

**INTERTEXTUALIDADE, VOZES E PONTOS DE VISTA EM *DOM QUIXOTE E VAI, BRASIL*, DE ALEXANDRA LUCAS COELHO: APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS**

Intertextuality, voices and perspectives in *Dom Quixote* and *Vai, Brasil*, by Alexandra Lucas Coelho: similarities and differences

Mariana Letícia Ribeiro  
Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)  
[marianatwd@gmail.com](mailto:marianatwd@gmail.com)

**RESUMO**

O presente texto propõe uma reflexão a respeito de como obras de épocas diferentes – *Dom Quixote*, do autor castelhano Miguel de Cervantes, e *Vai, Brasil*, da escritora portuguesa contemporânea Alexandra Lucas Coelho – podem utilizar-se, de maneira diversa, das mesmas estratégias narrativas, tais como a intertextualidade e o uso de múltiplas vozes e pontos de vista. Assim, discute-se o sujeito pós-moderno e barroco, tecendo aproximações e distanciamentos entre ambos, uma vez que serão cruciais para compreender o modo como as obras aqui em diálogo respondem à questionamentos de seu próprio tempo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Barroco; pós-modernismo; narrador; intertextualidade; multiplicidade de vozes.

**ABSTRACT**

This text aims to reflect on two literary works: *Dom Quixote*, by the Castilian author Miguel de Cervantes and *Vai, Brasil*, by the contemporary Portuguese writer Alexandra Lucas Coelho. The purpose of this reflection is to understand how literary works from different times use the same narrating strategies in different ways. Some of these strategies are, for example, the intertextuality and the use of multiple voices and perspectives. That way, the text discuss the post-modern and baroque subject considering possible similarities and differences between them. These subjects are important to understand how the works from both authors answer to their own time.

**KEYWORDS:** Baroque; post-modernism; narrator; intertextuality; multiple voices.

***D. Quixote e Vai, Brasil: inovação e influência***

É inegável que *D. Quixote* (2011a; 2011b) de Miguel de Cervantes tenha respondido à sua época, e, com isso, tenha causado certo impacto e promovido alguma influência já no século XVII, com traduções a vários idiomas, por exemplo. Além disso, como mostra a própria ficção, na segunda parte da referida obra estão incluídas muitas referências às opiniões do público em relação à primeira parte, como afirmado por E. C. Riley em *Introducción al “Quijote”* (2004). Entretanto, a influência em relação a outros autores e obras somente se inicia em fins do século XVIII, a partir do qual “la influencia se dejó sentir en todas las literaturas europeas importantes en las que la novela prosperó” (RILEY, 2004, p. 230), e, assim, se estende até as obras modernas e pós-modernas, como atesta Riley, no mesmo texto:

[...] el Quijote haya demostrado ser relevante no sólo para las grandes novelas realistas del siglo pasado, sino también para muchas obras modernas y postmodernas de nuestros días. [...] Una razón fundamental de ello es la preponderancia que da Cervantes a la idea de su novela como artefacto literario, el modo en que muestra

que la cuidadosa composición del efecto de historicidad es pura ficción y que un acontecimiento es una selección de palabras. (RILEY, 2004, p. 232)

Isto posto, cabe verificar mais detalhadamente o modo como a influência da obra de Cervantes sobre a literatura como um todo pode colaborar para refletir sobre a literatura de tendência pós-modernista<sup>1</sup>, e, mais especificamente, sobre a obra de Alexandra Lucas Coelho, escritora portuguesa contemporânea, cuja obra em geral compartilha da referida consciência mencionada por Riley, e que estaria refletida na composição de *D. Quixote*: a do efeito de historicidade como pura ficção, do acontecimento como seleção de palavras e do caráter ficcional do efeito de historicidade em uma obra.

Esta consciência, segundo Linda Hutcheon em *Poética do pós-modernismo* (1991) é o que leva obras pós-modernistas a tratarem não só o acontecimento como uma seleção de palavras, bem como o próprio fato, aquilo que se toma como verdade, o fato histórico, como uma seleção de acontecimentos. Isso leva, segundo a autora, a um movimento duplo de inserção e questionamento, o que vai se tornar, então, uma grande característica de tal estética:

O que a escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e a história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado ("aplicações da imaginação modeladora e organizadora"). Em outras palavras, o sentido e a forma não estão *nos acontecimentos*, mas *nos sistemas* que transformam esses "acontecimentos" passados em "fatos" históricos presentes. Isso não é um "desonesto refúgio para escapar à verdade", mas um reconhecimento da função de produção de sentido dos construtos humanos. Portanto, o pós-moderno realiza dois movimentos simultâneos. Ele reinsere os contextos históricos como sendo significantes, e até determinantes, mas, ao fazê-lo, problematiza toda a noção de conhecimento histórico. (HUTCHEON, 1991, p. 122)

Desse modo, uma obra literária pós-modernista pode inserir discursos oficiais da História em sua estrutura, isto é, os detalhes históricos como os conhecemos, e, ao mesmo tempo, questionar seu estatuto de verdade absoluta. Hutcheon (1991, p. 108) menciona o exemplo do romance *Foe* (1986), de Michael Coetzee, que sugere o caráter silenciador da história em relação às mulheres, por exemplo. Assim, de acordo com o referido romance, não seria o naufrago Alexander quem teria fornecido informações à Defoe para que este escrevesse *Robinson Crusoe*, mas, ao contrário do que se pensa, as informações teriam provindo de uma mulher, Susan Barton, que se torna então, narradora de *Foe*, o que lhe permite expor sua realidade a respeito da construção de *Robinson Crusoe*.

Evidentemente, tal consciência sobre o caráter ficcional da historicidade e sobre o acontecimento – fato histórico – como seleção de palavras não se mostra em *D. Quixote* do mesmo modo como se faz na literatura pós-modernista e contemporânea. Entretanto, é de opinião geral entre críticos que a referida obra de Cervantes foi um tanto quanto inovadora em sua época, e até mesmo por conta disso, tão influente.

