

## A GÊNESE DA NOÇÃO DE IRREALIZÁVEL EM JEAN-PAUL SARTRE<sup>1</sup>

Vinicius Xavier Hoste<sup>2,3</sup>

[vini17hoste@gmail.com](mailto:vini17hoste@gmail.com)

**Resumo:** O objetivo deste artigo é investigar o aparecimento da noção de irrealizável nos *Carnets de la drôle de guerre*, de Jean-Paul Sartre. Tentar-se-á mostrar como essa noção se mostra nessa obra sobretudo em um sentido estético. De tal maneira, inicialmente será abordado o contexto em que Sartre “descobre” o irrealizável, mostrando que se trata, neste momento, de uma expectativa de experimentar na vida um sentimento de beleza originalmente ligado à temporalidade arte. A partir disso, será sublinhada a ligação entre o irrealizável e duas experiências abordadas em *La Nausée*, isto é, a aventura e os momentos perfeitos. Por fim, refletir-se-á ainda sobre as possíveis soluções diante do problema do irrealizável.

**Palavras-chave:** Irrealizável, beleza, temporalidade, guerra.

---

<sup>1</sup> Recebido: 21-09-2025/ Aceito: 09/10-2025/ Publicado on-line: 30-12-2025.

<sup>2</sup> É doutor pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), São Carlos, São Paulo, Brasil.

<sup>3</sup> ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9958-8841>.

## Introdução

No dia 2 de setembro de 1939 Sartre embarcou para a Segunda Guerra Mundial, tornou-se um soldado, um meteorologista do exército francês. Durante os nove meses em que esteve sob as ordens da armada francesa, o filósofo escreveu quinze diários, registrando seus mais diversos pensamentos durante o período: de situações banais que viveu junto aos soldados a anotações sobre os livros que lia, de angústias geradas pela guerra a reflexões filosóficas. A maioria dessas anotações se perdeu, mas aquelas que sobreviveram foram publicadas pela primeira vez em 1983 com o nome *Carnets de la drôle de guerre*. De fato, para além do valor histórico e biográfico dessa publicação, os *Carnets* permitem entrever algumas noções filosóficas que seriam posteriormente desenvolvidas em *L'Être et le Néant*. É justamente uma dessas noções que este trabalho buscará aprofundar, a saber, a noção de irrealizável.

Em seu livro *Sartre avant la phénoménologie*, Vincent de Coorebyter (2005, p. 49-50) atenta para o fato de que a noção de irrealizável foi ainda pouco explorada pelos estudiosos da obra sartreana. Essa ideia, que em *L'Être et le Néant* ganha um sentido ontológico, é apresentada primeiramente nos *Carnets de la drôle de guerre* e está estritamente relacionada a um sentido estético, fundando-se sobretudo nas estruturas da temporalidade. Apesar de aparecer pela primeira vez nos *Carnets*, o irrealizável já estava presente na literatura sartreana do pré-guerra, mesmo que ainda não estivesse claramente estruturada pelo o autor francês. É o que se vê, por exemplo, em *La Nausée*, com as aventuras de Roquentin e os momentos perfeitos de Anny. Aliás, a própria elaboração do

irrealizável nos *Carnets* está diretamente ligada à literatura, já que, como confessa Sartre (2010, p. 482), foi a partir da leitura do manuscrito do romance *A convidada*, de Simone de Beauvoir, que essa noção lhe veio com mais clareza. Ora, essa ligação entre filosofia e literatura em Sartre não é nenhuma novidade, mas, nesse caso, a relação parece ainda mais oportuna, já que, em certo sentido, os irrealizáveis se mostrarão justamente como uma tentativa de apreender algo de estético na realidade, um desejo de que a vida possa, ainda que por apenas alguns instantes, ser algo semelhante a um romance, a um filme, a uma melodia.

Diante disso, tentar-se-á mostrar aqui a gênese do irrealizável, isto é, como essa noção vai se tornando clara para Sartre ao longo dos *Carnets*, como ele vai descobrindo que ela já estava presente em *La Nausée* e, finalmente, como ela opera na realidade humana. A partir disso, buscar-se-á evidenciar a origem estética do irrealizável, mostrando não apenas como a existência pode manifestar um desejo estético, mas também como a arte pode se apresentar como uma solução – mesmo que provisória – para esse problema.

### **Um preâmbulo ao irrealizável**

Antes de abordar diretamente o irrealizável, é preciso entender como Sartre começa a pensar nessa noção, ou seja, é preciso compreender o contexto em que ela será desenvolvida e ganhará forma. Com efeito, é ao falar de um relato quase banal de um colega que Sartre começa a pensar a noção de irrealizável. Assim, no décimo primeiro diário, mais precisamente, no dia 2 de fevereiro de 1940, ele começa a construir sua reflexão, mesmo sem falar diretamente sobre o

tema. Nessa ocasião, o pensador francês relata seu encontro com outro soldado, Nippert, que acabara de voltar de uma licença. O soldado havia partido meio “abatido”, mas, ao retornar, confessa que havia vivido uma “bela licença”, isto é, uma licença que passou rápido, e essa rapidez foi justamente o que proporcionou sua beleza. Dessa perspectiva, Nippert parecia acreditar que a duração desses dias não era um fato exterior a eles, uma determinação objetiva, mas “[...] sua qualidade mais íntima e mais delicada, a própria fonte de sua beleza e aquela morte secreta que emocionava Barrès nos rostos jovens” (Sartre, 2010, p. 473-474, tradução nossa<sup>4</sup>).

Sartre (2010, p. 473) identificou na fala de seu colega um tom “edificante e apologético”, mas também algo de atraente, uma espécie de “encantamento infantil”. O filósofo francês confessou que inicialmente achou apenas graça do que Nippert havia lhe contado; em seguida, no entanto, compreendeu que esperava que a licença que tiraria em alguns dias também fosse bela. Essa beleza não estava ligada ao conteúdo da licença, afinal, Nippert era casado e encontrava beleza em passar os dias com sua família, de sorte que “[...] a licença se junta à família na categoria das coisas *naturais* criadas por Deus para sua Glória” (Sartre, 2010, p. 473, grifo do autor). O que atraía Sartre nesse relato era a temporalidade, pois a licença de Nippert não lhe parecia apenas um tempo concedido pelo exército, um direito ao descanso, antes, lhe parecia um tempo transcorrido em uma cadência diferente, mais breve e acelerado – e precisamente nessa aceleração

---

<sup>4</sup> Todos os textos em língua estrangeira contam com “tradução nossa”. Diante disso, não repetiremos tal expressão a cada citação.

estava o sinal de um tempo determinado pela beleza: dez belos dias ritmados, harmônicos, melódicos. Dessa forma, o tempo da licença de seu colega parecia totalmente distinto do tempo que se acumulava no cotidiano, do tempo trivial e amorfo da guerra. Em outras palavras, o tempo que Sartre (2010, p. 474, grifo nosso) esperava encontrar na licença era um “outro tempo”, ainda desconhecido, “[...] o tempo da música e das *aventuras*, cujo fim já está presente no seu começo. É como se eu me introduzisse em um pequeno conto impiedoso, que não acaba muito bem, mas que é belo”.

