

AGOSTO E A ÓPERA

Prof. Dr. Wellington de Almeida SANTOS/UFRJ

Resumo:

Este trabalho destina-se ao estudo do romance Agosto (1990), de Rubem Fonseca, sob a perspectiva de um diálogo intertextual com libretos de óperas, de diferentes compositores (Donizetti, Verdi, Wagner e Puccini). A citação operística está intimamente integrada à vida particular de Alberto Mattos, um fino conhecedor do teatro lírico. Mattos foi, desde a juventude, assíduo freqüentador do Teatro Municipal, na condição de claqueur. Adulto, a profissão de policial contrasta violentamente com a sensibilidade artística do apreciador de óperas. Nesse particular, a ópera funciona ora como discurso irônico, ora como discurso especular da vida do comissário.

Palavras-chave: Agosto – romance policial – ópera – intertextualidade.

O romance *Agosto* (1990), de Rubem Fonseca, desenvolve em paralelo duas tramas, uma de âmbito público e outra de carácter privado, as quais convergem para um mesmo ponto, ao final da narrativa. O personagem que participa das duas tramas, o comissário de polícia Alberto Mattos, é o agente unificador desses dois universos.

No mundo público, ocorre um crime de morte, com amplas repercussões políticas. Mattos é o encarregado das investigações para elucidá-lo. Nos intervalos das investigações, penetra-se no mundo privado da vida de Mattos, seus amores, suas ambições pessoais, suas angústias existenciais. É a interpretação desse último aspecto que nos interessa: a vida particular de Mattos, seus relacionamentos amorosos e sua paixão pela ópera.

A vida íntima de Mattos, desde a adolescência, foi marcada pelo teatro lírico: jovem pobre, tornou-se *claqueur* do Teatro Municipal, graças à intervenção de um maestro, de nome Emílio, com quem manteve, até a idade adulta, um relacionamento amistoso marcado pela gratidão e pela admiração. O maestro Emílio propiciou-lhe a oportunidade de iniciar-se no mundo da ópera: poder assistir às grandes obras do repertório lírico, representadas pelos maiores intérpretes do seu tempo. Ao mesmo tempo, era um meio de ganhar a vida, com a modesta profissão de *claqueur*. Homem maduro, tornou-se policial, uma profissão que contrasta duplamente com seu carácter. Caracteriza-se, principalmente, por ser um homem sensível às coisas do espírito, com destaque para a literatura e a ópera. É sintomático dessa mentalidade discrepante com a figura do policial a descrição que o narrador faz do modesto apartamento em que ele reside, em que se sobressai o seguinte trecho: “Sobre o console um álbum de discos de 78 rotações, com *La Traviata*, outro com *La Bohème* em long-play, e as partituras dessas óperas em italiano (FONSECA, 1990, p. 23).

No ambiente de trabalho, questionava os métodos e a burocracia selvagem das delegacias de polícia. Era olhado com hostilidade e desconfiança pelos colegas, que viam nele um policial perigoso, por ser honesto. Combatia a corrupção, não aceitava propinas e agia sempre dentro da lei. Embora fosse formado segundo os velhos e viciados moldes da engrenagem policial, seus manuais de conduta positivista, submetia constantemente a lógica que os pautava a profunda reflexão. Sua tese era que a verdade, a lógica e a realidade não se harmonizavam num todo coerente:

A lógica era, para ele, uma aliada do policial, um instrumento crítico que, nas análises das situações controversas, permitia chegar a um conhecimento da verdade. (...). Na sua lógica, o conhecimento da verdade e a apreensão da realidade só podiam ser alcançados duvidando-se da própria lógica e até mesmo da realidade (FONSECA, 1990, p. 109).

Tais reflexões surgem num clima em que se misturam elementos do mundo privado e dados do mundo público. Mattos está “ouvindo *La Bohème*” e, sem qualquer transição, suas emoções, decorrentes da audição da ópera, cedem “lugar às cogitações sobre o crime do edifício Deauville” (fonseca, 1990, p. 108).

