



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

Thana Mara de Souza (UFES)

Coorebyter, depois de ter publicado *Sartre face à fenomenologia* em 2000, no qual trata da “filiação” do filósofo francês à fenomenologia, publica pela mesma editora o livro que é na verdade a primeira parte de seu doutorado, *Sartre antes da Fenomenologia – Em torno de A Náusea e a Lenda da Verdade*. Publicado em 2005, o livro ainda é pouco lido no Brasil e se mostra fundamental para a compreensão dos textos sartrianos da década de 20 e 30, anteriores à publicação dos textos filosóficos mais estudados, como *A transcendência do Ego* e *O imaginário* – para ficar apenas nas primeiras obras teóricas.

Vemos aqui uma análise bastante rigorosa de alguns textos de juventude de Sartre, tal como *A arte cinematográfica*, discurso feito em Havre diante de seus novos alunos e dos pais desses alunos¹, que revela muito mais que apenas a provocação ao assumir o novo cargo: já vemos aqui, tal como é apontado ao longo da Primeira

¹ Não podemos deixar de atentar para o caráter então provocador do discurso, já que em 1931 o cinema ainda era visto, principalmente por adultos burgueses, com maus olhos. É de se notar que a fala de Sartre era endereçada claramente aos alunos jovens, contra seus pais, ainda admiradores do teatro e suas regras de etiqueta.

Seção, um tema essencial que será retomado por Sartre ao longo de todas suas obras teóricas: a temporalidade da ciência, da arte e do mundo real. Mesmo que sem aprofundar a questão, nas poucas páginas do discurso podemos ver, a partir da cuidadosa leitura de Coorebyter, o quanto a temporalidade ali é colocada como fundamental – justamente um dos temas que será posto no decorrer do livro para unificar as questões da arte, da metafísica e da política sartrianas.

Desde o Primeiro Capítulo da Primeira Seção, “Ciência, Metafísica, Estética”, Coorebyter mostra que ao diferenciar a temporalidade da ciência (determinista) da temporalidade do cinema (fatalista), Sartre aponta já na década de 20 para uma outra temporalidade: a do mundo real (contingência), que afeta tanto o que será posteriormente chamado de Para-si como de Em-si. Contingentes são as coisas e os homens, determinista a ciência e fatalista a arte, que, a partir de um certo fim se estrutura em presente (é porque tal final será este que agora o personagem passa por tal cenário).

É portanto para a questão da temporalidade e da contingência que Coorebyter se volta na Seção 1, identificando nos textos da década de 20 e 30 (principalmente *A arte cinematográfica*, *Caderno Dupuis*, *Lenda da Verdade* e *A náusea*) as preocupações mais constantes e fortes no jovem Sartre, e revelando, assim, como o tema da liberdade (com o qual, de forma muito geral, inicialmente identificamos como o principal tema do filósofo francês) aparece tardiamente, no lugar da contingência de todos – dos homens mas também do mundo.

Assim, *Sartre antes da fenomenologia* é mais um livro fundamental da nova crítica sartriana, que se desvencilhou das tentativas de polemizar a todo custo² e ensaia compreender com profundidade os próprios textos sartrianos, sem cair em uma

² Risco que muitos comentadores sartrianos não conseguiram evitar, em boa parte por conta da própria postura de Sartre, de, ao tomar a “palavra como ato”, exceder-se em frases de forte efeito sem explicá-las.

psicoleitura³. Coorebyter se mostra com esse livro, na continuação do que é cronologicamente posterior mas foi publicado anteriormente (*Sartre face à fenomenologia*), um comentador fundamental das obras sartrianas, que tem colocado velhas questões a partir de uma nova ótica, dando importância a textos pouco analisados e buscando-os não para justificar nem para mostrar uma divergência total com o que veio depois; mas para melhor compreender os caminhos trilhados por Sartre, suas oscilações e escolha madura por uma tensão, que não elimina nem o desejo pelo absoluto (presente desde a juventude) nem a necessidade de colocar esse desejo como fracassado, e portanto, como voltado para a concretude.

É por meio da questão da temporalidade que o professor da Universidade Livre da Bélgica e ex-diretor do Centro de Pesquisa e Informação Sócio-Política (CRISP) unifica as questões que inquietavam o jovem Sartre, principalmente as voltadas para a arte, a metafísica e a política - o que pode ser observado até mesmo pelo título das duas seções do livro: O tempo da Contingência e Políticas da Verdade.

