

ENTRE O ROSTO MAQUILADO E A CARNE VIVA E PURULENTA: RELAÇÕES DIALÓGICAS DE ALTERIDADE NO CONTO “A BELA E A FERA OU A FERIDA GRANDE DEMAIS”, DE CLARICE LISPECTOR

*Benício Mackson Duarte Araújo**
beniciomackson@hotmail.com
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

*Orison Marden Bandeira Melo Júnior***
orison.junior@ufrn.br
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Resumo: A relação entre o mundo da vida e o mundo da arte é de constante interação e troca, em que o fio discursivo das narrativas ficcionais evidencia a representação de estruturas sociais e dos espaços nelas demarcados pelos sujeitos discursivamente constituídos. Pensando nessa interação, este trabalho tem o objetivo de analisar a protagonista do conto “A bela e a fera ou a ferida grande demais”, de Clarice Lispector, com base nos escritos de Bakhtin (2011; 2014; 2015; 2018) e Volóchinov (2019), a fim de discutir as marcas da alteridade que emergem em e entre as personagens na narrativa ficcional. Concluímos que a autora cria, ficcionalmente, um embate entre as estruturas sociais representadas pelo rosto maquilado da protagonista e pela ferida purulenta da personagem mendigo, evidenciadas pelas marcas da alteridade na composição das personagens e, de modo mais acentuado, na criação da figura feminina condicionada aos ditames do sistema patriarcal, conservador e tradicional.

Palavras-chave: Dialogismo. Alteridade. “A bela e a fera ou a ferida grande demais”. Clarice Lispector.

1 Introdução

É sabido que as manifestações artísticas surgem das relações humanas estabelecidas em meio ao contexto sociocultural de determinada sociedade de maneira a representar indivíduos, sentimentos e sujeitos socialmente constituídos. A

* Doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem (PPgEL/UFRN) na área Estudo em Literatura Comparada, Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade e da Pós-modernidade. Possui Mestrado e Licenciatura em Letras, habilitação em língua portuguesa, ambos pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). É Professor Efetivo da Educação Básica, Nível 3, do Estado da Paraíba, com experiência em gestão escolar na condição de técnico pedagógico da rede municipal de ensino de José da Penha/RN. Propõe-se ao estudo dos discursos literários com enfoque nas relações de gênero na literatura e interessa-se, também, pelas pesquisas que correlacionam texto literário e ensino.

** Mestre em Literatura e Crítica Literária e doutor em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, com pós-doutorado em Letras, é professor de literatura de língua inglesa do curso de Letras-Inglês e professor permanente do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem (PPgEL) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

partir das múltiplas possibilidades desencadeadas pela linguagem, o discurso literário refrata, ou seja, interpreta axiologicamente, os fenômenos sociais, estabelecendo, por meio do monumento artístico, uma interação entre o mundo da vida e o mundo da arte (Bakhtin, 2018), entre personagens e sujeitos sociohistóricos, em que a constituição do eu perpassa a concepção do outro por meio da alteridade disposta na criação estética.

Entre o 'eu' e o 'outro', as relações sociais são estabelecidas num processo de constante construção alteritária do sujeito, quer no mundo da vida, quer no mundo da arte. Diante disso, é de suma importância a compreensão das relações de alteridade presentes no emaranhado discursivo do texto literário, já que pensar as marcas da alteridade, refletidas e refratadas¹ na literatura, possibilita a análise da composição da narrativa ficcional e da construção das personagens nela inseridas.

Nesse sentido, o presente estudo tem por objetivo desenvolver uma leitura dialógica do conto "A bela e a fera ou a ferida grande demais", de Clarice Lispector, a fim de analisar a construção da protagonista, a partir da sua relação alteritária com o outro. Para subsidiar o presente trabalho, a análise do conto tem, como base, os escritos de Bakhtin (2011; 2014; 2015; 2018) e Volóchinov (2019), além de seus leitores e estudiosos.

Vale destacar que este conto já foi objeto de pesquisa de vários estudiosos ao longo do tempo, o que inclui artigos científicos publicados em diferentes revistas acadêmicas, no Brasil e no exterior, bem como trabalhos de conclusão de curso, como a dissertação de mestrado de Lima (2012), intitulada "*A Bela e a Fera ou a ferida grande demais*": considerações sobre o outro feminino, em que a autora analisa, de forma contrastiva, o conto clariciano e o conto de fadas. No entanto, este artigo busca lançar luz sobre a obra clariciano a partir da abordagem dialógica, com foco especial na noção de alteridade, conforme proposta pelo Círculo, buscando que o presente estudo possa contribuir para a fortuna crítica da autora.

Para alcançar o objetivo proposto, faremos uma breve apresentação da teoria dialógica e sua abordagem do texto literário para, então, discutir o conceito de

¹ Os termos 'refletir' e 'refratar' são recorrentemente utilizados na teoria dialógica do discurso. Faraco (2009, p. 50) explica que os signos, no processo de referência, "*refletem e refratam* o mundo. Quer dizer: com os signos podemos apontar para uma realidade externa (para a materialidade do mundo), mas o fazemos sempre de modo refratado. E *refratar* significa, aqui, que com nossos signos nós não só descrevemos o mundo, mas construímos [...] diversas interpretações (*refrações*) desse mundo". Diante da importância desses conceitos, esses termos serão usados em vários momentos deste artigo.

alteridade. No segundo momento, o conto “A bela e a fera ou a ferida grande demais”, de Clarice Lispector, é analisado a partir da discussão teórica, evidenciando as marcas da alteridade na composição da personagem feminina Carla de Souza e Santos para, por fim, tecermos considerações sobre as relações de alteridade entre os sujeitos representados e a sua relação entre o mundo ficcional clariciano e o mundo da vida no contexto do Rio de Janeiro da segunda metade do século XX.

2 A alteridade por uma abordagem dialógica do texto literário

Pensando a construção estética literária como uma das manifestações da linguagem e da arte, despida da abordagem puramente linguística e do determinismo histórico (Bakhtin, 2014), a literatura reflete e refrata o mundo concreto ao viabilizar a interlocução entre texto e vida social, por meio da articulação dos elementos que possibilitam interpretações dialógicas (Bakhtin, 2014). Em conformidade, não se pode pensar a obra literária, ou os discursos que a constituem, sem considerar os fatores sócio-ideológicos que a compõem desde a sua criação até as afinidades estabelecidas com o público leitor e as várias esferas discursivas presentes em sua arquitetônica, pois “o poeta escolhe as palavras não do dicionário, mas do contexto da vida” (Volóchinov, 2019, p. 131).

