



**“Vida Imaginária” e “Vida Real”: a ambiguidade da correlação
indissociável entre dois planos irreduzíveis um ao outro**

**“Imaginary life” and “Real Life”: the ambiguity of the
indissociable correlation between two planes irreducible to each
other**

Gabriel Gurae Guedes Paes

Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) com período de estágio sanduíche na Université Paris 1 Pantheon-Sorbonne. Professor temporário do Departamento de Filosofia da Universidade Estadual do Ceará (UECE).

Resumo

Sartre, em *O imaginário*, denomina “vida imaginária” a identidade construída para além das demandas de um mundo real de situações imprevisíveis. A “vida imaginária” é irreduzível à “vida real”. No entanto, na conclusão da mesma obra, compreendemos que a imagem só pode se dar a partir da realidade concreta. Não seria então contraditório dizer que a “vida imaginária” é a constituição de uma identidade fora do real? Argumentamos que não há contradição se assumirmos que a “vida imaginária”, apesar de irreduzível à “vida real”, se faz sempre em relação com um fundo real de situações concretas.

Palavras-chave:

Sartre, fenomenologia, imaginário, afetividade, desejo.

Abstract

Sartre, in *The Imaginary*, calls “imaginary life” the identity constructed beyond the demands of a real world of unpredictable situations. “Imaginary life” is irreducible to “real life”. However, at the conclusion of the same work, we understand that the image can only come from concrete reality. Wouldn't it then be contradictory to say that “imaginary life” is the constitution of an identity outside of reality? We argue that there is no contradiction if we assume that “imaginary life”, despite being irreducible to



“real life”, is always created in relation to a real background of concrete situations.

Keywords:

Sartre, phenomenology, imaginary, affectivity, desire.



INTRODUÇÃO

Sartre escreve em *O imaginário* (1940) que podemos pensar em classificar os indivíduos em duas categorias, segundo a preferência que demonstram em levar uma “vida imaginária” ou uma “vida real”. Quando escolhemos a “vida imaginária”, não escolhemos esta ou aquela imagem, escolhemos o estado imaginário. A “vida imaginária” é a constituição de uma identidade que permite nos colocar para além das demandas de um mundo real de situações imprevisíveis que exigem constantemente nossa ação. Há uma irreduzibilidade entre essas duas identidades que não podem coabitar em um mesmo plano. No entanto, na conclusão da mesma obra, compreendemos que a imagem só é possível a partir do ponto de vista das situações, situações que são definidas como “os diferentes modos imediatos de apreensão do real como mundo” (SARTRE, 1996, p. 242). Nesse sentido, “uma imagem não é *o mundo negado*, pura e simplesmente, ela é *o mundo negado de um certo ponto de vista*, exatamente aquele que permite colocar a ausência ou a inexistência de um determinado objeto” (SARTRE, 1996, p. 240). Podemos dar um simples exemplo para mostrar como a imagem não nos isola do mundo real: se imagino um grande amigo que morreu, enriqueço minha consciência do real enquanto mundo onde meu amigo está agora ausente.

Deste modo, já que a imagem é necessariamente relação com a realidade, não seria contraditório dizer que a “vida imaginária” é a constituição de uma identidade fora do real? Argumentamos que não há contradição se assumirmos que a “vida imaginária”, apesar de irreduzível à “vida real”, se faz sempre em relação com um fundo real de situações concretas. Como consequência dessa posição, podemos compreender que há entre a “vida imaginária” e “vida real” uma multiplicidade de nuances e composições possíveis, variando de acordo com as situações concretas vividas por cada sujeito singular. Como ponto de partida, examinamos a distinção da afetividade em sua composição com a percepção e o imaginário. Essa distinção é feita na quarta parte de *O imaginário* e é a base a partir da qual Sartre distingue “a vida imaginária” da “vida real”.



1. A IMAGEM NÃO TEM PODER CAUSAL SOBRE A CONSCIÊNCIA

A descrição fenomenológica da consciência imaginante efetuada por Sartre na primeira parte de *O imaginário* mostra que nós mesmos colocamos como saber as qualidades “sensíveis” do objeto da imagem mental. Esse objeto é dado com uma “pobreza essencial” em relação às coisas reais, pois “A imagem mais determinada não possui senão um número finito de determinações, precisamente aquelas de que temos consciência” (SARTRE, 1996, p.30). Desse modo não há, como diz Sartre, a menor defasagem entre a consciência imaginante e as qualidades do objeto que ela intenciona. As qualidades limitadas e fugazes da imagem mental⁸² são totalmente colocadas pela espontaneidade da consciência. O “mundo” das imagens é um “mundo” onde nada acontece, onde o objeto não pode nos surpreender, pois nunca precede a intenção (SARTRE, 1996, p.24-25). A consciência imaginante é *espontânea*, dá a si mesma as qualidades do seu objeto. Tal espontaneidade está ligada ao ato posicional da imaginação que coloca o objeto como uma nada: o objeto real não está aqui oferecendo as suas qualidades à percepção sensível, então, minha consciência imaginante cria o objeto irreal da imagem *como se* ele possuísse qualidades sensíveis. Já a relação da consciência com o objeto percebido é passiva, não podemos prever as qualidades que o objeto percebido constantemente nos oferece, há defasagem entre objeto e consciência (SARTRE, 1996, p.28-29).

Só na percepção há verdadeiramente observação: “é preciso compreender por isso que o objeto, ainda que entre por inteiro em minha percepção, só me é dado de um lado de cada vez” (SARTRE, 1996, p.20). Há algo de inesgotável no

⁸² Especificamos aqui a imagem mental, mas no segundo capítulo da primeira parte, “a família da imagem”, Sartre consegue, por meio do conceito de *analogon*, ampliar o terreno da imagem para além da imagem mental. A fotografia, a pintura, a imitação, a interpretação de um ator, as formas de animais das nuvens, e até mesmo a música são imagens: “A intenção profunda não variou. Nos diferentes casos que estudamos, tratava-se sempre de animar certa matéria para fazer dela a representação de um objeto ausente ou inexistente” (SARTRE, 1996, p.76).



modo como o objeto se dá à percepção, o objeto percebido deve ser constantemente apreendido (SARTRE, 1996, p. 20-21). Já a imagem dá em um só bloco o que ela possui e tudo o que encontro em seu objeto é por mim colocado, nela tudo é previsível. Mesmo quando o objeto aparece como indeterminado na imagem, como um rosto que não sabemos bem a quem pertence, essa indeterminação é totalmente colocada pela espontaneidade da consciência. Neste caso, não podemos observar o objeto imaginado para descobrir a quem pertence o rosto desconhecido. Se de repente o rosto que procurávamos na imagem aparece, é porque produzimos uma segunda imagem que, ao contrário da primeira, nos dá um objeto que agora podemos reconhecer. Colocamo-nos como observadores diante do objeto imaginado, mas não observamos. Sartre denomina esta ambiguidade do imaginário de *quase-observação*.