Vemos, principalmente na Primeira Seção, como, contra o que parte dos comentadores diz, Coorebyter enfatiza que não há em Sartre apenas uma dupla distinção da temporalidade, uma livre (e portanto humana) e outra causal (do mundo real e da arte). No lugar dessa distinção, que aceitaria sem problemas o determinismo científico, o que pode ser percebido já em *A arte cinematográfica* é que a contingência invade tanto a temporalidade humana quanto a temporalidade mundana. Homem e mundo são contingentes e não seguem as pretensas leis de causalidade da ciência.

É o que podemos verificar a partir da citação que Coorebyter faz do discurso de 1931 no Primeiro Capítulo:

Vocês sabem que cada instante depende estreitamente dos que o precederam, que um estado qualquer do universo se explica absolutamente por seus estados anteriores, que nada é perdido, que não há nada em vão, que o presente caminha rigorosamente em direção ao futuro. Vocês sabem porque lhes ensinaram isso. Mas se vocês olharem em

³ Como o próprio Coorebyter chama ao longo de seu livro os estudos que se baseiam mais em cartas e biografia de Sartre que nos textos teóricos e literários.

vocês mesmos, em torno de vocês, vocês não o sentirão: vocês verão nascer movimentos que parecem espontâneos, como a agitação repentina da copa de uma árvore; vocês verão morrer outros movimentos, como o das ondas na areia e sua força viva parecerá morrer com elas. Parece a vocês que uma ligação muito frouxa une o passado ao presente, que tudo envelhece ao acaso, em desordem, tateando (p. 21).

Coorebyter analisa esse trecho mostrando, contra Mészáros, que Sartre coloca que o determinismo é conhecido, ou seja, é ensinado e por isso sobre ele sabemos. Mas que o que sentimos ao olhar o mundo não é o determinismo, não é o passado que causa necessariamente tal presente, mas o contrário: parece o real ser ao acaso. Os exemplos dados por Sartre aqui evocam a árvore e as ondas para mostrar que esse mundo (como bem colocado por Coorebyter, não só o mundo humano, mas o mundo das coisas) não apresenta uma temporalidade na qual passado causa futuro mas é contingente, é leve, ao acaso.

Mais radical que Bergson no combate ao idealismo, Sartre recusa a distinção entre determinismo no mundo das coisas e contingência no mundo humano. Tanto um quanto outro são contingentes, o que não significa dizer que ambos sejam livres⁴, mas que escapam à pretensão cientificista de ordenar todos por meio de uma necessidade causal. Contra esse tempo determinista que impõe o passado como necessariamente causa do futuro, o tempo que domina as relações reais (homem e mundo) é o da contingência, que enfatiza o presente e denuncia duas pretensões irrealizáveis: o da ciência com seu determinismo, como já vimos, mas também o da arte com seu fatalismo, como veremos agora.

Essa terceira temporalidade que aparece desde os textos de juventude e de forma muito forte em *A arte cinematográfica* e depois em *A náusea* é o fatalismo ou finalismo, que consiste em colocar uma necessidade sem determinismo, ou, em outras

⁴ Como veremos depois, há uma distinção entre contingência e liberdade – enquanto a primeira aparece como o tema essencial da juventude sartriana, e se aplica tanto às coisas quanto aos seres humanos (sendo mais identificada ao termo facticidade em *O ser e o nada*), a liberdade será identificada ao ser mesmo humano (ser que é o que não é e não é o que é). Desse modo, não devemos confundir a temporalidade contingente (de todos os seres) com a liberdade humana.

palavras: uma temporalidade que coloca de antemão um certo futuro e que, para atingi-lo, deve colocar determinado passado e presente. Aqui atinge-se a síntese entre a total previsibilidade científica e a imprevisibilidade real, já que o futuro é colocado desde o início e é para se chegar a essa finalidade que todo o passado e presente é posteriormente construído.⁵ Mas essa síntese só é possível porque justamente se coloca como irreal, como um imaginário que se realiza.

Assim, *A Arte Cinematográfica* convoca três regimes de discurso e de realidade correspondentes a três formas de organização do tempo: a ciência introduz a previsibilidade integral do determinismo clássico, a metafísica impõe a imprevisibilidade anárquica da contingência, enquanto que as artes propõem uma improvável síntese de previsibilidade e de imprevisibilidade forjando figuras da fatalidade (p. 45).

E ao colocar o fatalismo, a arte convida não a uma ilusão de fuga da contingência, mas justamente ao contrário: ao desvelamento da temporalidade real como distinta da temporalidade irreal, à compreensão da contingência como sendo nossa organização temporal, como podemos verificar no Capítulo 2 “O teste do romanesco”.