De fato, em seu texto “O engenhoso fidalgo Miguel de Cervantes” (1981), Brito Broca afirma a diferença entre qualquer outra novela de cavalaria e *D. Quixote*, pois este, além de inovador, teria superado “todas as possibilidades do gênero, para dentro de novas dimensões ao realizar coisa inteiramente inédita: aquilo que Heine chamou o ponto de partida do romance moderno” (BROCA,

<sup>1</sup> Ana Paula Arnaut em *Post-Modernismo no romance português contemporâneo* (2002) diferencia os termos pós-modernista (ou Post-Modernista) de pós-moderno: “[...] propomos que o termo post-modernidade se reporte a um contexto social abrangente, ao que podemos designar por macroparadigma sócio-político-cultural, em que se encontra inserido o Post-Modernismo, entendido como microparadigma estético-literário” (ARNAUT, 2002, p. 67). Aqui entende-se a obra de Alexandra Lucas Coelho como contemporânea, que responde aos questionamentos do mundo pós-moderno, e que, do mesmo modo, utiliza-se de estruturas que a aproximam do pós-modernismo como definido por Arnaut e Hutcheon em *Poética do pós-modernismo* (1991), tais como a intertextualidade e polifonia.

1981, p. 109). Isso porque, primeiramente, a novela de cavalaria se inicia na Espanha já tarde, e segundo Broca, “precisamente quando já estavam em plena decadência no resto da Europa [...]” (BROCA, 1981, p. 105). Com isso, ao invés de construir uma novela de cavalaria típica – com heróis corajosos inspirados por damas ideais, sem dimensões propriamente humanas – Cervantes vai além e modifica o gênero: “deslocou-o do plano fantástico para o real; desencantou os heróis imaginários, transformando-os em seres humanos, de carne e osso”, de modo que “pela primeira vez o leitor vai encontrar um país em sua realidade geográfica, social e psicológica” (BROCA, 1981, p. 109-110).

Assim, essa superação do gênero descrita por Broca implica em inovações - em termos de conteúdo, e, principalmente, em termos formais - que se aproximam das técnicas pós-modernistas descritas por Hutcheon, por exemplo. Ou ainda, inovações as quais as técnicas pós-modernistas remetem. Algumas destas são, por exemplo, os diversos pontos de vista, como referido por Mercedes Juliá em seu texto “Ficción y realidad en Don Quijote (los episodios de la cueva de Montesinos y el caballo Clavilenõ)” (1990) em que, ao refletir sobre o episódio da Cova de Montesinos, afirma a existência de “dos puntos de vista [...] al lector se le pide casi sin que se dé cuenta que acepte ambas interpretaciones [...]” (JULIÁ, 1990, p. 277); os múltiplos narradores, ou aquilo que Jesús Maestro, em seu texto “Cide Hamete Benengeli y los narradores del Quijote” (2002), apresentará como “una expansión polifónica y discrecional del autor real y su voz en una disposición discursiva de múltiples estratificaciones locutivas [...]” (MAESTRO, 2002, s.p); e também a intertextualidade e “alusiones a diversas clases de géneros [...] especialmente del romance [...]” (RILEY, 2004, p. 203-204).

Além disso, tais técnicas, principalmente a fragmentação do narrador, que se torna múltiplo, remetem à metáfora da “imagen en una galería de espejos” (MAESTRO, 2002, s.p) o que teria relação, segundo Maestro, com a ideia do homem barroco: ao contrário do sujeito do iluminismo, cujo interior e exterior coincidiriam, para o homem barroco, o mundo exterior não condiz com o sujeito supostamente completo, pois

nada de lo que es visible y palpable representa la realidad verdadera y esencial, de modo que el mundo exterior, perceptible, por los sentidos, es un universo de imágenes fragmentadas y discontinuas, cuya unidad no se resuelve en sí misma [...] ni en la consciencia del sujeto [...] sino permanece, como tal, sin resolver [...]. (MAESTRO, 2002, s.p)

Dessa maneira, as técnicas que representam essa “dificultad que encuentra el hombre barroco en conferir unidad a los objetos de la experiencia” (MAESTRO, 2020, s.p), presentes em *D. Quixote*, estariam mostrando o início de um questionamento da relação do sujeito com o mundo que o cerca; questionamento que surge no início da era moderna, e que vai se ampliar e se modificar na modernidade tardia e pós-modernidade, nas palavras de Stuart Hall em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006), em que o sujeito será

conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma "celebração móvel" [...] à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar — ao menos temporariamente. (HALL, 2006, p. 12-13)

Portanto, se com o barroco e depois com a modernidade se inicia um questionamento sobre o mundo e suas contradições, na pós-modernidade e no pós-modernismo - manifestação estética ligada à contemporaneidade - há uma aceitação de tais contradições como parte da identidade do sujeito. Desse modo, técnicas que remetem a uma expansão polifônica, presentes em obras influenciadas pelo barroco, como afirma Maestro ser o caso de *D. Quixote*, poderão, da mesma maneira, ser comuns em obras pós-modernistas ou contemporâneas, como demonstra Hutcheon em

*Poética do pós-modernismo* e, principalmente, em *Uma teoria da paródia* (1985), ao afirmar a possibilidade de inserção de diversas vozes ou discursos no interior de um mesmo texto – que são muitas vezes contraditórios, mas não excludentes.

De fato, Hutcheon sugere não somente a técnica da intertextualidade como característica de obras pós-modernistas, mas também a da paródia – “inversão irônica”, como “repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança” (HUTCHEON, 1985, p. 17); “combinação de homenagem respeitosa de «torcer o nariz» irônico” (p. 49) –, de modo que ambas, ao proporcionar contradições, permitem refletir as próprias contradições do mundo pós-moderno.

Ademais, a paródia tal como definida pela autora, comum ao pós-modernismo, também existe na estrutura de *Dom Quixote* uma vez que, segundo Riley (2004, p. 50), esta é, na referida obra, “compleja, de la cual solo una parte es convencional [...]”. Tal afirmação é ainda explicada pelo crítico: “la parodia no ha de ser forzosamente cómica” e “tampoco la parodia se restringe únicamente a lo caballeresco [...]” (RILEY, 2004, p. 56). Em outras palavras, Riley demonstra por meio da menção de algumas cenas que, em *D. Quixote*, a paródia nem sempre adota um tom cômico, ainda que o faça em muitos momentos – o que remete à definição de Hutcheon de repetição com distância –, bem como o fato de que a obra de Cervantes não estabelece intertextualidade e relação paródica somente com a novela de cavalaria, mas também com outros gêneros, inclusive com textos clássicos como *Ilíada*, principalmente em alguns dos episódios mais “heroicos” da obra, isto é, aqueles que são “desprovidos de lo burlesco” (RILEY, 2004, p. 56).