É curioso notar que tudo aquilo que poderia fazer da licença algo especial, aquilo que poderia torná-la preciosa, não eram as coisas propriamente ditas – o “acabar bem” –, mas a forma como Sartre se relacionaria com elas. De fato, o filósofo francês sabia que sua licença seria preenchida por pessoas e lugares que antes da guerra eram parte do seu cotidiano: Paris, Simone de Beauvoir, Wanda, alguns lazers banais. Esse reencontro com o que outrora era cotidiano, todavia, não era esperado da mesma maneira:

Eu vivia tudo isso com o tempo indiferente e indefinido, abundante e pastoso, cheio de pequenos desmoronamentos dissimulados, que é o meu tempo daqui. Me parece que eu não tratava todos esses bens excepcionais com o respeito que eles mereciam – que a única forma que se deveria tratá-los era a ausência intercalada por raras e fulgurantes presenças. Como se essa *ausência* em relação a tudo o que se ama fizesse parte da condição humana (Sartre, 2010, p. 474, grifo do autor).

Sartre reconhece que viveu o tempo de paz com certa indolência e, visto que tudo lhe parecia abundante, nada lhe parecia digno de verdadeiro respeito, pois sempre estava ali,

disponível. De tal maneira, ele naturalizou até mesmo os momentos felizes, desconfiando cinicamente de tudo que aparentava ser precioso, alimentando um certo medo dessa preciosidade. Em consequência disso, naquele momento de guerra, Sartre (2010, p. 475) sentia que havia desperdiçado a vida, já que, por “anemia ou honestidade de espírito”, ele vivia como quem “deixa escorrer os momentos para o passado”, isto é, com a certeza de “que nenhum deles é insubstituível”.

A guerra fez com que o que antes era banal e substituível se tornasse rarefeito, por isso, Sartre esperava ter uma vivência diferente em sua licença, uma vivência que proporcionaria uma beleza excepcional, um tempo que que transcorreria com necessidade – algo que Nippert parecia ter encontrado. Essa beleza não era o equivalente a uma felicidade quantitativa, que seria contabilizada pelos grandes acontecimentos, ao contrário, tratava-se de uma beleza qualitativa que emanaria dos dias, não como “um frenesi áspero”, mas como “[...] uma espécie de doçura longínqua e um pouco cruel, uma espécie de aristocracia também, que meus dias jamais conheceram” (Sartre, 2010, p. 474). Para viver a licença dessa maneira, porém, Sartre precisaria talvez abdicar de sua honestidade de espírito e colher a oportunidade, afinal, se a licença se apresentava como a possibilidade de viver algo que fugiria do ordinário, ela se apresentava também como o medo da decepção, isto é, do reencontro com o mesmo tempo da guerra – esse “creme abundante e linfático” (Sartre, 2010, p. 475).

## Uma licença que não se realizou conforme o esperado

Nessa abordagem preliminar do irrealizável já se faz pressente uma relação com a arte, posto que a expectativa alimentada por Sartre era de viver os dias de licença como quem vive uma *aventura* romanesca, como quem sente – ou melhor, como quem sabe que sente – a vida passar feito a forma melódica de uma temporalidade fatalista. Foi com essa expectativa que o intelectual francês subiu no trem para Paris no dia 4 de fevereiro de 1940, invadido por uma “emoção violenta e brusca” que em nada se assemelhava à “morosidade” da guerra, antes, trazia lembranças como “[...] Bost e Castor em um bairro popular de Marselha, em uma bela noite de agosto” – lembranças que há pouco pareciam mortas, mas que, de repente, “[...] pareceram maravilhosa e ilusoriamente *acessíveis*, durante um *instante*. Elas me eram *devolvidas*” (Sartre, 2010, p. 479, grifo do autor).

A licença que há duas semanas era projetada e esperada finalmente se concretizou: do dia 4 ao dia 15 de fevereiro de 1940 Sartre usufruiu de seus dias “de folga” em Paris; não escreveu em seu diário<sup>5</sup>, pois aqueles deveriam ser dias de viver e não de registrar pensamentos. A licença, no entanto, não foi um período que se desenrolou fora da guerra, antes,

---

<sup>5</sup> Simone de Beauvoir registrou em seu *Journal de guerre* os dias que passou com Sartre em Paris durante a guerra. Em seus relatos – do dia 4 ao dia 15 de fevereiro de 1940 – a filósofa descreve os primeiros dias como preenchidos por “um transbordar de riquezas”, uma “impressão de plenitude”, de “conforto” que parecia surgir naturalmente entre conversas sobre filosofia e literatura, leituras compartilhadas, jantares em restaurantes desertos e passeios por bulevares mal iluminados: “[...] foi bastante romântico e intenso como nos sentimos unidos em Paris” (Beauvoir, 2009, p. 249-250). Beauvoir (2009, p. 252) descreve esses dias iniciais como “uma dádiva poética”, como a “quase a impressão de uma aventura”. No entanto, conforme os dias foram passando e a partida de Sartre foi se aproximando, as impressões de Beauvoir (2009, p. 253-257) foram mudando: ela sentiu que Sartre estava mais preocupado com a situação, mais “tenso em sua maneira de falar” e que, na última noite em Paris, ele parecia “vazio e desesperado”.

constituiu-se como parte dela, tornando-se, por isso, digna de um exame mais detalhado: um acerto de contas entre o futuro do pretérito – projeto de viver uma *aventura* – e o pretérito mais-que-perfeito – o que realmente havia sido a licença em Paris. Nesse sentido, se em seu último registro no diário Sartre havia alimentado as expectativas preciosas quanto aos dias que passaria na capital francesa, quando retornou para a realidade da guerra – nas anotações de 16 de fevereiro – seus relatos foram de que suas esperanças tinham se revelado inalcançáveis. Não que a licença tenha sido decepcionante ou que tenham sido dias desagradáveis, pelo contrário, Sartre (2010, p. 480) se dizia *preenchido*, satisfeito: “Nada que não fosse excelente. Nenhuma hora perdida. Acho que não se podia fazer melhor. [...] As pessoas não me desiludiram, muito ao contrário. Tive até uma feliz surpresa”.