Assim como não observamos um objeto cujas propriedades já conhecemos, *não podemos ser afetados* pelo mesmo. Não podemos admitir uma relação causal que iria da imagem à consciência: fazer isso seria considerar a imagem como uma parte do mundo real (SARTRE, 1996, p.180), um objeto que excede a consciência com desdobramentos imprevisíveis sobre esta.

Disso resulta que nossa atitude diante da imagem vem a ser radicalmente diferente de nossa atitude diante das coisas. O amor, o ódio, o desejo serão quase-amor, quase-ódio, etc., assim como a observação do objeto real é uma quase-observação. (SARTRE, 1996, p.162).

Não é esta a posição do psicólogo Frances Piéron, citado por Sartre na quarta parte de *O imaginário*: “evocação de imagens desencadeadas por um mecanismo central de excitações sensoriais pode ter o mesmo efeito que um estímulo direto. (SARTRE, 1996, p.179)” Segundo Piéron, um dos fatos que confirma essa tese é que a imagem de um objeto muito próximo gera reflexos de convergência dos olhos. Esta verificação contradiz o que nos mostra a descrição fenomenológica da imagem e Sartre adota outra hipótese para explicá-la: “não é porque os objetos aparecem tão perto de mim que meus olhos convergem, mas é a



convergência de meus olhos que imita a proximidade do objeto” (SARTRE, 1996, p.181). No primeiro capítulo da segunda parte de *O imaginário*, no item três, há o relato de uma experiência em que pessoas, ao imaginarem um balanço em movimento, tendem a deslocar levemente os olhos. Do mesmo modo que no caso anterior, não é o movimento da imagem que faz com que desloquemos os olhos, mas os olhos é que são deslocados para “dar movimento” à imagem (Sartre, 1996, p.113). Sartre constrói hipóteses de como os movimentos de nosso corpo, em sua maioria imperceptíveis, dão forma e movimento às imagens mentais. Servindo como “substitutos” dos movimentos corporais que faríamos diante de objetos reais percebidos, os movimentos do nosso corpo, movimentos que compõem a síntese imaginante, são denominados por Sartre como *analogon sinestésico*⁸³. Todo o nosso corpo colabora na constituição da imagem. Essa “colaboração” não se dá apenas para produzir as qualidades sensíveis da imagem, mas usamos também o corpo para constituir o caráter afetivo do objeto imaginado: “É por isso que, durante a narrativa de um acidente ou a descrição da miséria, certas pessoas exclamam: ‘É medonho!’ ou ‘Que horror!’ e imitam o horror com alguns gestos esquemáticos. (SARTRE, 1996, p.182).”

Lembramos ainda, para deixar claro que a imagem não pode exercer uma ação causal sobre a consciência, que o objeto da imagem é um irreal. Quando imagino um objeto próximo e faço convergir os olhos para imitar essa proximidade, não posso dizer que esse objeto se encontra a dez centímetros de distância de meus olhos pelo simples fato de que meus olhos são reais e o que imagino não está presente (SARTRE, 1996, p.169). Além do mais, o objeto da imagem, ao ser visado como saber, é possuído de modo imediato como uma totalidade pela consciência.

⁸³ Na segunda parte de *O imaginário*, Sartre escreve sobre os principais fatores da síntese imaginante, dentre eles o *Saber*, a *afetividade* e o *movimento*. Esses fatores são atos da consciência que *constituem a imagem*. Ao final dessa parte Sartre lembra que “Ao indicar os fatores principais da imagem, não quisemos de modo algum reduzi-la à simples soma desses fatores. Ao contrário, afirmamos enfaticamente a realidade irreduzível da consciência da imagem. É só abstratamente que podemos separar movimentos, saber e afetividade” (Sartre, 1996, p.127-128).



A distância não é, portanto, *observada* como distância real da imagem em relação a mim, mas é uma qualidade absoluta da imagem. Esse caráter *absoluto* da imagem que se dá de modo imediato como totalidade à consciência é bem exemplificado quando Sartre se refere à experiência de imaginar o Panthéon. Quando imaginamos o Panthéon, não conseguimos contar as suas colunas, pois o objeto irreal não tem partes, dá-se como um todo absoluto (SARTRE, 1996, p.122, p.170). O objeto irreal não possui nenhuma relação com a infinidade inesgotável de objetos reais, não ocupa o espaço das coisas.

2. O AFETO NA IMAGEM

Até aqui, verificamos que o objeto irreal não pode agir sobre nós: “O irreal recebe sempre e não dá jamais” (SARTRE, 1996, p.183). A afetividade, assim como o saber e os movimentos corporais, não é provocada pela imagem, mas compõe a síntese constitutiva do objeto irreal (SARTRE, 1996, p.181). Mas antes de analisarmos as relações da imaginação com a afetividade, precisamos primeiro esclarecer o que Sartre entende por afetividade em *O imaginário*.

Para Sartre, a afetividade não é uma modificação fisiológica posteriormente percebida de modo reflexivo e que permanece encerrada no sujeito que a experimenta. A afetividade é uma consciência e não pode existir sem um objeto que intenciona.

Uma alegria, uma angústia, uma melancolia são consciências. E devemos aplicar a elas a grande lei da consciência: toda consciência é consciência *de* alguma coisa. Em suma, os sentimentos são intencionalidades especiais, representam uma maneira – entre outras – de transcender-se. O ódio é ódio *de* alguém (...). Odiar Paul é ter a intenção de Paul como objeto transcendente de uma consciência. (1996, p.98).

Algo muito distinto ocorre quando a consciência afetiva se liga à consciência do objeto percebido. Ao *observarmos* um objeto real, temos que aprender constantemente as suas qualidades que precedem a consciência. Ao contrário do objeto imaginado, a coisa percebida se dá em uma multiplicidade de



faces que não se esgotam em uma constituição momentânea, “Daí algo de transbordante [*débordant*] no mundo das ‘coisas’: a cada instante, há sempre infinitamente mais do que podemos ver; para esgotar a riqueza de minha percepção atual, seria necessário um tempo infinito” (SARTRE, 1996, p.98). Essas qualidades que surgem de modo imprevisível fazem com que a afetividade, em relação ao objeto real, se desdobre também de modo imprevisível:

O estado afetivo segue o progresso da atenção, desenvolve-se com cada nova descoberta da percepção, assimila todos os aspectos do objeto; em consequência, seu desenvolvimento permanece imprevisível porque, continuando espontâneo, está subordinado ao desenvolvimento do seu correlativo real: a cada instante, a percepção o ultrapassa e o sustenta (...). (SARTRE, 1996, p.184).