É o que aparece no romance *A náusea*, quando Roquentin, em seu diário, compreende a cada dia mais como a temporalidade real se dá de forma completamente diferente da “aventura” – termo que aparece aqui não como o imprevisível mas como o modo como contamos aos outros o que já nos aconteceu; no sentido em que quando narramos o acontecido, contamos como se todos os segundos levassem necessariamente ao fim que já conhecemos; quando na verdade, no momento em que ocorreu, nada dizia de

⁵ E isso é possível porque a forma artística é criada por um artista. Como é colocado em *Que é a literatura?*, texto apenas rapidamente citado por Coorebyter, na arte temos a certeza da existência de um criador, que produziu exatamente aquela cor, aquela forma, aquela nota ligada à outra, aquele diálogo em um cenário específico. Com isso, é possível termos a garantia de que tudo ali na arte está voltado para o final (isso para as artes que envolvem temporalidade, como literatura, música e cinema: tudo ali está colocado pelo artista para nos levar à última cena, à última nota, à última imagem)

antemão qual seria a consequência, a sequência. É apenas ao narrar que essa outra temporalidade torna-se possível, e justamente porque deixa de ser referente ao modo como tudo ocorre para ser um modo “artístico” de reorganizar o tempo, como se o fim já estivesse iluminando todos os momentos e fosse capaz, por isso, de unificá-los em direção à finalidade já posta.

Mas esse fatalismo – que também poderia ser verificado em uma pintura, por exemplo, na medida em que o pintor também usa determinadas cores e formas para se chegar a um quadro final, de certa forma presente anteriormente e que justifica a escolha por uma ou outra cor – é mais forte nas artes em que a temporalidade está presente como conteúdo, como é o caso da literatura, da música e do cinema. Nelas conseguimos verificar de forma mais forte como o fatalismo aparece porque a própria estrutura implica a existência da temporalidade, já que, se podemos ver um quadro sem nenhum deslocamento temporal, o mesmo não ocorre com essas outras artes.

É por isso que tanto teórica quanto literariamente Sartre contrapõe a contingência ao cinema, ao romance ou à música. No discurso de 1931 o cinema aparece como fundamental, e é justamente em uma sala de cinema que o personagem Roquentin entra em um momento de náusea⁶, embora seja aí a música que claramente exercerá o papel de livrá-lo dela, como ocorre em todas as vezes que entra no café e ouve uma música de jazz (Some of these days) no disco.

Mas no final desse capítulo 2 vemos Coorebyter deslizar algumas vezes na psicoleitura que tanto critica para demonstrar uma tese que não aparece nos textos sartrianos: a de uma hierarquia entre as artes de forma a apontar a música como arte privilegiada por ser, dentre outras coisas, puro trabalho do tempo sobre o próprio tempo.

Se é certo que algumas artes aparecem com mais frequência nas obras teóricas e literárias de Sartre (como a própria literatura, o cinema e a música), não é possível disso deduzir, como pretende Coorebyter, pelo privilégio de uma em relação à outra. Pelo contrário, o ensaio *Que é a literatura?* (embora de época posterior aos textos analisados pelo autor) enfatiza a diferença e

⁶ Momento estrategicamente ignorado por Coorebyter.

interdependência entre os diversos modos de se fazer arte, sem buscar em nenhum momento hierarquizá-las⁷.

Entre as páginas 89 e 99 de *Sartre antes da fenomenologia* Correbyter tenta mostrar que o personagem Roquentin consegue fugir momentaneamente da náusea apenas quando ouve música e que isso revelaria um privilégio dado pelo próprio Sartre a essa arte, de forma a afirmar que “cinema e literatura são muito próximos do real, e portanto da contingência, para extrair Roquentin dela” (p. 91).

Literatura e cinema, por estarem mais próximos do real, fracassariam em levar Roquentin à temporalidade fatalista da arte, algo que a música é capaz de mais facilmente fazer por ser puro trabalho do tempo sobre o tempo. Mas os argumentos utilizados por Coorebyter não são suficientes para nos levar a essa conclusão apresentada, e aqui apenas apontaremos brevemente esse problema, já que facilmente podemos, a partir dos próprios requisitos colocados por Coorebyter, contrariar o principal argumento utilizado para privilegiar a música diante das outras artes, na medida em que a carta escrita por Sartre a Wanda para dizer que só a música transporta a outro mundo não deveria, segundo o próprio autor, ter tanto peso quanto os textos teóricos do filósofo francês.