Ora, se tudo ocorreu de maneira irrepreensível, o que impossibilitou Sartre de sentir-se realizado com sua licença, ou melhor, de realizá-la?

Com efeito, apesar dos dias de licença terem sido satisfatórios, aquilo que Sartre havia imaginado não se realizou, o acontecimento não *preencheu* completamente suas expectativas. O problema foi sobretudo temporal, já que a beleza não floresceu com o passar dos dias, não houveram momentos perfeitos ou preciosos, apenas o mesmo “tempo abundante” que ele experimentava na guerra: “o tempo da Existência” (Sartre, 2010, p. 480). Além disso, o prazo determinado pelos dez dias, ao contrário do que sublinhara Nippert, foi apenas uma data limite que nada acrescentou de especial à licença, que não fez com que esse período transcorresse como uma melodia. Sem esse tempo melódico, o que Sartre



experimentou nos dias de sua licença foi algo muito semelhante ao que ele experimentava em Paris cotidianamente antes da guerra. Assim, nos primeiros dias de licença, a guerra parecia ter sido um sonho ruim, pois Paris, aparentemente, permanecera intacta. Inicialmente, Sartre pouco sentiu os efeitos da guerra nos ambientes que frequentava, antes, sentiu-se rapidamente readaptado e pôde até mesmo retomar alguns hábitos dos tempos de paz.

Esse cotidiano aparentemente intacto não era, todavia, o cotidiano da paz, pois, com o passar dos dias, se revelou infestado pelas chagas da guerra: Paris estava repleta de velhos e enfermos, suas noites eram tristes, “Montmartre estava morta e desolada”, em suma, “[...] era uma cidade exangue que uma hemorragia havia esvaziado” (Sartre, 2010, p. 480). Com a guerra, Paris havia se tornado uma cidade vazia – não somente de pessoas, mas sobretudo de perspectivas, visto que as pessoas que ali permaneciam pareciam privadas de futuro:

A maior parte das pessoas que vi, nos cafés, nas ruas, nas danceterias, parecem muito normais, não falam da guerra e, ocasionalmente, até mesmo se divertem. Eu sei, no entanto, que o destino delas está parado como o dos mortos; elas não esperam nada além do fim da guerra, o que não depende delas. Elas se ocupam como podem, esperando; deixam a guerra escorrer por elas, erguendo os ombros (Sartre, 2010, p. 481).

De tal maneira, se inicialmente Paris trouxe de volta o cotidiano, a guerra logo revelou sua imagem, a imagem do ser-em-guerra, isto é, da guerra como horizonte, como situação concreta a partir da qual se deve viver, sem possibilidade de fuga. Nesse contexto, nada poderia parecer precioso, não

por parecer cotidiano, mas por se revelar ainda mais pobre, ainda mais tedioso. Apesar do ambiente de guerra, Sartre (2010, p. 481) relata ter tido uma forte impressão em uma das últimas noites de sua licença, quando experimentou uma certa alegria:

Castor tinha entrado em uma cafeteria na Champs-Élysées, o Rond-Point, e eu a esperava do lado de fora, seduzido por aquela discrição nova e acolhedora que confere às cafeterias, à noite, a aura clandestina dos bordéis, seduzido por um céu que não havia terminado de se apagar e por algumas pedras preciosas presas nos lampiões a gás, que brilhavam sem iluminar, por toda uma noite azul e repleta de murmúrios, que fazia pensar no verão.

Não havia nessa experiência, porém, nada que fosse excepcional ou raro, era apenas um sentimento de felicidade comum – uma felicidade agri-doce logo sobreposta por uma espécie de alívio:

E, de repente, fui invadido por uma espécie de alegria ao pensar que eu, vivente, estava naquela cidade soberba e morta, que eu estava vivo justamente por que não lhe pertencia, porque meu destino se desenrolava alhures [...]. Naquele momento eu me senti como um viajante que se entrega a uma cidade enquanto alguma coisa o espera em outro lugar. E, sem dúvida, foi amargo, porque em breve eu ia deixar aqueles que mais amava [...]. Mas foi um verdadeiro alívio de orgulho, em meio a toda aquela amargura, não estar preso lá dentro (Sartre, 2010, p. 481-482).

De fato, a alegria inicial revelou-se mais ligada ao término da licença do que à experiência vivida nela, era uma alegria por não precisar estar em Paris durante a guerra, por não compartilhar daquele sentimento de luto diante da

morte dessa cidade querida, por não ter de presenciar sua morte – mesmo que isso significasse abandonar as pessoas queridas e desempenhar uma função burocrática na guerra.

### **Uma questão temporal: a descoberta dos irrealizáveis**

Sartre projetou encontrar *em* Paris uma temporalidade que não fosse a da guerra, mas os dias de licença deixaram a impressão de que esse encontro não se realizou, dado que a Paris real carecia de vida e parecia agonizar em meio à guerra. Dessa perspectiva, um dos motivos da não realização da licença parecia ser Paris, esse “túmulos familiar” que, com sua “lúgubre pobreza”, interditava qualquer vestígio de preciosidade. O clima pesado da cidade não foi, todavia, o único motivo encontrado pelo escritor francês para o fracasso de sua licença, já que ele também acreditava que sua aventura parisiense não se realizara devido a sua própria constituição pessoal: “[...] decididamente não fui feito para as emoções raras” (Sartre, 2010, p. 482). Essa conclusão inicial não durou muito, de modo que, no dia seguinte – 17 de fevereiro –, Sartre seguiu pensando sobre o tema a fim de compreender melhor sua decepção – e compreendeu que, para além de Paris ou de sua personalidade, a licença se mostrou como um objeto vazio: “No momento em que acreditava estar perto de agarrá-lo, ele me escapou” (Sartre, 2010, p. 482). A licença não escapou por se tratar de um objeto inexistente, mas pelo simples fato de que Sartre projetara algo que jamais poderia realizar, de modo que sua licença existiu como um irrealizável.