Mas o que ocorre quando produzimos uma consciência afetiva na ausência do objeto visado? Para ter uma consciência afetiva não é preciso estar diante do objeto real intencionado e nem mesmo representar esse objeto em imagem. No item *afetividade* do primeiro capítulo da segunda parte de *O imaginário*, temos o exemplo de um homem que expressa afeto amoroso pela *finesse* das mãos delicadas e brancas de uma mulher. A mulher está ausente e o homem, tendo uma consciência afetiva pela mulher ausente, vai beber algo doce e fresco e tem vontade de dormir. Há um objeto intencionado pelo afeto, mas o homem não sabe do que se trata: “não é nem a bebida, nem sono, nem nada real, e qualquer esforço para defini-lo, está destinado ao fracasso” (SARTRE, 1996, p. 101). Como escreve Sartre na terceira parte de *O imaginário* “esses sentimentos tateiam no escuro” (1996, p. 16). Neste caso, tenho consciência do correlato de meu afeto como

uma massa indiferenciada e refrataria a qualquer descrição. E essa massa afetiva tem uma característica que falta ao saber mais claro e completo: *está presente*. Pois, com efeito, o sentimento está presente, e a estrutura afetiva dos objetos constitui-se em correlação com uma consciência afetiva determinada (SARTRE, 1996, p.100).

O objeto do afeto, na ausência de sua colocação na percepção ou na imagem, torna-se “massa indiferenciada”. Mas o amor por Annie ou a indignação contra Paul podem sair deste “estado indiferenciado” ao colocarem na imagem o seu objeto (SARTRE, 1996, p.186). Neste processo, um afeto que existia apenas como



presença difusa, ao projetar como imagem o seu correlato transcendente, organiza-se de forma mais nítida e ganha mais intensidade.

Sartre, mostrando que o afeto toma consciência de si e ganha nitidez ao projetar o seu correlato na imagem, pôde explicar experiências em que se observam alterações físicas em indivíduos que em determinadas condições produzem imagens:

Não poderíamos desconhecer o seguinte fato: antes de produzir um frango assado enquanto imagem, eu tinha fome, mas mesmo assim não salivava; antes de produzir uma cena voluptuosa enquanto imagem, eu estava talvez perturbado, talvez meu corpo, após uma longa castidade, estivesse com uma espécie de desejo difuso do ato sexual – no entanto, não tinha ereção. Não poderíamos, pois, negar que minha fome, meu desejo sexual, meu desgosto tenham sofrido uma modificação importante ao passar pelo estado imaginante. Concentram-se, tornam-se precisos, e sua intensidade cresceu. (1996, p.183).

O afeto, assim como o saber e os movimentos sinestésicos, não é algo acrescentado “de fora” à imagem, mas faz parte da unidade sintética desta. As características sensíveis da imagem são inseparáveis da relação que possuem com a afetividade a ponto de não distinguirmos o que é afetivo e o que é representação na imagem: um rosto, uma cor, um sabor ou uma paisagem só são colocados na imagem como representações que se ligam a certas reações afetivas. Sartre cita Stendhal para ilustrar a síntese entre representação e afetividade na imagem mental:

“Não posso”, diz Stendhal, “ver a fisionomia das coisas. Só tenho minha memória de menino. Vejo imagens, lembro-me dos efeitos em meu coração; mas, quanto às causas e a e à fisionomia, nada. Vejo uma série de imagens bem nítidas, mas sem fisionomia particular. Ou melhor, só vejo essa fisionomia pela lembrança do efeito que produziam em mim”. (SARTRE, 1996, p.103).

Quanto ao desejo, que em *O imaginário* é descrito como um esforço da consciência para possuir no plano representativo o que é intencionado no plano afetivo (SARTRE, 1996, p.101), este não pode se satisfazer com a produção da imagem. O objeto do desejo não está presente, é um vazio, pois a ausência é estrutura do modo de se dar do objeto imaginado. Sendo assim, o desejo, quando



produz o objeto desejado como imagem, nutre-se de si mesmo, nutre-se de seu próprio reflexo:

Esse objeto passivo, que é mantido em vida artificial, mas que, a qualquer momento, está prestes a dissipar-se, não poderia preencher os desejos. Entretanto não é inútil: constituir um objeto irreal é uma maneira de enganar por um instante os desejos para exasperá-los em seguida, um pouco como a água do mar faz com a sede. Se desejo ver um amigo, vou fazer com que apareça irrealmente. É uma maneira de *Encenar* a satisfação. Mas a satisfação é apenas encenada, pois meu amigo não está presente de fato. Eu não dou nada ao desejo; mais ainda: é o desejo que constitui o objeto na maior parte dos casos; a mediada que ele projeta o objeto irreal diante de si, ganha precisão enquanto desejo. (SARTRE, 1996, p.166-167).

3. ANNIE E ANNY

Os afetos diante da imagem se auto-sustentam por uma espécie de auto-criação contínua. Falta ao sentimento que se dirige à imagem “essa parte de passividade que faz a riqueza dos sentimentos que constituem o real” (SARTRE, 1996, p.185). Há uma diferença de natureza entre os sentimentos diante do real e os sentimentos diante do imaginário (SARTRE, 1996, p.189). O amor que tenho por Annie, por exemplo, é muito mais *rico* diante da presença real dela do que quando a coloco ausente na imagem.

Meu amor-paixão estava subordinado ao seu objeto: era um aprendizado incessante, de maneira incessante ele me surpreendia, a cada instante eu devia refazê-lo, readaptar-me a ele – nutria-se da própria vida de Annie. Assim como acreditamos que a imagem de Annie era apenas Annie ressurgida, poderia parecer evidente que essa Annie provocava quase as mesmas reações em mim que a Annie verdadeira. Mas agora sabemos que Annie enquanto imagem é incomparável à Annie captada pela percepção. Ela sofreu a modificação trazida pela irrealidade, e nosso sentimento sofreu uma modificação correlativa. No início ele se *paralisou*; não “acontece mais”, pode apenas arrastar-se nas formas que já assumiu: de algum modo, tornou-se *escolástico*, só se pode dar-lhe um nome, classificar suas manifestações: não ultrapassa nunca suas definições, são exatamente limitadas pelo saber que já possuíamos a seu respeito. Ao mesmo tempo, o sentimento *degradou-se*, pois sua riqueza, sua profundidade inesgotável vinham do objeto (...). Assim, o sentimento que a cada instante se ultrapassava estava cercado por uma *vasta aura de possibilidades*. Mas essas possibilidades desaparecem junto com o objeto real. Por uma reversão essencial, agora é o sentimento que produz seu objeto, e Annie irreal não passa do estrito correlativo de meus sentimentos por ela. (SARTRE, 1996, p.190, último grifo nosso).