Nessa esteira, é possível “pensar o texto literário a partir de suas múltiplas possibilidades de leitura e da compreensão de que, em um objeto literário, pode-se perceber uma gama de sentidos imersos nas tramas da história, realizando, assim, uma leitura discursiva” (Nascimento, 2011, p. 91). As manifestações da linguagem na obra literária são orquestradas pelo autor a partir de discursos já ditos e reacentuados, como também do repertório histórico que compõe e situa os sujeitos socialmente constituídos discursivamente.

Influídos pelo fundante pensamento bakhtiniano, é “possível levantar leituras de um conjunto de obras de um autor e, a partir disso, apontar as especificidades de um discurso e a maneira como ele indica o contexto extralinguístico que o constitui” (Brait, 2008, p. 25). A questão do dialogismo evocada por Bakhtin não se direciona exclusivamente à teoria literária, mas às funções da linguagem socialmente estabelecidas, em especial, o discurso presente na obra como reflexo e refração do mundo social.

Costa, Lopes e Redson (2010) explicam que fora das relações com e pela linguagem não é possível entender o dialogismo. Para os autores, portanto, o dialogismo é o resultado da interação social e, por meio dele, entende-se o romance como constituído de um material (matéria verbal) falante, que “reúne e transforma várias modalidades discursivas que o romance experimentou ao longo de sua história” (Costa; Lopes; Redson, 2010, p. 225-226), o que descarta, como o próprio Bakhtin (2015) evidencia, a possibilidade de uma linguagem única.

Isso posto, para os autores, a prosa de ficção, por uma perspectiva dialógica, é um ato comunicativo (enunciado) das manifestações da linguagem estabelecido por meio da interação social. Nesse sentido, a obra literária reflete e refrata a sociedade por meio das várias possibilidades do uso da língua e da linguagem, uma vez que o discurso nasce e se constitui no meio social, confluindo as manifestações socioculturais e as relações humanas estabelecidas.

Ainda para Costa, Lopes e Redson (2010), a obra literária é o *locus* em que o falante no romance (uma personagem), por ser “essencialmente social, historicamente concreto e definido” (Bakhtin, 2015, p. 124), integra-se em um tecido axiológico (a obra estética), preenchido de valores religiosos, morais, políticos, sociais etc.

Na obra literária, portanto, as personagens ocupam espaços de representatividade social e protagonizam, na narrativa, problemáticas humanas constituídas pelo entrelaçamento dos elementos do mundo da vida e do tecido estético de cunho axiológico, orquestrado pelo autor no seu processo de construção estética, o que torna possível concordar com Candido (2014) de que os fatores sociais atuam concretamente nas artes, em especial na literatura. Ao tecer a constituição da personagem romanesca por meio de fatores artísticos que consideram a vida social e o objeto artístico no ato da criação estética, o autor-criador (Bakhtin, 2011) insere na personagem um todo e necessário conjunto de valores, princípios, máscaras e trejeitos constituintes de sua caracterização, ganhando a autonomia de “pessoas vivas e definidas independente dele [do autor] [...] em que as personagens criadas se desligam do processo que as criou e começam a levar uma vida autônoma no mundo, e de igual maneira o mesmo se dá com o seu real criador-autor” (Bakhtin, 2011, p. 6).

Dessa forma, o diálogo entre literatura (mundo da arte) e mundo da vida possibilita leituras do texto literário, nas quais se verifica que a atuação das personagens no romance representa indivíduos constituídos socialmente, pois são inseridos em um campo axiológico-artístico, conforme as decisões tomadas pelo

autor-criador, que cria o ambiente ficcional da narrativa e representa, na obra, as escolhas estilísticas e as finalidades autorais.

Nessa esteira, Volóchinov (2019, p. 117) esclarece:

O gênero romanesco, portanto, constitui-se de produções ficcionais que têm o mundo social como ponto de partida retratado sob a maestria do autor-criador, que faz uso de artefatos material e imaterial organizados em letras, parágrafos, estruturas; produções escritas nas quais a palavra na vida não é autossuficiente. Ela surge da situação cotidiana extraverbal e mantém uma relação muito estreita com ela. Mais do que isso, a palavra é completada diretamente pela própria vida e não pode ser separada dela sem que o seu sentido seja perdido.

Por esse caminho, quando partimos da perspectiva dialógica do discurso, compreendemos que a literatura reflete e refrata as relações humanas e sociais estabelecidas entre os sujeitos, comunidades, sociedades e civilizações, pois no romance estão representados o homem, seus demasiados sentimentos e suas distintas vivências firmadas por entre os povos no curso do tempo e da história, de modo que as conexões entre o mundo da vida e a criação artística perpassam reflexões e abordagens de cunho teórico, metodológico e filosófico. Ademais, é uníssono considerar que as discussões aproximam o eu e o outro não apenas dos elementos fundantes da língua/linguagem e, conseqüentemente, da construção artística, ao se pensar a alteridade como um conceito-chave na abordagem dialógica do texto literário, mas da constituição do sujeito, já que Bakhtin “em sua teoria não fica restrito ao movimento de um eu que se orienta para o outro, mas concebe o outro como condição necessária para a constituição do eu” (Freitas, 2013, p. 184).

No leque dessa discussão, Nascimento (2022) define alteridade como o processo em que o sujeito é constituído por meio da sua relação com o outro. Para o autor, é por meio do outro que o sujeito se reconhece e se localiza (ou não) em determinada situação enunciativa, e o ato de se reconhecer (ou não) “pode ser determinado até mesmo de modo responsivo, ainda que negativo ou silencioso” (Nascimento, 2022, p. 17).

É, então, a partir da relação entre o eu e o outro, que o indivíduo se constitui enquanto sujeito imerso nas tramas sociais, com base nas relações discursivas estabelecidas socialmente. Dentre os vários conceitos e ideias esmiuçadas pelo Círculo de Bakhtin, “a questão da alteridade é temática fundamental abordada desde os primeiros escritos de seus pensadores, emergindo a discussão no bojo de reflexões

sobre o que seria uma arquitetônica do mundo da vida, o mundo concreto” (Oliveira, 2018, p. 172), em que, como seres formados por valores ideológicos que se entrecruzam, a relação entre o eu e o outro se torna fundante para a constituição do sujeito enquanto ser social.

Na diferença e singularidade de cada ser, compomos posições únicas e insubstituíveis perpassadas por costumes, crenças, modos de pensar, agir e expressar que constituem o todo social, sendo cada indivíduo componente desse meio a partir de sua inter-relação com o mundo simbólico e ideológico que constitui a linguagem. Nessa composição do indivíduo, o outro se faz salutar na construção de um ser único dentre aqueles que existem, existiram e que venham a existir “[...] pela singularidade e pela insubstitutibilidade do meu lugar no mundo: porque nesse momento e nesse lugar, em que sou o único a estar situado em dado conjunto de circunstâncias, todos os outros estão fora de mim” (Bakhtin, 2011, p. 21).