Assim sendo, é possível aproximar os desdobramentos do homem barroco diante do mundo descontínuo em que vive e a fragmentação do homem contemporâneo em relação com um mundo em que se insere, no qual diversas possibilidades de identificação coexistem, pois ainda que por motivos diferentes, como afirma Patricio Dugnani em seu artigo “O profano e o sagrado no Barroco e na pós-modernidade” (2015), uma

incerteza une o sujeito do Barroco e o da Pós-modernidade em uma constante cíclica, uma vertigem simbólica, um furacão de dúvidas e inseguranças. Deste pensamento é que surge e ressurge a constante da vertigem e, por conseguinte, uma estética baseada na contradição, na antítese, no excesso decorativo, na intertextualidade de culturas. (DUGNANI, 2015, p. 1.150)

Esse panorama de semelhanças e diferenças entre duas épocas e suas manifestações estéticas importa para o presente trabalho na medida em que auxilia na reflexão sobre as aproximações e afastamentos entre as obras de Cervantes e de Alexandra Lucas Coelho que aqui se busca realizar, pois que - para além de compartilharem da consciência da historicidade como ficção e do acontecimento como seleção de palavras, ou do fato como seleção de discursos e acontecimentos –, *D. Quixote* e a obra de Alexandra escolhida para comparação no presente trabalho, *Vai, Brasil* (2015), ainda compartilham de algo mais específico: ambas tratam da questão da viagem e de viajantes, isto é, os dois textos proporcionam um percurso ao leitor.

Além disso, as referidas obras remetem igualmente a gêneros em decadência ou já decadentes, sendo o primeiro o caso de *D. Quixote*, como afirmado por Broca, e o segundo o de *Vai, Brasil*, que remete às crônicas dos exploradores do século XV, datadas das Grandes Navegações. Para isso, a autora utilizará, assim como Cervantes, da intertextualidade e também da própria forma do texto: Cervantes estrutura sua obra no modelo das novelas de cavalaria, mas insere novas técnicas para questionar, de maneira paródia, esses modelos e o que estes representavam na época. Por sua vez, Alexandra remete às crônicas referentes ao descobrimento do Brasil na época das navegações, e o faz também inserindo técnicas ditas pós-modernistas para questionar esse modelo, técnicas que, se para a contemporaneidade são lugar comum, quando comparadas aos textos que evoca, como, por exemplo, as crônicas de Antônio Vieira, proporcionam a possibilidade de que a história seja contada por meio de outra perspectiva que não a dominante, isto é, de análise e reinterpretação da história como a conhecemos.

Enfim, reflete-se sobre até que ponto a partilha de ideias - tais como a fragmentação e contradições do mundo exterior, e a consciência de que todo o acontecimento e fato é seleção de palavras - e a de técnicas narrativas - como a intertextualidade, a multiplicidade de pontos de vista e narradores ou vozes - aproximam ambas as obras, e até que ponto podem contribuir para diferenciá-las, considerando que *D. Quixote* data do século XVII e *Vai, Brasil* do século XXI. Em outros termos, até que ponto as mesmas ideias e técnicas são adaptadas à propósitos diferentes, o barroco e o pós-modernismo, criando, pois, duas obras completamente diferentes e que, ao mesmo tempo, compartilham de várias semelhanças.

### **As vozes, os pontos de vista e a intertextualidade em *Dom Quixote* e *Vai, Brasil*: da fragmentação do mundo até o questionamento da História**

Em seu livro *Vai, Brasil* (2015), Alexandra Lucas Coelho, escritora e jornalista portuguesa, reúne algumas crônicas escritas durante sua estadia no Brasil, que ocorre entre 2010 e 2013, mais especificamente. Tais crônicas são publicadas, a princípio, no jornal português *O Público*, e mais tarde, segundo palavras da própria autora em entrevista concedida à minha dissertação de Mestrado (RIBEIRO, 2018, p. 146-148), são organizadas no referido volume de modo a compor um “percurso para o leitor”, isto é, Alexandra acaba por reunir, em *Vai, Brasil*, aquelas que considera “mais relevantes para construir uma ideia do Brasil”.

A partir dessa afirmação da própria autora, é possível pensar na organização do livro de crônicas, que se estruturará por um ponto em comum: em todas as crônicas, haverá a presença de uma narradora/ autora<sup>2</sup> viajante, que não só relata o que observa, mas busca dados de diversas fontes para que estes lhe auxiliem na construção de seu próprio percurso pelo país que se propõe a conhecer. E, na maioria das vezes, esses dados são as vozes de outros indivíduos. Portanto, assim como em *D. Quixote* existe um narrador editor, segundo Maestro (2002), que manipula e organiza os discursos de outros narradores a fim de construir a história de Quixote e Sancho, em *Vai, Brasil* existe a figura de uma narradora organizadora daquilo que se pode definir como vozes.

Utilizar-se-á no presente trabalho o termo vozes e não propriamente narradores devido ao fato de que em cada crônica surgem vozes que, na maioria das vezes, não se farão presentes novamente ao longo do livro. Ainda que alguns pontos de vista ou perspectivas possam se repetir em certas crônicas, as vozes não são, necessariamente, atribuídas à mesma entidade. Evidentemente que, em certos casos, como o de Ramon Nunes Mello, que vem a ser o personagem Dylan Tupiniquim Thomas<sup>3</sup>, existe certa recorrência, porém, mesmo neste caso, as vozes em *Vai, Brasil* não se igualam à função de outros narradores como os de *D. Quixote*, em que Cide Hamete, por exemplo, se faz presente na primeira e segunda partes, participando da obra como um todo.

