

SARTRE NO BRASIL

ROSA ALICE CAUBET (UFSC)

Sartre foi um grande viajante. Ele veio para o Brasil em agosto de 1960 e aqui permaneceu até novembro do mesmo ano. Foi a mais longa de suas viagens.

Sartre desembarcou no Recife no dia 12 de agosto, convidado pela Universidade Federal do Pernambuco, "a fim de participar do I Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária¹". Recebeu em seguida convites para ir à Bahia (onde conheceu Salvador, a cidade do petróleo, Itabuna, Ilhéus - zona do cacau - e a região de Cachoeira em que se cultiva fumo, sempre com Jorge Amado lhe servindo de guia), Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e Distrito Federal. Quis ver uma reserva de índios, para o que foi levado a Mato Grosso. Seguiu depois para Fortaleza, a convite do reitor da Universidade do Ceará. Passou por Belém rumo ao Amazonas. Lá ficou três dias, à espera de uma vaga no avião para Manaus.

Além de entrevistas, declarações, coletivas de imprensa, Sartre fez, durante sua estada, pelo menos cinco conferências em São Paulo, uma no Rio e uma em Fortaleza, além da comunicação no congresso de crítica.

Vou abordar essa comunicação, "Literatura, fato nacional", e a conferência proferida no Instituto Mackenzie: só nessas duas ocasiões Sartre falou de literatura.

I

Em Recife inicia prevenindo que não deseja fazer uma conferência, primeiramente porque não sabe bem o que se quer dele, em segundo lugar porque não sabe o que teria que dizer durante o congresso. "Limitar-me-ei a uma conversa". Era o dia 15 de agosto. A comunicação foi reconstituída a partir de notas taquigrafadas, e em seguida publicada em português em **Crítica e História Literária**², sem revisão do autor.

Sartre propõe que o informem "da possibilidade de uma compreensão recíproca entre um escritor de um país de literatura burguesa, como a França, e um país de literatura popular, como creio que é o Brasil".

Ele explica então porque a França é um país de literatura burguesa. Segue um longo preâmbulo, que ocupa cinco sextos de sua comunicação, sobre a literatura francesa da atualidade - do tipo universal, segundo ele.

Sartre fala em seguida de como as traduções mantiveram essa universalidade da literatura; elas "ajeitavam" as obras ao gosto local, o que tornava semelhantes todas as literaturas. É quando os meios de comunicação se tornaram extremamente rápidos, e que os livros aparecem quase simultaneamente em vários países, que se percebe que "existem outras literaturas. Que cada literatura é (...) um meio de comunicação evidentemente, mas que, ao mesmo tempo, é um fato nacional irreduzível, cuja irreduzibilidade, cuja incompreensão primeiro deve ser ultrapassada. Percebe-se que ela se produz antes de tudo como algo que vem de uma situação inteiramente diversa; que foi pensada de um modo inteiramente diverso, e que exprime alguma coisa diferente".

Só então Sartre aborda o romance brasileiro, que ele confessa conhecer muito mal. Segundo ele, nosso romance não obedece ao universalismo burguês. Seria o caso de muitos países jovens em que "a burguesia não tem este velho desenvolvimento de

quatro séculos, como a nossa", porque a indústria não teve tempo de criar zonas de separação absolutamente distintas entre certos níveis sociais do povo, e que "esta burguesia menos desenvolvida e menos velha não pode (porque não é provavelmente ainda suficientemente numerosa) monopolizar a literatura"³.

O verdadeiro problema da literatura no Brasil, para Sartre, é de tentar descobrir o que pode interessar a unidade de um povo. Como consegui-lo? A importância da resposta de Sartre me leva a reproduzi-la na íntegra, embora se trate de uma longa citação:

"Deste modo, no momento presente, o escritor [brasileiro] se encontra em posição de procurar a realidade mesma de seu público, e não de impor ao público o que ele, escritor, pensa sobre ele mesmo, suas tristezas, suas misérias, suas ambições. Ele deve dar a esse público o que este público pede que lhe seja dado, isto é, seus desejos populares, as infelicidades populares, os seus mitos, os seus costumes. O que significa, por conseguinte, algo de inteiramente singular e concreto, ligado a toda a realidade nacional brasileira.

