. O juízo de gosto seria tão subjetivo, mas tão subjetivo, que se isenta de qualquer individualismo, e encontraria as condições *universais* de apreensão de qualquer conhecimento em geral. (Freitas, 2003, p.257-258)

Na perspectiva de Kant, a obra de arte existe independentemente do apelo que possa gerar, sendo ela real por si mesma, para então ser percebida. Kant não pressupõe que a obra de arte só exista em função de um apelo, mas justamente no apelo à liberdade do ato criador, reside o fundamento do valor da arte.

Como afirmou Freitas (2003), Kant desenvolve a noção de juízo estético, concebendo-o como um juízo não-lógico, um juízo de não-conhecimento. Nesse contexto, ele opõe as representações – que são formas de conhecimento objetivo – àquilo que nelas não pode ser conhecido, ou seja, o elemento subjetivo. No período em que Kant escreve, havia um consenso de que o juízo de gosto não deveria ser completamente contingente nem derivado de um conceito da beleza.

Na *Crítica da Faculdade do Juízo* (1995), Kant explica que o juízo estético é distinto do juízo teórico, pois o primeiro se fundamenta apenas no sujeito, enquanto o segundo se baseia em conceitos. Para Kant, o juízo de gosto é estético porque nele não existe nenhum conceito que permita afirmar se o objeto é belo ou não. Apenas nossos sentimentos de prazer ou desprazer nos permitem fazer tal julgamento. Esse prazer, porém, não é o prazer do agradável ou do bom, nem de conceitos definidos, mas o prazer da beleza, que surge das sensações. Por isso, Kant afirma que o juízo de gosto é desinteressado. Na arte, a existência material da obra não é o fundamento para gerar prazer, embora seja necessária para que a obra seja contemplada como bela. Quando afirmamos que algo é belo, estamos em um estágio anterior ao conceito e à satisfação sensível, o que torna esse juízo universal – pois nele não há interesse particular. O prazer do belo surge da interação entre a imaginação, responsável pela produção de imagens (formas intuitivas), e o entendimento, que é a faculdade responsável pela produção de conceitos (aspecto intelectual).

A liberdade estética em Kant representa uma mudança de atitude em relação ao objeto, pois a representação dele não tem valor de informação objetiva. Essa representação, ao tentar se reproduzir, torna-se uma representação de "nada".

O caráter incondicionado da obra de arte, invocado por Kant, é para Sartre o apelo à liberdade. Para que este apelo deixe de ser uma exigência formal, ele deve se tornar histórico, acontecer de dentro da história e a partir dela, para que a liberdade passe de exigência formal a reivindicação real. (Leopoldo e Silva, 2004, p. 20)

Portanto, como destaca Franklin, a perspectiva de Sartre se diferencia da de Kant, pois, para Sartre, a liberdade está presente em qualquer ato humano. Mesmo sem consciência plena de um fim, experimentamos uma sensação de finalidade, embora sem perceber claramente um objetivo específico. No entanto, essa finalidade sem fim não pode ser colocada no plano objetivo, pois ela é um momento da consciência. Caso contrário, a obra de arte pareceria ser apenas sem finalidade, ou seja, um objeto desprovido de função. Aqui, Sartre faz uma distinção crucial entre o que ocorre no terreno da percepção e o que acontece no terreno do imaginário, sendo o prazer estético exclusivo deste último.

A questão da sensação está presente em toda a análise kantiana da faculdade de juízo estético. Kant explora o significado da palavra *sensação*, demonstrando que ela pode ter interpretações tanto objetivas quanto subjetivas. No caso da sensação objetiva, ele afirma que "a cor verde dos prados pertence à sensação objetiva, como percepção de um objeto dos sentidos; o seu agrado, porém, pertence à sensação subjetiva, pela qual nenhum objeto é representado" (Kant, 1995, p.51). Kant está dizendo que a cor verde é uma sensação integrada à aparência do objeto *prado*, e sua significação está referida a ele; no entanto, a tonalidade afetiva que essa cor evoca em nós, assim como a sensação em si, são aspectos subjetivos. A sensação é, portanto, oriunda da percepção de um objeto dos sentidos, e a sensibilidade é uma das faculdades transcendentais da subjetividade.