Cabe ressaltar ainda que o termo escolhido tem relação com o fato de que em *Vai, Brasil* existem dois tipos de vozes: aquelas construídas por meio da intertextualidade e aquelas construídas por vozes que dialogam diretamente com a narradora/ autora. Por intertextualidade entende-se o

<sup>2</sup> Nas crônicas, por sua vez, ainda que se façam presentes pausas narrativas de caráter comentativo/informativo, há maior liberdade no uso de estratégias formais-literárias no que se refere aos fatos históricos e informações a respeito do estrangeiro, para que, enfim, se construa o discurso da própria autora a respeito das identidades brasileira e portuguesa em sua relação. Tal característica dialoga diretamente com o caráter híbrido da crônica, afirmado por, entre outros teóricos, Massaud Moisés em *A criação literária* (1998): “[e]m toda a crônica, por conseguinte, os indícios de reportagem situam-se na vizinhança, quando não em mescla com os literários; e é a predominância de uns e de outros que atrairá o texto para o extremo do jornalismo ou da literatura” (MOISÉS, 1998, p. 105).

<sup>3</sup> Tal personagem tem seu nome modificado três vezes, e só na última é que o leitor passa a conhecer sua verdadeira identidade: no início do livro a personagem é chamada de Dylan Thomas, em referência ao poeta galês de mesmo nome, adiante acrescenta-se o Tupiniquim, acentuando a diferença de identidade entre o poeta ao qual é comparado inicialmente e a sua própria, brasileira, e, por fim, próximo ao final do livro, apresenta-se o nome da personagem: “Declaração de interesses: sou amiga de Ramon e Marcio. Ramon é o Dylan Tupiniquim Thomas. Conheci-o na praia desde logo a falar de poesia” (COELHO, 2015, p. 171).

diálogo, a relação de apropriação entre textos, sejam estes literários ou não, e ainda entre textos e outros meios, tais como imagens, letras de músicas etc., seja por meio de citação direta ou indireta. Segundo Hutcheon (1991),

Em muitos casos, o termo *intertextualidade* pode perfeitamente ser muito limitado para descrever esse processo; talvez *interdiscursividade* seja um termo mais preciso para as formas coletivas de discurso das quais o pós-moderno se alimenta [...]: a literatura, as artes visuais, a história, a biografia, a teoria, a filosofia, a psicanálise, a sociologia - a lista poderia continuar.) [...] um dos efeitos dessa pluralização discursiva é o de que o centro (talvez ilusório, mas já percebido como sólido e único) da narrativa histórica e fictícia é disperso. (HUTCHEON, 1991, p. 169-170)

Assim, ainda que algumas vozes, intertextuais ou interdiscursivas, possam aproximar-se da dimensão da narradora viajante, na medida em que esta poderá assumir os pontos de vista oferecidos por certas vozes enquanto outras possuem individualidades das quais a narradora muitas vezes não compartilha diretamente, todas dividem a mesma função na obra, e, diferentemente de *D. Quixote*, nenhuma das vozes constitui um desdobramento da figura do autor, como Cide Hamete e os diversos narradores.

Portanto, embora em *Vai, Brasil* seja possível notar alguma diferença entre as vozes em relação ao modo como a narradora as organiza, não é possível diferenciá-las como faz Maestro (2002) em relação aos narradores e personagens de *D. Quixote*, ao classificar Cide Hamete como um narrador que mantém, no entanto, “relaciones verticales y centrípetas [...] con el estrato discursivo en el que se encuentran los personajes actantes, y por las relaciones igualmente verticales, pero centrífugas esta vez, que establece con el Narrador-editor del Quijote” (MAESTRO, 2002, s.p), pois parte-se do princípio de que ambos os tipos de vozes servem à uma mesma função na obra de Alexandra, que também é seu ponto principal: apresentar pontos de vista diferentes sobre o mesmo espaço, isto é, o Brasil.

Um exemplo de como essas vozes se organizam de modo a assumirem diferentes pontos de vista em *Vai, Brasil* pode ser encontrado nas crônicas “Ilha Grande de Joanes” e “Diário de bordo”. Na primeira, existem duas vozes, para além da voz da narradora viajante: a de António Vieira, inserida por meio da intertextualidade, e a de um indivíduo, um índio chamado Silviano. A relação com a voz de Vieira é instaurada pela inserção, primeiramente, do discurso alheio, para que depois se comente, afirmando-o ou questionando-o.

Os nheengaíbas eram gente *de quem se diz com propriedade que andam mais com as mãos que com os pés, porque apenas dão passo que não seja com o remo na mão, restituindo-lhes os rios a terra que roubaram nos frutos agrestes das árvores de que se alimentam.* (COELHO, 2015, p. 227, grifos no original)

Assim, a narradora assume o discurso de Vieira em um primeiro momento, principalmente no que diz respeito às características físicas do índio Silviano, e também no que diz respeito a algumas características já observadas no passado pelo jesuíta, como o fato de que a terra é fértil e produtiva. Entretanto, como se vê no trecho que segue a fala de Vieira, a autora/narradora deixa claro que embora se utilize de algumas características já mencionadas por este, como àquelas que dizem respeito à utilização de recursos naturais da terra pelo próprio povo, o faz à luz do presente:

Na Amazônia, água é caminho, a terra só se rende, isso ainda não mudou. E Silviano, o índio que me trouxe a Joanes, talvez tenha algum sangue negro ou português, mas tão pouco que se podia reconhecer nos indígenas nheengaíbas desenhados pelo naturalista Alexandre Rodrigues Ferreira um século depois de Vieira. (COELHO, 2015, p. 227)

Desse modo, se no século XV e até hoje os índios retiram da natureza o essencial para sua sobrevivência, o que também será mostrado em outras crônicas, também devem enfrentar algo que se iniciou com os descobrimentos e ainda permanece: a exploração inconsequente da Amazônia, regida pela lógica capitalista. Portanto, a expressão “a terra só se rende, isso ainda não mudou” ganha outro significado, isto é, não houve uma mudança no comportamento em relação à utilização dos recursos naturais do país propriamente, mas, de fato, só se mudou de incentivo em relação ao que, como, e para quais fins explorar esses recursos – desde os colonizadores - que aqui são representados pela voz de Vieira – até hoje.

Ademais, a narradora começa a diferenciar sua voz da de Vieira ao inserir o nome do índio que a auxilia em seu percurso, algo que não ocorre em crônicas de exploração com frequência: a atribuição de identidade. Em seguida, ironiza a lógica da exploração mascarada pela religião: “Nenhum instrumento de dominação colonial foi tão eficaz como esse Deus soprando a favor do pequeno Portugal, na esplêndida retórica de Vieira” (COELHO, 2015, p. 227), e, por fim, insere o seu diálogo com Silviano:

Pelo caminho, veio a contar-me, revoltado, como a novela que a Globo cá filmou só mostrava a ilha de há cem anos.

