



Escreva-me e te direi quem és: fazer epistolar e suas facetas em “Os romances da Bahia”, de Jorge Amado

Write Me and I'll Tell You Who You Are: Epistolary Writing and his Facets in “Novels of Bahia”, by Jorge Amado

Vanessa Massoni da Rocha

Universidade Federal Fluminense (UFF) Niterói, Rio de Janeiro / Brasil

vanessamassonirocha@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-2940-7931>

Resumo: O artigo se propõe a analisar as facetas da arte epistolar em três obras de Jorge Amado: *Cacau* (1933), *Suor* (1934) e *Jubiabá* (1935), que compõe o ciclo de “Os romances da Bahia”. Empreendido por Jorge Amado nos anos 1930, quando debutava na vida literária e tinha 20 anos, o projeto ficou conhecido pela crítica como “romance proletário”. Nele, o escritor se volta para as questões do povo e inaugura um período de forte militância política e de acentuada voltagem social. Amado confere grande relevância às cartas nas obras em tela, reconhecendo sua popularidade e vislumbrando sua importância para captar/retratar a vida daqueles em situação de vulnerabilidade. O artigo estuda procedimentos e mecanismos colocados em cena pelo jovem escritor e propõe novos conceitos no âmbito das correspondências, dentre os quais: a carta democrática, a epistolografia e a ascensão social, a redenção epistolar, a renúncia epistolar, o silêncio epistolar, a carta coletiva, o binômio carta e verdade e o dispositivo da carta-documento.

Palavras-chave: Jorge Amado; Romances da Bahia; carta; epistolar; correspondência.

Abstract: The article proposes to analyze the facets of epistolary writing in three books by Jorge Amado: *Cacau* (1933), *Suor* (1934) and *Jubiabá* (1935), which composes the cycle of “The novels of Bahia”. Undertaken by Jorge Amado in the 1930s, when he debuted in literary life and was 20 years old, the project became known to critics as “proletarian romance”. In it, the writer turns to the issues of the people and inaugurates a period of strong political militancy and marked social tension. Amado confers great relevance to the letters in the works on canvas, recognizing its popularity and envisioning its importance to capture/portray the lives of the humblest. The article studies procedures and mechanisms put on stage by the young writer and proposes new concepts in the context of correspondence, among which: the democratic letter, epistolography and social ascension, epistolary redemption, epistolary renunciation, epistolary silence, collective letter, binomial letter and truth and the device of the letter-document.

Keywords: Jorge Amado; Novels of Bahia; letter; epistolary; correspondence.

Jorge Amado era um homem extremamente epistolar. Utilizava muito o correio. [...] Considerava uma falta de respeito deixar uma carta sem resposta.

(AMADO, João, 2012, p. 11-12)

Revelam-se diversas as maneiras de apresentar o escritor baiano Jorge Amado. Uns evocariam a verve popular de seus escritos, outros, a constituição da noção de brasilidade em sua obra. Haveria ainda aqueles que defenderiam seu papel como representante da literatura nacional no exterior e os que contemplariam o sincretismo do quadro religioso por ele pintado. Alguns privilegiariam a força política de seus livros, atentando para a fase de militância comunista e para o olhar social que perpassa a integralidade de suas produções. Outros colocariam em cena o protagonismo de personagens femininas em seus romances. Dentre os numerosos epítetos a serem atribuídos ao grande intelectual, certamente o de frequentador assíduo do universo epistolar se consagraria como um deles. Fosse a epistolografia um clube, Amado seria daqueles que ostentariam orgulhosos a carteirinha de sócio emérito.

Uma módica parte dessa efusão epistolar já veio a público. Em 1997, missivas trocadas entre Jorge Amado e o cineasta Glauber Rocha foram acolhidas na obra *Cartas ao mundo*, compêndio de quase 800 laudas que buscou compor uma biografia epistolar do diretor de *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964) com os mais diversos interlocutores. Organizada pela pesquisadora Ivana Benites, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, essa obra carrega o pioneirismo de ser a única publicação em vida da correspondência de Jorge Amado. Até o momento, contamos duas compilações póstumas com missivas do autor: em 2012, *Toda a saudade do mundo: a correspondência de Jorge Amado e Zélia Gattai*, que reuniu cartas trocadas entre marido e mulher, entre 1948 e 1967. João Jorge Amado, herdeiro do casal, se ocupou da organização do espólio, encontrado após o falecimento da mãe, em 2008, sete anos após o marido. A segunda correspondência, *Com o mar por meio: uma amizade em cartas*, de 2017, reconstituiu o diálogo epistolar entre Amado e o escritor português José Saramago, uma amizade em cartas, que vigorou entre 1992 e 1998. Os escritores versaram sobre temas diversos, dentre os quais elementos da rotina, cenários políticos e, principalmente, o mundo literário. Não lhes

escapou cartografar, por um lado, o surgimento do fax e do computador, o declínio de saúde de Amado, os bastidores dos júris de prêmios literários e, por outro lado, não ficaram de fora os comentários sobre obras recém-publicadas e os prêmios Camões, outorgado ao brasileiro, em 1994, e Nobel, atribuído a Saramago, em 1998.

João Jorge Amado, no prólogo da correspondência de 2012, traz à tona o apreço do pai pela epistolografia:

Jorge Amado era um homem extremamente epistolar. Utilizava muito o correio. Mais de uma vez o vi mandar o motorista Aurélio ao correio, postar uma carta para Mirabeau Sampaio, quando seria bem mais simples mandar Aurélio entregar a carta diretamente em casa de Mirabeau, poucas centenas de metros depois da agência dos correios. Quando viajava, levava um caderno com uma relação das pessoas a quem tinha que escrever e quantas cartas ou cartões deveria mandar para cada uma. A cada cartão, ia ticando junto ao nome. (AMADO, João, 2012, p. 11-12).

Nas palavras do filho, Jorge Amado se envolvia plenamente no universo das correspondências. Para além do desejo de comunicação, ele valorizava o ritual do trânsito de cartas, demonstrava estima pelos correios, elegia agências de predileção – não necessariamente a de localização mais próxima de sua residência –, organizava rigorosamente a lista de destinatários e sempre tinha à disposição envelopes e selos guardados nas gavetas. O genuíno encantamento com o mundo das cartas se acentuou no período de militância comunista, durante as inúmeras viagens no Brasil e no exterior, e nos períodos de exílio político, a saber: na Argentina e no Uruguai, de 1941 a 1942; em Paris, de 1948 a 1950; e em Praga, de 1951 a 1952.