Podemos identificar o que apontamos aqui sobre as relações do amor com o real e com o irreal, características dos afetos que o protagonista de *A Náusea*, Antoine Roquentin, sente por Anny (mesmo nome que em francês Sartre utiliza para ilustrar uma mulher amada em *O imaginário*). Quando Roquentin tinha com Anny uma relação concreta, o amor intenso que sentiam um pelo outro era algo rico que se ligava as experiências reais que viviam. Essa relação era tão intensa que, como “um fardo”, se tornou *difficil* de suportar. Quando eles se separam, a realidade que alimentava o amor está agora ausente, no passado, não tem mais relação com a realidade presente vivida por Roquentin:

Será possível pensar em alguém no passado? Enquanto nos amamos, não permitimos que o mais ínfimo de nossos instantes, a mais leve de nossas dores se desligassem de nós e ficassem para trás. Os sons, os odores, os matizes do dia, até os pensamentos que não nos tínhamos contado, tudo isso nos acompanhava e permanecia vivo: não cessávamos de desfrutá-los ou de sofrer por eles no presente. Nenhuma lembrança; um amor implacável e tórrido, sem sombras, sem recuo, sem refúgio. Três anos presentes ao mesmo tempo. Foi por isso que nos separamos: já não tínhamos forças suficientes para suportar esse fardo. E então, quando Anny me deixou, de uma só vez, os três anos, como um todo, desmoronaram no passado. (...) E aí está: meu passado é apenas um enorme buraco. Meu presente: essa empregada de corpete preto entregue a seus devaneios perto do balcão, esse homenzinho. (SARTRE, 1984, p.100-101).

Em *O imaginário*, Sartre diz que o sentimento, possuindo apenas a *pobreza* do objeto irreal para se auto-sustentar, perde com o tempo a sua nuance particular: “Annie não está mais aqui para conferir-lhe essa individualidade que fazia dele um sentimento irreduzível” (1996, p.191). Conforme o tempo da ausência da amada se amplia, o amor enfraquece e tende a se tornar uma mera representação. Escrevemos cartas, sofremos por estarmos sozinhos, escutamos uma música que lembra a amada, mas o amor sofre “um empobrecimento radical. Seco, escolástico, abstrato, voltado para um objeto irreal que perdeu a sua individualidade, evolui lentamente para o vazio absoluto” (SARTRE, 1996, p. 192). Com o enfraquecimento dos afetos, com a distância do mundo real concreto em que o amor se exercia, nem imaginar a amada é mais possível. “É nesse momento que escrevemos assim: ‘não me sinto mais perto de você, perdi sua imagem, sinto-me distante como nunca me



senti antes” (SARTRE, 1996, p. 192). Mas as cartas podem fazer a consciência afetiva reavivar as imagens. Isso ocorre porque, com a chegada da carta, a consciência afetiva tem um objeto concreto para se direcionar: “o papel cheio de letras, os signos negros, o perfume, etc.” (SARTRE, 1996, p. 192). A carta não é visada apenas como coisa com determinadas características sensíveis que se relaciona de determinadas maneiras com as outras coisas ao meu redor: a consciência visa nesses objetos reais presentes alguém que não se encontra presente. Em *A Náusea*, quando Roquentin recebe das mãos da “patroa” da pensão onde se instalou em Bouville uma carta de Anny que há cinco anos não mandava notícias, sente seus afetos renascerem. Roquentin revê as letras de Anny que conserva o mesmo tipo de papel em suas cartas, decepciona-se, como no passado, com o estilo lacônico dela escrever, pensa com ansiedade que em breve irá se encontrar com ela, observa a tinta roxa com que a carta foi escrita.

Numa espécie de bruma revi um daqueles sorrisos, adivinhei seus olhos, sua cabeça inclinada: quando estava sentado, ela se postava a minha frente sorrindo, me tomava pelos ombros e me sacudia me estendendo os braços (SARTRE, 1984, p.95-96).

Mas a inesperada presença concreta da carta que mobiliza os afetos, apesar de motivar um lampejo inicial de consciência imaginante, não funciona por muito tempo. Um pouco depois, no mesmo capítulo do trecho acima (*Terça-feira gorda*), Roquentin lamenta ter perdido a imagem de Anny. Ao ter em suas mãos a carta enviada por esta, Roquentin tenta reavivar, sem sucesso, a ternura que sentia no passado para produzir uma imagem de seu sorriso.

Perdi primeiro a lembrança de seus olhos, depois a de seu corpo esguio. Guardei o mais que pude seu sorriso, e finalmente, há três anos, perdi-o também. Ainda agora, bruscamente, no que pegava a carta das mãos da patroa, ele retornou; julguei ver Anny sorrindo. Tento lembrá-lo novamente, preciso sentir toda a ternura que Anny me inspira; essa ternura está presente, está bem perto, desejosa de nascer. Mas o sorriso não retorna; terminou. Permanece vazio e seco (SARTRE, 1984, p. 99-100).