– Não mostrava estrada, desenvolvimento.

Embora estrada de asfalto continue a ser uma, a Transmarajoara. [...]

– Mas nada se compara à dor de uma arraia – diz Silviano. [...]

Dias depois contaram-me que o realizador da Globo se viu ferrado por uma arraia quando estava aqui. Tenho de contar a Silviano. Ele vai achar que foi castigo por a novela não ter mostrado a realidade do Marajó.

Marajó é o nome actual desta ilha, ao largo da qual passei há um ano, quando vim à Amazônia a primeira vez. (COELHO, 2015, p. 228-9).

A voz de Silviano, por sua vez, mostra claramente outra realidade sobre a ilha, que não envolve somente àquela encontrada por Vieira há tanto tempo atrás, e tampouco mostra um enfoque na questão da exploração da terra, como havia sugerido a narradora nesta crônica e em anteriores. Para o índio, sua ilha, Marajó e não mais Joanes, nome antigo, encara o desenvolvimento como algo positivo, ou como algo que ao menos faz com que a ilha de agora, a sua ilha, difira grandemente daquela de “há cem anos”.

Na crônica “Diário de bordo”, por sua vez, tem-se inserida a voz de Eduardo Viveiros de Castro, antropólogo, que guiará a viagem da narradora pelo navio Rondônia. Esta dialoga, então com voz, assumindo seu ponto de vista e traçando uma reflexão sobre adotar ou não o ponto de vista do outro, o que tem relação com a própria obra da autora:

Eis a proposta retomada por Viveiros de Castro, para quem a antropofagia como movimento foi o “único contributo realmente anticolonialista” que o Brasil gerou. [...] É a antropofagia, crê este antropólogo, que permite trocar de ponto de vista entre “eu e inimigo”, “humano e não-humano” [...]

Enquanto os brancos acreditam que tudo é animal [...] os índios acreditam que tudo é humano [...]. Para os índios, é uma questão de ponto de vista [...]. Ao devorar o outro, muda de ponto de vista. (COELHO, 2015, p. 122)

Porém, após esse primeiro diálogo, a narradora pausa a interferência dessa voz na crônica e dá voz aos imediatos Manuel e António, bem como ao comandante do navio Galucio, que tem outro ponto de vista sobre o espaço em que vive, a partir do qual a própria narradora mostra, por meio da fala do outro, as diferenças sociais existentes por conta do “desenvolvimento” de que já falava Silviano anteriormente:

Nova leva de canoas no horizonte. “Eles vivem do camarão, de cortar açazeiro para tirar palmito, mas também da madeira, de cortar árvores, embora seja proibido” [...] “Pegam e vendem. [...] Essa casa aí...” À beira da água, de alvenaria, e não de madeira, como as mais pobres. “É de um homem mais rico, que compra açaí, madeira...”. (COELHO, 2015, p. 124).

Em seguida, há o retorno do diálogo entre a narradora e a voz do antropólogo, que coloca uma observação um tanto irônica considerando o que - seguirá: “‘A Amazônia precisou de passar pela Europa para ser visível do litoral do Brasil’, lamenta Viveiros de Castro.” (COELHO, 2015, p. 126). Isso porque, ao observar outra voz, a de Eroncy, um estudante que também se encontra no navio, nota-se o fato de que é exatamente a falta de reconhecimento da Amazônia pelo país, ou seu governo, que constitui um problema. Ou, ainda, a falta de reconhecimento quando se trata de aspectos positivos, como a realização de obras relacionadas ao desenvolvimento social e econômico das comunidades locais:

“Não adianta você criar ambientalista na Amazônia quando aqui precisa de engenheiro, médico, professor [...] Concordo que o progresso vai trazer mazelas, mas também assistência. [...] Como a densidade demográfica é muito baixa, o governo tem interesse em fazer obras onde o eleitorado se concentra”.  
*E la nave va*, entrando no Amazonas. (COELHO, 2015, p. 127).

A partir do que se observou a respeito da obra de Alexandra Lucas Coelho, é possível notar que a intertextualidade se faz um recurso bastante presente, assim como também se faz na obra de Cervantes, porém, com alguma diferença: enquanto em *D. Quixote* o intertexto faz parte da obra enquanto menção, na qual estão incluídos episódios clássicos de novelas de cavalaria e também outros gêneros, como o poema narrativo, a poesia e prosa pastoris, e a mitologia, entre outros, em *Vai, Brasil* este é por si só uma voz, que se insere por meio da narradora e se coloca entre as demais personagens, se igualando a estas em posição.

Exemplo disso é a diferença entre o uso da intertextualidade em relação à fala de António Vieira e Viveiros de Castro e na cena da queima dos livros, que se encontra no sexto capítulo da primeira parte de *D. Quixote*, e também em uma cena no palácio dos duques, localizada no capítulo quarenta e três da segunda parte, que envolve os personagens Altisidora e Quixote. Nos referidos capítulos, o que ocorre, respectivamente, é a citação e comentário de diversos livros pelo padre e o barbeiro, muitos desses livros consistindo em novelas de cavalarias. São citados inclusive alguns acontecimentos relevantes de algumas obras, como em relação à *Historia del famoso caballero Tirante el Blanco*: “Aqui está D. Quirieleison de Montalbán, valoroso cavaleiro [...] mais os amores e embustes da viúva Reposada, e da senhora Imperatriz [...]” (CERVANTES, 2011a, p. 115). No palácio dos duques, por sua vez, Altisidora canta um *romance*<sup>4</sup> (CERVANTES, 2011b, p. 472-474), que faz referência a outros dois *romances*, como afirma Sérgio Molina em suas notas organizadas para a versão em português brasileiro da obra de Cervantes, produzida pela editora 34, e utilizada como referência no presente texto.