Paloma Amado, filha e responsável pela Fundação Casa de Jorge Amado, conta que a fundação abriga cerca de 70 mil cartas do escritor. Para além do talento arquivista de Zélia, incapaz de jogar qualquer papel fora (AMADO, João, 2012, p. 11), sobressai-se o fato de que Jorge copiava as cartas enviadas e dispunha o acervo epistolar em caixas. A filha revela que a organização e a disciplina paternas foram “qualidades exacerbadas pelos anos de militância comunista” (AMADO, Paloma, 2017, p. 8). Quando da criação da fundação, em 1986, o autor fez pessoalmente a doação de dezenas de caixas de correspondências. Reitera-se, assim, a alcunha de missivista fervoroso. Paloma (2017, p. 7) explica que “Myriam Fraga, diretora

executiva da Casa por trinta anos, recebeu do escritor, junto com as caixas lacradas, um pedido, por escrito, para que elas só fossem abertas cinquenta anos após sua morte”. Diante da solicitação do escritor, ela “chamou sua atenção para a importância histórica e cultural que elas abrigavam. A resposta de Jorge Amado foi: ‘Use seu bom senso. Você saberá o que pode vir a público antes disso’” (AMADO, Paloma, 2017, p. 7). O cinquentenário de falecimento do romancista ocorrerá daqui a quatro décadas, apenas em 2051. Não obstante, a Fundação Casa de Jorge Amado iniciou em 2015 a organização sistemática de seu espólio epistolar. Nos próximos anos, tudo leva a crer que haverá um crescente número de publicações deste gênero.

João Jorge Amado (2012, p. 11-16) revela que o trabalho de tratamento das cartas trocadas entre os pais para a coletânea *Toda a saudade do mundo* desnudou o entrelaçamento entre a escrita epistolar e a verve literária nos escritos do pai. Nesse sentido, o filho se admira com a capacidade de Amado “de ver uma pessoa totalmente desconhecida e, imediatamente, transformá-la em personagem e imaginar uma história” (AMADO, Jorge, 2017, p. 14). Eis a maneira como o escritor se refere a passageiras inteiramente desconhecidas que embarcaram com ele para o norte da França na carta de abertura do livro, em 31 de janeiro de 1948: “Edna (uma polonesa que vivia com um português tocador de harmônica, chamado Antônio, há anos no Rio, e que agora parece ser prostituta em Paris)” (AMADO, Jorge, 2012, p. 20); e “Uma velha francesa, cheia de jóias (talvez uma caftina que envelheceu no comércio de mulheres em Buenos Aires)” (AMADO, Jorge, 2012, p. 21). Nesses exemplos, o trânsito entre as notícias da viagem que deseja transmitir à esposa que permanecera no Brasil e as fabulações literárias ocorre a partir da presença de parênteses, sinais que buscam dissociar os relatos da aptidão ficcional. O procedimento de Amado ilumina o avizinhamo entre os gêneros e a generosidade epistolar de acolher em seu interior escritos em toda sua pluralidade.

Se o postulado de que as cartas de Jorge Amado acolhem piscadelas literárias se confirma, o mesmo se pode ponderar acerca da presença epistolar nas obras do romancista baiano. As missivas ocupam espaços de relevância ao longo de sua extensa produção ficcional. Neste artigo, voltamos nossas atenções para três obras da fase inicial do autor, fase por ele definida como “Os romances da Bahia”, que reúne do primeiro ao sexto romance, todos da década de 1930: *O país do carnaval* (1931), *Cacau* (1933), *Suor*

(1934), *Jubiabá* (1935), *Mar morto* (1936) e *Capitães da areia* (1937). A partir desse recorte temporal e temático, daremos ênfase neste artigo a três romances, *Cacau*, *Suor* e *Jubiabá*, nos quais as cartas se mostram elementos contudentes para o delineamento da intriga e para a compreensão dos personagens.

Ao delinear o projeto “Os romances da Bahia”, Jorge Amado enaltece as linhas de força por ele empreendidas e endereça severas críticas aos escritores brasileiros da década de 1930, escritores de cuja estética literária deseja frontalmente se distanciar:

[...] nunca quiseram se aproximar realmente do povo, nunca souberam dos seus costumes a não ser através de vagas informações. Nada há tão diversos que as figuras baianas dos romances que se têm escrito sobre o meu Estado e a verdadeira humanidade da Bahia. Para fazer estes meus romances (que podem ter todos os defeitos mas que têm uma qualidade: a absoluta honestidade do autor) eu fui procurar o povo, fui viver com ele. (AMADO, Jorge, 1937, p. 14).

Em seu discurso de posse como membro eleito da Academia Brasileira de Letras, em 1961, reitera o valor e o protagonismo do povo na concepção de seu universo literário:

Com o povo aprendi tudo quanto sei, dele me alimentei e, se meus são os defeitos da obra realizada, do povo são as qualidades porventura nela existentes. Porque, se uma qualidade possuí, foi a de me acercar do povo, de misturar-me com ele, viver sua vida, integrar-me em sua realidade. Seja no mundo heróico e dramático do cacau, seja no oleoso mistério negro da cidade de Salvador da Bahia.

Penso, assim, poder afirmar que chego à vossa ilustre companhia pela mão do povo, pela fidelidade conservada aos seus problemas, pela lealdade com que procurei servi-lo tentando fazer de minha obra arma de sua batalha contra a opressão e pela liberdade, contra a miséria e subdesenvolvimento e pelo progresso e pela fartura, contra a tristeza e o pessimismo, pela alegria e confiança no futuro. (AMADO, Jorge, 1961).

Seu projeto literário repousa no desejo genuíno de representar o que numerosos críticos, dentre os quais a pesquisadora Ilana Goldstein (2009, p. 63), reconhecem ser as veias da “brasilidade” nacional. Ao atribuir à carta espaço de relevância e prestígio em produções que se estendem por muitas

décadas, Jorge Amado descortina a importância das missivas não apenas como veículo privilegiado de comunicação, mas, sobretudo, como elemento intrínseco à brasilidade, às formas de fazer e de dizer do povo brasileiro. Parodiando suas palavras, as cartas vivem com o povo e o representam, a ele se oferecem. Amado compartilha o próprio apreço epistolar com seus personagens e enaltece a abrangência, a popularidade e a livre circulação de missivas. Diante de um personagem analfabeto, cartas são redigidas ou lidas por terceiros. Perante a ausência de recursos financeiros para custear selos e serviços postais, as cartas passam a ser entregues pessoalmente por amigos ou conhecidos. E sempre há o verso de uma folha já usada ou um papel a ser reciclado para escrever mensagens. No âmbito de “Os romances da Bahia”, de Jorge Amado, as cartas se mostram absolutamente democráticas: estão a serviço do diálogo, do encontro e da comunhão.