É necessário assinalar que, para uma pertinente interpretação do universo ficcional de *Agosto*, sob o aspecto em evidência neste trabalho, o problema da referencialidade é crucial. As citações, textuais ou não, de óperas do repertório mundial, têm, aqui, significação múltipla. Sob o ângulo da história da música, restrita à vertente operística, constituem entidade autônoma. No contexto ficcional, funcionam como fragmentos discursivos que solicitam dupla leitura: uma que se orienta para o conhecimento externo da própria ópera, e outra que a introduz na estrutura narrativa. Nesse último espaço, adquirir sentido subordinado ao novo contexto, com o qual dialoga. No limite espacial que relaciona o mundo externo das referências operísticas com seu aproveitamento interno instaura-se aquilo que João Alexandre Barbosa chamou de “leitura do intervalo”. A “leitura do intervalo” consiste num recurso interpretativo de preenchimento de informações textuais. O sentido pleno de uma citação ou alusão só é alcançado quando se recorre à fonte original. Assim, estabelece-se entre o texto e o contexto uma tensão ambigualmente resolvida pela estrutura narrativa que, sem abdicar totalmente de sua condição autotélica, permite ou solicita a intervenção do dado exterior para alcançar sua plenitude significativa. Nesse caso

(...) a multiplicidade de significados referidos à experiência do leitor tem uma existência dupla: faz parte do mundo da experiência empírica enquanto dado da realidade psicológica, histórica ou social e, por outro lado, eventualmente existe como componente de uma organização, ou construção específica, que é a obra literária (BARBOSA, 1990, p. 16).

A legibilidade e a funcionalidade da citação operística, no caso a da ópera *La bohème*, para a economia da narrativa só adquire pleno sentido, se o leitor interessar-se pelo conhecimento de sua existência concreta, no mundo externo. Depois, munido da autoridade que lhe foi concedida pelo conhecimento, verificar sua eficácia como unidade semântica integrada ao novo espaço discursivo, o da obra de ficção, no qual adquire novo sentido. Nesse caso, o método intertextual insinua-se como ferramenta útil à análise e interpretação de *Agosto*, pois, conforme salienta Leyla Perrone-Moisés, diferentemente da intertextualidade crítica que é obrigada a submeter seus procedimentos argumentativos a protocolos rígidos de leitura (fornecimento de fontes bibliográficas, obediência ao rigor científico, e outros cuidados acadêmicos), a intertextualidade literária usurpa o direito autoral, sonega informações bibliográficas, dispõe dos fragmentos apropriados com inteira liberdade, inclusive de maneira irônica, isto é, invertendo-lhe a significação original (PERRONE-MOISÉS, 1979).

De rendimento crítico igualmente rentável é o aproveitamento do conceito de *double coding*, elaborado por Umberto Eco (ECO, 2003). O *double coding* consiste no reconhecimento de um texto que apresenta dupla codificação, conforme já denuncia a própria nomenclatura: um código popular permite fácil assimilação de um texto, dirige-se basicamente ao leitor ingênuo, aquele que tem baixa exigência crítica acerca do discurso literário; o outro código pressupõe um leitor dotado de nível intelectual elevado, compatível com a escrita sofisticada ou recheada de signos eruditos para a competente compreensão da referencialidade interna, com dados culturais provenientes do mundo externo à narrativa. Esse leitor exigente é o requerido para compreender as referências operísticas, interessado em devassar a densidade ficcional provocada pela legibilidade do “intervalo”, problematizando a construção ficcional.