Em ambos os casos, no entanto, os trechos retirados dos *romances*, novelas ou as menções a estes não constituem em si mesmos outras perspectivas sobre o mesmo acontecimento, como fazem os múltiplos narradores e pontos de vista das personagens. Podem fazer parte da fala e, conseqüentemente, ponto de vista de alguma personagem, mas não são em si uma voz. Já em *Vai, Brasil*, atribui-se aos textos citados e referenciados o estatuto de personagens, assim como as personagens com as quais a narradora dialoga, pois ambas as vozes serão introduzidas por esta última, e ocuparão o mesmo espaço na crônica. E, ainda que a narradora possa se aproximar de uma ou outra voz, nunca diferencia-se demasiado de qualquer outra: quando não faz afirmações ou reflexões, simplesmente mantém-se em silêncio.

<sup>4</sup> Utiliza-se do itálico para diferenciar o uso da palavra *romance*, que pode referir-se ao romance espanhol, gênero medieval popular, ou ao romance moderno. O itálico é reservado, pois, para designar o gênero antigo.

O que se conclui, pois, é que a intertextualidade em *D. Quixote* serve, principalmente nos casos analisados, ao propósito de remeter a algumas das características da forma da novela de cavalaria, ainda que tal remeter venha seguido de um tom de crítica quando inserido pela fala das personagens, como é próprio da paródia, o que é reforçado ainda mais quando se considera o episódio no palácio dos duques, no qual tais personagens buscam exatamente a construção de um mundo próprio destas novelas. Evidentemente, há certa ironia ao próprio gênero presente nessa referência feita por Altisidora, mas o propósito é o mesmo em todas as referências aqui mencionadas: remeter às novelas de cavalaria e *romances*, construir um ambiente próprio destas, de maneira que se crie também certa homenagem, seja na ficção – nos acontecimentos que envolvem o fidalgo – ou na ficção dentro da ficção – nos acontecimentos elaborados, pelos duques, para o fidalgo.

Da mesma maneira, em certa medida, a fala de António Vieira remete às crônicas que se faziam há séculos. Entretanto, a intertextualidade com a voz de Vieira não é predominante em todas as crônicas, tal como ocorre com as novelas de cavalaria em relação a *D. Quixote*, mas também ocorre intertextualidade com vozes de escritores brasileiros, músicas brasileiras, antropólogos e historiadores antigos e modernos, e, sobretudo, uma espécie de interdiscursividade envolvendo as vozes de indivíduos locais, que vivem nos espaços pelos quais a narradora passa, e que são excluídos da História oficial. Estas vozes têm, por sua vez, não a função de remeter à forma antiga das crônicas de viagem, mas de questionar ou complementar algumas imagens construídas no passado histórico, como, nos casos observados, a respeito da Amazônia e dos índios.

Evidentemente que em *D. Quixote* há vozes que se opõem à forma tradicional da novela de cavalaria e que, inclusive, questionará seu caráter inverossímil, como a própria figura do narrador segundo<sup>5</sup>, que se contrapõe tanto à Cide Hamete, cujo estilo “está en la línea de los autores ficticios de las novelas de caballerías, es hiperbólico, enfático e inverosímil [...] mientras que la voz del Narrador-editor representa el contrapunto de [...] verosimilitud” (MAESTRO, 2002, s.p), quanto a *D. Quixote*, oferecendo sempre um ponto de vista que entra em contradição com o do protagonista, cuja aparição como narrador, em certas partes, pode causar “[...] problemas de interpretación e incluso de veracidad” (RILEY, 2004, p. 196).

Entretanto, a técnica utilizada para o questionamento no romance de Cervantes não será a intertextualidade propriamente, mas, como referido anteriormente, a polifonia. Assim, se em *Vai, Brasil* a intertextualidade e a consequente multiplicidade de vozes servem tanto à afirmação quanto ao questionamento e complementação de ideias, fatos e da forma do texto – que incluirá, para além da observação do narrador como característica principal de um relato de viagem, outros pontos de vista sobre o espaço que observa – em *D. Quixote*, a intertextualidade servirá principalmente ao propósito de afirmação e crítica do gênero, enquanto do questionamento de acontecimentos se encarregará a polifonia e os vários pontos de vista que contrapõem o narrador e os demais personagens, narrador e outros narradores, ou os próprios personagens.

Exemplo evidente da diferença entre as duas obras em relação a essa questão pode ser observado no episódio do Leão e da Cova de Montesinos na segunda parte de *D. Quixote*, e com a presença das vozes da índia Ludineia em “A Floresta Encantada” e de Maria Helena Vieira da Silva em “Exílio no Rio”, em *Vai, Brasil*.

No episódio do enfrentamento entre Quixote e o Leão, no capítulo XVII da segunda parte, há três versões de um mesmo acontecimento, referentes a três pontos de vista diferentes, segundo Riley (2004, p. 195): o primeiro diz respeito ao narrador, que conta as atitudes de desdém do Leão em relação à Quixote com todos os detalhes; o segundo ao Quixote, que resume o episódio a poucas palavras, não revelando o desdém do Leão; e o terceiro ao *leonero*, que embeleza os fatos, transformando Quixote em herói destemido. Assim, tem-se a contraposição da voz do narrador em

<sup>5</sup> O termo “narrador segundo” é utilizado por Maestro (2002) em seu texto para contrapor esta figura àquela do narrador que considera como primeiro, e que estaria presente, por sua vez, nos oito primeiros capítulos da primeira parte de *D. Quixote*, isto é, até a primeira interrupção por parte do narrador editor, que revela, então, sua pessoa, juntamente com a de Cide Hamete. Este narrador editor é, pois, por vezes, intitulado narrador segundo pelo crítico.

relação a das outras duas personagens, sendo um deles o protagonista.

Na Cova de Montesinos – capítulo XXII da segunda parte –, por sua vez, ocorre algo similar: o narrador tem uma versão bem diferente do que ocorre a Quixote dentro da cova, isto é, em relação ao espaço em que o cavaleiro se insere. Sua versão é resumida, e sugere, para além do fato de que a cova não seria tão profunda, que Quixote teria dormido durante toda sua permanência no local. Entretanto, a versão de Quixote sobre os acontecimentos é outra, e tem relação com o mundo do encantamento, que teria afetado Dulcineia. Uma vez mais a voz do narrador se contrapõe à de Quixote, e, nesse caso, não somente se apresenta outra versão dos acontecimentos, mas outra versão do próprio espaço.