Ao se colocar contra a psicoleitura para justificar uma interpretação ou outra, Coorebyter invalida o principal argumento que colocaria a música como arte privilegiada, ainda mais porque os outros elementos citados (a música tem função irrealizante e Roquentin sente a náusea parar com a música) não são exclusivos da música, já que todas as artes, sendo obra do imaginário, são irrealizantes e é fácil verificar que Roquentin também mantém ao longo de todo o romance uma forte ligação com o cinema (que aparece em vários momentos, até na projeção da vida nova que se anunciava, na qual ele deveria ganhar o suficiente para ver um filme por semana) e com a literatura, que aparece de forma muito forte no final, quando o personagem decide, não compor música

⁷ E ironicamente, se Sartre ficou conhecido por enfatizar o engajamento da prosa neste ensaio, em entrevistas posteriores dirá que a prosa não é Arte como as outras artes, já que lida com significados.

(como seria de se esperar se a música fosse de fato a arte privilegiada para o persoangem), mas escrever um romance.

Assim, se Coorebyter acerta ao mostrar a importância da temporalidade fatalista das artes, exagera ao buscar hierarquizá-las e ao lançar mão de cartas pessoais para tentar demonstrar uma tese que não é essencial para o livro. No entanto, esse trecho do segundo capítulo é uma exceção se considerarmos o rigor que percorre todo o livro. E o fundamental é demonstrado de forma rigorosa e aprofundada: a de que a temporalidade da arte aparece desde o início em Sartre como contraposta à temporalidade real, à contingência – termo fundamental e que iniciaria suas preocupações filosóficas, como reconhecido por ele mesmo (embora no *Caderno Dupuis* faltem algumas páginas e dentre elas a que trata da contingência, desde já aparece o termo “cinema”, que é tratado em sua temporalidade fatalista).

Mas se a contingência aparece de forma muito presente nos textos iniciais de Sartre, aos poucos ela dará espaço a uma outra questão: à da liberdade, que não seria mais compartilhada por homens e coisas, mas que seria apenas dos seres humanos, identificado ao que somos. É o que podemos compreender no Terceiro Capítulo da Primeira Seção, intitulado “De Roquentin a Flaubert: contingência da contingência”, no qual Coorebyter aponta, ao passar rapidamente de *A Náusea* até *O idiota da Família* como alguns desses temas até aqui analisados – principalmente as noções de arte e contingência – se modificam, não a ponto de implicar um corte no pensamento sartriano, mas de permitir a observação de um amadurecimento – que iria no sentido de se afastar do fantasma do idealismo

A contingência que surge em *A arte cinematográfica*, *Caderno Dupuis* e *A náusea* não será substituída pela liberdade de *O imaginário* e de *O ser e o nada*, mas sim pela facticidade, que seria própria tanto ao Em-si quanto a nós, Para-si (mais precisamente, a contingência agora nomeada facticidade passaria a ser o Em-si que temos que ser, mesmo que à maneira de não ser). Mas aqui, sem ainda a distinção entre Para-si e Em-si, o que interessa a Sartre é a temporalidade que engloba tanto seres humanos quanto mundo, e essa seria, como vimos, a contingência, a ênfase no presente e em

uma concepção que coloca o acaso, e não a necessidade, entre passado, presente e futuro.

E é justamente a partir desse estudo da temporalidade real e da arte nas obras iniciais de Sartre que Coorebyter nos leva a uma questão mais propriamente metafísica, ligada intrinsecamente ao papel da arte, que oscila entre o reconhecimento da contingência e a colocação, mesmo que irreal, de uma fatalidade – oscilação que por sua vez se traduz em uma metafísica entre o absoluto e a concretude.

É o que surge de forma mais clara nos dois últimos capítulos da Primeira Seção, “As figuras do ser” e “A superfície metafísica dos fatos”, nos quais Coorebyter mostra como desde essas obras iniciais o mito juvenil do renascimento pela arte é já confrontado a uma série de fracassos, principalmente ao fracasso de encontrar o necessário e o absoluto, na medida em que a arte o consegue justamente porque não existe: “como mostrou *A Náusea*, o necessário (o círculo, a música) não existe, enquanto que o existente não é necessário” (p. 139).