O amor, ao perder a individualidade do objeto real que o sustentava, sofre um empobrecimento radical: “torna-se o amor em geral e se racionaliza de algum



modo; é agora esse sentimento elástico que o psicólogo e o romancista descrevem: converteu-se em algo típico” (SARTRE, 1996, p.191). Pouco a pouco o sentimento se esquematiza e cristaliza-se em formas cada vez mais rígidas. O mesmo ocorre quando Roquentin tenta imaginar os lugares em que esteve: “Às vezes, em meus relatos, ocorre que pronuncie esses nomes bonitos que se leem nos livros: Aranjuez ou Canterbury. Provocam em mim imagens totalmente novas como as que formam, a partir de suas leituras, pessoas que nunca viajaram” (SARTRE, 1984, p. 57). As imagens do passado que vêm à memória de Roquentin se encontram fragmentadas e já não é possível saber o que representam ou se ocorreram de fato. Com o tempo, as memórias do passado desaparecem enquanto imagens. Nem mesmo a pobreza da imagem mental para viver um amor ausente e relembrar aventuras está disponível para Roquentin. As imagens – que mesmo essencialmente pobres ainda guardam algo de afetivo – são substituídas pela abstração das palavras:

Essas [imagens] são evocadas por mim com precaução, algumas vezes, não com muita frequência, por medo de desgastá-las. Pesco uma, revejo seus personagens, seu cenário, as atitudes. De repente paro: senti uma deterioração, vi apontar uma palavra sob a trama das sensações. Posso adivinhar que essa palavra em breve tomará o lugar de várias imagens que amo. Paro imediatamente, penso rápido em outra coisa; não quero fatigar minhas recordações. É inútil; da próxima vez que as evocar, boa parte delas se terá congelado (SARTRE, 1984, p.57-58).

Temos aqui a ilustração do completo fracasso de se tentar possuir no plano representativo o que é intencionado no plano afetivo. Tal fracasso ocorre seja porque o objeto imaginado não nos dá nada, mas apenas o reflexo de nosso próprio desejo, seja porque as próprias imagens e o desejo se apagam quando o objeto amoroso não faz mais parte das demandas concretas da realidade presente.

4. “VIDA REAL” E “VIDA IMAGINÁRIA”

O contraste entre a *pobreza* do imaginário e a *riqueza inesgotável* da realidade se evidencia quando Roquentin encontra-se com Anny em Paris: Anny cortou os cabelos, engordou, seus seios estão volumosos, perdeu antigos hábitos que para Roquentin faziam parte da *Essência* de Anny. Em *O imaginário*, a



“personagem” homônima à ex-companheira de Roquentin, explica da seguinte maneira esse “choque” que ocorre quando encontramos uma pessoa amada que há muito tempo não víamos:

o objeto irreal, ao se banalizar, vai tornar-se cada vez mais conforme os nossos desejos de que Annie fosse exatamente dessa maneira. A volta de Annie vai explodir essa construção formal. Depois de um período de adaptação que pode ser mais ou menos longo, o sentimento degradado vai dar lugar ao sentimento real. (SARTRE, 1996, p.191).

Mais adiante, Sartre escreve:

Eu desejava a vinda de Annie – mas a Annie que eu desejava era apenas o correlativo de meu desejo. Agora ela está aqui, mas ultrapassa o meu desejo de todas as maneiras, é preciso um reaprendizado. (1996, p.194).

Do mesmo modo, o amor de Roquentin em relação à Anny muda de natureza quando ele a encontra em Paris: deixa de ser simples esforço de constituir imagens referentes ao passado para se dar a partir da riqueza do objeto real que o ultrapassa e que exige sempre esforços renovados de aproximação (SARTRE, 1996, p.191):

Bruscamente dei um salto! Deixo de procurar uma Anny desaparecida. É essa moça, essa moça gorda de aparência deteriorada que me toca e que eu amo. (SARTRE, 1984, p.211).

Não só com relação ao amor observamos essa dissipação de nossos afetos imaginários diante do objeto real, mas em relação a qualquer outro afeto, como por exemplo, o ódio. Em *O imaginário* Sartre escreve que:

Alguém que passa a pensar obsessivamente em seu inimigo irá sofrer tanto moral e fisicamente que acabará sem defesa quando estiver realmente na presença dele. O que aconteceu? Nada além do fato de que, agora, o inimigo existe realmente. Antes apenas o sentimento dava o sentido da imagem. O irreal estava ali para permitir ao ódio objetivar-se. Agora, o presente ultrapassa o sentimento por todos os lados, e o ódio fica em suspenso, derrotado. Não é esse aí que ele odiava; a esse homem de carne e osso, vivo, novo, imprevisível, o ódio não conseguiu adaptar-se. Odiava-se apenas um fantasma que era talhado exatamente à sua medida e que era a sua réplica exata, seu sentido. Proust mostrou muito bem esse abismo que separa o imaginário do real, fez-nos ver que não há passagem de um a outro e que o real vem sempre acompanhado pela derrocada do imaginário, mesmo quando não há contradição entre eles, porque a incompatibilidade vem de sua natureza e não de seu conteúdo. (SARTRE, 1996, p.192).



Assim, quando tentamos antecipar um acontecimento, podemos ser surpreendidos quando o acontecimento passa a nos afetar de modo real com toda a sua imprevisibilidade e *exigindo* de nós atitudes que até então não esperávamos. Essa imprevisibilidade das conseqüências de nossas ações no mundo real pode inclusive fazer com que adiemos a nossa ação por medo do que possa ocorrer:

Se bato imaginariamente em meu amigo o sangue não vai correr ou então vai correr tanto quanto eu quiser. Mas diante do inimigo real, diante dessa carne real, posso pressentir que o sangue vai correr realmente, e isso pode fazer com que eu me detenha. (SARTRE, 1996, p.192).

5. ENTRE A “VIDA REAL” E A “VIDA IMAGINÁRIA”

Vimos que a relação real que Roquentin tinha com Anny tornou-se um fardo, algo intenso que se ligava a tudo o que viviam. Quando o amor empobrece e se esquematiza torna-se *mais fácil* – ou até *menos doloroso* conforme diz Anny quando revê Roquentin⁸⁴ – não exige a constante adaptação diante do real. Por isso, algumas pessoas podem preferir viver um amor imaginário com o que ele tem de *fácil* do que se arriscarem a viver uma relação amorosa real (SARTRE, 1996, p.195).

A impossibilidade de abarcar a totalidade do mundo, que só pode ser dado de uma perspectiva finita em relação a qual as coisas transbordam, anuncia também o inacabamento da consciência que a todo o momento é “chamada” a coloca as coisas de outra perspectiva. Há inconstância e indeterminação em um mundo cujas faces que estão por se revelar são imprevisíveis. É por isso que Sartre diz em *O imaginário* que as coisas são exigentes. A impossibilidade de prevermos totalmente

⁸⁴“– Vivo no passado. Recordo tudo o que me aconteceu e ordeno-o. Assim de longe não dói, e quase nos deixaríamos enganar. Toda a nossa história é bastante bela. Dou-lhe uns retoques e o que fica é uma seqüência de momentos perfeitos. Então fecho os olhos e tento imaginar que ainda vivo dentro deles. (...).

– Pois bem, isso absolutamente não me satisfaria – digo.