A perspectiva dialógica, portanto, concebe o eu e o outro como seres inacabados e sempre em construção, únicos diante da imensidão da humanidade, mas envoltos em teias sociais que integram um tecido entrelaçado por valores, experiências, sentimentos, expressividades passíveis à refração pelo texto literário. Nesse engenho, Bakhtin cunha o termo *excedente de visão* para referir-se às fronteiras estabelecidas entre os horizontes do eu e do outro, em que o olhar externo complementa as limitações da imagem particular do sujeito e da linguagem em um universo de valores (Brait, 2012), pois “o que vejo predominantemente no outro em mim mesmo só o outro vê” (Bakhtin, 2011, p. 22). Com esse pensamento dialógico, o outro, como elemento externo, complementa a perspectiva limitada do eu ao possuir o distanciamento necessário para a concepção de um sujeito transpassado pelas correntes axiológicas dispostas no mundo da vida. Por uma via de mão dupla, a alteridade ocorre a partir do diálogo estabelecido no sentido do eu para o outro, atribuindo acabamento estético ao sujeito de modo a demonstrar que

[...] o homem tem uma necessidade estética absoluta do outro, do seu ativismo que vê, lembra-se, reúne e unifica, que é o único capaz de criar para ele uma personalidade externamente acabada; tal personalidade não existe se o outro não a cria; a memória estética é produtiva, cria pela primeira vez o homem exterior em um novo plano da existência (Bakhtin, 2011, p. 33).

A relação entre o eu e o outro ocorre a partir de aproximações e distanciamentos possíveis em virtude do *excedente de visão*. Por natureza, o homem é um ser

inacabado, pois não possui acesso à totalidade de sua imagem externa, a qual só é possível em virtude da percepção de um outro que age a partir do lugar que ocupa, por meio do qual consegue visualizar horizontes inalcançáveis pelo eu. Nesse ponto, instauram-se as relações de alteridade, em que o ser social necessita de um outro para a definição do seu acabamento externo. Recorrendo às metáforas bakhtinianas, nem mesmo o espelho é suficiente para a definição externa e acabada do sujeito, pois do reflexo advindo do espelhamento se obtém apenas uma imagem externa que não é suficiente para revelar o sujeito inserido em seus posicionamentos valorativos no mundo concreto, conforme Bakhtin (2011, p. 30):

Contemplar a mim mesmo no espelho é um caso inteiramente específico de visão da minha imagem externa. Tudo indica que neste caso vemos a nós mesmos de forma imediata. Mas não é assim: permanecemos dentro de nós e vemos apenas o nosso reflexo, que não pode tornar-se elemento imediato da nossa visão e vivenciamento do mundo: vemos o reflexo da nossa imagem externa mas não a nós mesmos em nossa imagem externa; a imagem externa não nos envolve ao todo, estamos diante e não dentro do espelho; o espelho só pode fornecer o material para a auto-objetivação, e ademais um material não genuíno.

O acabamento externo não se limita apenas à imagem objetificada do sujeito. Para além do reflexo no espelho, a imagem externa perpassa os emaranhados axiológicos que constituem o homem em suas relações com o mundo social e influem em tomadas de decisões, bem como nas inter-relações ideológicas experienciadas ou não pelo sujeito. Essas escolhas ou direcionamentos partem de espaços discursivos socialmente demarcados por meio de vozes que se conglomeram, confluem-se ou divergem, formando, assim, identidades e personalidades desse sujeito alteritário. Conforme Brait (2012, p. 90), o eu e o outro, o sujeito e as vozes que o constituem projetam “diferentes identidades, diferentes personalidades por meio de vozes discursivas que se defrontam, surpreendidas na pontuação, no vocabulário, nas construções sintáticas, e não simplesmente nos conteúdos dos diferentes momentos narrativos”.

As relações de alteridade na construção do eu e do outro por uma perspectiva dialógica são fundamentais na construção estética, uma vez que o autor-criador busca o seu objeto na vida social disposta no mundo concreto. Por isso, a alteridade projeta identidades distintas em virtude do entrecruzamento de vozes que se refletem e refratam no texto literário, pensado e construído pelo autor-criador, que faz uso da materialidade linguística para definir personagens (outros) e consciências na

arquitetônica do gênero romanesco. Como na vida, as criações travam embates por meio dos enlaces discursivos com a diferença, mas, distintamente da vida, essas inter-relações são criadas pelo autor-criador e enformadas na obra literária com determinado objetivo artístico.

Nesse sentido, defronte o outro ocorre a construção do eu de modo que os sujeitos são constituídos não por suas próprias concepções de si, mas a partir da visão do outro. O lugar de cada sujeito é legitimado e constituído no mundo, entrelaçado em uma teia de interdependência em que, entre o eu e o outro, é definida a imagem de si, como em um reconhecimento de (auto)consciência do sujeito. É por essa razão que o romance, para Bakhtin (2015), é considerado plurivocal, pois nele as vozes coabitam a partir dos posicionamentos dados às personagens pelo autor-criador.

3 A fera ferida e a bela maquilada: evocações dialógicas da alteridade

As relações de alteridade se desenvolvem entre indivíduos numa concepção de interdependência do homem social, tendo em vista que a concepção do “eu” se constrói em correspondência com o outro. Assim, as várias relações sociais desempenhadas entre os sujeitos se dão por meio de ligações enunciativas em que um concebe o outro a partir da linguagem. Defronte o outro decorre-se a construção do eu de modo que os sujeitos são constituídos não somente por suas próprias concepções de si, mas a partir do olhar alheio. Dessa forma, o lugar de cada indivíduo é legitimado e constituído no mundo, entrelaçado por teias de interdependência. Entre o eu e o outro é definida a imagem de si, como um reconhecimento de autoconsciência do indivíduo a partir do tom emotivo-volitivo (Bakhtin, 2020, p. 90) assumido pelas personagens.

No âmbito das questões de gênero, as relações de alteridade se dão em consonância com as diferenças nas fronteiras impostas às sexualidades. Nesse contexto, por exemplo, a mulher por muito tempo foi colocada em completa submissão ao homem, subjugada no curso das veredas da história em que eles sobressaem a elas. Assim, a mulher esteve submetida ao homem, seja ele na condição de pai ou de marido, sendo destinada a uma vida sob o mando masculino, em que a vontade dele impunha a obediência dela por meio do sistema patriarcal que instituiu o silenciamento feminino.