Assim, se existe ainda, nem mesmo nessas obras iniciais de Sartre esse fantasma do mito individual e do absoluto se encontra sem fissuras: já em *A Náusea* fica claro, como nos mostra Coorebyter no último capítulo da Primeira Seção, que a lucidez metafísica de Sartre/Roquentin ameaça o mito do individual, colocando agora uma singularidade que não é mais descoberta mas sim construída. Sem ainda o vocabulário dialético adquirido depois, e portanto sem ainda falar em “universal singular”, Sartre já se anuncia um crítico do fantasma que o persegue e que às vezes o invade, mas nunca totalmente.

Embora sem colocar um ponto final, vemos ao longo da Primeira Seção como aparece, em vários momentos das análises de Coorebyter sobre as obras e discursos de Sartre, um “fantasma” da necessidade, que viria da infância, e que se apresentaria tanto nas questões relativas à arte (tema principal da primeira seção, como vimos até agora) quanto nas relativas à política (tema principal da segunda seção, que passaremos a ver agora). É por meio da análise dessa temporalidade que anuncia positivamente ao mesmo tempo a contingência radical do real e a fatalidade radical da arte, oscilando entre a necessidade de desvelar a concretude e a ilusão de manter o

fantasma do absoluto, que Coorebyter passa à questão política, que mostrará, nos textos iniciais, uma mesma oscilação entre a necessidade de pensar em termos de democracia e povo ao mesmo tempo em que mantém o fantasma nietzschiano do homem só e de um certo aristocratismo.

Para isso, o autor de *Sartre antes da fenomenologia* coloca em foco na Segunda Seção, Políticas da Verdade, o texto *Lenda da Verdade* e mostra, nas diversas versões que temos do mesmo texto (algumas inacabadas) como a aproximação com Nietzsche não deve se confundir com uma total identificação, já que desde o início Sartre se distancia do biologismo e psicologismo nietzschiano, colocando, no lugar, a necessidade de pensar em termos históricos concretos (trazendo, portanto, questões marxistas antes mesmo de teorizá-las). Sem afirmar que as preocupações políticas eram essenciais para Sartre, Coorebyter mostra, no entanto, que de certa forma ela já está presente no texto literário *Lenda da Verdade*, principalmente através do personagem Frédéric que aparece designado como “O homem só”, e que, embora se sinta superior, deve libertar-se de seu mestre e reconhecer que o coletivo tem um valor positivo.

No Primeiro Capítulo da Segunda Seção, “Além de Marx e Nietzsche: uma teoria das ideologias”, vemos como o jovem Sartre é influenciado pelo super-homem nietzschiano, principalmente no orgulho e complexo de superioridade, características que o personagem Frédéric de *A Lenda da Verdade* também apresenta. No entanto, e é essa observação bastante enfatizada por Coorebyter, desde então o filósofo francês recusa o psicologismo nietzschiano em prol da questão do conflito do homem com a história, aproximando-se assim de questões marxistas antes mesmo de teorizá-las na década de 60: “Uma vez aproximado do modelo nietzschiano *A Lenda da Verdade* pode fazer valer sua diferença, que reside na recusa do psicologismo em proveito do materialismo” (p. 207).

Mas se não há uma identificação completa com Nietzsche, não há também como ignorar a força desse fantasma aristocrático que faz Sartre oscilar entre “O povo e as elites”, título do Segundo Capítulo da Segunda Seção, no qual Coorebyter continua a mostrar, a partir das versões e trechos de *A Lenda da Verdade*, a hesitação e

oscilação sartrianas entre os valores do Antigo Regime e o Princípio de Igualdade. Já criticando as morais idealistas e aristocráticas e anunciando que povo deve formular suas reivindicações a partir de questões concretas e não mais de espírito, Sartre mantém ainda um gosto pela aristocracia, por uma superioridade de poucos.

No entanto, esse modelo intelectual do “homem só”, título do terceiro e último capítulo da Segunda Seção, é liquidado em *A Náusea*, com o personagem Roquentin. Se as próprias versões de *A Lenda da Verdade* permitem perceber uma mutação gradual na figura do homem só, Coorebyter mostra que em 1938 todo o léxico nietzschiano desaparece das obras de Sartre.