É também crucial compreender o conceito de *agradável* em Kant para entender a distinção entre o belo e o bom, e para discernir quando há ou não interesse envolvido. Ao se referir ao *agradável* e ao *bom*, Kant enfatiza que o agradável é aquilo que se relaciona ao sentido, enquanto o bom é o objeto da vontade, uma faculdade determinada pela razão. Kant estabelece que o juízo de gosto é contemplativo, não um juízo de conhecimento; portanto, não pode ser fundamentado em conceitos nem ter como fim os conceitos. Ele define o agradável como o que provoca deleite, o belo como o que agrada e o bom como o que é estimado, aprovado e possui valor objetivo. "Gosto é a faculdade de ajuizar um objeto ou modo de representação mediante uma complacência ou descomplacência independente de todo interesse. O objeto de tal complacência chama-se belo." (Kant, 1995, p.55). No caso do belo, não é o objeto que provoca o prazer, mas o sujeito que o sente. Assim, a beleza não é uma propriedade do objeto.

No juízo de gosto, qualquer pessoa pode se deleitar e experimentar complacência no objeto, sem precisar se submeter a um conceito. Se não há conceitos sobre os objetos, e se existe uma universalidade no julgamento, o que se tem é estética, não lógica. Não há uma quantidade objetiva no juízo, mas somente subjetividade. Kant usa a expressão *validade comum* para designar o sentimento de prazer ou desprazer de cada indivíduo. Segundo ele, esses sentimentos não representam a faculdade de conhecimento, mas remetem ao prazer ou desprazer de cada sujeito.

O juízo de gosto pertence ao juízo reflexionante. Isso significa que o prazer que acompanha nosso julgamento quando dizemos "isto é belo!" corresponde a uma capacidade imediata de distinguir e refletir, ou seja, este juízo não é uma resposta automática da nossa sensibilidade ou da nossa mente. Para Kant, o prazer estético é algo diferente da satisfação sensível (biológica) e da cognitiva. Também não coincide com o contentamento de ter cumprido o dever ético. Na experiência estética, o sentimento imediato da beleza opera como a abertura de um espaço que nos libera da submissão mecânica às regras do entendimento, do dever ético e das demandas do desejo sensível. (Rosenfield, 2006, p.29)

O juízo de gosto, segundo Kant, envolve uma quantidade estética de universalidade, no sentido de que o sujeito experimenta prazer ou desprazer diante de um objeto sem depender da formulação de conceitos. Essa é a originalidade da teoria kantiana. Qualquer sujeito pode ter esse sentimento, independentemente de um raciocínio conceitual. Quando isso ocorre, o sentimento se configura como um juízo de gosto, sendo desinteressado e sem conceito. A representação desse juízo não é conceitual e, por isso, não unifica o entendimento, sendo compreensível apenas através da sensação. Ou seja, são as faculdades da imaginação e do entendimento que geram uma atividade que possibilita a representação dada. Tal atividade pertence ao conhecimento em geral, e o juízo de gosto é justamente essa sensação cuja comunicabilidade é universal.

Kant destaca que a sensibilidade tem como função lidar com as intuições, sendo o conhecimento empírico responsável por fornecer a multiplicidade dessas intuições. Ele também esclarece que no juízo de gosto não há subordinação ao entendimento. Isso significa que qualquer pessoa que disponha de imaginação e entendimento é capaz de participar desse "jogo livre". O juízo de gosto é universal, o que permite que todas as pessoas possam compartilhá-lo, mas, por ser subjetivo, o indivíduo precisa vivenciá-lo para experimentá-lo plenamente.

Em um terceiro momento de sua obra, Kant aborda novamente o juízo de gosto, desvinculando a finalidade do conceito e a ideia de uma finalidade sem fim. Ele explica que nem todo fim está necessariamente vinculado a um interesse. Sobre o conceito de fim, Kant afirma:

(...)fim é o objeto de um conceito na medida em que este for considerado como a causa daquele (o fundamento real de sua possibilidade); e a causalidade de um conceito com respeito a seu objeto é a conformidade a fins (forma finalis). Onde, pois, não é porventura pensado simplesmente o conhecimento do objeto mas o próprio (a forma ou existência do mesmo) como efeito, enquanto possível somente mediante um conceito do último, aí se pensa um fim. A representação do efeito é aqui o fundamento determinante de sua causa e precede-a. (KANT, p. 64, 1995)

Percebe-se, então, que quando se deseja (aqui, desejo é entendido como vontade, fruto da aplicação da nossa racionalidade), submete-se o fim a um conceito determinado. Sempre que há um fim, há também um interesse. Contudo, ao retirarmos a vontade, surgirá a conformidade com fins, que podem ser infinitos, desvinculando, assim, a finalidade dos fins.