O conto “A bela e a fera ou a ferida grande demais”, de Clarice Lispector, escrito em 1977, foi uma das últimas produções da autora, sendo publicado postumamente. A narrativa se passa na cidade do Rio de Janeiro, mais precisamente na Avenida Atlântica, em frente ao Copacabana Palace Hotel. É protagonizada por uma personagem feminina cognominada Carla de Souza e Santos que, ao se deparar com o seu suposto semelhante, constrói poeticamente reflexões de cunho sociológico, filosófico e existencial em torno de si e do outro.

O texto clariciano faz referência explícita ao conto fantástico “A bela e a fera”, da escritora francesa Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, ao mesmo tempo que utiliza a conjunção “ou” para sugerir uma ideia de alternância e/ou de dualismo em virtude de um segundo título proposto pela autora-criadora, a saber, “A ferida grande demais”. Esse segundo título revela a construção de uma releitura moderna do conto de fadas supracitado e/ou uma possível escolha autoral para indicar uma versão brasileira da narrativa francesa, em que moça e monstro se tornam enamorados e se aproximam, apesar das fronteiras de alteridade existentes entre ambos.

É importante destacar nessa leitura dialógica, em que consideramos preponderantemente os elementos que compõem o conteúdo, o material e a forma do texto literário (Bakhtin, 2014), que a autora-criadora, em dois momentos do conto, insere expressões típicas do gênero dramático. Embora a narrativa ficcional em análise não possua as características de tal gênero e esses recursos possam passar despercebidos pelo leitor desavisado, a expressão “Começa:” (Lispector, 2016, p. 621), antes do início da voz do narrador, funciona para descortinar a trama em que a autora-criadora se deixa revelar na obra, como um diretor que conduz o seu espetáculo. Já ao final do conto, deslocado do texto, novamente é possível encontrar o recurso típico do gênero dramático “(No carro andando)” (Lispector, 2016, p. 632), utilizado entre parênteses para situar a localização espacial da personagem, como se instrísse o desenrolar da cena que se sucede. A informação poderia ser mencionada pelo narrador, mas a autora opta por utilizar, mesmo que sutilmente, recurso próprio do texto dramático. Os artifícios dispostos sugerem que a narrativa conduzida pela voz do narrador, que não integra os fatos contados, compõe um drama encenado que reflete e refrata o mundo da vida. Contudo, o enredo não passa de uma encenação teatral, em que as personagens assumem máscaras sociais para a representação de atos éticos e valorativos.

A trama se inicia quando a protagonista Carla de Souza e Santos sai do salão de beleza pelo elevador, localizado no Copacabana Palace Hotel, área nobre do Rio de Janeiro, antes do horário combinado com o seu motorista, “‘seu’ José” (Lispector, 2016, p. 621), nomeado dessa forma por mais de uma vez no conto, com aspas no pronome para dar ênfase ao sentido possessivo do termo, demarcando a condição financeira da personagem. Com quinhentos cruzeiros no bolso, “trouxera dinheiro porque o marido lhe dissera que nunca se deve andar sem nenhum dinheiro” (Lispector, 2016, p. 621); decide não chamar um taxi, pois pressupõe que o taxista não teria troco para a quantia, por isso resolve esperar naquele local. Não era hábito seu tomar decisões já que “faziam tudo por ela” (Lispector, 2016, p. 625), porém a personagem rompe a bolha da monotonia instituída pela condição financeira do seu esposo e se permite entrar em contato com o ambiente externo, quando, ao se olhar no espelho, seu reflexo desperta considerações sobre si e sobre o outro:

[...] Não se lembrava quando fora a última vez que ficara sozinha consigo mesma. Talvez nunca. Sempre era ela – com outros, e nesses outros ela se refletia e os outros se refletiam-se nela. Nada era – era puro, pensou sem se entender. Quando se viu no espelho – a pele trigueira pelos banhos de sol faziam ressaltar as flores douradas perto do rosto nos cabelos negros -, conteve-se para não exclamar um “ah” – pois ela era cinquenta milhões de unidades de gente linda. Nunca houve em todo o passado alguém que fosse como ela. E depois, em três trilhões de anos – não haveria uma moça exatamente como ela (Lispector, 2016, p. 621).

O rompimento da fronteira autoritária que separa a personagem de si mesma, permite-lhe tomar afastamento do seu próprio horizonte axiológico (“ficara sozinha consigo mesma”). Por outro lado, é o reflexo no espelho que desperta o excedente de visão necessário para a construção de considerações sobre o seu vivenciamento como indivíduo único e determinado (“Sempre era ela”). Olhando para si por meio dos olhos do outro (“nesses outros ela se refletia e os outros se refletiam-se nela”), na percepção do *eu-para-mim* (Bakhtin, 2011, p. 22), Carla de Souza e Santos toma consciência da sua localização espaço-temporal e da sua singular condição enquanto indivíduo (“não haveria uma moça exatamente como ela”). Conforme dispõe Bakhtin,

Esse excedente da minha visão, do meu conhecimento, da minha posse - excedente sempre presente em face de qualquer outro indivíduo - é condicionado pela singularidade e pela insubstituíbilidade do meu lugar no mundo: porque nesse momento e nesse lugar, em que sou o único a estar situado em dado conjunto de circunstâncias, todos os outros estão fora de mim (Bakhtin, 2011, p. 21).

Tomada por esse excedente de visão da própria vida, a personagem feminina se reconhece amparada pelas estruturas patriarcais, que funcionam como mantenedoras de sua vida de luxo em troca da pretensa submissão ao mando do marido e da manutenção de máscaras sociais que escondem a sua verdadeira face, como a beleza do rosto maquiado e a maternidade: “A beleza pode levar à espécie de loucura que é a paixão:” Pensou: ‘estou casada, tenho três filhos, estou segura.’” (Lispector, 2016, p. 622). Para Carla de Souza e Santos é importante a preservação do seu nome vinculado à tradição carioca e elitista do esposo, representando a posse dos elementos que a tornaram superior e pertencente a uma classe nobre da sociedade: “Ela tinha um nome a preservar: era Carla de Souza e Santos. Eram importantes o ‘de’ e o ‘e’: marcavam classe e quatrocentos anos de carioca” (Lispector, 2016, p. 622), o que escondia sua “tradição podre” e “linhagem plebeia” (Lispector, 2016, p. 622). A utilização dessas palavras pelo narrador para descrever a origem da protagonista, envolve a personagem em uma gama de enunciados que remetem ao contexto monárquico, predominante nos contos de fadas, desenhando um quadro elitista e contemporâneo destinado para poucos privilegiados: os beneficiados pelo sistema capitalista ou pelos resultados da manutenção do patriarcado, entre eles o homem como detentor do prestígio social e de poder econômico, o casamento por conveniência como garantia da perpetuação da família e do seu patrimônio e sua possibilidade de ascensão social.