Agosto pode ser lido tanto como um romance policial quanto como romance histórico. No primeiro caso, insere-se, habitualmente, como literatura de massa, uma das modalidades ficcionais favoritas do leitor ingênuo, ávido em buscar entretenimento. Como romance histórico, demanda leitura que estabelece tensões entre o universo de pessoas da História, como Getúlio Vargas, e personagens neles inspirados, como o mesmo Getúlio Vargas que participa da trama de *Agosto*, pois o romance, sob esse aspecto, trata dos primeiros 26 dias do mês de agosto de 1954, isto é, restrito ao último mês do governo getulista, até o dia imediatamente posterior ao suposto suicídio do presidente.

A elaboração dessas duas vertentes, a da tradição da narrativa policial e a da tradição do romance histórico, é feita em alto nível estético, conferindo a *Agosto* um sofisticado tecido estrutural em que a ambigüidade, própria das grandes obras, marca incontestemente da obra de arte literária, está presente o tempo todo.

A construção do romance em chave dupla, o que pode ser comprovado pelo *double coding*, faz de *Agosto* mais do que um romance policial, mercê do questionamento da condição humana e seus percalços. Alberto Mattos é um personagem de pura invenção, sem lastro na História, ao contrário de Getúlio Vargas, que é um personagem de invenção parcial (o Getúlio Vargas de *Agosto* é e não é o Getúlio Vargas da História).

Nessa “leitura do intervalo”, cabe à ópera um lugar especial.

Em *Agosto*, são referidas seis óperas, a maioria delas citada mais de uma vez.

A vida amorosa de Mattos está ligada à ópera, através de duas mulheres. Alice, um frustrado amor de juventude que retorna na maturidade, e Salete, uma namorada sem grandes implicações afetivas.

Outro personagem que se liga a Mattos por meio da ópera é o velho maestro Emílio, espécie de conselheiro e mentor intelectual do comissário, agora na miséria, a quem o policial auxilia por compaixão e por considerá-lo um substituto da figura paterna. Foi com o maestro que Mattos aprendeu a respeitar a ópera como manifestação superior do gênio musical de grandes compositores. Apesar de pobre, tinha acesso aos espetáculos operísticos, na condição de *claqueur*. Anos depois, mesmo não sendo mais *claqueur*, assistia à ópera na torrinha, “por ser mais barato e também porque era na galeria que a claque se postava e ele se acostumara com o local” (FONSECA, 1990, p. 50). Um dia, estando na platéia, observou que algumas pessoas cochilavam ou dormiam durante a récita. Passou a odiar a alta sociedade: “Ir à ópera, aos concertos, aos museus, fingir que liam os clássicos, tudo fazia parte de uma encenação hipócrita dos ricos” (FONSECA, 1990, p. 50-51).

A figura do velho maestro dialoga diretamente com duas óperas: *La traviata* e *Falstaff*.

Conforme já foi assinalado, **seu** Emílio tornou-se uma espécie de pai para Mattos. É sintomático que, nas referências a *La traviata*, registre-se a falta de um disco. A gravação que Mattos possui está incompleta:

Depois que desligou o comissário lembrou-se que tinha um encontro com seu Emílio, o maestro, às cinco e meia. Como tinha tempo, pois era muito cedo, o comissário decidiu homenagear seu Emílio ouvindo *La Traviata*. A gravação que possuía, feita no Scala de Milão em 1935, não era completa, tinha apenas cento e onze minutos, faltava-lhe a ária *No, non udrai rimproveri*, a cabaleta de Germont no final da primeira cena do segundo ato (FONSECA, 1990, p. 43).

Mattos marcara um encontro com Alice às cinco horas. A cabaleta a que se refere o narrador está inserida no dueto em que pai e filho conversam sobre Violeta, objeto da visita do velho Germont à casa da cortesã por quem Alfredo se apaixona e com quem vive há algum tempo. O pai tenta convencer o filho a abandoná-la, para salvar-se (ela é uma perdida) e ao casamento da irmã, ameaçado de não acontecer, por causa das relações pouco recomendáveis entre Alfredo e a cortesã. Então, ocorre a declaração do pai: “não, não ouvirás censuras”. Alice casou-se e, mesmo nesta condição, insiste em reviver o antigo namoro com Mattos, situação que o deixa algo constrangido, mas ele se debate entre a suposta honra ultrajada e o sentimento de ternura que o aproxima da antiga namorada. Evidente que a menção à ausência da ária do velho Germont na gravação que Mattos possui da ópera remete a seu conflito e à necessidade de consolo paterno para resolver o impasse amoroso.