Nessa toada, este artigo assume como ponto de partida o desejo de ampliar os estudos sobre epistolografia que remontam à obra crítica *Por um protocolo de leitura do epistolar*, de nossa autoria, publicada em 2017. A obra de Jorge Amado, sobretudo sua trilogia proletária *Cacau, Suor e Jubiabá*, não compuseram o corpus de análise naquele momento. No presente artigo, nos inspiramos na máxima popular “diga-me com quem andas e te direi quem és” no intuito de desvendar as interfaces entre correspondência e identidade. Preconizamos que a correspondência, no que pese a abrangência inegável de suas manifestações e potencialidades, mobiliza construções subjetivas e se dispõe a perscrutar tempos, costumes, vivências.

Entendemos que romances epistolares são obras ficcionais constituídas integralmente ou, em grande parte, por intermédio de missivas. As cartas constituiriam, desse modo, o veículo onde se instaura a própria tessitura romanesca. Não é esse o caso em *Cacau, Suor e Jubiabá*. As três obras consistem em romances que acolhem cartas em momentos esparsos. Trata-se de ficções com pitadas epistolares. E, como já antecipamos, o acolhimento do epistolar nas três intrigas acena para o desejo de Jorge Amado em amparar a brasilidade e os diálogos populares e democrático de gente simples e anônima, espelhos do povo que busca acolher e homenagear em seus escritos.

Na nota de abertura do romance *Cacau*, escrito aos 20-21 anos, em 1932-1933, Amado (1981, p. 8, grifo nosso) interroga: “Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida

dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia. Será um *romance proletário*?”. O termo apontado pelo escritor foi fartamente incorporado pela crítica literária, que o definiu como

um tipo de romance que, antes de qualquer coisa, devia retratar o universo existencial dos grupos mais baixos na hierarquia social e cujo estilo narrativo se aproximava bastante do modelo inflamado dos manifestos e panfletos políticos, uma vez que tinha explícitas intenções doutrinárias [...] Um romance essencialmente político, utilitário e protagonizado por personagens que expressassem coletividades: uma espécie de contraponto aos elementos considerados pelos comunistas como típicos da literatura burguesa, a exemplo do individualismo, o psicologismo e a fórmula mais geral da *arte pela arte*. (ROSSI, 2009, p. 25, grifo do autor).

Em sua empreitada literária voltada para o povo, Jorge Amado elege a carta como elemento autêntico da expressão dos mais vulneráveis e recurso fundamental para a concepção de seu projeto de romance proletário. Em *Cacau*, o narrador apresenta sete missivas: carta de Antonieta para o narrador; bilhete de Zefa para Honório; carta de Elcídio de Oliveira (trabalhador) para Maria Canota (rameira); carta de Algemiro ao coronel (ditada por Algemiro e escrita pelo narrador); carta de Colodino para o narrador; bilhete (ou poema) da Celina para João Grilo; e carta do advogado Luiz Seabra, seguida do comentário “eu tenho uma pena danada de ter perdido o resto dessa carta” (AMADO, Jorge, 1987, p. 127). De início, salta aos olhos que nenhum dos textos reproduzidos se mostra incontornável para o encadeamento da narrativa. Defendemos o preceito de que as cartas não significam em *Cacau* pelo conteúdo de suas mensagens, mas pela ação da empreitada epistolar em si. Isso posto, rechaçamos o indício de que as cartas aparecem como figurantes, constituindo o tecido narrativo de forma secundária. Como nos revela o próprio narrador, em *Cacau*, as cartas apontam para a gênese do próprio romance, como veremos a seguir.

Dois capítulos da parte final do romance *Cacau* (1933) se intitulam “Correspondência”. É a única vez em que há repetição de títulos no texto. A obra radiografa a experiência do narrador José Cordeiro que, após ser demitido da fábrica de tecidos onde trabalhava por ter liderado uma greve e se insurgido contra o patrão, resolve deixar Aracaju e ingressar como alugado nas fazendas de Cacau de Ilhéus, sul da Bahia. À época, as terras de

cacau acenavam como Eldorado para trabalhadores precarizados em busca de remuneração justa e vida mais digna. No segundo capítulo intitulado “Correspondência”, o narrador explica a origem do romance, fazendo alusão a um discurso sobre analfabetismo proferido pelo poeta Castro Alves: “esse discurso me deu ideia de reunir algumas cartas de trabalhadores e rameiras para publicar um dia. Depois, já no Rio de Janeiro, *relendo essas cartas, pensei em escrever um livro.* [...] Agora passemos às cartas” (AMADO, Jorge, 1981, p. 123-124, grifo nosso).

Dessa forma, o romance de Jorge Amado se torna tributário às cartas. Mais do que isso, retrata missivas de gente simples, alguns analfabetos até. Amado nos coloca à escuta dessas vozes e empreende de maneira flagrante uma rasura nas hierarquias sociais e culturais que as cantonam ao lugar de rebotalho. Em outras palavras, o narrador acolhe na parte final da obra a voz epistolar dos personagens sobre os quais discorreu. Torna-se urgente abandonar o papel de detentor do discurso para compartilhar o espaço narrativo com a presença dos personagens que se tornam sujeitos e não objetos da narrativa (KILOMBA, 2019, p. 27).

Por um lado, a premitida de Amado acena para a consolidação do protagonismo dos personagens, chamando atenção para o fato de que não basta que deles se fale. É imperativo que eles possam falar de si, romper o elitismo literário e fazer existir suas vozes, suas ideias e seus afetos através da correspondência. Trata-se de um meio de reabilitação social e de fixação de vozes silenciadas e discursos vilipendiados. E isto ocorre porque

a carta se reveste do caráter performativo que lhe confere o poder de falar e, além disto, de ser um fazer, uma ação, um procedimento. A partir da correspondência, os interlocutores demonstram certo desempenho: maneira de atuar, de protagonizar suas experiências e observações. (ROCHA, 2017, p. 29).