No quarto momento de sua análise, Kant explica que o belo provoca efetivamente prazer em qualquer pessoa. A exigência do juízo de gosto é a concordância necessária em torno da beleza, e qualquer sujeito está sujeito a esse sentimento, sem que haja interesse. Portanto, este juízo possui um princípio subjetivo que é comum a todos, não sendo influenciado por inclinações. Esse princípio subjetivo é determinado pelos sentimentos e, de maneira universalmente válida, é aquilo que provoca prazer ou desprazer. Tal princípio subjetivo pode ser considerado como senso comum, ou seja, a capacidade de todos se reunirem em torno do juízo de gosto. Ele surge do jogo livre de nossas faculdades de conhecimento. Em contraste, no juízo de conhecimento, o objetivo determinado se concretiza em leis e conceitos.

O senso comum, então, é um sentimento comunitário, que fundamenta o sentido da experiência. Kant escreve que os homens experienciam o belo através do sentimento comunitário, sem recorrer à formulação de conceitos. Declarar algo como belo não implica que todos reconheçam a mesma coisa, mas que concordam com o belo, ou seja, com o sentimento comum a todos, independentemente de terem o mesmo sentimento em relação a todos os objetos.

A partir das colocações de Kant, podemos concluir que o juízo de gosto é, para o filósofo, desinteressado, sem conceito, subjetivo e, ao mesmo tempo, universal, pois qualquer pessoa pode senti-lo (sentimento comunitário) através da capacidade de comunicação e do estado de ânimo. Trata-se de um sentimento proveniente do jogo livre das faculdades de representação. Para Kant, as coisas tornam-se belas na medida em que nos proporcionam prazer.

A finalidade sem fim própria da arte deve ser subjetiva, assim como o belo só adquire sentido pela finalidade subjetiva. Contudo, o caráter de utensílio de um objeto belo pode dificultar a contemplação, na medida em que é difícil abstrair essa característica. Isso ocorre porque a coisa bela impõe suas condições. Enquanto a beleza natural não exige nenhum conceito relacionado ao objeto, a beleza da obra construída exige um conceito sobre o que é o objeto, o que impede o juízo de gosto. Na beleza natural, não é necessário ter um conceito sobre o que a coisa é; já na beleza artística, a obra é "uma representação de uma coisa" (Moutinho, 1993, p.

64). Para se alcançar o prazer pleno da obra de arte e, conseqüentemente, o juízo de gosto, a finalidade da obra não deve ser algo que se manifeste diretamente.

Nota-se que em Sartre há uma continuidade com a teoria kantiana, pois, para ele, também é necessário anular o real, ou seja, o que está no nível da percepção, para poder contemplar o objeto estético. Como vimos, segundo Sartre, ao contemplar um quadro, é preciso deixar de vê-lo como real e convertê-lo em um *analogon* do objeto estético. Isso ocorre ao transitar da consciência realizante, que vê o quadro como ele realmente é, com a tela e as cores reais, para a consciência imaginante, que percebe o correlato irreal do que está pintado no quadro. Nesse processo, não é possível apreender o objeto como estético e real ao mesmo tempo, pois essas duas posições são excludentes, assim como o imaginário e o real. O objeto estético se manifesta quando deixamos de perceber as cores reais e alcançamos o irreal que elas representam. Isso revela que a apreensão do que está representado se dá por meio do imaginário. O real e a imagem são maneiras diferentes de se perceber um objeto. Essa regra se aplica a todas as artes. No caso da música, a execução funciona como as cores e o verniz reais da tela; esses elementos reais são análogos, ou seja, eles funcionam de maneira a possibilitar a apreensão da música. “E esta por sua vez, é um todo sintético que não se confunde com as notas enquanto vibrações do ar, não existe no tempo, no espaço, em lugar algum; como Carlos VIII, ela é um irreal” (Moutinho, 1993, p. 69). Somente ao negar o real e ao perceber os sons reais como análogos, podemos contemplar a música em sua essência, puramente irreal. Mais uma vez, evidencia-se que para a experiência estética ocorrer, é necessário negar o real e o percebido.