Aliás, é com Alice que Mattos mais intimamente compartilha o prazer de ouvir óperas. Será com ela, por exemplo, mediada pela presença de **seu** Emílio, que o *Tristão e Isolda*, de Wagner, refletirá a indecisão de Mattos em ceder aos impulsos amorosos que o aproximam cada vez mais da amada. Num encontro em que os três estão reunidos, percebendo o clima favorável ao reatamento do antigo namoro, **seu** Emílio comenta: “A poção que Brangane lhes deu para beber não é mortal”, numa clara alusão à homologia entre a famosa cena da ópera de Wagner e a situação vivida pelo par Mattos/Alice. Mas, na vitrola, está tocando *La bohème*, ópera desconhecida por Alice, que “lhe – a Mattos – dava uma certa segurança” (FONSECA, 1990, p. 112). Do mesmo modo, a pergunta a seguir de Alice demonstra que ela também ignorava o *Tristão e Isolda*: “Quem é Brangane?” (FONSECA, 1990, p. 112). A resposta de Mattos resume a famosa cena do filtro do amor:

“Uma personagem de ópera. Isolda pede que sua aia Brangane prepare um veneno mortal para ela e Tristão. Mas a aia prepara uma outra poção. Ao beberem-na ambos redescobrem que se amam.

“Acende o meu cigarro.”

Mattos acendeu o cigarro de Alice.

Alice se aproximou do comissário.

“Você disse *redescobrem*. Eles se amavam antes ?”

“Sim.” (FONSECA, 1990, p. 112-113).

Intuindo que a resistência de Tristão se parecia à de Mattos, provoca a confissão que dê conta disso, ao que o comissário acrescenta: “Como diria um wagneriano, o patético da história é que a honra de Tristão impede que o amor dos dois se realize” (FONSECA, 1990, p. 113). Duplo recalque de Mattos: no passado, o impedimento era por razões financeiras; no presente, a alegação se dá por puro pudor: Alice está casada. Mas em ambos fervilha a paixão que os reaproxima. No capítulo 14, alude-se novamente ao *Tristão e Isolda*, em nova visita de Alice ao apartamento de Mattos. Desta vez, ela leva-lhe um presente: uma gravação célebre da ópera: “Uma amiga trouxe para mim da Europa. (...) É para você, Espero que goste” (FONSECA, 1990, p. 219). Mais adiante, Alice faz dupla confissão: a mãe morrera, e ela anuncia-lhe que vai separar-se do marido. Com o disco tocando, Mattos reflete, na voz do narrador: “A música da *ouverture* inundou a pequena sala: identificou logo a melodia de um e a do outro, amor e ódio, Isolda e Tristão, Alice e Alberto, o paradoxo e a loucura” (FONSECA, 1990, p. 220).

Na ordem da narrativa, a primeira ópera a ser mencionada, envolvendo Mattos e Alice, é *La bohème*. O *libreto* conta a história dos constantes desencontros amorosos entre os protagonistas, Rodolfo e Mimi. Ele, um poeta pobre que divide uma mansarda no *Quartier Latin* de Paris com outros companheiros, igualmente pobres; ela, uma moça também pobre que faz flores para sobreviver. No 3º ato, em dueto com Marcelo (um dos amigos pobres), Rodolfo confia ao amigo que quer separar-se de Mimi porque ele não tem condições de proporcionar a ela uma vida mais confortável. *La bohème* serve de pano de fundo para as desventuras amorosas entre Mattos e Alice. Mas ao contrário de Mimi, Alice é rica. A mãe interfere no relacionamento, mandando-a estudar na Europa, porque Mattos é pobre. O desencontro é revivido na arte: “Algum tempo depois do rompimento com Alice, ele fora assistir a *La bohème* no Municipal, com Di Stefano e a Tebaldi” (FONSECA, 1990, p. 50).