Por outro lado, o recurso das cartas incorporadas em *Cacau* alude à áurea de verdade que as cartas encerram, o que traria maior fidedignidade aos escritos. “No senso comum, a escrita epistolar se deixa apreender como escrita comprometida exclusivamente com a verdade e com a espontaneidade” (ROCHA, 2017, p. 23). De fato, “a carta é percebida como reflexo imutável de seu signatário, como produto terminado e nunca como produção discursiva singular, a ser renegociada na cena aberta da correspondência” (DIAZ, 2016, p. 114).

O leque epistolográfico exibido pelo narrador de *Cacau* ressalta elementos de grande pertinência. Inicialmente, evoca-se a carta ditada, e, portanto, reitera-se o caráter democrático ao qual já aludimos: nem analfabetos ou personagens de pouca escolaridade se veem excluídos da cena da correspondência, que se torna sobremaneira agregadora. Nesse romance de Jorge Amado, a experiência epistolar aproxima trabalhadores, prostitutas, coronéis e advogados, fragilizando hierarquias e rasurando as distinções sociais e econômicas dos missivistas. A comunicação, função diegética central das epístolas, se mantém preservada, qualquer que seja a escolaridade de seu remetente. Em seguida, salienta-se que a mensagem da maioria das cartas não se atém à norma culta da língua portuguesa. Há inúmeros desvios da ortografia padrão e ausência de pontuação, o que reforça a pintura romanesca amadiana de seres em grande condição de vulnerabilidade, quer seja cultural, educacional ou econômica. Observa-se, igualmente, a menção à carta incompleta, fato que ressalta a riqueza da experiência epistolar. Essa é capaz de dispor da completude para comunicar e assegurar seu valor, mesmo que parcialmente. Uma carta pela metade não deixa de ser uma carta. A incompletude, nesse contexto, alimenta a curiosidade e ressalta o caráter fragmentário que caracteriza as correspondências, um diálogo que se organiza em capítulos, pouco a pouco, num eterno devir. Por fim, o narrador não diferencia ‘bilhete’ de ‘cartas’, renunciando às gradações de valor entre os dois registros. E afirma não saber distinguir se uma carta é de fato uma carta ou um poema.

A dúvida do narrador desnuda a polivalência característica da epistolografia, gênero muito disponível a outras formas artísticas e outras maneiras de desvendar e representar o mundo. Ora, as cartas são escritas de “caráter proteiforme” (ROCHA, 2017, p. 31), dispostos a acolher toda uma gama de outros gêneros em seu conteúdo. Nas palavras de Roger Chartier (1991, p. 456, tradução nossa), “a correspondência toma emprestado a todos os outros gêneros da escritura comum”.¹ Por sua vez, a pesquisadora Matildes Demétrio dos Santos (1998, p. 73) assinala que “as cartas fogem a uma classificação sistemática, mas tal particularidade não depõe contra elas, ao contrário, as reconduz a um território amplo, onde elas participam,

¹ No original: “La correspondance emprunte donc à tous les autres genres de l’écriture ordinaire”.

tranquilamente, da natureza da ficção, da memória, da autobiografia, do documento, do artigo literário, do teatro”.

Para além disso, as missivas desconhecem os imperativos de uma forma fixa e por isso dialogam com outras formas da escrita de si, como bilhetes, diários, textos autobiográficos. Há cartas em verso, em prosa, curtas, longas, manuscritas, datilografadas, escritas com os mais diversos suportes e cores. A experiência epistolar se reveste da liberdade de recursos e se apoia numa relevante e ímpar experiência sensorial. O mesmo ocorre no âmbito romanesco: um e outro encarnam espaços híbridos de várias textualidades.

No romance seguinte, *Suor* (1934), Jorge Amado recorre novamente à presença de missivas. O livro retrata as idiosincrasias de centenas de moradores de um prédio localizado no número 68 da Ladeira do Pelourinho, em Salvador. Visto de fora, o imóvel colonial aparenta ser um velho sobrado, como os demais. Atrás de suas portas, todavia, descortinam-se quatro andares, sótão e cortiço, onde moram 600 pessoas dispostas em 116 quartos. Como preconiza o senso comum, trata-se de um pardieiro disposto a devorar (AMADO, Jorge, 1975, p. 11) os invisibilizados da malha social baiana que ali habitam (ou, melhor dizendo, que ali agonizam). Seus moradores são extremamente simples e lutam para sobreviver em meio à precariedade, ao barulho, ao calor (o que explica o título da obra) e à sujeira do prédio repulsivo. Nele residem trabalhadores formais como padeiro, sapateiro, vendedor, costureira, propagandista, operários, desempregados, aposentados, prostitutas, senhora tuberculosa, moças em formação, lavadeiras, pedintes, mendigos, imigrantes, flagelados da zona rural, ativistas políticos, musicistas, pederastas, vendedores de droga e ex-palhaço de circo.

No capítulo intitulado “Religião”, o narrador discorre sobre o périplo de um carteiro para entregar uma carta para sua destinatária, moradora do número 68. Eis a cena:

O carteiro subiu reclamando, ficava furioso ao aparecer alguma carta para habitantes do 68. Havia gente demais e ele tinha de procurar o dono pelos andares. Nomes que ele não guardava porque não se repetiam. Aquele, por exemplo, era a primeira vez: Dona Risoleta Silva, Ladeira do Pelourinho, 68, Bahia. Já perguntara no primeiro andar e no segundo. No terceiro lhe disseram que era no sótão, evitando que ele parasse no quarto. Assim mesmo, parou para tomar ar. E continuou a subida resmungando. Quando alcançou a porta,

nem podia gritar Correio! com voz forte. Chamou Julieta, que saía da latrina, e perguntou:

– Mora aqui dona Risoleta Silva? (AMADO, Jorge, 1975, p. 65).