Tanto em Kant quanto em Sartre, o estético exige uma redução. Para Kant, o juízo de gosto só é possível na medida em que não há conhecimento, ou seja, na ausência de solicitações do mundo. Já em Sartre, há uma redução imaginante, que se dá pela transição da percepção para a imaginação. Nos dois filósofos, o estético é visto como uma negação do real, e o prazer não é o prazer dos sentidos. Além disso, para Sartre, também existe uma distinção entre prazer estético e prazer sensorial. Segundo ele, o fato de Kant afirmar que não importa se o objeto belo existe ou não, real ou não, leva à concepção de desinteresse da visão estética. Assim, o prazer estético implica uma inibição do interesse pelo real, ou seja, ao se adotar uma atitude estética diante de um objeto real, é necessário fazer um recuo em relação a esse objeto contemplado. Nesse momento, o objeto deixa de ser percebido como real e passa a funcionar como um *analogon* de si mesmo. Por isso, para Sartre, o real nunca é belo. Já para Kant, o belo surge quando a nossa percepção se conecta com o prazer estético e se libera de um interesse imediato.

o juízo de gosto, pelo qual declaramos algo belo, é formal, e, não, material, pois o que nos dá prazer, nesse caso, não é a materialidade do objeto (sua existência material), mas, sim, sua forma, que é algo derivado do modo como o contemplamos. O que interessa no juízo sobre o belo é o modo como nossas faculdades mentais relacionam-se mutuamente, e, não, a intensidade das sensações que nos afetam materialmente os sentidos. Essa forma, entretanto, para ser tomada como bela, tem que ter uma especificação, que é a de possuir uma conformidade a fim (uma finalidade) sem que se perceba nela um fim determinado. (Freitas, 2003, p.254)

Essas duas teorias apresentam um grande distanciamento quando analisamos a questão do desinteresse de forma mais detalhada, uma vez que, para Kant, esse desinteresse leva à reflexão, enquanto para Sartre ele conduz à imaginação. Em Kant, há uma passagem para a reflexão, mas em Sartre isso não

ocorre, pois, para este autor, o objeto ainda mantém um suporte externo, que é o *analogon*. A imagem, nesse contexto, é uma variante da *imagem externa*, que está em oposição à *imagem mental*.

Na perspectiva kantiana, a sensação não é um componente da consciência reflexiva, pois foi convertida em uma *hilé*, que aqui se torna subjetiva, permitindo o acesso ao irreal. Em Sartre, essa mesma *hilé* é animada por uma intenção imaginante, e, sendo uma imagem externa, é totalmente objetiva. Ela se torna um *analogon*, ou seja, o suporte do irreal, pois é um real negado. Nesse processo, há um desinteresse pelo real, mas não pela objetividade. Ao negar o real, ao passarmos de uma consciência realizante para uma não-realizante, o real deixa de ser apreendido por si mesmo. O *analogon* surge ao mesmo tempo como não-real e não-subjetivo, permitindo que não tenhamos interesse pelo real sem cairmos no puramente subjetivo.

Dessa forma, não ocorre, como em Kant, uma passagem do desinteresse para a reflexão, pois em Sartre o que se tem é uma transição para a imaginação. Uma diferença semelhante pode ser observada entre a beleza livre e a beleza aderente em Kant. O belo, para Kant, refere-se apenas ao formal. A forma da finalidade é sem nenhum fim; a finalidade se mantém estritamente formal. "Evidentemente, há aqui a distinção entre, de um lado, a finalidade subjetiva, própria do juízo de gosto, e, do outro, a finalidade objetiva, por meio da qual se indica o que a coisa deve ser" (Moutinho, 1993, p.69). Portanto, é na medida em que a beleza é aderente que não se pode falar em uma finalidade sem fim, pura.

Dessa maneira, a distinção entre beleza livre e beleza aderente se torna mais clara: quanto maior a beleza aderente, mais condicionado será o juízo de gosto.