Do que resulta que a literatura popular, num caso como este, é ao mesmo tempo uma literatura nacional - pois as duas caminham paralelamente. Trata-se de uma literatura com a qual se escreve para o povo e sobre o povo, e que se torna marcadamente particular a este povo, no caso o povo brasileiro. Um povo em vias de se constituir nação. Em suma, a personalidade nacional torna-se o objeto da literatura⁴."

Sartre escolhe então, para concluir, uma abordagem entre literatura universal e literatura popular, e termina com a seguinte pergunta: o "que pode uma literatura rica e concreta, popular, trazer de novo a escritores formados pelo universalismo?". É esse, aliás, o tema que propõe para debate.

Dada a repercussão dessas idéias, acredito no interesse por um complemento de informações a respeito, antes de apresentar a conferência de Sartre no Mackenzie.

A imprensa é clara e unânime: o filósofo tinha vindo ao Brasil, com Simone de Beauvoir, para o congresso, convidado oficialmente, todas despesas pagas, pela Universidade do Recife⁵. Antes da chegada das maiores estrelas do congresso, a im-

prensa se perguntava se ele ia aceitar o convite de uma universidade de "província". E já que é o congresso que os trouxe, "a vinda de Sartre e de Simone de Beauvoir ao Brasil ficará indissolúvelmente ligada ao congresso"⁶. Se bem que, em seguida, eles tenham circulado bastante.

A comunicação de Sartre no congresso de Recife muito deu o que falar. Seus opositores o acusaram simplesmente de desconhecer de todo a literatura brasileira. Ele tinha, com certeza, lido os livros do amigo Jorge Amado, que a crítica brasileira apontou, com freqüência, como um autor popular. Mas segundo os próprios critérios de Sartre - expostos no congresso - Amado é um escritor que escreve sobre o povo, e que, a começar pelo seu vocabulário, não pode ser considerado um autor popular.

O Brasil fala uma língua européia; a geração de professores que ensinava nas Universidades brasileiras, quando de sua visita, tinha se formado na Europa ou pelo menos tinham tido, na faculdade, quase que exclusivamente, professores europeus (sobretudo franceses)⁷. Assim sendo, ficava difícil deixar dizer que a literatura francesa era civilizada, e que nós tínhamos uma literatura de selvagens, se indigna a imprensa. E como admitir que Guimarães Rosa pudesse ser um autor "popular"?

Até os críticos pró-sartreanos mais ferrenhos se alinhavam a essa ordem de idéias. Mais diplomatas, propuseram se elucidasse, antes de mais nada, o sentido que damos à palavra popular. Popularizar vem a ser "tornar mais acessível".

"Ora, não se trata de popularizar a literatura, mas de saber o que seria a literatura dum povo inteiro, quer dizer, aceita, reconhecida por um povo inteiro, e não apenas expressão duma classe e só por ela consumida. Ora, nós estamos na fase em que o escritor burguês escreve sobre o povo - mas ele não é o povo. E em que, também, o povo não lê, porque não sabe ler; de onde só podemos concluir que é cedo para se pôr realmente o problema da literatura em termos socialistas⁸."

A literatura pode, então, ser popular se não é o povo que a fez? Essa mesma questão já tinha sido colocada durante o congresso, pela estudante Cléa Brasileiro, "sobre a responsabilidade do escritor na elite intelectual, no momento presente, em

relação a um público ausente pelo analfabetismo, pela pouca cultura, e também dos que não têm possibilidade econômica na aquisição de livros"⁹.

Segundo a imprensa a pergunta foi das mais comentadas durante os debates. Não se fala da resposta de Sartre, mas é mencionada uma alusão que ele faz, posteriormente, em conversa, à "argumentação inteligente da estudante".

Portanto, falava-se de uma literatura "popular" para designar uma realidade que não existia, na época, no Brasil (e que, aliás, continua não existindo). Dos debates emerge a firme convicção, por parte dos intelectuais brasileiros, de que Sartre chamou de popular uma literatura de autor burguês sobre o povo. Mas o escritor burguês não é o povo.

A rejeição ao ponto de vista de Sartre sobre a literatura brasileira e a repercussão que a imprensa lhe deu são a razão, sem dúvida, do esquecimento deliberado de Simone de Beauvoir, de hábito tão minuciosa. Nas oitenta páginas que ela dedica, em suas memórias, à estada dos dois no Brasil, diz unicamente: "Nós passamos alguns instantes no congresso"¹⁰. Annie Coehn - Solal, biógrafa de Sartre, que no entanto não deixou de considerar as inexatidões de Beauvoir, nem menciona o congresso. "Essa viagem de Sartre ao Brasil não foi tão oficial assim"¹¹.