O irrealizável se revelou para Sartre graças a um manuscrito de Simone de Beauvoir que ele leu durante sua licença, o manuscrito do romance *L’invitée*. A partir dessa leitura,

Sartre foi capaz de reinterpretar sua licença retrospectivamente e apreendê-la, não como um objeto imaginado e ilusório, mas como um existente indisponível. Dito isso, o que chamou a atenção de Sartre para o irrealizável no livro de Simone de Beauvoir foi uma personagem em particular, Elizabeth. Essa personagem – que Sartre (2010, p. 482-483) julgava antipática – se queixa por “[...] estar rodeada de objetos que ela gostaria de desfrutar e que não era capaz de ‘realizar’”. Tais objetos são justamente os irrealizáveis, isto é, são “[...] objetos existentes que podemos pensar de longe e descrever, mas jamais *ver*. No entanto, eles estão aí, ao alcance da mão, solicitam nosso olhar, dirigimo-nos em sua direção e não encontramos nada” (Sartre, 2010, p. 483, grifo do autor).

Os irrealizáveis são realidades que circundam a realidade humana por toda parte, mas não se pode tocá-los – há sempre uma distância entre os termos, uma distância temporal que fica evidente na seguinte passagem de *L’invitée*:

[...] ela [Elizabeth] tinha dinheiro, muitas relações, um princípio de reputação. E, no entanto, continuava se sentindo à margem da vida. Aquela ceia era somente uma imitação de ceia em uma imitação de apartamento chique. E ela era somente uma paródia viva da mulher que pretendia ser. Quebrou um *petit four* entre os dedos. A brincadeira era divertida antigamente, era a antecipação de um futuro brilhante: ela já não tinha futuro; sabia que nunca alcançaria, em parte alguma, o modelo autêntico do qual seu presente era apenas uma cópia. Ela nunca conheceria nada além desse faz-de-conta. Era uma maldição que lhe haviam lançado: ela transformava tudo o que tocava em papelão (Beauvoir, 1980, p. 237, grifo nosso).

O testemunho de Elizabeth sublinha a incompatibili-

dade entre aquilo que é projetado no passado e o que realmente se pode alcançar no presente ou, nas palavras de Sartre (2010, p. 483), a impossibilidade de se viver realmente “[...] o relacionamento daquilo que fomos com aquilo que somos”. Isso não significa que seja impossível para a realidade humana realizar suas projeções futuras, mas que tais projeções, mesmo que se concretizassem *ipsis litteris*, jamais representariam a satisfação plena desses projetos, pois a realização não é a cristalização, o preenchimento do desejo, é abertura para o futuro, ou seja, para outros desejos. Dito de outra maneira, pode-se até realizar aquilo que foi desejado no passado, mas não da maneira desejada, afinal, a realização presente será sempre considerada através de uma comparação entre “aquilo que me lembro de ter desejado e aquilo que obtive” (Sartre, 2010, p. 483). Além disso, essa comparação não pode ser precisa quando feita em primeira pessoa, dado que o desejo passado já não vigora mais, já não é mais o mesmo: “[...] a relação entre minhas ambições de juventude e minha maturidade pode existir para Castor, por exemplo, mas não para mim” (Sartre, 2010, p. 483). Como explica Louette (2008, p. 45), há uma “descontinuidade radical” entre aquele que projetou e aquele que realizou: “[...] o primeiro, com suas esperanças, se tornou irrealizável para o segundo”.

Diante disso, não é possível considerar uma realização presente através do sentimento de uma projeção passada, pelo contrário, é através dessa realização que se tende a olhar para tais projeções. Esse olhar que se direciona ao passado não consegue, porém, apreendê-lo, já que ao deslizar no passado o projeto se torna inacessível enquanto tal, ou seja, se

torna um irrealizável:

[...] esse objeto comovente entre todos, e que podemos muito bem apreender quando se trata de outra pessoa, nos escapa por princípio. Contudo ele está *lá*. Aron diria que se trata de uma ilusão, de uma forma de reivindicar o ponto de vista de Deus (isto é, o ser para quem os irrealizáveis são realidades). Absolutamente não, sou muito mais modesto. Esses objetos existem porque é possível pensá-los *verdadeiramente* (Sartre, 2010, p. 483, grifo do autor).

Os irrealizáveis existem, mas são como uma espécie de vulto fantasmagórico que está sempre em fuga, não por pertencerem ao sobrenatural, mas por serem incompatíveis com o presente: eles estão sempre no futuro ou no passado. O que está no futuro é ainda esperado, está em aberto, é passível de ser projetado, imaginado. Por sua vez, o que está no passado já se encontra completo, fechado, constitui uma forma definitiva. Por conseguinte, o irrealizável só pode ser apreendido como algo que se espera no futuro ou como aquilo que já é passado e que, por isso, pode ganhar uma aparência mais bela. Em outras palavras, o que é irrealizável pode muito bem *ser representado* como um acontecimento precioso quando considerado à distância, mas não é possível experimentar essa preciosidade de perto ou, como escreve Louette (2008, p. 45, grifo do autor), ela “*não pode ser objeto de uma fruição no presente*”.

Portanto, a beleza de um acontecimento só pode ser apreciada de longe, e sempre que se acredita estar próximo dela, ela acaba escapando entre os dedos. Se não é possível realizar um irrealizável, pode-se ao menos, mesmo que de longe, pensar nele – mas é justamente essa possibilidade que

o torna tão perturbador. É perturbador pensar no irrealizável, visto que em pensamento parece que seria possível realizá-lo. Sabendo disso, Sartre pensou novamente sobre sua licença, compreendeu que a beleza que esperava encontrar em Paris jamais poderia ser experimentada no presente, visto que ela só pode existir enquanto esperança de algo que se daria futuramente ou enquanto um acontecimento que já deslizou para o passado, que “está fora do meu alcance” (Sartre, 2010, p. 483).