O narrador acentua a repulsa do carteiro ao compor um quadro bastante visual e caótico dos labirintos do prédio. Sua sensação de desnortamento físico se soma ao desgosto de percorrer um lugar fétido, desprazeroso, que parece saído dos subterrâneos da dignidade. Desde o início, impera a noção de um espaço repulsivo no qual ninguém quer penetrar, o que se evidencia a partir do campo semântico negativo: os termos ‘reclamar’, ‘furioso’, ‘gente demais’, ‘resmungar’ e ‘latrina’. O carteiro personifica/metonimiza a sociedade para além dos muros do número 68 e seu sentimento de asco coloca às claras a dicotomia entre os mundos interno e externo. Para aqueles que moram no mundo externo, o ambiente interno se mostra invisibilizado, transparente, indesejável, impenetrável, irrespirável e de tirar o fôlego. O sofrimento do carteiro indica o choque entre essas instâncias aparentemente indissociadas no seio da sociedade soteropolitana. Sua fúria explícita as dores e a recusa em adentrar o recinto repugnante. Só o faz no exercício da profissão, nunca por vontade própria. O texto se constrói de modo a compor uma simbiose entre o espaço e seus moradores. A repulsa do carteiro em percorrer aquele espaço se desloca para a repulsa acerca dos moradores. O prédio se apresenta como metonímia dos que ali vivem: a penúria e as mazelas de um contaminando o outro de maneira contínua e atroz.

Eis que, por causa de uma carta, o mundo exterior precisa sublimar sua indiferença e sua ojeriza e se curvar aos seres que parecem não existir da porta para fora. O carteiro experimenta o episódio de maneira violenta, expondo as vísceras de uma sociedade em profundo desconhecimento de si e em lamentável *apartheid* social (MICHEL-MUNIZ, 2018). Assim, a carta mascara a invisibilidade, o anonimato e levanta o véu da inexistência – nem que seja apenas de maneira efêmera, obrigando a sociedade a estar frente a frente com suas contradições e seus revezes. A missiva faz cair os muros entre as classes e os modos de vida para dar a ver um quadro mais completo das disparidades da metrópole. O carteiro segue, assim, à procura da destinatária da carta e sua missão só será concluída quando fizer o envelope chegar as suas mãos. É Risoleta, a ilustra desconhecida, a única capaz de libertá-lo. O ciclo do transporte epistolar necessita que a senhora seja encontrada. A partir do jogo textual, o narrador atribui importância e

protagonismo à senhora costureira que, à revelia, obrigou o estado, através da instituição dos correios, a ir ao seu encontro.

Em outro trecho, o narrador versa sobre a entrega da carta e a reação que vem à tona:

Pensou:

– Essa gente nunca recebe cartas...

[...]

Nunca recebiam cartas mesmo. Uma ou outra de parentes esquecidos, comunicando nascimentos e batizados, casamentos e mortes. E a carta servia para o sótão todo. O felizardo que a recebera contava a história daqueles sem omitir detalhes, voltando atrás quando acontecia esquecer algum.

Daí dona Risoleta não ficar espantada ao se ver rodeada por todas as mulheres do sótão. A carta, sim, espantava-a. De quem seria? Enquanto andava para o quarto, seguida dos vizinhos, estudava a letra. (AMADO, Jorge, 1975, p. 66).

As considerações do carteiro trazem à mente a personagem Macabéa, protagonista do romance *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector. Nesse romance, o narrador Rodrigo apresenta a mocinha através de sua não-vivência epistolar: “Não, não quero ter sentimentalismo e portanto vou cortar o coitado implícito dessa moça. Mas tenho que anotar que Macabéa nunca recebera uma carta em sua vida” (LISPECTOR, 1998, p. 46). As duas obras, separadas por mais de quatro décadas, tiram partido de uma noção muito cara à experiência epistolar, a de que a ausência de cartas denotaria uma vida esvaziada, incompleta, apequenada. Os excluídos da dinâmica das correspondências consistem em seres que não mereceram a atenção e a escrita de ninguém. Suas existências não se mostraram aptas a interpelar o outro, a provocá-lo, a instigá-lo a se lançar num diálogo à distância. Tudo leva a crer, desse modo, que esses personagens devam ser bastante desinteressantes e solitários. Não receber cartas se constitui algo demasiadamente negativo, do qual só parece ser possível se envergonhar e se lamentar. Os moradores do prédio não costumam receber cartas e esse fato ilustra o apagamento social que lhes assola. Por isso, como já mencionamos, essa carta se revela tão importante e por isso quem a recebe se torna um “felizardo” (AMADO, Jorge, 1975, p. 66) aos olhos de si mesmo e dos demais. Na penúria do prédio número 68, receber uma carta é dar um passo em direção à dignidade usurpada, o que permite estar a um passo à

frente dos desvalidos que ali moram. Nesses termos, não deixa de ser uma ascensão social, uma ascensão epistolar, uma redenção epistolar.

O trecho de *Suor* evoca ainda dois aspectos relevantes. O primeiro diz respeito à temática das raras cartas recebidas: não são cartas individuais nas quais o signatário se curva e se direciona especificadamente ao destinatário, ensejando com ele travar uma conversa. Trata-se de comunicados e publicidades, comunicações coletivas, anúncios institucionais que não preveem respostas, rompendo o paradigma norteador do dialogismo epistolar. No caso de Risoleta, a carta recebida consiste em uma solicitação de doação financeira para a igreja Nossa Senhora do Brasil, assinada pelo Padre Solano Dalva. Na contramão da experiência da carta institucional, Michel Foucault (1992, p. 151) define as cartas a partir de sua vocação para a “reciprocidade”. Logo, cartas que prescindem de respostas reduzem o destinatário à triste figura de um depositário de informações padrões, replicadas diversas vezes, quiçá à exaustão. O dialogismo epistolar, nessas circunstâncias, se limita a uma via de mão única, impessoal, fria e mecânica.

O segundo aspecto faz alusão às cartas coletivas que servem para o sôtão todo. Ao ganhar contornos coletivos, se pulveriza o efeito anteriormente mencionado da carta enquanto ascensão social e distinção dentro do grupo do prédio. A epistolografia conhece algumas formas de cartas coletivas, quer se refiram aos remetentes quer se refiram aos destinatários, tais como: cartas abertas (escritas por um signatário ou um grupo) e seu reconhecido conteúdo de manifesto público; cartas de um só signatário a um único destinatário que carrega um trecho a ser lido e compartilhado com terceiros, transformando o destinatário em um mediador de informações para outras pessoas. Madame de Sévigné, renomada epistológrafa francesa, fez uso do recurso um par de vezes, chegando ao ponto de manter espaço em branco entre o texto destinado a um interlocutor e a outro, criando uma distinção visual e textual entre ambos; Madame de Sévigné (2009, p. 81, tradução nossa) nos permite forjar o conceito de hospitalidade nas cartas ao acolher em carta de sua autoria, outro missivista: “Interrompo a mais amável mãe do mundo para dirigir a você três palavras [...]”.² Em seguida, a mãe retorna ao controle a o protagonismo de sua epístola: “Foi Barrillon que me interrompeu” (SÉVIGNÉ, 2009, p. 81, tradução nossa).³

² No original: “J’interromps la plus aimable mère du monde pour vous dire trois mots”.