II

Sartre não deu título à conferência que proferiu no Instituto Mackenzie, uma das universidades particulares de São Paulo, no dia 8 de setembro de 1960. Era a 5ª conferência que dava no estado de São Paulo e a única ocasião - no mesmo estado - em que Sartre tratou especificamente de literatura. Não deu título mas solicitou, desde o início, pudesse se pronunciar sobre a noção de beleza. Essa conferência foi traduzida por Maria de Lourdes Nogueira Porto, e publicada em português na revista **Status** de agosto de 1985.

Ele quer falar principalmente de literatura mas não se priva de procurar exemplos em outros campos.

Tendo sido acusado de privilegiar o engajamento em detrimento da arte e da beleza, Sartre acredita ser necessário in-

verter o problema: "hoje falarei de beleza e vamos ver em que medida **essa beleza** conclui precisamente pela exigência de engajamento"¹².

Sartre considera, em sua conferência, três pontos:

- 1) o belo varia historicamente (há formas literárias e artísticas que agradam numa certa época).
- 2) A beleza é uma totalidade e cada uma de suas partes é o reflexo dessa totalidade ao mesmo tempo que é a própria totalidade.
- 3) A beleza é, como diz Kant, uma finalidade sem fim, sem conceito. Quer dizer que há na beleza uma espécie de imperativo que não depende do gosto pessoal.

É preciso criar uma idéia que possa realmente definir o objeto e ser universal. ("O universal nada mais é que a utilização de conceitos").

Segundo Kant, diz Sartre, "o fim e o belo não parecem ter sido dados".

"Mas por outro lado percebo que o belo me é apresentado, entretanto, de um modo absoluto, quando meu vizinho exige que eu ache esse quadro belo. Kant, neste momento, tendo estudado aquele que exige, não estudou o outro, aquele de quem se exige".

Se, num primeiro tempo, alguém me pede para olhar um objeto, muito rapidamente é o próprio objeto que me pede para achá-lo belo. O objeto solicita absolutamente ser tomado como fim. "Vemos portanto que o objeto tem uma importância humana particular". É o que explica o insucesso das tentativas de tirar a arte do campo estritamente prático. É absolutamente necessário dar um ponto de vista humano sobre o objeto e "esta exigência é uma das relações, uma das comunicações entre os homens". Um quadro, portanto, "não é um fim, não se apresenta como um fim relativo, mas (...) se apresenta, na medida em que exige, por intermédio de um outro ser reconhecido como belo, como um fim absoluto".

Sartre explica então o que é "o absoluto", diz porque todas as totalidades são belas, porque se pode falar de uma bela batalha ou de uma bela greve. "Mas é bem evidente que não pode-

mos considerar que o belo existe fora da arte".

O que pode acontecer, acrescenta, é que uma paisagem ou um conjunto, por diversas razões, nos dão uma impressão de totalidade. Sartre cita o caso de uma paisagem harmoniosa que nos fornece um elemento absoluto, ao mesmo tempo que a idéia insistente de ser um conjunto criado por alguém. Mas quando se trata de beleza natural, prossegue Sartre, "nada prova que a impressão que no fundo tivemos não seja subjetiva, nada prova que todo o mundo esteja de acordo a esse respeito", já que a idéia de que aquilo foi feito propositadamente é um momento imaginário.

Quando se trata de um quadro, tudo é diferente; se a beleza é natural, o artista é o imaginário. Numa tela, ao contrário, tudo é imaginário, com exceção do artista. Ela não é efeito de um acaso: o artista escolhe suas cores. Há uma inversão. O acaso, em sua tela, é o imaginário. "O quadro inventa o acaso, ou seja, a ordem das causas para submetê-la à ordem dos fins".

O artista toma o acaso e o assume, como Cézanne quando pintou suas maçãs, o fim não sendo, no caso, estas maçãs, "mas o fato de pintar maçãs que estariam reunidas por acaso exatamente como estas" e que apresentariam relações de beleza, constituindo um conjunto com a toalha, a mesa, a cadeira. É "a ordem dos fins servida pelo acaso".

Depois Sartre explica como um quadro exige a disponibilidade de quem o olha e como esse mundo dos acasos ("esta é a contradição da beleza") dá a impressão de ter sido produzido por uma ação.