### **Variações sobre o tema: aventuras e momentos perfeitos**

No dia 29 de fevereiro, quando Sartre retoma pela última vez sua reflexão sobre os irrealizáveis, ele parte não mais de sua licença em Paris para falar sobre essa noção, mas de sua crença juvenil de que a beleza poderia representar uma salvação. Nesse contexto, o filósofo francês analisa sua predileção por pessoas bonitas, como se essas belas pessoas pudessem compensar sua carência de beleza. A companhia de pessoas feias, ao contrário, evidenciava ainda mais sua própria feiura: uma totalidade composta por dois feios “era tão feia quanto as partes” – já numa composição entre um feio e um bonito, “o elemento dominante era a beleza” (Sartre, 2010, p. 572). Dessa forma, o que Sartre esperava nesses encontros era que a beleza do outro se refletisse em seu rosto, que ela o tornasse mais bonito. Havia nele uma fome de beleza, e seu desejo era incorporar a beleza dos outros<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Esse “desejo de beleza” não se manifestava apenas nas relações pessoais, já que Sartre (2010, p. 572) confessa que havia também nos escritos literários de sua juventude “esforços inúteis para apreender a beleza” – esforços infelizes e que resultavam em “obras fracassadas”.

A partir disso, quando trata das relações amorosas de sua juventude, Sartre (2010, p. 574, grifo nosso) constata que era essa beleza que buscava nessas relações, pois “[...] o *acontecimento* amoroso poderia e deveria ser esse acontecimento necessário e [...] belo”. De fato, mais do que no relacionamento, ele buscava encontrar uma beleza na conquista; mas seu objetivo final não era simplesmente conquistar a pessoa desejada, era a beleza daquele acontecimento, a beleza da conquista. Dito de outra maneira, a conquista era menos importante do que o que ela prometia enquanto acontecia. Para que essa beleza aparecesse Sartre fazia da conquista um teatro, “um jogo cordial de sedução” em que o mais importante não era seduzir, mas jogar – com pantomimas e danças mágicas, com gestos ensaiados, mas sobretudo com palavras que pretendiam imprimir uma necessidade naquele momento, naquele encontro. Sartre pretendia, portanto, fazer da conquista uma pequena obra de arte, um momento estético executado através dos gestos e das palavras.

As palavras, aliás, desempenhavam um papel central nesse jogo estético de sedução, pois elas deveriam apreender o mundo e manifestá-lo para a outra pessoa, fazendo-o “existir mais forte e mais belo” (Sartre, 2010, p. 575). Não se tratava apenas de saber falar, mas também de saber ficar calado, de saber quando e o que falar. De tal modo, Sartre fazia da conquista uma espécie de “trabalho literário” cujo objetivo era provocar uma fusão entre ele e o mundo – entre ele a beleza que se manifestava através de suas palavras. Esse trabalho se ramificava em “pequenos trabalhos de arte” que se iluminavam “no desenvolvimento regulado da sedução” e traziam um prazer próprio, “[...] como um desenvolvimento



do tema pode agradar, no meio da melodia, sem que por isso seja cortado do conjunto” (Sartre, 2010, p. 575).

Tudo isso, porém, não dependia apenas de Sartre, dependia da outra pessoa, do ambiente – era preciso controlar tudo, dirigir a cena, superar obstáculos. Se tudo isso fosse superado, o ritual da conquista deveria progredir com certa regularidade por um caminho traçado de antemão “[...] rumo a um objetivo conhecido – mas conhecido como o desenlace das tragédias gregas, previsto, porém temido e desejado [...] – como as resoluções de uma melodia, previstas e completamente imprevisíveis” (Sartre, 2010, p. 574). Em outras palavras, se tudo desse certo, Sartre acreditava que seria lançado em uma situação em que a beleza iria atraí-lo – no entanto, em seguida, a beleza sempre escapava, era perecível.

Com efeito, essa beleza perecível não é muito diferente daquela que não se entregou na licença de guerra em Paris, já que ambas são irrealizáveis se fundam na sensibilidade de Sartre (2010, p. 573), na forma como a beleza o emociona<sup>7</sup>:

[...] não entendo por beleza somente o prazer sensual dos instantes, mas sobretudo a unidade e a necessidade no curso do tempo. Os ritmos, o retorno dos intervalos ou dos refrões me levam às lágrimas, as formas mais elementares de periodicidade me emocionam. Noto que esses desenvolvimentos regulares devem ser essencialmente temporais, pois a simetria espacial me deixa indiferente.

---

<sup>7</sup> Para Sartre, a beleza é sobretudo um acontecimento temporal, mas isso não significa que a beleza seja apenas temporal. Como ele mesmo reconhece, para Simone de Beauvoir a beleza estava na “[...] apresentação, fora dela, de uma necessidade estética totalmente inumana – digamos, uma fuga de Bach, uma tela de Braque”; já para Olga, a beleza estava no “conteúdo sensual de uma bela forma”, numa “magnificência sensual e instantânea”, no sentido que o que importava para ela não era, por exemplo, nem a composição nem a melodia, mas as notas (Sartre, 2010, p. 573).

O que emocionava na beleza era justamente “a unidade e a necessidade no curso do tempo”, o sentimento de que a vida transcorreria como uma música que segue implacável e decidida em direção ao seu final. Como notam Dassonneville e Soskin (2017, p. 18), Sartre buscava com isso a preciosidade de cada momento, esperando que algo de raro se manifestasse através do “[...] sentimento de uma temporalidade teleológica, um sentimento de um curso do acontecimento regulado por seu fim e contendo sua necessidade, como em uma melodia musical”. Pode-se dizer, então, que Sartre (2010, p. 573, grifo do autor) gostaria de ser como a música, ou melhor, que ele gostaria de ser música, de estar no meio do acontecimento musical, desse “belo acontecimento” se desenrola melodicamente:

Um acontecimento, isto é, um escoamento temporal que *me aconteça*, que não esteja *diante* de mim como um quadro [já pintado] ou uma ária musical [já composta], mas que seja feita, em volta de minha vida e na minha vida, com o meu tempo. Um acontecimento no qual eu seja o ator principal, que minhas vontades e desejos se movimente com ele, mas que seja orientado por minhas vontades e meus desejos, que eu seja o autor, como o pintor é autor do quadro. E que esse acontecimento fosse belo, isto é, que tivesse a necessidade esplêndida e amarga de uma tragédia, de uma melodia, de um ritmo, de todas essas formas temporais que avançam majestosamente, através de intervalos regulares, rumo a um fim que levam em seus flancos. Eu já expliquei tudo isso em *La Nausée*.

Pode-se dizer que o que Sartre procurava na beleza – tanto em sua licença, quanto nos relacionamentos amorosos – muito se assemelha ao que dois personagens de *La Nausée* desejavam viver, a saber, Roquentin e suas aventuras e Anny

e seus momentos perfeitos. De fato, esses exemplos literários podem ser tomados como um aprofundamento das experiências de seu autor, como uma forma de entender um pouco mais sobre o que ele procurava nessa experiência particular da beleza, nessa experiência irrealizável.