Por isso, nesse contexto, revela o narrador o pensamento da protagonista:

Pensou assim, toda enovelada: “Ela que, sendo mulher, o que lhe parecia engraçado ser ou não, sabia que, se fosse homem, naturalmente seria banqueiro, coisa normal que acontece entre os ‘dela’, isto é, de sua classe social, à qual o marido, porém alcançara por muito trabalho e que o classifica de *self-made man* enquanto ela não era uma *self-made woman*. No fim do longo pensamento, pareceu-lhe que – que não pensara em nada (Lispector, 2016, p. 622).

O tom emotivo-volitivo (Bakhtin, 2020, p. 90) tomado pela personagem, embora instantâneo, expõe as fronteiras de gênero postas entre homens e mulheres para situar o lugar submisso ocupado pela protagonista. A expressão inglesa “*self-made man*” é utilizada pela autora-criadora para retratar o privilégio masculino obtido por meio do sistema patriarcal, que dispõe ao homem a possibilidade de carreira profissional de sucesso, ao contrário da mulher que não pode ser uma “*self-made woman*”. O tom emotivo-volitivo da personagem emerge no conto como definição do

seu existir-evento dando, mesmo que por breve instante, responsabilidade ativa à personagem, conforme discute Bakhtin:

[...] O tom emotivo-volitivo, que abarca e permeia o existir-evento singular, não é uma reação psíquica passiva, mas uma espécie de orientação imperativa da consciência, orientação moralmente válida e responsabilmente ativa. Trata-se de um movimento da consciência responsabilmente consciente, que transforma uma possibilidade na realidade de um ato realizado, de um ato de pensamento, de sentimento, de desejo, etc. Com o tom emotivo-volitivo indicamos exatamente o momento do meu ser ativo na experiência vivida, o vivenciar da experiência como minha: eu penso-ajo com o pensamento [...] (Bakhtin, 2020, p. 91).

Além das formas gramaticais que distinguem e sobrepõem classes sociais, na constituição da figura de Carla de Souza e Santos, é importante o salão de beleza, ambiente que, no conto, funciona como lugar de transformação e embelezamento que outorga à personagem poder e representatividade social escondendo, inclusive, a sua verdadeira face – ou espécie. Entretanto, ao contrário do salão de beleza, é na rua, lugar público e transitório de movimentação automotiva e humana, e com o contato com o outro que o desmascaramento da personagem acontece: ela se depara com “pessoas de toda espécie. Pelo menos de espécie diferente dela. ‘Da dela?’ ‘Que espécie de ela era para ser ‘da dela?’” (Lispector, 2016, p. 623).

Fora da redoma onde vivia a automatização que lhe impossibilitara até aquele momento o encontro consigo mesma e com o(s) outro(s) que a compõe(m), a protagonista passa por processos de observação e de tomada de consciência (Elias, 1994), provocados pelo reflexo no espelho do seu rosto maquiado. Nesse momento, a personagem é surpreendida por um mendigo, com um grande ferimento, a pedir esmolas: “‘Socorro!!!’ gritou-se para si mesma ao ver a enorme ferida na perna do homem. ‘Socorre-me, Deus’ disse baixinho” (Lispector, 2016, p. 623). O fato desperta a protagonista para um momento de profunda epifania causada pelo choque entre classes sociais e a descoberta do eu e do outro, porém “a morte não nos separa, pensou de repente e seu rosto tomou o ar de uma máscara de beleza e não beleza de gente: sua cara por um momento se endureceu” (Lispector, 2016, p. 623).

Nesse ponto da narrativa, a autora-criadora elege o narrador para mediar as acepções que vão sendo desenvolvidas no pensamento das personagens e no diálogo estabelecido entre Carla de Sousa e Santos e o pedinte de Copacabana: “Pensamento do mendigo: ‘essa dona de cara pintada com estrelinhas douradas na testa, ou não me dá ou me dá muito pouco.’ Ocorreu-lhe então, um pouco cansado:

‘ou dará quase nada’” (Lispector, 2016, p. 623). Da reflexão existencial, em que a personagem se descobre como sujeito componente de sua classe social, passa-se a um encontro exterior com o seu suposto semelhante, em que as duas personagens desempenham atos emotivo-volitivos. Na medida em que tecem concepções sobre o outro, definem a si mesmos por meio do diálogo estabelecido, fazendo com que as marcas de alteridade emergam e ganhem cada vez mais relevo na narrativa: a mulher burguesa, esposa de milionário, de rosto maquilhado e cabelos ao vento, depara-se com um mendigo pedinte e portador de uma ferida aberta em carne viva e purulenta, seu ganha-pão.

Para Benedito Nunes (1995, p. 84), a tensão conflitiva do conto é provocada pela náusea, recorrente na escrita clariciana:

A tensão conflitiva vem, portanto, qualificada pela náusea, que precipita a mulher num estado de alheamento, verdadeiro êxtase diante das coisas, que a paralisa e esvazia, por instantes, de sua vida pessoal. Contudo, pela sua existência e profundidade, essa mesma crise arma de uma percepção visual penetrante, que lhe dá a conhecer as coisas em sua nudez, revelando-lhe a existência nelas represada, como força impulsiva e caótica, e desligando-a da realidade cotidiana, do âmbito das relações familiares.

No conto em análise, o elemento de provocativa repugnância se encontra na ferida exposta do mendigo. Esse momento nauseante torna-se plano de fundo para o encontro da personagem consigo mesma, induzindo-lhe ao êxtase que se segue de uma profunda reflexão de si em relação ao outro. O pensamento da protagonista entra em ebulição, e a personagem desnuda o mundo à sua volta e revela o momento do “é”, do agora, em que o tempo é atomizado. Nesse momento, tudo para – os relógios, os carros, o tempo – o que faz com que a mulher do banqueiro caia em uma dimensão de reflexão sobre os movimentos ou as feridas da sua própria vida – fato que descortina distanciamentos e aproximações entre as duas personagens situadas em extremidades sociais distintas.