– E acha que a mim satisfaz?” (SARTRE, 1984, p.223).



como o mundo será dado nos obriga a mudar ou mesmo a abandonar certas condutas que planejemos. O mundo dado à percepção, contingente e sempre nos exigindo atitudes a tomar, pode levar alguns indivíduos a viverem uma vida imaginária. Sartre escreve que podemos pensar em classificar os indivíduos em duas categorias, segundo a preferência que demonstram em levar uma vida imaginária ou uma vida real. Mesmo em um único sujeito encontra-se um conflito entre um eu imaginário e um eu real:

Torna-se necessário distinguir em nós mesmos duas personalidades separadas: o eu imaginário com suas tendências e desejos – e o real. Há sádicos ou masoquistas imaginários, há violentos em imaginação. A cada instante, em contato com a realidade, nosso eu imaginário explode e desaparece, dando lugar ao eu real. Pois o eu real e o imaginário, por essência, não podem coexistir. Trata-se de dois tipos de objetos, de sentimentos e de comportamentos inteiramente irreduzíveis (SARTRE, 1996, p.193-194).

Quando escolhemos o mundo imaginário, não escolhemos esta ou aquela imagem, escolhemos o *estado* imaginário. Os esquizofrênicos ou os sonhadores mórbidos, por exemplo, mergulham em uma vida imaginária não tanto pelo fato de que no mundo que constroem sejam ricos, importantes, ou tenham uma relação amorosa, mas por causa da *pobreza essencial* desse mundo previsível e esquemático. A vida imaginária oferece uma fuga da própria forma do real com seus objetos presentes e suas relações inesgotáveis que estão sempre exigindo de nós uma reação. “Essa vida fictícia, cristalizada, diminuída, escolástica que, para a maior parte das pessoas é a pior possível, é exatamente a ela que o esquizofrênico deseja” (Sartre, 1996, p.193).

O sonhador mórbido que se imagina um rei não se adaptaria a uma realidade de fato; nem tampouco a uma tirania em que todos os seus desejos fossem atendidos. Pois, com efeito, um desejo nunca é literalmente satisfeito, precisamente por conta do abismo que separa o real do imaginário. O objeto que eu desejava, podem até dá-lo a mim, mas será num outro plano de existência, ao qual tenho de me adaptar. Ei-lo bem aqui, diante de mim: se eu não estivesse pressionado pela ação, deveria hesitar por algum tempo, surpreso, sem reconhecer essa realidade rica e plena de conseqüências. Deveria perguntar a mim mesmo: “Era isso que eu queria?” O sonhador mórbido não vai hesitar: não era de modo nenhum *isso* que ele queria. (SARTRE, 1996, p.193-194).



A impossibilidade de dar significado à existência real e o desejo de viver na “forma” irreal do imaginário faz de Roquentin alguém semelhante a um esquizofrênico. Mas a “vida imaginária” que Roquentin ilustra não é a de uma patologia psicológica, mas aquela do artista. Só o imaginário pode “salvar”, e já que a existência real não possui razão de ser, é preciso criar a necessidade em uma obra bela e irreal. Essa esperança de “salvar-se” da Náusea é pressentida quando o personagem escuta um velho *ragtime* no *Rendez-vous dès Cheminots*. A descoberta da *não existência* da música que “atravessa o nosso tempo de um lado ao outro, e o recusa e o dilacera com suas pontas secas e aguçadas” (Sartre, 1984, p.42), faz Roquentin compreender que não deve tentar justificar a existência – o que seria impossível – mas construir *fora da existência* algum sentido para a sua vida. Roquentin compreende que essa construção fora da existência real das coisas poderia ser constituída na elaboração de um romance de aventuras, uma obra sobre o que não existe. Relacionando *A Náusea* e *O imaginário*, Leopoldo e Silva nos mostra que Roquentin busca de colocar-se fora do mundo pela produção imaginária:

Já vimos com que contundência os objetos da percepção se apresentam a Roquentin depois que ele passou a vê-los como contingentes. Já não pode manter aquela espécie de apatia que caracterizava a sua relação com eles quando os acreditava “previamente dados” na constância das determinações. O mundo contingente é inseparável da inconstância e da incerteza. Por isso o sujeito abre a si mesmo a possibilidade de criar o “seu próprio objeto”, ideá-lo liberto da consciência perceptiva. Deixará assim talvez de ser agressivamente solicitado pelas coisas que existem, “demais” e sem recato (...). Se a consciência depende do que ela visa, ela pode pôr-se como fora do mundo se visar objetos inexistentes, se visar a sua própria produção. Já que é difícil lidar com o mundo percebido, posso inatualizá-lo e instituir a atualidade da não existência, presentificar o nada (Leopoldo e Silva, 2004, p. 104).

Apesar dessa busca de viver uma “vida imaginária”, há particularidade das condutas de Roquentin possuem diferenças capitais em relação aos esquizofrênicos descritos por Sartre em *O imaginário* que contribuem para tornar mais complexa a relação entre imaginação e a realidade. Roquentin não quer, como o esquizofrênico, acreditar que os objetos imaginados são reais. A lucidez com que Roquentin distingue real e imaginário torna impossível para o personagem a confusão entre



essas duas esferas. É justamente essa lucidez que o faz desistir das aventuras que embaralhavam realidade e imaginário. A “vida imaginária” que Roquentin busca não é também a do nostálgico que produz imagens para reviver afetivamente o passado. Roquentin quer elevar-se acima da existência na produção de uma história que não existe, uma história que “fosse bela e dura como o aço e que fizesse com que as pessoas se envergonhassem de sua existência (SARTRE, 1984, p. 158)”. No entanto, sabe que uma possível criação de um romance de aventuras não o impediria de existir e de sentir que existe. O protagonista de *A Náusea* não quer cortar totalmente os laços com o real na criação de seu romance de aventuras, deseja que pessoas reais leiam o que escreveu “haveria pessoas que leriam esse romance e diriam: ‘foi Antoine Roquentin que o escreveu, era um sujeito ruivo que estava sempre nos cafés’ (SARTRE, 1984, p. 258). Deste modo, a “vida imaginária” do escritor de romances de aventura não elimina a “vida real”, mesmo se tratando de “mundos irredutíveis” que não podem ser coabitados.

O seguinte excerto do Dicionário Sartre, de Nouldemann, ao enfatizar que a “salvação” pela arte faria Roquentin se relacionar com a alteridade e dar sentido a si a à realidade, ancorando-se no mundo, serve de contraponto ao trecho de Leopoldo e Silva supracitado. Com tal contraponto, queremos enfatizar nossa posição de que a “vida imaginária” não se opõe à “vida real”:

Roquentin decide então que seu caminho de salvação será escrever um romance, entendido não como um espaço de fuga do mundo, mas como a única possibilidade de atribuir um sentido a si mesmo e à realidade. Porque ser lido é ser constituído pelo outro e assim estar ligado à sociedade e ancorado no mundo (NOUDEMANN, 2013, p. 275).