Assim, se surge em *A Lenda da Verdade*, esse certo “super-homem” reconhece a igualdade e a necessidade de aceitar os outros – o que é suficiente para não identificá-lo totalmente a Nietzsche – mas também é suficiente para mostrar que essa imagem permanece como um fantasma em Sartre, com seus valores de aristocracia e superioridade; fantasma esse que quase perderá sua força no final da década de 30, já com *A Náusea* e seu personagem Roquentin:

Os dois personagens são, por sua parte tão antinômicos quanto possível: imaginamos mal Zaratustra confinado em Bouville, vivendo de suas rendas, debruçado sobre arquivos como um historiador positivista, com o Café Mably e o Rendez-vous de Cheminots como horizonte – sem falar no final de *A Náusea*, que é o menos profético possível. Quanto ao imaginário de *A Náusea*, ele não deve nada ao profetismo de Zaratustra mas revela mais a distância em relação a ele: é suficiente comparar as metáforas e as noções dominantes de *A Lenda* e do diário de Roquentin para constatar que a parte nietzschiana do léxico de 1930-1931 desapareceu em 1938 (pp. 260, 261).

E será justamente esse tempo entre início da década de 30 e o final da mesma década que permitirá a Sartre, segundo Coorebyter, sair da oscilação entre o desejo de voltar-se ao concreto e o desejo de manter o absoluto, chegando não a apenas um dos termos isoladamente, mas a uma tensão, que não mais se confunde com a oscilação.

Assim, a importância deste livro é não apenas a de reconstruir a cronologia do pensamento sartriano sem se basear na psicoleitura (que não é desconsiderada mas que não é o centro do texto e nem mesmo é utilizada para justificar adoção de uma leitura ou outra),

mas a de principalmente melhor compreender como a tensão aparece aos poucos, no pensamento sartriano, para resolver o que de início surge como oscilação.

E essa passagem da oscilação para a tensão é mostrada aqui a partir da noção de temporalidade, dos vários modos de se pensar a organização temporal, por meio da ciência, da realidade e da arte. E ao contrapor a temporalidade real da contingência à temporalidade irreal da fatalidade, Coorebyter mostra como a arte oscila inicialmente no pensamento sartriano entre a metafísica e a história; e como aos poucos o fantasma do absoluto deixa de reinar sem sumir completamente, mesmo quando o artista está muito mais próximo de Zola que de Nietzsche.

Do mesmo modo, a política surge timidamente nos textos iniciais de Sartre, mantendo ainda fortemente a noção de uma elite e uma aristocracia do “homem-só”⁸, como cuidadosamente Coorebyter mostra na Segunda Seção. Mas se também não desaparece totalmente, esse fantasma deixa de ser preponderante no final da década de 30 e passa a ceder espaço para a necessidade da defesa da democracia e do povo.

Com base nesses textos da década de 20 e 30, é possível compreender como as oscilações e indecisões sartrianas entre o absoluto e o concreto, entre o fantasma da necessidade e a contingência, entre o ideal do homem só/elite e as preocupações reais com democracia/ povo decidem-se em um percurso que se aproxima cada vez mais do concreto, sem no entanto, abandonar um horizonte de absoluto – que surge na maturidade como desejo fracassado e felizmente fracassado. E é esse caminho da oscilação para a tensão que Coorebyter mostra de modo bastante cuidadoso e profundo, o que torna a leitura de *Sartre antes da fenomenologia* fundamental para compreender porque Sartre, ao partir da questão essencial da temporalidade, não adere a Bergson mas sim à

⁸ Como bem mostra Coorebyter, referindo-se às obras de Contat e Rybalka, essa era uma brincadeira de Sartre e Nizan, que se sentiam superiores. Mas já então havia a preocupação de aceitar outros amigos na brincadeira. Mesmo que para Sartre e Nizan eles não aparecessem como tão iguais, essa necessidade de aceitar os outros na brincadeira era colocada.

fenomenologia – questão apontada na conclusão do livro e que prepara para o livro seguinte, *Sartre face à fenomenologia*.

Referências

CABESTAN, P. *L'être et la conscience: Recherches sur la psychologie et l'ontophénoménologie sartriennes*. Bruxelas: Ousia, 2004.

COOREBYTER, V. *Sartre face à la phénoménologie: Autour de "L'intentionnalité" et de "La transcendance de L'Ego"*. Bruxelas: Ousia, 2000.

_____. *Sartre avant la phénoménologie: Autour de "La nausée" et de la "Légende de la vérité"*. Bruxelas: Ousia, 2005.

SARTRE. *Les écrits de jeunesse*. Paris: Gallimard, 1990.

_____. *Oeuvres Romanesques*. Paris: Gallimard, 1981.

SICARD. *Essais sur Sartre*. Paris: Galilée, 1989.

SILVA, F. *Ética e Literatura em Sartre: Ensaios Introdutórios*. São Paulo: Unesp. 2004.