Defronte as relações de alteridade representadas no conto, a partir da suposta fragilidade do mendigo, a composição da personagem Carla de Souza e Santos é esteticamente desenhada em relação ao seu suposto semelhante, pois, ao mesmo tempo em que as classes sociais das personagens localizam em extremidades opostas, o encontro entre a mulher do banqueiro e o mendigo na Avenida Atlântica coloca lado a lado dois indivíduos com horizontes axiológicos distintos: “Enquanto isso a cabeça dele pensava: comida, comida, comida boa, dinheiro, dinheiro” (Lispector,

2016, p. 624) e “A cabeça dela era cheia de festas, festas, festas. Festejando o quê? Festejando a ferida alheia?” (Lispector, 2016, p. 624). O curso arquitetônico da narrativa vai definindo aproximações e distanciamentos graduais entre as personagens: enquanto um pensa em comida, o outro mentaliza festa. Praticamente o mesmo enunciado é enformado de dois modos para definir diferentes atos emotivo-volitivos, demarcados por palavras preenchidas de valores ideológicos, éticos e morais: comida, representando a falta de condições mínimas de sobrevivência e a ausência do acesso à alimentação, e festa, evocando o privilégio das classes mais favorecidas aos abastados jantares e comemorações da burguesia carioca. Entrepostas, as duas palavras, comida e festa, ressoam na cabeça das personagens como necessidades urgentes de indivíduos em condições sociais distintas ao instante que, repetidas no texto, sinalizam para a abissal desigualdade social existente no curso histórico e estrutural do Brasil, mais especificamente na segunda metade do século XX.

Entre distanciamentos e aproximações dispostos no intercurso da narrativa com foco ora em Carla, ora no mendigo, descobrem-se características afins entre essas personagens inicialmente tão diferentes, consoante a passagem abaixo:

Uma coisa os unia: ambos tinham uma vocação por dinheiro. O mendigo gastava tudo o que tinha, enquanto o marido de Carla, banqueiro, colecionava dinheiro. O ganha-pão era a Bolsa de Valores, e inflação, e lucro. O ganha-pão do mendigo era a redonda ferida aberta. E ainda por cima, devia ter medo de ficar curado, adivinhou ela, porque se ficasse bem, não teria o que comer, isso Carla sabia: “quem não tem bom emprego depois de certa idade...” Se fosse moço, poderia ser pintor de paredes. Como não era, investia na ferida grande em carne viva e purulenta. Não, a vida não era bonita (Lispector, 2016, p. 624).

Apesar das elucidações estabelecidas pelo narrador envolvendo as duas personagens, o mendigo é aproximado do banqueiro e não da própria Carla, protagonista que possui sua identidade submissa ao esposo. Nesse contexto, a figura feminina entra em desvantagem diante das engrenagens do sistema patriarcal e do capitalismo carioca, que conseguem colocar na mesma linha tênue a figura do banqueiro e do mendigo. Sendo homens, cada um possui a sua fonte de renda, o que a autora-criadora denomina de ganha-pão: um vive da bolsa de valores e, o outro, da ferida na perna. Diferentemente, a personagem feminina, Carla de Sousa e Santos, sobrevive das fontes financeiras do marido e, conseqüente, do casamento por conveniência.

Ela se encostou na parede e resolveu deliberadamente pensar. Era diferente porque não tinha o hábito e ela não sabia que pensamento era visão e compreensão e que ninguém podia se intimar assim: pense! Bem. Mas acontece que resolver era um obstáculo. Pôs-se então a olhar para dentro de si e realmente começaram a acontecer. Só que tinha os pensamentos mais tolos. Assim: esse mendigo sabe inglês? Esse mendigo já comeu caviar, bebendo champanhe? Eram pensamentos tolos porque claramente sabia que o mendigo não sabia inglês, nem experimentara caviar e champanhe. Mas não pôde se impedir de ver nascer em si mais um pensamento absurdo: ele já fez esportes de inverno na Suíça? (Lispector, 2016, p. 624).

No processo de autoconsciência, Carla de Souza e Santos se transfigura na imagem do mendigo que, numa relação de alteridade, coloca uma personagem ao lado da outra como componente intrínseco de sua composição. Teria aquele homem comido caviar e champanhe? Falaria inglês? Teria feito jogos de inverno na Suíça? Esses elementos funcionam como demarcações de classes, que representam um lugar que a protagonista assumira simplesmente pela beleza que dispunha (o rosto maquilado) e do matrimônio alcançado como forma de estabilidade financeira, recorrente na cultura patriarcal.

As escolhas autorais na construção estética e ficcional do conto “A bela e a fera ou a ferida grande demais” transparecem na medida em que as relações de alteridade vão sendo representadas na narrativa. As personagens são construídas por meio de elementos que levam em consideração a constituição do outro, por vezes situados em extremidades opostas. Esse aspecto pode ser verificado por meio de elementos contrastantes: bela e fera, maquilagem e ferida purulenta, salão de beleza e rua, riqueza e pobreza, homem e mulher, banqueiro e mendigo, marido e esposa, entre outros. Na perspectiva dialógica, o que ocorre com Carla de Sousa e Santos, em plena Avenida Atlântica, defronte a um mendigo desconhecido em estado de purulência (que contrasta a maquilagem do seu rosto), trata-se de um ato produtivo único a partir do qual se constitui o momento do dever propiciado pela percepção do indivíduo, da sua singularidade e unicidade no mundo da vida refletido na arte, conforme explica Bakhtin (2020, p. 98-99):

O simples fato de que eu, a partir do meu lugar único no existir, veja, conheça um outro, pense nele, não o esqueça, o fato de que também para mim ele existe tudo isso é alguma coisa que somente eu, único, em todo o existir, em um dado momento, posso fazer por ele: um ato do vivido real em mim que completa a sua existência, absolutamente profícuo e novo, e que encontra em mim somente a sua possibilidade. Este ato produtivo único é precisamente aquele no qual se constitui o momento do dever. O dever encontra a sua possibilidade originária lá onde existe o reconhecimento do fato da unicidade da existência de uma pessoa e tal reconhecimento vem do

interior dela mesma, lá onde esse fato se torna o centro responsável, lá onde eu assumo a responsabilidade da minha própria unicidade, do meu próprio existir.

Impulsionada pela reflexão sobre si e sobre o outro, a protagonista Carla de Sousa e Santos toma consciência do seu existir singular. O fato de a personagem ultrapassar a fronteira que a limitava à vida monótona, impedindo-lhe até mesmo de pensar, faz com que ela, uma mulher de classe alta, desperte para o mundo ao seu entorno composto por outro(s) na multiplicidade das diferenças. Essa compreensão construída tardiamente, faz Carla perceber o emaranhado axiológico que a integra, o qual advém, predominantemente, dos efeitos do sistema patriarcal no curso da sua vida, conforme a passagem:

Agora entendia por que se casara da primeira vez e estava em leilão: Quem dá mais? Quem dá mais? Então está vendida. Sim, casara-se pela primeira vez com o homem que “dava mais”, ela o aceitara porque ele era rico e era um pouco acima dela em nível social. Vendera-se. E o segundo marido? Seu casamento estava findando, ele com duas amantes... e ela tudo suportando porque um rompimento seria escandaloso: seu nome era por demais citado nas colunas sociais. E voltaria ela a seu nome de solteira? Até habituar-se ao seu nome de solteira, ia demorar muito. Aliás, pensou rindo de si mesma, aliás, ela aceitava este segundo porque ele lhe dava grande prestígio. Vendera-se às colunas sociais? Sim. Descobria isso agora. Se houvesse para ela um terceiro casamento - pois era bonita e rica-, se houvesse, com quem se casaria? Começou a rir um pouco histericamente porque pensara: o terceiro marido era o mendigo (Lispector, 2016, p. 628).