Primeiramente, as aventuras que Roquentin se recorda ter vivido podem ser entendidas, a partir da experiência relatadas por Sartre nos *Carnets*, como uma tentativa de estetização da realidade, uma tentativa de encontrar beleza no acontecimento, em suma, de ver cada momento desse acontecimento como necessário, fatal. Desse ponto de vista, Roquentin gostaria de transformar o mundo e sua própria vida em uma pequena obra de arte, não por meio de “circunstâncias extraordinárias” que embelezariam a realidade, mas de “[...] um acontecimento que sai do ordinário sem ser necessariamente extraordinário”, isto é, um acontecimento que não transforma o mundo “e, no entanto, tudo existe de uma outra maneira” (Sartre, 1981, p. 44/66). Essa outra maneira é justamente o que torna o mundo, durante a aventura, uma situação preciosa, é o que pode fazer a vida se assemelhar a uma melodia, a uma obra literária.

Portanto, é a forma de acontecer de algumas obras de arte que se busca através da aventura, é a fatalidade dos instantes que se aniquilam rumo a um final que é seu único destino possível. Esse destino inspira a certeza de uma direção, a certeza de que cada minuto “só surge para trazer os que lhe seguem”, de que cada momento é “único, insubstituível”, de que tudo corre para a uma conclusão, pois uma aventura sempre “[...] começa para terminar: [...] não se deixa prolongar; só tem sentido através da sua morte” (Sartre, 1981, p.

47). Sentir-se vivendo esse destino é experimentar o “sentimento da fatalidade”, isto é, a convicção misteriosa de que algo importante necessariamente acontecerá. O que está em jogo na aventura, no entanto, muito mais do que saber o que acontecerá, é esse sentimento indubitável de que algo acontecerá – não importa o que a aventura reserva, mas o sentimento de que ela reserva algo, “o sentimento da aventura” (Sartre, 1981, p. 66/69).

Com efeito, o caráter essencial da aventura está nesse sentimento de fatalidade que se faz presente por alguns momentos, nesse sentimento de que é possível captar a passagem do tempo, sua irreversibilidade, de que se pode mesmo observá-la. Tem-se, com isso, a impressão de um tempo necessário que se reflete sobre os acontecimentos, um tempo que escorre de maneira linear rumo à sua conclusão, como se cada elemento do mundo manifestasse uma razão de ser, como se cada objeto fosse um sinal do destino. Por essa razão, a forma da aventura parece sempre mais definida do que a forma ordinária do real, visto que, enquanto na realidade tudo se mostra demais, com uma riqueza de detalhes que excede de longe a capacidade de apreensão do indivíduo, na aventura apenas se destaca o que tem alguma importância: nada na aventura parece demais ou supérfluo, tudo manifesta uma finalidade.

Esse processo de transformação da realidade operado pela aventura pode ser considerado a partir de um outro ponto de vista, de um outro contexto. Assim, para Anny, as aventuras se construía como “momentos perfeitos”, isto é, como situações preparadas que pretendiam fazer “com que o tempo lhe desse tudo o que era possível” (Sartre, 1981, p.

69). Para isso, ela se esforçava a fim de controlar a situação o máximo possível, para estabelecer um limite temporal, uma duração preestabelecida que conferiria àquele acontecimento um caráter de urgência:

Me lembro de uma dessas noites terríveis [- conta Roquentin]. Eu tinha que partir à meia-noite. Tínhamos ido ao cinema ao ar livre; estávamos desesperados[...] Só que quem dava as cartas era ela. Às 11 horas, quando ia começar o filme, ela segurou minha mão e apertou-a entre as suas sem uma palavra. Senti-me invadido por uma alegria amarga e compreendi, sem necessidade de olhar o relógio, que eram 11 horas. A partir desse instante começamos a sentir os minutos passarem. Em dado momento [...] vi que Anny estava chorando. [...] Era um trabalho bem-feito (Sartre, 1981, p. 69-70).

A limitação temporal, longe de ser um defeito, era uma condição para a realização do momento perfeito, como se esse limite conferisse à situação real a possibilidade de ser bela, isto é, de transcorrer melodicamente. Dessa perspectiva, a preparação do momento perfeito pode ser vista uma como a preparação de uma encenação teatral, já que era preciso encontrar no mundo situações privilegiadas, quer dizer, situações passíveis de serem ordenadas. Essa possibilidade de organização da situação se oferecia como uma oportunidade de mergulhar em um acontecimento excepcional, de se viver um momento perfeito. Como resume Anny, haviam primeiramente alguns sinais que serviam de anúncio e, posteriormente, “[...] a situação privilegiada, lentamente, majestosamente entra na vida das pessoas. Então a pergunta que se coloca é de saber se queremos fazer disso um momento perfeito” (Sartre, 1981, p. 175). De tal maneira, fazer de uma situação privilegiada um momento perfeito implica em atuar

sob determinadas condições e fazer da vida uma espécie de teatro particular, encontrando nesse teatro uma duração determinada que forneceria para a existência a ordem e a necessidade que de outra maneira se encontrariam apenas na arte.

A partir dessa breve exposição da aventura e dos momentos perfeitos, pode-se dizer que ambos os personagens desejavam, cada um à sua maneira, encontrar uma beleza temporal na realidade. Por conseguinte, para além do que diferencia essas experiências, o que as fundamenta é um mesmo desejo: o desejo irrealizável de experimentar na existência algumas características temporais da arte. Esse tempo, porém, está sempre em fuga, pois só pode existir à distância, isto é, enquanto algo que é projetado ou que já se completou e que ganha, por isso, um encadeamento causal. No caso da aventura, o encadeamento causal se dá pela narração de acontecimentos passados, o que, como explica Leopoldo Franklin e Silva (2004, p. 82), a torna incompatível com o presente vivido, posto que esse presente “não comporta a estabilidade de uma continuidade narrativa”. Em outras palavras, a estrutura do presente não é compatível com aquilo que se pretende viver na aventura, pois existe uma separação intransponível entre o narrado e o vivido, e a aventura está somente no que é narrado, recordado, reconstruído, mas não no que é vivido, de modo que, por mais que se possa imaginar vagamente, a aventura é um ideal irrealizável. O próprio Roquentin, aliás, constata esse caráter irrealizável da aventura ao rememorar uma noite em que

[...] estava em Hamburgo, com aquela tal de Erna [...]. Mas eu estava dentro dessa existência, não pensava nisso. [...] Erna me deixou um momento para ir à toalete. Fiquei sozinho, havia um gramofone tocando *Blue Sky*. Comecei a narrar para mim mesmo o que ocorrera depois de meu desembarque. [...] Senti então com violência que vivia uma aventura. Mas Erna retornou, se sentou ao meu lado, me enlaçou o pescoço com seus braços e detestei-a sem saber bem por quê. Agora compreendo: é porque era preciso recomeçar a viver e a impressão de aventura acabava de se dissipar (Sartre, 1981, p. 48-49).