Em *Vai, Brasil*, principalmente nas referidas crônicas, as vozes ali presentes vão oferecer seus pontos de vista sobre fatos específicos, como a colonização, por exemplo, e, sobretudo, sobre o espaço e o que este representa para cada uma destas vozes. Na já referida crônica “A Floresta Encantada”, a índia Ludineia diz, sem quase interferências da narradora:

“Para nós, o mundo começou como diz a Bíblia. E para nós, Deus descansou o sétimo dia aqui. Ele nos deu de presente esse lugar maravilhoso. Por isso temos de zelar por ele. É cheio de histórias de um povo que viveu aqui. E eu ainda vou conhecer Alter do Chão de Portugal” Como vê os portugueses? “Digamos que eles queriam tomar o Brasil de nós. Mas uns não queriam. E eu fico do lado dos que não queriam. Também deixaram uma descendência que a gente respeita. Agora, com uma coisa eu não concordo: eles quiseram tirar nossa língua”. (COELHO, 2015, p. 134)

Cabe observar que, de maneira interessante, nem a narradora e nem qualquer personagem, em nenhum momento, pergunta à Ludineia sobre a colonização e os descobrimentos, e em nenhuma parte desta crônica isso é mencionado, com exceção para resposta da índia. Isso mostra que, embora o fato não seja trazido à tona diretamente, este é resgatado por meio de uma associação de conhecimento geral que se faz entre a colonização e a identidade brasileira hoje, que, no caso de Ludineia, afirma-se sempre em contraposição e ao mesmo tempo em junção com esse fato. Além disso, o espaço em que se encontra, para a índia, é, sem dúvida, parte positiva de sua identidade, parte pela qual se afirma.

Entretanto, na crônica “Exílio no Rio”, é possível observar logo pelo título que, embora no mesmo país, os indivíduos podem possuir perspectivas diferentes sobre o espaço em que vivem e como este faz parte de sua identidade. Nessa crônica, a voz de Maria Helena Vieira da Silva, pintora portuguesa exilada no Brasil em consequência de seu casamento com um judeu em plena segunda guerra mundial, é inserida por algumas palavras, mas, sobretudo, por imagens que a narradora observa no Museu de Arte Moderna e que descreve ao leitor. Assim, a narradora parte da descrição dessas obras para a narração da história de Maria Helena:

Nós, no nosso labirinto, com pontinhos vermelhos por um dia, 25 de Abril: cravos na rua. Ninguém por cima do ombro, só um excesso de luz que ofusca o topo da fotobiografia. [...] E assim, enquanto Salazar celebrava o Mundo Português, Maria Helena e Arpad exilaram-se em Copacabana [...] O Rio para eles só começou na amizade [...] Mas nada disto acabou com a angústia da guerra e essa espera pela partida que é o exílio. E terá sido Jorge de Lima quem salvou Maria Helena numa tentativa de suicídio [...] Maria Helena e Arpad partiram do Rio em 1947, ao fim de sete anos. Em 1949 encontraram um jovem fotógrafo, para quem o Brasil viria ser cada e não exílio. Posaram para sua câmara, e essa fotografia também está aqui no Museu de Arte Moderna: Maria Helena ri, olhando para frente, Arpad abraça-a, olhando para ela, e sobre ela há uma luz. (COELHO, 2015, p. 288-290)

É interessante observar ainda que a narradora se identifica em certa medida com Maria Helena ao afirmar “Nós, no nosso labirinto”, resgatando a memória de 25 de Abril de 1974, que representa a libertação de Portugal do regime ditatorial de Salazar, uma data, pois, extremamente importante para

a história de Portugal. Assim, a narradora assume um ponto de vista, no caso, o de visualizar o Brasil como um exílio, e reflete sobre essa questão:

Não era um dia bom no mundo, e eu já não existia no Brasil porque um funcionário digitou um “n” a mais no meu nome. Mas o Rio não estava nem aí para o meu dia [...] e quando avistei o Pão de Açúcar já o céu cantava, princípio do mundo. O exílio não é um país feliz, mas o Rio não está nem aí para o exílio. (COELHO, 2015, p. 288-289)

Portanto, vê-se que enquanto a fala do narrador em *D. Quixote* está, em ambos os casos referidos anteriormente – dos Leões e na Cova de Montesinos –, em contraposição às vozes de uma ou mais personagens, a narradora na obra de Lucas Coelho não se contrapõe necessariamente às vozes que organiza: por vezes afirma alguns pontos de vista, assumindo-os, como em relação à Maria Helena, outras vezes marca alguma diferença entre sua voz e as demais, como no caso de Vieira, e, ainda, como no que diz respeito à índia Ludineia, aos viajantes do navio Rondônia e ao índio Silviano, muitas vezes não proporciona uma segunda opinião sobre o mesmo fato discutido, somente apresenta esse outro ponto de vista sobre um fato ou sobre o espaço, ponto de vista que se contrasta muitas vezes com o discurso da história que já se supõe conhecido pelo leitor: o da colonização e dos clichês em relação ao Brasil.

Enfim, ambas as obras seguem caminhos opostos em relação à questão da polifonia e intertextualidade: Alexandra une os pontos de vista de sujeitos diferentes, dos quais a intertextualidade faz parte, modalizando-os ao afirmar algumas coisas e ao questionar outras, a fim de criar um percurso, nas palavras da própria autora, e, mais do que isso, uma ideia de Brasil, uma noção de identidade.

Cervantes, por seu turno, evidencia a diferença entre as vozes que cria em seu romance, vozes que são provenientes de desdobramentos do próprio autor, de um único sujeito, como é o caso dos narradores, de modo que o próprio narrador editor apresenta seu ponto de vista em oposição ao de outros personagens e narradores, ou simplesmente não faz menção de assumir o ponto de vista de nenhuma entidade ficcional em particular. E, ao mesmo tempo, utiliza da intertextualidade não propriamente no sentido de criar pontos de vista e fragmentação como fazem os narradores da obra, mas de remeter, em alguns momentos, à novela de cavalaria, tanto de maneira a construir uma própria, quanto de maneira crítica.

Em outras palavras, a polifonia, isto é, a presença dos vários narradores em *D. Quixote* e das várias vozes em *Vai, Brasil*, e a intertextualidade, que serve mais propriamente à construção e referência ao gênero no primeiro e à própria construção das várias vozes no segundo, são organizadas de maneira diferente pelos narradores editor e viajante-observador respectivamente, que assumem, então diferentes posições em relação aos dados que organizam.