Vendera-se! A arquitetônica da narrativa vai demonstrando que o ganha-pão do banqueiro era a bolsa de valores, o ganha-pão do mendigo era a ferida purulenta e o ganha-pão de Carla era o casamento por conveniência, falido em seu caráter amoroso e sentimental. A personagem sequer possuía a compreensão do seu papel singular nessa conjuntura matrimonial, pois, repetimos, faziam tudo por ela... escolheram o número de filhos por ela... pensavam por ela... Com isso, o sistema patriarcal é estrategicamente explorado no conto pela autora-criadora fazendo uso de uma personagem que representa uma mulher moderna que se casa por duas vezes com aquele que “dá mais”. Essa expressão denuncia a coisificação da personagem e revela, ainda mais, a sua condição de objeto, sendo arrematado em uma espécie de leilão. Além disso, enfatiza-se a nulidade da figura feminina, envolvida por uma vida de comodismo e de luxo que, veladamente, silencia-lhe e lhe impede de pensar.

Em contraposição, nessa conjuntura patriarcal, o segundo matrimônio de Carla de Sousa e Santos rompe com a ideia do “felizes para sempre”, desfecho disseminado

nos contos de fadas - mundo da arte - ou do “até que a morte os separe”, juras de fidelidade matrimonial - mundo da vida. Além disso, a narrativa sugere que um possível terceiro marido da personagem seria o mendigo, novamente aproximando a texto em estudo do conto de fadas “A bela e a fera”, citado anteriormente, em que a moça plebeia se casa com um monstro, que se torna príncipe, com quem vive o seu clássico feliz para sempre. Assim, na narrativa clariciana, a fera é um homem ferido em carne viva e purulenta e a bela está maquilada, a esconder a sua verdadeira face.

Nesse caminho, é a ferida redonda, viva e purulenta que desperta a consciência de Carla de Souza e Santos para as multidões anônimas que mendigam para sobreviver, enquanto passam despercebidas, aos olhos daqueles que desfrutam de vasto conforto, festas, comidas caras e gordas contas bancárias, mas carecem de relações humanas, vínculos afetivos e têm sentimentos substituídos por dinheiro, consequência do capitalismo desenfreado. Nesse entendimento, a personagem se descobre tão pedinte quanto o mendigo, que se encontra ao seu lado, com quem passa a se identificar, conforme a passagem abaixo:

Como é que eu nunca descobri que sou também uma mendiga? Nunca pedi esmola mas mendigo o amor de meu marido que tem duas amantes, mendigo pelo amor de Deus que me achem bonita, alegre e aceitável, e minha roupa de alma está maltrapilha (Lispector, 2016, p. 630).

Entre a ferida grande demais e o rosto maquilado, podemos dizer, a partir do trecho acima, que, na narrativa, o maior mendigo não é aquele que suplica esmola financeira, mas, de forma profunda e poética, o conto em questão revela que a ausência de amor coloca os homens em situação de miséria, pedintes e carentes de afeto, por vezes escondidos atrás de rostos maquilados que ocultam a grande ferida presente na alma. A ferida redonda em carne viva e purulenta entra em contraste com o rosto maquilado a esconder a verdadeira face humana e a ostentar a vida esbanjada pelo consumismo, em virtude do capital, concentrado nas mãos de poucos, enquanto muitos perecem em condições subumanas. Percebemos, portanto, no conto, a representação das desigualdades sociais suscitadas pela exploração das classes menos favorecidas e pela má distribuição de renda, além da ausência de políticas sociais eficazes, conjuntura que destina multidões de pessoas a condições de miserabilidade, condenados pela sociedade moderna e seus métodos consumistas ao anonimato e a invisibilidade social no mundo da vida.

Nesse sentido, a relação de alteridade estabelecida pela autora-criadora entre a personagem Carla de Souza e Santos e o mendigo deixa transparecer embates ideológicos entre classes sociais e condição humana. Na composição do sujeito dependente do outro, observa-se uma personagem feminina afetada pelas consequências do sistema patriarcal, que anula e silencia a mulher por meio do matrimônio, que lhe exige beleza e maternidade em troca de uma vida de luxo no contexto elitista carioca, ofuscando um casamento de aparências. Por outro lado, o mendigo e a sua ferida protuberante funcionam, na narrativa, como metáfora da miséria humana advinda da má distribuição de renda, que afeta multidões de pessoas sem condições básicas de sobrevivência, enquanto uma pequena minoria da população possui grande parte da riqueza do país. Em conformidade, há na narrativa toda uma abrangência das estruturas de nossa sociedade que são refletidas e refratadas pela autora-criadora por meio das relações de alteridade dispostas entre Carla de Sousa e Santos e o mendigo.

Por fim, como é típico na epifania das personagens claricianas, a protagonista encerra o momento de reflexão e tudo volta exatamente ao seu estado anterior, fazendo uso de movimentos exotópicos, como se nada tivesse acontecido. Apesar de estar acomodada no banco do carro refrigerado, Carla de Souza e Santos percebe que aquele mendigo era ela mesma, despertando-se para a noção da importância do outro na composição do eu e tecendo relações da sua vida com a ferida alheia exposta como meio de sobrevivência. Contudo, a condição de mendicância do homem não lhe afeta diretamente, pois, na sua cabeça, o dinheiro, as festas, os salões, as colunas das revistas e dos jornais representam a completude da vida da mulher burguesa que, tomada por uma visão tradicional e conservadora, deve se preocupar apenas com sua aparência exterior e sua aceitabilidade de modo que o anonimato de milhões de desvalidos é mantido e reafirmado ao fim do conto, quando a protagonista percebe que se esqueceu de perguntar o nome do mendigo, enquanto o “de” e o “e” em seu nome demarcam tradição e status financeiro e social.

4 Considerações finais

Este texto teve o objetivo de analisar o conto “A bela e a fera ou a ferida grande demais”, de Clarice Lispector, com base na perspectiva dialógica, buscando perceber

como a autora-criadora construiu a protagonista a partir da sua relação alteritária com o outro.