Com efeito, o tempo da narrativa não é o tempo da vida, de modo que narrar não é viver. Assim, enquanto narra o que aconteceu, Roquentin acredita estar vivendo uma aventura, mas essa crença só existe porque ele não está vivendo o presente, mas rememorando e recriando o passado. Quando o presente se impõe, quando Erna enlaça seu pescoço, a lembrança dá lugar à vida, ao presente em que a aventura não é capaz de acontecer:

[...] a aventura foge perpetuamente ao aventureiro em meio às conjunturas mais extraordinárias e, todavia, é uma categoria essencial da ação humana. Em *La Nausée*, pareço dizer que ela não existia. Mas está errado. Seria preferível dizer que é um irrealizável. A aventura é um existente cuja natureza é de aparecer apenas no passado, através da narração que dela se faz (Sartre, 2010, p. 483-484, grifo do autor).

No que tange aos momentos perfeitos, como escreve Romano (1992, p. 102), trata-se, uma tentativa de “[...] permanente tematização e premeditação da experiência vivida, resultando num distanciamento constante do sujeito em relação aos seus atos”. Esse distanciamento é o que permite a constituição de um momento perfeito, mas é também o que

impede a fruição da beleza no presente, pois a beleza aparece distanciada de seu criador, não pertence àquele momento, àquela existência. Desse ponto de vista, como relata Anny, pode-se até ter a impressão de que se vive um “momento perfeito”, um momento de suspensão da realidade, mas esse momento não dura verdadeiramente, não pertence a nada que faça parte da existência. Por conseguinte, Anny conclui que não se pode viver momentos perfeitos, é possível apenas reconstitui-los a partir das lembranças:

Retomo tudo o que me aconteceu e ordeno. Assim, de longe, não faz mal, quase nos deixaríamos enganar. Toda nossa história é bastante bela. Dou-lhe uns retoques e isso se torna uma sequência de momentos perfeitos. Então fecho os olhos e tento imaginar que ainda vivo dentro deles (Sartre, 1981, p. 180).

Diante disso, pode-se entender que as aventuras e os momentos perfeitos são variações do irrealizável, variações que partem de desejos distintos, mas que chegam numa mesma conclusão: não é possível viver a vida como uma obra de arte, não se pode gozar da beleza no presente, pois ela só é acessível enquanto projeto futuro ou lembrança passada. Não obstante essa fuga constante, os *irrealizáveis* fazem parte da realidade humana, eles a rodeiam por todos os lados e grande parte das ações humanas visam realizá-los. Ora, por jamais se dar no presente, o irrealizável aparece como um futuro esperado e logo depois, de repente, já pertence ao passado; ainda assim, visto de longe tem-se a impressão de que se tratava de algo realizável – vem daí “[...] grande parte das nossas decepções sutis”:



[...] não chamo “*realizar* um objeto” o simples fato de se representar esse objeto com sentimentos mais ou menos vivos. Realiza-se um objeto quando a presença desse objeto nos é dada como uma modificação mais ou menos essencial do nosso ser e através dessa modificação. Ter uma aventura não é se representar em uma aventura, mas estar-na aventura – o que, como já mostrei em *A Náusea*, é impossível. Os irrealizáveis podem sempre ser representados, mas não podem ser *desfrutados* e é isso que lhes dá seu caráter incômodo e ambíguo (Sartre, 2010, p. 484-485, grifo do autor).

Dito isso, antes de sua licença de guerra, Paris pareceu ao alcance de Sartre: ele estaria numa cidade real onde pessoas reais eram afetadas pela guerra. Constatar a existência de algo, todavia, não garante sua realização, posto que essa realização está diretamente relacionada ao que se projeta realizar. No caso de Sartre, ele projetava estar em Paris, o que realmente aconteceu. Seu projeto, porém, não era simplesmente estar presente na cidade, mas realizar essa presença de uma forma preciosa, quer dizer, viver esses dias de licença como quem vive uma aventura. Pode-se pensar, a partir disso, que Paris só se tornou um *irrealizável* devido ao contexto de guerra; isso, no entanto, não é correto. Na verdade, o “[...] irrealizável nunca é um *objeto*. É uma *situação*. Não é Paris, mas estar-em Paris” (Sartre, 2010, p. 494). De fato, mais do que *estar-em* Paris, Sartre desejava *estar-em* um belo acontecimento, de modo que seria *irrealizável estar-em* Paris ou em Veneza ou em Nápoles, pois a expectativa era estar nessas cidades como o personagem de um filme ou de um livro. Assim, podemos dizer com Romano (1992, p. 97) que *estar-em* Paris “é um irrealizável, existe apenas à distância”, isto é, quando “se ordena em uma forma rígida ao ser recontada”, dando, com isso, a impressão de que sua beleza pode ser “fruída e contemplada”.

## Conclusão

Com efeito, os irrealizáveis dependem do contexto, da situação concreta, de sorte que, como escreve Sartre (2010, p. 484): “É em cada caso que convém determinar o que é irrealizável e o que pode ser realizado”. Isso significa que os irrealizáveis são múltiplos, dependem do o que é o mundo e daquilo que se espera de um acontecimento. Com efeito, um irrealizável se dá sempre em uma situação na qual determinado ser-no-mundo se encontra – “[...] meu ser-no-mundo é um ser-em-situação-irrealizável, estou por inteiro nesse acontecimento cuja beleza me atrai e me foge: é a minha vida” (Sartre, 2010, p. 574).