³ No original: “C’est ce pauvre Barillon qui m’a interrompue”.

No âmbito de *Suor*, a carta coletiva ganha novas dimensões. Risoleta deseja compartilhar, nos mínimos detalhes, a carta recebida com os companheiros do prédio. Ela renuncia à sua privacidade e rasura sua individualidade para presentear a todos, transformando a carta em uma lembrança comunitária, coletiva; ato solidário e democrático que podemos nomear de renúncia epistolar. Por certo, se eram cúmplices no sofrimento diário, deveriam sê-lo igualmente perante as escassas alegrias que surgiam ao longo do tortuoso percurso. Para além da generosidade da personagem, é preciso levar em conta o fato da performance que acompanha o recebimento da missiva. Nesses termos, a presença incomum de um carteiro no interior do prédio, o auxílio coletivo para que a destinatária fosse encontrada e a exiguidade física do imóvel que engendra olhos que parecem tudo ver impelem Risoleta a transformar sua missiva em um ato coletivo. Parecia não lhe restar outra alternativa no ambiente do número 68 da Ladeira do Pelourinho. O episódio aponta para a imposição moral advinda da falta de privacidade e de sigilo, o que corrobora a premissa da falta de individualidade no seio do prédio. Os moradores acabam por se tornar uma massa disforme na qual a distinção de um e outro se revela tarefa muito difícil, ou mesmo impossível. A supremacia do coletivo esmaga a experiência individual, esfacelando-a. A simbiose que ocorre entre os moradores e o prédio resvala na relação dos moradores entre si, fato que explica a dificuldade do carteiro em encontrar a destinatária da carta em meio ao labirinto da construção colonial e do aglomerado de quartos e moradores.

No romance seguinte, *Jubiabá*, publicado em 1935, há duas menções muito oportunas à epistolografia no capítulo “Circo”. Trata-se do capítulo mais longo do romance, com quase trinta laudas. Nele, o narrador se dedica a retrazar o período em que o protagonista Antônio Balduino ingressa no Grande Circo Internacional a convite de Luigi, seu ex-treinador e empresário de boxe, que tinha entrado recentemente de sócio neste negócio de um amigo italiano. O circo fizera sucesso no passado, porém estava afundado em dívidas e com o salário dos artistas atrasado nos últimos tempos. A presença de Balduino, com seu histórico de vitórias e cinturões no universo da luta, como atração da trupe era a esperança do chefe em alavancar as apresentações e atrair público. Para Balduino, o convite para integrar o circo também chegara na hora certa. Ele estava sem rumo desde que tinha apunhalado Zequinha, namorado da menina Arminda, e deixado o punhal cravado nas costas do oponente, com quem rivalizava pelo amor da menina

de doze anos e pelo direito de iniciá-la no mundo sexual. Depois do duelo e do golpe, Balduino inicia uma fuga quase mortífera de dois dias pelas plantações de fumo e consegue fugir pela estrada, tomando um trem como passageiro clandestino. É na cidade de Feira de Santana, onde desembarca, que encontra por acaso Luigi e recebe o convite inusitado. Para um homem solitário em fuga, sem rumo, trabalhar com um ex-amigo e ganhar uns trocados não seria um mau negócio. Balduino se apresentava nas seções duelando no boxe com voluntários do público. De início, havia até dois concorrentes por noite. Não obstante, a fama do boxeador e as vitórias superlativas não tardaram a espantar até o mais desavisado membro do público. Começou a participar de uma pantomima com palhaços até a extinção do circo, com o suicídio de Giusepe.

Durante sua estadia circense, Giusepe conta para Balduino um desastre de seu passado: a trapezista Risoleta tem uma queda fatal durante o salto mortal de seu número. Ela se lança ao ar e não alcança as mãos de seu parceiro e marido Giusepe, despencando vertiginosamente no chão. Dizem que o acidente foi o início do declínio do circo. Houve até quem desconfiasse do parceiro e o acusasse de homicídio, por causa dos rumores de história extraconjugal da moça. Foi aberto inquérito nesse sentido e nada pôde ser provado. A absolvição na sindicância não foi suficiente para aliviar o acusado. No processo de coleta de provas, foram encontradas cartas nos pertences de Risoleta e essas cartas se tornaram tormentas eternas para o aflito viúvo. A conversa enfatiza o dispositivo da carta-documento e questiona a verdade epistolar:

– Mas você acredita que ela tivesse um amante?... Disseram, mostraram ele, mostraram cartas dele para ela que estavam no meio das coisas dela... Mas era mentira, não era?

[...] O que me dá raiva era pensar que ela podia ter mesmo um amante. Tinha as cartas. Mas ela era tão boa. Gostar daquela vida não gostava, não. Mas não era mulher para ter amante. Mas tinha as cartas. Falava em encontros... (AMADO, Jorge, 1986, p. 181-182).

Segundo Brigitte Diaz (2016, p. 55), “a carta testemunha uma realidade histórica, sociológica, política ou literária”. Já Lucette Petit (2000, p. 118) preconiza que “uma correspondência pode sempre ser esclarecedora sobre os costumes da época, representando assim uma verdadeira documentação histórica”. O sofrimento de Giusepe se dá em sua

tentativa de rasurar os testemunhos e as provas de infidelidade que as cartas ofertavam. No que pese a existência das cartas e o diálogo comprometedor, ele não poderia crer na deslealdade da esposa. Os trechos se organizam em torno da adversidade, a repetição da conjunção “mas” acenando para a incredulidade do marido. Esse busca de todas as formas esvaziar as cartas de sua vocação para vestígios biográficos e para documentação histórica. Diante da materialidade da traição pelo viés epistolar, o trapezista trava conversa com Balduino e tenta convencê-lo, e, por espelhamento, a si mesmo, que as cartas podem ser colocadas em dúvidas, podem macular e jogar com a inverdade. Aposta, assim, no discurso do contraditório. Ora, é fato que as cartas flertam com a escrita ficcional e com a possibilidade de uma escrita fabuladora disposta a distorcer, a confundir, a (re)criar. Segundo Nancy Huston (2010, p. 18), a própria definição de humano evoca sua capacidade de se constituir “de narrativas, de histórias, de ficções”.