Também diz que o artista imagina pintar este mundo do acaso - que não é o mundo do belo - para ofertar a beleza. O artista nos apresenta o mundo dos acasos e nos diz tê-lo feito de propósito.

"Vimos que o belo apresenta o que há de mais inerte na natureza, o que há de mais discordante, o que há de mais disperso, como se a dispersão, a inércia, e passividade fossem voluntárias e realizadas de propósito por uma práxis."

Dessa maneira o homem se torna responsável através do belo, pelo universo inteiro, e exige, de quem olha as coisas, que tenha a mesma atitude, que realize o mesmo ato, isto é, que manifeste a sua generosidade no ato de olhar, pois só se recebe de um quadro o que se dá a ele, "minha adesão ao belo, o modo como vou perceber que é belo, é uma atividade".

Mas, o que representa o quadro? pergunta então Sartre.

"Ou não representa nada, é a arte abstrata, ou representa no seu conjunto, de qualquer maneira, o mundo desejado. (...) A arte aparece em suma como uma espécie de práxis imaginária que diz ao homem apresentando-lhe o mundo: eis aí o que fizemos, e que exige do homem que a pense."

E ele retoma o paralelo entre o prático e o belo, a responsabilidade do artista, sua liberdade e a liberdade dos observadores como modo de comunicação entre o artista e todos nós.

Para Kant, lembramos, percebemos um objeto como se ele fosse humano. Isso "significa que aprendemos a percebê-lo como percebemos o homem", com o que Sartre discorda. Ele afirma, ao contrário, que não vemos o homem como um objeto. O objeto é visto a partir do passado de suas origens. "Quando olhamos um homem, entretanto, se quisermos compreender qualquer coisa que faça, é preciso começar pelo futuro, ou seja, é o inverso". Os gestos do homem anunciam uma ação futura. "É assim que devemos compreender o belo, a partir do futuro". A arte é a única maneira de recuperar o sofrimento, a morte do homem por uma causa.

"A arte apresenta o mundo num dado momento, como uma totalidade a ser compreendida pelo seu futuro e pelo seu fim". (...) e é a própria coletividade que no fundo tenta nesse momento reencontrar no belo um mundo cuja responsabilidade assume. Tenta reencontrar e recuperar a passividade, a inércia, a alienação e as dores, a morte, o fracasso, a dispersão, a solidão e o abandono, ao mesmo tempo, aliás, que o heroísmo."

É o que nos autoriza e afirma que "a arte é fundamentalmente uma espécie de ato, de projeto que representa o homem inteiro na sua realização no mundo".

Sartre fala em seguida da mistificação da arte. Como é possível compreender então que a arte tenha um valor humano se ela mistifica?

E ele introduz em seu discurso a terceira das noções que anunciara: a noção histórica.

Na Idade Média as pinturas representavam para Deus o homem que ele tinha feito. Em seguida a arte representa o homem e seu universo para o próprio homem. Fazendo da guerra um balé, Ticiano esconde a realidade da guerra; mas é o que os príncipes de então exigem dele: essa é uma mistificação verdadeira e política. Quando a burguesia começa a comandar ou favorecer os quadros, as regras da representação mudam - como a perspectiva, por exemplo.

Tintoreto suscitou escândalo: a profundidade de seus quadros separava os homens uns dos outros, criava um mundo de desordem onde o mundo tinha sido unido. Era a época em que a América acabava de ser descoberta.

"Nesse momento, sem que percebesse, pintava a infelicidade de Veneza, a ruína que estava por vir. E pintou essa América, a mudança das relações, essa mudança que realmente aconteceu. E Veneza detestou esse pintor. (...) E, finalmente, (...) quando a burguesia é levada a pintar seus próprios dramas, suas próprias lutas com a feudalidade por exemplo, nesse momento o problema da recuperação se coloca e vai desembocar numa terrível contradição, a mesma que levou Goya à loucura."

Ver os fuzilados de Goya. É um quadro belíssimo. Mas terrível ao mesmo tempo, pois não salva, através da beleza, o que ele mostra. Eis a contradição: o que fazer, parece pensar Goya, para pintar essa guerra que me repugna, que quero que repugne aos outros, fazendo com que seja uma obra de arte? Como provocar a indignação diante do fuzilamento de infelizes camponeses por soldados, através de uma bela obra de arte?