Chegamos à concepção de vida imaginária partindo da descrição fenomenológica da consciência imaginante que coloca seu objeto como nada para, posteriormente, mostrar a relação indissociável da imaginação com a consciência afetiva. Diferente da consciência perceptiva onde os afetos seguem o progresso surpreendente do transbordar das perspectivas de seu objeto, a imagem deve criar o seu objeto a partir de um saber prévio. Assim, na imaginação, os afetos se



autossustentam em uma criação constante correlativa à criação da imagem. O objeto imaginado é reflexo de nossos próprios afetos e desejos, o que nos faz ter um quase-amor, um quase-ódio, etc. Se por um lado, contra a pobreza das imagens mentais, podemos desejar viver a riqueza da imprevisibilidade da realidade percebida com sua “vasta aura de possibilidades”, esta mesma aura, com sua indeterminação, pode frear a ação pelo medo do que é imprevisto e pela “exigência” das “solicitações” difíceis de acontecimentos que demandam ações não planejadas. No segundo caso, preferimos viver a “vida imaginária”, mesmo com a pobreza essencial dessa vida que não é mais do que aquilo que constituímos. No entanto, vimos que há uma ambiguidade na criação artística que – como nos mostra Leopoldo e Silva – constitui seu objeto fora do mundo real e que, por outro lado – como mostra Noldemann – nos ancora no mundo e dá sentido à realidade. Neste ponto, apesar da irredutibilidade entre imaginário e realidade, é preciso tomar muito cuidado e seguir o alerta de Thana Souza:

A negação feita pelo imaginário é vista pela maioria dos comentadores como demonstração de alienação. Para eles, o imaginário é negação do real, do que é aqui percebido e, como tal, é abstração e alienação, é uma maneira de se refugiar da condição da realidade humana (...). Pensamos, entretanto, que (...) o caráter nadificador da consciência é ambíguo, que ele pode mostrar-se como alienação e ao mesmo tempo como possibilidade maior de inserção no mundo (SOUZA, 2008, p. 90).

Para nuançar a ambiguidade entre a “vida real” e a “vida imaginária”, não podemos nos deter na descrição fenomenológica da imagem em sua composição com o afeto, mas devemos recorrer à conclusão de *O imaginário* e mostrar como a consciência imaginante – e a consciência em geral – não pode se dissociar de uma situação no mundo: “É a situação-no-mundo, apreendida como realidade concreta e individual da consciência, que serve de motivação para a constituição de um objeto irreal qualquer” (SARTRE, 1996, p, 241).

Como já vimos, um afeto que antes se dava de modo “difuso”, torna-se preciso ao colocar no objeto imaginado o seu correlato. A imagem coloca como presente o ausente, mas, ao mesmo tempo, nos faz compreender a própria situação



real em que me encontro que pode se dar como ódio por Paul ou amor por Annie. Portanto, não apenas na produção artística, mas também em situações banais nas quais imaginamos pessoas por quem temos afetos, já podemos compreender a relação indissociável entre os domínios irreduzíveis da imaginação e da realidade. Para relacionar esse “aumento de nitidez” dos afetos com a situação-no-mundo, podemos trazer o exemplo de uma consciência afetiva de tristeza por um amigo recém falecido: “a aparição de um amigo morto como irreal faz-se sobre o fundo de apreensão afetiva do real como mundo vazio desse ponto de vista” (SARTRE, 1996, p. 244). Quando minha consciência afetiva de tristeza era difusa, quando estava triste sem saber o porquê, havia a falta implícita no mundo que pode ser explicitada quando imagino o amigo falecido: “então era por isso que estava triste”. Assim, colocar em imagem o amigo ausente como presença irreal é, ao mesmo tempo, posicionar o próprio mundo real como ausência do amigo. Neste processo, uma ausência no mundo que não era posicionada, torna-se explícita quando imaginamos o que falta. É por isso que “o imaginário representa a cada instante o sentido implícito do real” (SARTRE, 1996, p. 244). O amigo imaginado é irreal, não ocupa o espaço do mundo, mas nos faz compreender o próprio mundo em que a imagem não pode ocupar.

Portanto, não concordamos com comentadores que, como Cabestan, defendem que a liberdade em *O imaginário* é um conceito negativo que apenas diferencia a consciência da coisa: “a consciência não é uma coisa, um simples objeto no interior do mundo real, ela não se submete ao encadeamento determinista daquele, pois ela é capaz de colocar um irreal para além do mundo, de o nadificar” (CABESTAN, 2015, p. 98-99). Ricoeur, no artigo *Imaginação e metáfora* também vê em *O imaginário* uma liberdade negativa enquanto um dirigir-se ao que não é, uma suspensão que nos ausenta de todas as coisas (1981, p. 9-10). Ao contrário, a nadificação da imagem pressupõe a posição e o desvelamento do sentido implícito do mundo vivido em situação, abrindo um horizonte de possibilidades de ação que motiva a ação real no mundo. Mais do que isso, produções imaginárias como a



escultura, a pintura, a música e a atuação teatral são ação real enquanto trabalho com o *analogon*, seja com os materiais plásticos ou sonoros, seja com o próprio corpo enquanto *analogon* sinestésico real.

Sobre a relação entre o *analogon* real e a ação real para produzir a unidade de uma obra imaginária, Vinícius Hoste explica que que uma escultura é feita por um artista “que trabalha sobre a pedra, que executa sobre ela modificações reais e a partir de uma técnica lhe dá outra forma. No entanto, a obra de arte não é essa realidade, mas a imagem que se dá através dela” (HOSTE, 2018, p. 277). Em outras palavras, a imagem não é redutível à realidade do *analogon*, mas depende dele para de constituir. Temos assim, conforme Hoste, uma relação instável entre real e imaginário na obra de arte. Se a unidade estética da obra imaginária se dá fora das relações como o mundo real, ao mesmo tempo “é da matéria e na matéria que ela emana.” (2018, p. 277). E não é só da matéria real das coisas que a obra imaginária emana, mas da ação, ou seja, de um “trabalho real sobre um material real” (HOSTE, 2018, p. 176). De modo semelhante ao trabalho do escultor com a pedra ou de um pintor com o colorido das tintas, o músico que dedilha as cordas do violão produz um conjunto de sons que se apresentam em uma unidade irreal. Como explica Sartre, apreendo um tema musical “como uma sucessão absoluta, e não como uma sucessão real que se desenrolaria, por exemplo, nesse tempo em que Pedro, simultaneamente, faz uma visita a um de seus amigos.” (SARTRE, 1996, p.250). O tema musical possui uma “universalidade”, pois transpassa os acontecimentos do tempo real: reconheço o mesmo tema, seja ele tocado no violão ou no saxofone, por esse ou aquele instrumentista, neste teatro, naquele bar ou no disco⁸⁵. Mas é preciso uma ação real que move as cordas e produza vibrações sonoras reais para que ocorra a unidade imaginária. E é preciso uma técnica, um certo ângulo na mão,