Ao retomarmos as cartas da trapezista, é preciso reconhecer que nenhuma esposa criaria provas contra sua moral a fim de que fossem abertas após sua morte. A narrativa carece de verossimilhança. A insistência de Giusepe em desconsiderar as cartas, com os mais frágeis argumentos, sublinha justamente o caráter documental que elas encerram. Entre a verdade das missivas e a honra da esposa, optaria por Risoleta a despeito de todas as evidências. Os fatos, todavia, se impõem: a mulher guardava cartas a ela endereçadas por um homem e o conteúdo das cartas expunha conversas íntimas que denotam um relacionamento que em nada se limita à amizade. A partir das cartas, sabemos que não morre apenas uma trapezista durante uma apresentação circense, morre uma trapezista adúltera que manteve uma conversa epistolar com o amante.

Antes de analisarmos a segunda cena epistolar de *Jubiabá*, gostaríamos de ressaltar o fato de as duas personagens femininas que mencionamos em *Suor* e *Jubiabá*, até agora, se nomearem “Risoleta”. É sabido que Jorge Amado valoriza a reincidência de personagens, compondo uma obra cheia de pistas e de imbricações entre os livros. Trata-se de uma escrita que compreendemos ser geminada. A título de exemplificação, Guma, de *Mar Morto*, faz sua primeira aparição em *Jubiabá*. Mestre Manuel aparece igualmente nas duas obras. Rosa Palmeirão circula em *Mar Morto* e *Capitães da areia*. Besouro, por sua vez, está em *Jubiabá*, *Mar Morto* e *Capitães da areia*. Todavia, apesar do mesmo nome, as Risoletas de *Suor*

e *Jubiabá* não constituem a mesma personagem. Naquela, trata-se de uma senhora moradora de um prédio-cortiço e nesta, de uma artista circense mais jovem. O que chama nossa atenção é o recurso de espelhamento, de eco epistolar entre as duas, apesar das diferenças: enquanto uma ganha um sopro de vida no labirinto mortífero do prédio 68 graças a uma carta, a outra tem a vida julgada pelas cartas que guarda junto a si. Uma e outra Risoleta sagram-se frutos do salvamento e da queda promovidos pela malha epistolar.

A outra cena de *Jubiabá* relativa à epistolografia retrata Fifi, artista da trupe, afundada em dívidas e em sofrimento por não conseguir manter em dia a mensalidade do colégio da filha que morava na cidade com uns familiares. Cobrava reiteradamente os patrões e ameaçava deixar o circo se não recebesse seu salário. Eis a cena epistolar: “Todos estavam satisfeitos e ela também. Mas junto do seu seio estava a carta da diretora do colégio. E ela devia ser forte, devia resistir, devia brigar” (AMADO, Jorge, 1986, p. 192). A estratégia de Fifi em carregar a carta junto ao corpo nos remete novamente à Clarice Lispector que, em cartas para as irmãs, afirma fazer uso do mesmo procedimento um par de vezes: “Por enquanto vou ao cinema – e as cartas de vocês vão dentro do *soutien* (desculpem), porque assim sinto o calor da amizade de vocês...” (LISPECTOR, 2007, p. 141, grifo do autor).

O início disso tudo foi a carta de vocês que eu botei junto do coração para sentir o calor dela e dormi assim, e mesmo agora, sentada junto ao lago, tenho a carta na mesma posição, com o envelope me arranhando um pouco. Não incomoda, é como um aperto de mão um pouco mais forte. (LISPECTOR, 2002, p. 91).

As cartas junto ao seio, em situações de exílio e de distanciamento, remetem ao desejo de atenuar a saudade, carregando junto de si um objeto capaz de representar, de atualizar e de colocar em cena o amor ausente. Para Foucault (1992, p. 155), o ato de escrita “presentifica” o destinatário, colocando-o ao lado do remetente em potência, em desejo de conversa e em elucubrações, quer seja no processo de redação do texto a ser enviado, quer seja na expectativa de resposta. O ato da correspondência se mostra essencialmente um “ato em presença”: povoar a distância que engendra a prática epistolar de presença, fabricá-la textualmente. Nesse sentido, envelopes e cartas passam a ser capazes de corporificar, materializar o ente querido. Os arranhões que podem causar, em fricção ao corpo, consistem em teatralizações de abraços, simulacros de contatos, encenações de presenças.

Fifi carrega junto ao seio a carta da cobrança, e o faz não apenas para se lembrar da filha. Certamente, cartas mais amorosas redigidas pela menina poderiam fazê-lo com maior ternura e sucesso. A menção à dívida presentificada junto aos seios se torna uma motivação a mais para seguir firme no trabalho. Trata-se de um impulso, um lembrete, um estímulo que oferece a si para não sucumbir ao desânimo e seguir zelando pela escolaridade da filha. A carta que Fifi coloca nos seios pode ser interpretada como a materialização do insucesso, da dívida, da falta. O fracasso que corrói a carne de maneira dramática. A presentificação do revés que precisa a todo custo ser contornado. Não desejaria para a menina uma vida nômade, desarraigada e distante dos estudos. Não queria uma filha artista de circo, sempre à mercê de bilheterias, de sorte, de bons ventos. Planejou para a herdeira uma vida regrada, disciplinada que lhe permitisse conquistar diplomas e ter sonhos ambiciosos.

À guisa de conclusão, este artigo valorizou as fricções que se tecem entre a verve epistolográfica do escritor Jorge Amado e suas produções ficcionais *Suor*, *Cacau* e *Jubiabá*. Trilogia inscrita em “Os romances da Bahia”, também conhecida como fase do romance proletário, as obras descortinam a presença de missivas junto às camadas mais vulneráveis da sociedade. Amado, em sua tessitura literária, contribui para releituras de sentido que colocam por terra a aura de intelectualidade e de superioridade que muitas vezes se atribui àqueles que se lançam nos caminhos da correspondência. Nas obras amadianas em tela, as correspondências manifestam a brasilidade, promovem encontros democráticos, encenam imbricações entre o individual e o coletivo, retiram do anonimato e encarnam sopros de vida.