"Há, como vêem, uma contradição, pois se levamos ao horror (...), o belo desaparece, mas se guardamos o belo, o horror é contido."

Eis a contradição causadora da loucura de Goya. Donde Sartre concluiu que a beleza é mistificação unicamente quando o

artista, enquanto indivíduo, tenta recuperar em nome de toda uma sociedade. Porque, nesse caso, ou estará do lado do esta- ta - e pintará então histórias mais, ou menos tristes, preocu- pado principalmente com as belas cores - ou desejará mostrar o horror. Entretanto, não contendo em si o elemento coletivo, só pode mostrar seu próprio horror. Isso leva a uma última per- gunta: quem quer recuperar através da beleza? "Evidentemente, uma sociedade estruturada e inteira, e não indivíduos". Claro que é um indivíduo que se exprime, mas em nome da sociedade que o po- vo produziu e à qual ele pertence.

"De modo que (...) é toda a prática, toda a ação len- ta e paciente de um povo unido nas suas camadas mais desfavorecidas, que leva o artista a pintar e a fa- zer para ele um certo esforço de recuperação de to- dos os acasos que sofrem e que o esmagam. Pintar uma guerra para reis é, como vimos, forçosamente, pin- tar um balé. Pintar uma guerra para o povo que a fez não pode ser isto, mas por outro também não pode ser Goya, porque Goya sentia o horror da guerra, mas o sentia sozinho."

O artista, em consequência, não deve só pintar ou escrever para o povo, é preciso que ele seja o povo. É preciso que por ele, através dele, o próprio povo pinte ou escreva. O artista seria uma espécie de "médiun" que lhe apresentará o que foi capaz de recuperar e/ou assimilar.

E o que Sartre entende por "recuperar"? Será preciso "re- cuperar" fazendo desaparecer justamente os fracassos irremediá- veis que existem em quase todas as vidas? E Sartre descreve lon- gamente a reação a uma de suas peças, **A Prostituta respeitosa**, quando foi apresentada na Rússia, por um lado, e diante de um público popular.

Quando a escreveu, não pensou nas pessoas que, na histó- ria, eram as vítimas. Por outro lado, não se tem o direito de exigir de um artista que ele pinte com otimismo se é pessimis- ta. "Nessa época não tinha nenhum motivo para prever que a consciência negra iria despertar nos Estados Unidos". Tratava- se, no entanto, de uma peça escrita por um burguês chocado pela realidade ao invés de ser escrita com a ajuda das pessoas para quem eu escrevia, disse Sartre. Teria sido suficiente "manifes- tar num romance ou mesmo num quadro que pinte isto, o respeito

de um povo unido por uma série de reivindicações e de vontades, que reconhece todos esses fracassos como sendo seus. Nada mais". Pede-se pois que o artista, muito simplesmente, represente o instante, já que a obra de arte é sempre mais ou menos o instante, mesmo se está em movimento. Pede-se-lhe a recuperação do homem pelo homem, ou, se preferirmos, a recuperação do mundo por uma verdadeira práxis, pela gesta épica. Pelo que Brecht, em seu teatro, tenta chamar o **gestus** social, ou seja, o fato de os homens serem "ao mesmo tempo empurrados e transformados pela história, feitos pela história; e os homens fazendo a história que os faz. É neste nível que se encontra a exigência de beleza". (Sartre cita os exemplos de **Mãe Coragem e A Boa alma de Se-Tsuan**): todo assunto pode ser belo. Depende da maneira de tratá-lo.

"A contradição que existe entre o prazer estético que dá a beleza é ao mesmo tempo o horror de certas coisas e a infelicidade do homem que ainda não saiu da sua infelicidade, pode agora encontrar sua solução, no sentido em que a obra de arte que atualmente falaria dos infelizes, dos mortos ou dos homens que sofrem, aparece, ela própria, de qualquer maneira que seja feita, qualquer que seja a técnica que se utilize, se for feita por um homem do povo e que vive com o seu povo, aparece, de algum modo, como uma cerimônia fúnebre, como um respeito, dado pelo povo a si mesmo e conseqüentemente que o artista não passa de um médium numa cerimônia coletiva onde o belo torna-se simplesmente a evocação imediata da práxis humana no nível do real e ao mesmo tempo da história, assim como da matéria onde esta práxis se exerce."

Cada obra de arte é pois uma espécie de testemunho da sociedade.

Com o exemplo da **Iliade**, Sartre mostra como houve na antiguidade - sem que disto tivesse havido consciência - uma espécie de idéia do valor da práxis.