A abordagem dos *Carnets*, no entanto, apresenta apenas algumas formas de manifestação dos irrealizáveis, de modo que, em *O Ser e o Nada*, Sartre aprofundará seu exame dos irrealizáveis, mostrando uma infinidade deles, afinal, um irrealizável é simplesmente “o avesso da situação” (Sartre, 2014, p. 573). De tal maneira, são exemplos de irrealizáveis a morte, a velhice, a beleza. Para além desses irrealizáveis definitivos para toda realidade humana, existem ainda infinitos irrealizáveis possíveis, irrealizáveis que se destacam para determinados indivíduos mais do que outros, de sorte que tais irrealizáveis serão apreendidos como “ausências irritantes” (Sartre, 2014, p. 572). Essas ausências não são, todavia, captadas como trabalhos impossíveis, pelo contrário, são vistos como possíveis de serem realizados e, justamente por isso, tornam-se irritantes. Na verdade, como assinala Coorebyter (2005, p. 50), o *irrealizável* designa, entre outras coisas, um destino imposto ao sujeito que se vê incapaz tanto de recusá-lo quanto de realizá-lo, transformando-se, então, em “[...] um

‘irrealizável-a-realizar’, um imperativo interiorizado pela minha liberdade como limite intransponível, pois revela minha incapacidade de me tornar aquilo que estou destinado a ser”.

Diante dessa definição, o que se pode fazer com os *irrealizáveis*? Como ultrapassar a irritação, a frustração diante deles e utilizá-los positivamente? De fato, somente através de atitudes de má-fé é possível assumir uma realização aparente de um irrealizável. Não obstante, diante do irrealizável duas atitudes parecem autenticamente possíveis nos *Carnets*: pode-se assumir o irrealizável enquanto tal, quer dizer, sem recusá-lo ou buscar vãs maneiras de realizá-lo, mas simplesmente reconhecendo-o como um objetivo inalcançável; ou pode-se ainda tentar “realizá-lo” imaginariamente com a ajuda dos outros, ou seja, criando obras de arte para que outros realizem nossos irrealizáveis. Não se tratam de atitudes antagônicas, antes, elas se complementam.

Reconhecer a realidade dos irrealizáveis é assumi-los enquanto tais, quer dizer, enquanto impossíveis de serem realizados. Não se deve pensar, todavia, que essa assunção seja equivalente a uma negação; na verdade, para que existam irrealizáveis é preciso que eles se mostrem à realidade humana dentro de “um projeto visando realizá-los” (Sartre, 2014, p. 573). Dito de outra maneira, os irrealizáveis devem ser apreendidos como algo que está ali para ser realizado, como algo que parece realizável por mais que não seja possível realizá-lo, algo que parece realizável nem que seja para outro. A partir disso, como escrevem Dassonneville e Soskin (2017, p. p. 17-19), se pode-se tomar os irrealizáveis como “[...] um utensílio para apreender uma dimensão fundamental do ser-no-mundo”, já que os irrealizáveis “[...] remetem a experiência

humana à sua desapropriação originária e ao seu projeto fundamental”.

Assumir os irrealizáveis enquanto tais permite também lidar com eles esteticamente, o que possibilita uma realização viva, porém imaginária, dos irrealizáveis para outras pessoas. Desse ponto de vista, apesar de não ter vivido a licença de guerra em Paris da forma como desejava, Sartre poderia escrever um conto a seu respeito, de sorte que a licença se constituiria da maneira como ele a imaginava no dia 2 de fevereiro, “com sua natureza patética e preciosa”, “como uma melodia fluindo implacavelmente rumo ao seu final” (Sartre, 2010, p. 484). Isso não a tornaria mais real para ele, mas o leitor desse conto poderia experimentar essa licença, através do imaginário, como uma obra de arte, como uma beleza sem excessos nem falhas, em suma, como um irrealizável<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Aliás, a própria noção da beleza é, em *L'Être et le Néant*, definida por Sartre (2014, p. 231) como um irrealizável, no sentido que se constrói enquanto “um estado ideal do mundo” – um estado correlativo ao estado ideal do para-si, ou seja, ao valor ou em-si-para-si. Com efeito, a beleza está para o mundo assim como o em-si-para-si está para a realidade humana, a saber, como uma assombração irrealizável. Por isso, a beleza só pode ser vislumbrada através do imaginário, já que ao apreendê-la: “[...] eu apreendo um objeto imaginário através de uma realização imaginária de mim mesmo como totalidade em-si e para-si. Ordinariamente, o belo, como valor, não é explicitado tematicamente como valor-fora-de-alcance-do-mundo. Ele é implicitamente apreendido sobre as coisas como uma ausência; ele se desvela implicitamente através da imperfeição do mundo” (Sartre, 2014, p. 231).

**Abstract:** The objective of this article is to investigate the emergence of the notion of the unrealizable in Jean-Paul Sartre's *Carnets de la drôle de guerre*. We will attempt to show how this notion manifests itself in this work, particularly in an aesthetic sense. Thus, we will initially address the context in which Sartre “discovers” the unrealizable, demonstrating that it is, at this moment, an expectation of experiencing in life a feeling of beauty originally linked to the temporality of art. From this, we will emphasize the connection between the unrealizable and two experiences addressed in *La Nausée*, that is, adventure and perfect moments. Finally, we will reflect on possible solutions to the problem of the unrealizable.

**Keywords:** Unrealizable, beauty, temporality, war.

## Referências bibliográficas

BEAUVOIR, Simone de. *L'invitée*. Paris: Gallimard, 1980.

BEAUVOIR, Simone de. *Wartime diary*. Chicago: University of Illinois Press, 2009.

COOREBYTER, Vincent de. *Sartre avant la phénoménologie*. Bruxelles: OUSIA, 2005.

DASSONNEVILLE, Gautier; SOSKIN, Jonathan. Lever le(s) voiles: L'irréalisable comme point critique de l'expérience In: *Études sartriennes*, n. 21. Paris: Classiques Garnier, 2017.

LOUETTE, Jean-François. « La chambre » de Sartre, ou la folie de Voltaire. *Revue Poétique*, v. 1, n. 153, 2008. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-poetique-2008-1-page-41.htm>.

ROMANO, Luis Antônio Contatori. *A vertigem do sentido na obra de Jean-Paul Sartre*. 1992, 318 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1992.

SARTRE, Jean-Paul. *La Nausée*. In: *Œuvres Romanesques*. Paris: Gallimard, 1981.

SARTRE, Jean-Paul. *Carnets de la drôle de guerre*. In: *Les mots et autres écrits autobiographiques*. Paris: Gallimard, 2010. p. 145-651.

SARTRE, Jean-Paul. *L'Être et le Néant*. Paris: Gallimard, 2014.

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