⁸⁵ Sartre expressa o mesmo pensamento de modo literário em *A Náusea*: “o disco se arranha e se gasta, a cantora talvez esteja morta; eu vou embora, vou tomar meu trem. Mas por trás do existente que cai de um presente para o outro, sem passado, sem futuro, por trás desses sons que dia a dia se decompõe, se lascam e deslizam para a morte, a melodia permanece a mesma, jovem e sólida, como uma testemunha”. implacável (SARTRE, 1984, p. 190).



um jeito de pressionar as cordas que varia de acordo com o som que se quer produzir. A técnica de um pintor é exercida nas tintas reais que são o seu *analogon*, já o *analogon* do músico é o som. O instrumentista pode estar mais ou menos atento ao modo como vai produzir o som ou produzi-lo “sem pensar”, focando-se totalmente na “imagem sonora”. Diferente do espectador, ele está no “entre” o real e o imaginário, assim como o pintor no momento em que lança pinceladas na tela. E mesmo o espectador, principalmente se também souber pintar ou tocar, pode atentar-se para esse “entre”, oscilando entre visar a imagem ou as técnicas reais que foram utilizadas para produzir a imagem. Ao invés de misturar tintas reais, o violonista pode, por exemplo, aproximar a mão direita do cavalete para conseguir um som mais metálico ao dedilhar o violão. E ao contrário do pintor, que primeiro trabalha com o *analogon* para só depois mostrar ao espectador a obra acabada, o instrumentista constitui sua unificação irreal (a música) ao mesmo tempo que manipula o instrumento real. Irredutível à realidade, a criação imaginária do artista é inseparável do agir no mundo *real*.⁸⁶

CONCLUSÃO

As relações entre ser e nada, real e irreal no imaginário, se dão de múltiplas e distintas maneiras, seja nas patologias como a esquizofrenia, na criação artística ou na rememoração e antecipação de acontecimentos quando produzimos imagens mentais em nosso dia-a-dia. Há diferentes nuances de relação entre a “vida imaginária” e “vida real”, esses dois âmbitos irredutíveis um ao outro. Como vimos, na “vida imaginária” do nostálgico amoroso que busca incessantemente viver em imagem um passado que não se relaciona mais com as demandas

⁸⁶ Poderíamos, fazendo um exercício para pensar a situação real do artista para além do que Sartre escreve em *O imaginário* (mas motivados por essa mesma obra), contextualizar a música na criação de uma “cena musical” que mobiliza relações entre artistas em determinado espaço urbano. Poderíamos pensar nos tramites burocráticos que um grupo de músicos faz para apresentar sua obra imaginária em um espaço público, na relação entre artista e espectador e na relação entre os músicos que tocam coletivamente em uma orquestra municipal composta por jovens que, graças ao incentivo público, não precisam se preocupar com os gastos de um curso de música.



concretas da realidade presente, a imaginação é insuficiente para preencher o vazio de alguém ausente. Neste caso, o objeto imaginado não nos dá nada, é apenas o reflexo de nosso próprio desejo. Por outro lado, a imaginação artística é comunicação com pessoas reais, uma atividade que demanda ações reais e que, ao compartilhar em imaginação o reflexo dos próprios desejos impreenchíveis, pode fazer o público explicitar as mesmas faltas e ausências do mundo compreendido pelo artista. Assim, a “vida imaginária” do artista que “pode pôr-se como fora do mundo se visar objetos inexistentes” (Leopoldo e Silva, 2004, p. 104) pode tornar-se “a única possibilidade de atribuir um sentido a si mesmo e à realidade” a única possibilidade de “ser constituído pelo outro e assim estar ligado à sociedade e ancorado no mundo. (NOUDELDMANN, 2013, p. 275). Temos, no caso de Roquentin, o paradoxal caso de alguém que, querendo fugir da realidade criando um romance de aventura, quer, ao mesmo tempo, dar sentido a sua própria realidade. Além disso, o personagem deve tomar atitudes concretas no mundo real se quiser constituir o mundo imaginário de sua obra artística (escrever, ir atrás de publicar o livro, fazer modificações exigidas pela editora, etc.). Com isso, concluímos que são múltiplas e distintas as relações entre a “vida “imaginária” e a “vida real” em cada situação concreta vivida por cada sujeito singular. Tal ambiguidade de “mundos irredutíveis” que se correlacionam expressa a ambiguidade da própria consciência imaginante que só pode se dar em relação a uma situação concreta, que cria seu objeto fora do mundo desvendando um sentido implícito no mundo e que constitui o objeto irreal através de um *analogon* real.



BIBLIOGRAFIA

SARTRE, Jean Paul. *A Náusea*. Trad. Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

SARTRE, Jean Paul. *O imaginário: Psicologia fenomenológica da imaginação*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1996.

_____. *L'imaginaire*. Paris: Gallimard, 2005

CABESTAN, Philippe. *Qui suis-je ? Sartre e la question du sujet*. Paris: Hermann, 2015

HOSTE, Vinícios X. *A arte em sartre: uma instável relação entre real e imaginário*. *Kínesis*, Vol. X, nº 22, Julho 2018, p.267-280.

LEOPOLDO e SILVA, Franklin. *Ética e literatura em Sartre: ensaios introdutórios*. São Paulo: UNESP, 2004.

NOUDELMAANN, François; PHILIPPE, Gilles. (Org). *Dictionnaire Sartre*. Paris: Honoré Champion .

RICŒUR, Paul. *Imagination et métaphore. Communication à la Journée*. In: a Journée de Printemps de la Société Française de Psychopathologie. Lille: 1981.

SOUZA, Thana Mara de. *Sartre e a literatura engajada: espelho crítico e a consciência infeliz*. São Paulo: EDUSP, 2008.