Esta contradição interna, pergunta Sartre para terminar, que justamente faz a obra de arte, desapareceria se algum dia esta sociedade de que falo se realizasse? E ele responde que não, porque "nesse momento começará a verdadeira tragédia humana".

"Nesse momento haverá ainda, no próprio nível desta tragédia, uma recuperação, ou seja, uma beleza que é precisamente uma arte que pinte, entre homens que estão reconciliados, sua finitude. É por isso, como vêem, que podemos considerar que as exigências da beleza sempre, e mais particularmente hoje, conduzem a uma literatura da totalidade popular e, conseqüentemente, a uma literatura engajada."

Esses dois textos brasileiros de Sartre que falam de literatura, apesar de uma contradição aparente, se unem em torno das considerações sobre literatura popular.

A literatura é um fato nacional e deve ser escrita para o povo e pelo povo. O escritor, ao invés de escrever sobre o povo, encarna esse povo e escreve pelo menos ajudado por ele.

É o que Sartre diz claramente em sua comunicação ao congresso de Recife, quando afirma que a posição do escritor, no Brasil da época, é de procurar a própria realidade de seu público. Para tanto, não importa ao público as suas idéias sobre si mesmo, nem seu interior de misérias, tristezas e ambições.

Na conferência pronunciada no Instituto Mackenzie Sartre reafirma suas idéias atingindo as conclusões através da beleza, por caminhos mais longos: o imperativo para a obra de arte é que "seja individual e coletivo". Ou seja, cada qual se expressa em nome da sociedade de que é membro. É reafirmar que o escritor é povo. Aliás, Sartre diz claramente que o escritor é unicamente um médium que exprime o pensamento do povo. E essa literatura, que chama de literatura da totalidade popular, conduz, "conseqüentemente, a uma literatura engajada". Equivale a dizer que essa literatura popular, exigência da beleza, é literatura engajada por ser popular. Falhou quando escreveu **A Prostituta respeitosa**, exemplifica Sartre, porque era só um burguês indignado diante de um problema popular.

Nos dois textos de Sartre, pois, que foram examinados, o critério é único: é popular a literatura escrita pelo povo, para o povo, e que aborda problemas do povo. A diferença entre os dois é que em Recife Sartre quis aplicar a receita à literatura brasileira. Visitou, certamente, mais terras que obras literárias do Brasil.

NOTAS

- ¹ O Estado de São Paulo, 13/8/60.
- ² Anais do 1º Congresso de Crítica e História Literária, Ed. Tempo Brasileiro, pp.277-83.
- ³ Ibid. p.282.
- ⁴ Ibid. pp.282-3.
- ⁵ A denominação Universidade do Recife é corriqueira nos jornais da época. (cf.; por ex., *Diário de Notícias* 16/8/1960). Erro de imprensa? Suponho tratar-se da atual Universidade Federal de Pernambuco.
A informação sobre a vinda de Sartre é de LEWIN, Willy. *Jornal do Comércio* (Recife, PE) 21/8/60.
- ⁶ MONTEIRO, Adolfo Casais. *Correio da Manhã*, Rio, 19/9/60.
- ⁷ Os jornais brasileiros tinham aproveitado a ocasião, justamente, para falar de três séculos de dominação gaulesa (sic) no Brasil, no que tange à literatura.
Entre os professores formados pela escola francesa se encontrava Antônio Cândido que Sartre, ao que tudo indica, não quis ver. Segundo Antônio Cândido "os então jovens daquele tempo (hoje até Pais da Pátria) tinham o cuidado de avisar: "ele só quer ver moços"! Como naquele tempo eu já era quarentão, mesmo que desejasse não teria sido admitido"... (Correspondência inédita de 12 de janeiro de 1985).
- ⁸ MONTEIRO, Adolfo Casais. *O Estado de São Paulo*, 10/9/60 - Supl. Lit.
- ⁹ *Jornal do Comércio* (Recife - PE) 16/8/60.
- ¹⁰ *La Force des choses II*, p.313.
- ¹¹ Conversa c/ R.A. Caubet, em São Paulo, outubro de 1985.
- ¹² Trabalho com uma cópia datilografada dessa conferência. O trabalho publicado, certamente, corrigiu as incoerências e os senões estilísticos dessa primeira versão. Optei pela fidelidade absoluta ao texto.