Em Kant, para se alcançar o juízo reflexionante, é necessário falar sobre a finalidade sem fim. Já em Sartre, essa noção de finalidade subjetiva não existe, sendo impossível falar em beleza livre e beleza aderente. Ao remover a reflexão do processo, retira-se, simultaneamente, a questão que permitiria fazer a distinção entre beleza livre e beleza aderente.

## Conclusão

Essas comparações tornam-se possíveis ao compreender que, para Kant (1995), o estético deixa de ser associado ao patológico, e sua depuração aponta para o universal. Assim, o juízo reflexionante não remete mais a uma subjetividade psicológica. Essa mesma ausência de subjetividade psicológica também se encontra em Sartre. Contudo, o filósofo francês considera um erro de Kant não ter realizado uma redução mais adequada, ou seja, por não ter desenvolvido uma conversão plena da consciência, o que levou à rápida renúncia à objetividade.

Foi possível perceber como Sartre construiu seu conceito de obra de arte e, conseqüentemente, de prazer estético, ao destacar que, para se alcançar esse tipo de prazer — ou alegria estética, como ele próprio o define —, é necessária uma transformação na postura do espectador. Ou seja, a atitude diante do objeto é que determinará a possibilidade de tal satisfação. Portanto, é essencial que o espectador se distancie e se desinteresse para que o prazer estético seja alcançado. Esse prazer não reside no plano do real, ou seja, na percepção, mas no imaginário, que é o pré-requisito para o acesso ao objeto estético.

Nesse sentido, a perspectiva sartriana sobre o belo e os diferentes tipos de arte se distingue de muitas das teorias que antecederam, pois Sartre atribui à obra de arte um estatuto elevado, conferindo-lhe um valor e importância inéditos.

## Referências

- ALVES, Igor Silva. *O teatro de situações de Jean-Paul Sartre*. 2006. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-09012008-100852/>. Acesso em: 10 mar. 2024
- BLANCHOT, M. “Os romances de Sartre” In *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997;
- BICALHO, L. C. *A evolução do pensamento de Sartre*. Tese de livre-docência para a Universidade Federal de Minas Gerais em 1974, 375f.
- BORNHEIM, G. *Sartre: metafísica e existencialismo*. São Paulo: Perspectiva, 1971;
- BRIOSI, S. *L’imaginaire et l’esthétique de Sartre* In: *Revue d’esthétique*, hors série, Sartre/Barthes, 1991;
- \_\_\_\_\_. “Un manifeste du désengagement” In *Revue Obliques*, n. 24/25, 1981;
- BURDZINSKI, J.C. *Má-fé e Autenticidade: um breve estudo acerca dos fundamentos ontológicos da má-fé na obra de Jean-Paul Sartre* Ijuí: Ed. UNIJUÍ, 1999.
- DANTON, A. *As ideias de Sartre*, São Paulo: Cultrix, 1975
- DENIS, B. *Literatura engajada de Pascal a Sartre*. Bauru: EDUSC, 2002;
- GONTIJO, R; REZENDE, E; *A fenomenologia da imaginação em Jean-Paul Sartre, caminho para uma interpretação estética da liberdade* Universidade Federal de Minas Gerais. 2005. 1f., enc. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais.
- DUFRENNE, M. *Phenomenologie de l’expérience esthétique*. 2<sup>o</sup> ed. Paris: presses, 1967. 2.v. Epimethee Essais philosophiques
- \_\_\_\_\_; *O Poético* trad; NUNES, Luiz Arthur e SOUZA, Reasylyvia Kroeff, trad. Porto Alegre: 1969.
- FREITAS, V. (2003). *A subjetivação estética em Kant: Da apreciação da beleza ao gênio*. Veritas (Porto Alegre), 48(2), 253–276. <https://doi.org/10.15448/1984-6746.2003.2.34796>
- FURTADO, J.L. *A estetização do cotidiano e a realização da arte* In: DUARTE,R; FIGUEIREDO, V.(org) *Kathársis; reflexões de um conceito estético* Belo Horizonte: C/Arte, 2002,v. , p.288-302.
- JEANSON, Francis; SALLES, Elisa. *Sartre*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1987.
- KANT, I. *Crítica da Faculdade de Juízo*. Trad. Valério Rohden e Antonio Marques. 2ed. Rio de Janeiro:Editora Forense Universitária, 1995.
- LEBRUN, G. *Kant e o fim da metafísica* São Paulo: Martins Fontes, s.d.
- LEOPOLDO E SILVA, F. *Ética e literatura em Sartre: ensaios introdutórios*. São Paulo: Unesp, 2004;
- \_\_\_\_\_. “Metafísica e história no romance de Sartre” In *Revista Cult*, maio 2000;
- MARTIN-DESLIAS, Noel. *Jean-Paul Sartre, ou, La conscience ambiguë*. Paris: Nagel, c1972. 213p.