Como vimos, a estreita relação entre o texto literário e a vida social possibilita, por meio dos aspectos discursivos da teoria dialógica, o estudo entre o monumento artístico e os fenômenos sociais. Por esse caminho, a composição das personagens perpassa o reflexo e a refração do mundo da vida, de modo que a criação estética representa fenômenos sociais em que as personagens são envolvidas por um ténue tecido ético e valorativo que transparece, por vezes, as escolhas advindas do autor-criador. No texto literário também é possível identificar as marcas da alteridade estabelecidas na prosa de ficção entre os indivíduos nele representados e, principalmente, na construção artística de sujeitos distintos, a partir do outro na arquitetônica do mundo da arte.

Inseridos no contexto sociocultural brasileiro e em seus vários momentos de transformações nas mais diversas ramificações artísticas, deparamo-nos, no conto, com a representação de uma sociedade construída basilarmente sobre estruturas patriarcais, em que as posições sociais colocam as diferenças em extremidades opostas, de forma a assumirem papéis definidos frente aos estereótipos culturais convencionalizados. Por esse viés, o conto “A bela e a fera ou a ferida grande demais” representa, por meio de relações de alteridade, o encontro entre indivíduos de camadas sociais diferentes, mas com aproximações e afinidades.

A narrativa no mundo ficcional, dessa forma, propõe reflexões, no mundo da vida, em torno da condição humana e aponta, por meio das metáforas do rosto maquillado e da ferida em carne viva e purulenta, as máscaras da desigualdade social, bem como sua decadência e a desumanização provocada pelo sistema patriarcal e pelo capitalismo exacerbado. O conto, nesse contexto, evoca uma grande crítica acerca da miséria do povo brasileiro, da má destruição de renda e da exploração dos menos favorecidos.

É pertinente destacar que a autora escolhe fazer com que a personagem Carla de Souza e Santos, em um átimo de segundo, rompa as barreiras sociais entre ela, uma mulher burguesa e esposa de banqueiro, e um mendigo, um homem sustentado pelas esmolas arrecadadas através da ferida em sua perna. Esse rompimento leva a protagonista a se descobrir tão pedinte quanto aquele homem, e é por meio dessa figura, em condição de miserabilidade física e econômica, que Clarice Lispector tece relações de alteridade entre o eu e o outro.

**BETWEEN THE MADE-UP FACE AND THE RAW, PURULENT FLESH: DIALOGIC
RELATIONSHIPS OF OTHERNESS IN THE SHORT STORY “A BELA E A FERA
OU A FERIDA GRANDE DEMAIS”, BY CLARICE LISPECTOR**

Abstract: The relationship between the world of life and the world of art is one of constant interaction and exchange, in which the discursive thread of fictional narratives evinces the representation of social structures and spaces demarcated by discursively constituted subjects. Thinking about this interaction, this paper aims to analyze the protagonist of Clarice Lispector’s short story “A bela e a fera ou a ferida grande demais” based on Bakhtin’s (2011; 2014; 2015; 2018) and Volóchinov’s (2019) writings in order to discuss the marks of otherness that emerge in and between the characters in the fictional narrative. We conclude that the author fictionally creates a clash between the social structures represented by the protagonist’s made-up face and the beggar’s purulent wound, evinced by the marks of otherness in the constitution of the characters and, in a more accentuated way, in the creation of the female character, conditioned to conservative and traditional patriarchal dictates.

Keywords: Dialogism. Otherness. “A bela e a fera ou a ferida grande demais”. Clarice Lispector.

Referências

BAKHTIN, M. O autor e a personagem na atividade artística. *In:* BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 6. ed. Introdução e tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011. p. 3-20.

BAKHTIN, M. O problema do Conteúdo, do Material e da Forma na Criação Literária. *In:* BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2014. p. 29-44.

BAKHTIN, M. O discurso no romance. *In:* BAKHTIN, M. *Teoria do romance I: a estilística*. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015. p.19-241.

BAKHTIN, M. As formas do tempo e do cronotopo no romance: um ensaio de poética histórica. *In:* BAKHTIN, M. *Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo*. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018. p. 11-236.

BAKHTIN, M. *Para uma filosofia do ato responsável*. Tradução de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos, SP: Pedro & João Editores, 2020.

BRAIT, B. Análise e teoria do discurso. *In:* BRAIT, B. (org.) *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2008. p. 9-31.

BRAIT, B. Alteridade, dialogismo, heterogeneidade: nem sempre o outro é o mesmo. *Revista Brasileira de Psicanálise*. 2012, vol. 46, n.4. p. 85-97. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486641X201200040008&lng=pt&nrm=iso>. ISSN 0486-641X. Acesso em: 21 jul. 2022.

CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.

COSTA, M. E.; LOPES, L. C. V.; REDSON, J. C. A relação de alteridade do discurso feminino na literatura brasileira. In: SILVA, A. M. M. *et al.* (org.). *De memória e identidade: estudos interdisciplinares*. Campina Grande: EDUEPB, 2010. p. 225-243.

ELIAS, N. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

FARACO, C. A. *Linguagem & diálogo: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola editorial, 2009.

FREITAS, M. T. A. Identidade e alteridade em Bakhtin. In: PAULA, L.; STAFUZZA, G. (org.). *Círculo de Bakhtin: pensamento interacional*. Campinas: Mercado das Letras, 2013. p.183-199.

LIMA, M. E. C. "*A Bela e a Fera ou a ferida grande demais*": considerações sobre o outro feminino. 2012. 110f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Letras, Fortaleza, CE, 2012.

LISPECTOR, C. A bela e a fera ou a ferida grande demais. In: MOSER, B. (org.). *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016. p. 621-632.

NASCIMENTO, J. B. Alteridade. In: PEREIRA, S. V.; RODRIGUES, S. G. C. (org.). *Diálogos em Verbetes: noções e conceitos da Teoria Dialógica da Linguagem*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2022. p. 17-19.

NASCIMENTO, M. E. F. do. Por uma leitura discursiva da poesia popular: ecos de memória na construção de identidade. In: COSTA, W. P. A. (org.). *Estudos linguísticos: múltiplos olhares*. Brasília: Editora Kiron, 2011.

NUNES, B. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1995.

OLIVEIRA, M. B. F. Linguagem e Alteridade nos escritos do Círculo de Bakhtin. *Eutomia: Revista de Literatura e Linguística*. Recife, v. 21, n. 1, p. 169-184, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/237079>. Acesso em: 18 jan. 2023.

VOLÓCHINOV, V. A palavra na vida e a palavra na poesia: para uma poética sociológica. In: VOLÓCHINOV, V. *A palavra na vida e a palavra na poesia: ensaios, artigos, resenhas e poemas*. Organização, tradução e notas de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2019. p. 109-146.

Recebido em 01/02/2023

Aceito em 14/08/2023

Publicado em 27/08/2023