Cabe ressaltar que, no entanto, em nenhuma das duas obras há o desmentir de vozes, a contraposição no sentido de apontar alguma voz como inverídica, mas somente a contradição de modo que existam múltiplos pontos de vista, todos válidos. A diferença está no fato de que na obra contemporânea há a tentativa de englobar vozes e pontos de vista em um mesmo plano, ou ao menos a não interferência da narradora a fim de diferenciar tais vozes, enquanto em Cervantes, há a diferença clara de pontos de vista que não se conciliam, incluindo o do narrador segundo.

Tal diferença na utilização das técnicas como a intertextualidade, polifonia e múltiplos narradores, ocorre, sobretudo, pelo fato de que ambas as obras partilham da já referida noção de consciência do acontecimento como seleção de palavras ou do fato como seleção de acontecimentos, e, ao mesmo tempo, atendem a noções de épocas diferentes. Dessa maneira, é preciso sempre retomar um ponto essencial para a aproximação entre a obra de Cervantes e Lucas Coelho: cada obra remete a um gênero específico, e, por isso, se utiliza de técnicas que a aproxime desse gênero – *D. Quixote* às novelas de cavalaria, e *Vai, Brasil* às crônicas de viagem do século XV. Ao fazer isso, ambas também procuram questionar tais gêneros em certa medida, como afirma Broca sobre *D. Quixote* –

“procurou antes zombar do leitor que acreditava piamente nas façanhas estapafúrdias dos heróis de Cavalaria do que ridicularizar estes últimos, ou melhor, o gênero” (BROCA, 1981, p. 108) – e Linda Hutcheon em relação ao uso de discursos históricos na literatura contemporânea. E, para isso, acabam por utilizar-se de técnicas similares, ainda que existam diferenças entre ambas, bem como em relação aos próprios narradores organizadores, uma vez que o narrador de *D. Quixote* é heterodiegético e extradiegético, como analisa Maestro (2002), e o de *Vai, Brasil*, autodiegético e intradiegético.

Entretanto, o questionamento de gêneros por ambas as obras tem relação, ainda, com outra condição: a tendência barroca é o de questionar a impossibilidade da existência de um sujeito completo e inteiro em seu próprio interior, principalmente quando este se depara com um mundo exterior aparente e ilusório. Esse mundo, portanto, será o responsável pelo desdobramento do sujeito, que culminará na organização da polifonia como realizada por Cervantes em *D. Quixote*. Já no pós-modernismo, o sujeito se encontra imerso em contradições e, nas palavras de Stuart Hall, celebra isso de certa maneira, escolhendo absorver algumas destas, descartar outras, e organizá-las em si. Ele é, definitivamente, fragmentado em seu interior, e o que resta questionar, afinal, é a tentativa ainda existente de tornar não contraditórios e completos os discursos oficiais, como o da História. Como consequência, têm-se obras como a de Alexandra Lucas Coelho, em que a organização da polifonia é realizada de modo que se reflita a reunião de contradições e fragmentações em um único sujeito/espaco/identidade.

Por fim, ainda que as técnicas de fragmentação do pós-modernismo possam remeter àquelas utilizadas no barroco, as interpretações que se darão aos seus usos podem ser diferentes, visto que as concepções sobre o sujeito e, principalmente sobre identidade, modificaram-se da era moderna para a pós-moderna, ainda que compartilhem da ideia de contradição e fragmentação. Devemos ter isso em mente em uma comparação como a que aqui se propôs fazer entre *D. Quixote* e *Vai, Brasil*, para que se possa notar as influências e as diferenças, isto é, o que Cervantes, de maneira não prevista para sua época, pôde antecipar e o que, entretanto, não estava ainda previsto em seu projeto.

## Referências

- ARNAUT, Ana Paula. *Post-modernismo no romance português contemporâneo*. Coimbra: Almedina, 2002.
- BROCA, Brito. O engenhoso fidalgo Miguel de Cervantes. In: \_\_\_\_\_. *Ensaio da mão canhestra*. São Paulo: Polis, 1981.
- CERVANTES, Miguel de. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*. Primeiro Livro. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Ed. 34, 2011a.
- \_\_\_\_\_. *O engenhoso cavaleiro D. Quixote de La Mancha*. Segundo Livro. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Ed. 34, 2011b.
- COELHO, Alexandra Lucas. *Vai, Brasil*. Rio de Janeiro: Tinta-da-China Brasil, 2015.
- DUGNANI, Patricio. O profano e o sagrado no Barroco e no pós-modernismo. *Diálogos - Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História*, Universidade Estadual de Maringá, Brasil, v. 19, n. 3, set./dez. 2015, p. 1.141-1.159. Disponível em: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/Dialogos/article/view/33735>. Acesso em: 15 fev. 2020.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JULIÁ, Mercedes. *Ficción y realidad en Don Quijote (los episodios de la cueva de Montesinos y el caballo Clavilenõ)*. Actas III – Actas Cervantistas. Centro Virtual Cervantes. p. 275-279. Disponível em: [http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl\\_III/cl\\_III\\_24.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl_III/cl_III_24.pdf). Acesso em: 18 jan. 2020.
- MAESTRO, Jesús G.: *Cide Hamete Benengeli y los narradores del Quijote*. Disponível em: [http://eva.fhuce.edu.uy/pluginfile.php/9990/mod\\_resource/content/0/Maestro-Narradores del Quijote.pdf](http://eva.fhuce.edu.uy/pluginfile.php/9990/mod_resource/content/0/Maestro-Narradores del Quijote.pdf). Acesso em: 18 jan. 2020.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa*. v. 2. São Paulo: Cultrix, 1998.

O PÚBLICO. Alexandra Lucas Coelho. Disponível em: <https://www.publico.pt/autor/alexandra-lucas-coelho>. Acesso em: 3 jan. 2020.

RIBEIRO, Mariana Letícia. *Espaço e identidade em crônicas de Alexandra Lucas Coelho*. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura). Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/11112>. Acesso em: 10 jan. 2020.

RILEY, Edward Calverley: *Introducción al “Quijote”*. Barcelona: Crítica, 2004.

Recebido em: 30 set. 2020.

Aprovado em: 27 jun. 2021.