- MÉSZAROS, István: *A obra de Sartre: busca da liberdade*. São Paulo: ed. Ensaio, 1991.
- MOUTINHO, L. D. *Sartre: psicologia e fenomenologia*. Dissertação de mestrado defendida na Universidade de São Paulo, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Sartre: existencialismo e liberdade*.
- \_\_\_\_\_. *Negação e finitude na fenomenologia de Sartre* In: *Revista Discurso*, n. 33, 2003;
- \_\_\_\_\_. *O belo em Kant e Sartre*. Lumen, São Paulo, v. II, n. 4, p. 63-74, 1996.
- PERDIGÃO, P. *Existência e liberdade: uma introdução à filosofia de Sartre*. Porto Alegre: L&PM, 1995;
- ROSEFIELD, Kathrin H. *Estética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- SARTRE. *A imaginação*. Coleção Os Pensadores São Paulo: Nova Cultural, 1987;
- \_\_\_\_\_. *L'imagination*. Paris: Presses Universitaires de France, 1965;
- \_\_\_\_\_. *O imaginário*. São Paulo: ed. Ática, 1996;
- \_\_\_\_\_. *L'imaginaire*. Paris: Gallimard, 1940;
- \_\_\_\_\_. *Que é a literatura?*. São Paulo: ed. Ática, 1993;
- \_\_\_\_\_. *Qu'est-ce que la littérature?*. Paris: ed. Gallimard, 1948;
- \_\_\_\_\_. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. Petrópolis: ed. Vozes, 1999;
- \_\_\_\_\_. *A transcendência do ego*. Lisboa: edições Colibri, 1994;
- \_\_\_\_\_. *O existencialismo é um humanismo*. Lisboa: editorial presença, 2<sup>a</sup>. edição;
- \_\_\_\_\_. *Esboço de uma teoria das emoções*. Lisboa: editorial presença, [197-];
- \_\_\_\_\_. *La responsabilité de l'écrivain*. Lagrasse: éditions Verdier, 1998;
- \_\_\_\_\_. *Baudelaire*. Paris: éditions Gallimard, 1975;
- \_\_\_\_\_. *A Náusea*. Rio de Janeiro: ed. Nova Fronteira, 10<sup>a</sup>. edição;
- \_\_\_\_\_. *As palavras*. São Paulo: difusão europeia do livro, 1964;
- \_\_\_\_\_. *O Sequestrado de Veneza* Tradução de Eloisa Araújo São Paulo: Cosacnaif, 2005
- \_\_\_\_\_. "Penser l'art" In *Revue Obliques*, n. 24/25, Sartre et les arts, 1981;
- \_\_\_\_\_. "Matérialisme et révolution" In *Situations III*. Paris: Gaard, 1949;
- \_\_\_\_\_. "Les écrivains en personne" In *Situations IX*. Paris: Gallimard, 1972;
- \_\_\_\_\_. "L'écrivain et sa langue" In *Situations IX*, Paris, Gallimard, 1972;
- \_\_\_\_\_. "Coexistences" In *Situations IX*. Paris: éditions Gallimard, 1972;
- \_\_\_\_\_. "L'artiste et sa conscience" In *Situations IV*. Paris: Gallimard, 1964;
- \_\_\_\_\_. "Le peintre sans privilèges" In *Situations IV*. Paris: Gallimard, 1964;
- SOUZA, Thana Mara de. **A literatura para sartre: a compreensão da realidade humana**. 2005. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Acesso em: 22 fev. 2024.

Recebido em: 02/2025  
Aprovado em: 10/2025