Cacau se origina de uma malha de cartas de trabalhadores e rameiras reunidas pelo narrador. Esse procedimento se mostra singular por estreitar as relações – por vezes simbióticas – entre as searas da epistolografia e do romance. Tirando partido das pluralidades e hibridismos que caracterizam uma e outra, Amado esgarça as fronteiras da “verdade” e da fabulação, confundindo os limiares entre estes gêneros plurais, e, como já dissemos, proteicos. Presentes nas páginas finais da obra, as cartas constituem vozes derradeiras; vozes que ecoam após o fim da leitura, procedimento esse que reitera o elogio e o tributo ao epistolar.

Em *Suor*, acompanhamos as agruras de um carteiro ao entregar uma carta à dona Risoleta Silva, moradora do prédio número 68 da Ladeira do Pelourinho, em Salvador. O episódio coloca em cena discussões acerca do silêncio epistolar, da carta coletiva e do dialogismo nas correspondências. Dito de outra maneira, o romance questiona os significados do (não) recebimento de missivas e o modo como isso incide sobre as identidades e sobre os papéis sociais. Ao compartilhar a carta com os demais moradores do prédio, lendo-a em voz alta, a personagem Risoleta denuncia o apagamento da subjetividade em situações de extrema vulnerabilidade. Nesse contexto, seria a carta coletiva uma experiência de solidariedade ou a manifestação de apequenamento identitário, da renúncia à privacidade? Ao retratar o recebimento de carta comercial que prescinde de resposta, o romance promove um debate sobre a epistolografia e os meios de comunicação de massa, detendo-se nos caminhos plurais entre remetentes e destinatários.

Em *Jubiabá*, destacamos dois momentos epistolográficos relevantes: as cartas como prova documental da infidelidade amorosa da trapezista recém-falecida e o fato de uma artista circense carregar junto aos seios uma carta de cobrança. Nesse romance merece nossa atenção o fato de que a carta reverbera, mesmo após a morte, a presença da falecida. Cartas, como nos ensina Michel Foucault (1992, p. 155), presentificam todos os atores envolvidos no diálogo epistolar. Em outro momento, salta aos olhos a materialidade da carta como extensão e metonímia do corpo. Escrever carta, nesse sentido, não deixa de ser a busca de contato físico, corpo a corpo.

Por fim, a obra de Jorge Amado foi – e continua a ser – amplamente estudada nos meios acadêmicos, graças ao modo como cartografa o feminismo, o coronelismo, as religiões de matrizes africanas, a política, os malandros e os personagens comuns, a gastronomia nordestina, o trabalho, as cidades nordestinas, as plantações, a consciência de classe, a vulnerabilidade social e econômica, dentre tantos outros temas. Parece-nos, contudo, que pouca atenção foi até agora dispensada para a produção epistolar na ficção amadiana. Levando-se em conta que a quase totalidade das obras romanescas acolhem em sua tessitura episódios que envolvem a arte epistolar, buscamos contribuir com análises acerca do tema elencando dispositivos e mecanismos das correspondências. De fato, respeitadas as particularidades entre as obras, estamos diante de reflexões importantes sobre as missivas, reflexões essas que nos permitem retomar o adágio popular para preconizar que “escreva-me e te direi quem és”.

Referências

- AMADO, João Jorge. Apresentação. In: AMADO, Jorge. *Toda a saudade do mundo: a correspondência de Jorge Amado e de Zélia Gattai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 11-16.
- AMADO, Jorge. *Cacau*. 37. ed. Rio de Janeiro: Record, 1981.
- AMADO, Jorge. *Com o mar por meio: uma amizade em cartas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- AMADO, Jorge. *Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras*. Rio de Janeiro, 17 jul. 1961. Disponível em: <http://www.academia.org.br/academicos/jorge-amado/discurso-de-posse>. Acesso em: 17 fev. 2020.
- AMADO, Jorge. *Jubiabá*. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.
- AMADO, Jorge. Os romances da Bahia. In: _____. *Capitães da areia*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1937. p. 11-18.
- AMADO, Jorge. *Suor*. 30. ed. São Paulo: Martins, 1975.
- AMADO, Jorge. *Toda a saudade do mundo: a correspondência de Jorge Amado e de Zélia Gattai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- AMADO, Paloma. Apresentação. In: AMADO, Jorge. *Com o mar por meio: uma amizade em cartas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 7-8.
- CHARTIER, Roger. (org.). *La correspondance: les usages de la lettre au XIXe siècle*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1991.
- DIAZ, Brigitte. *O gênero epistolar ou o pensamento nômade: formas e funções da correspondência em alguns percursos de escritores do século XIX*. Tradução de Brigitte Hervot e Sandra Ferreira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.
- FOUCAULT, Michel. *Ética, sexualidade e política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1992.
- GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. A construção da identidade nacional nos romances de Jorge Amado. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; GOLDSTEIN, Ilana Seltzer (org.). *O universo de Jorge Amado – Caderno de leituras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 62-75.
- HUSTON, Nancy. *A espécie fabuladora*. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LISPECTOR, Clarice. *Minhas queridas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *Correspondências*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

MICHEL-MUNIZ, Jordan. *Democracia representativa e o apartheid social brasileiro: crítica da igualdade política*. 2018. Tese (Doutorado em Filosofia) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/193075>. Acesso em: 22 abr. 2020.

PETIT, Lucette. A propósito de *A correspondência de Fradique Mendes*, de Eça de Queirós. In: GALVÃO, Walnice Nogueira; GOTLIB, Nádia Battella (org.). *Prezado senhor, prezada senhora: estudos sobre cartas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 113-120.

ROCHA, Vanessa Massoni da. *Por um protocolo de leitura do epistolar*. Niterói: EdUFF, 2017.

ROSSI, Luiz Gustavo Freitas. A militância política na obra de Jorge Amado. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; GOLDSTEIN, Ilana Seltzer (org.). *O universo de Jorge Amado – Caderno de leituras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 22-33.

SANTOS, Matildes Demétrio dos. *Ao sol carta é farol: a correspondência de Mário de Andrade e outros missivistas*. São Paulo: Annablume, 1998.

SÉVIGNÉ, Madame. “*Je vous écris tous les jours...*”: premières lettres à sa fille. Paris: Gallimard, 2009.

Recebido em: 28 de julho de 2020.

Aprovado em: 10 de março de 2021.