Agora, ela volta, casada e mais madura. A mãe morreu e ela procura reatar o antigo namoro com Mattos. Pergunta ela a Mattos: “- Você tem ido ao Municipal ?” . Ao que ele responde, com evidente ironia e uma ponta de ressentimento: “-Ópera não me interessa mais” (FONSECA, 1990, p. 50-51).

Também o *Parsifal*, de Wagner, evoca o relacionamento entre Alice e Mattos e evidencia o pretense distanciamento entre os dois, depois do rompimento inicial. Alice esforça-se bastante para reatar o antigo namoro. Percebe que a ópera representa uma via a ser explorada para aproximar-se do homem amado. Demonstrando interesse por essa arte, embora, a cada momento, inversamente, confesse relativa ignorância de sua essência dramática, Alice, implicitamente, também confirma a opinião de Mattos de que os ricos, em geral, só suportam ópera porque lhes confere *status* cultural. A alusão ao *Parsifal* indicia o contraste entre os dois: “Vi o Parsifal em –“ Alice calou-se. Em Londres.” Ao que Mattos retruca: “Eu não cheguei a ver. Acabou não sendo encenada. A claque foi dissolvida logo depois. Saiu de moda. É coisa do passado.” (FONSECA, 1990, p. 50). Antes, comentara com Alice: “As óperas de Wagner são muito trabalhosas para os *claqueurs*. No *Parsifal* nunca se deve aplaudir no fim do primeiro ato e fazer o público ficar quieto era mais difícil do que fazê-lo bater palmas” (FONSECA, 1990, p. 50). Mais tarde, já morando com Mattos, Alice acrescenta mais uma gravação de ópera ao reduzido repertório do amante. Pergunta-lhe se quer ouvir uma ópera na vitrola nova que ela comprou. Sugere, em primeiro lugar, *O elixir de amor*. Em seguida: “Tem o Parsifal, prometo que não bato palmas no fim do primeiro ato...”, lembrando-se do ritual exigido pelo próprio compositor para a recepção de sua última ópera. Com isso, Alice demonstra guardar aspectos esparsos e ocasionais do universo operístico: conhece gra-

vações famosas (*Tristão e Isolda* cantada por Kirsten Flagstad e Larentz Melchior, assistiu ao *Parsifal* em Londres, recorda-se de que *O elixir de amor* tem uma ária – “*Una furtiva lagrima*” – que fazia Mattos chorar em criança), mas desconhece *La bohème* e o próprio *Tristão e Isolda*, títulos permanentes do repertório internacional.

Voltando à figura de seu Emílio, acentue-se que a ópera com a qual o velho maestro mais se relaciona, *Falstaff*, funde os dois universos, o da vida pública e o da vida privada. Citada uma única vez, no capítulo 3, *Falstaff* é a última ópera de um compositor que, na velhice, espantou o mundo com uma obra-prima de frescura musical, vivacidade, humor, cume de uma carreira que atinge, nesta obra, sua máxima evolução. Única comédia da extensa obra de G. Verdi, é também uma espécie de burla fantástica de um compositor habituado a histórias trágicas, com enredos recheados de histórias patéticas, vinganças, amores proibidos e dilacerados, conflitos entre pais e filhos, segredos terríveis. No *Falstaff*, Verdi despojou-se desses elementos dramáticos para entregar-se a uma espécie de puro divertimento, resumido na célebre frase de seu personagem-título, um velho decadente, que ainda se crê capaz de despertar paixões. Excetuando-se o segundo aspecto, *Falstaff* é o retrato do velho Emílio, representante falido de um mundo que ruiu. Recordando-se dos tempos de esplendor, o velho maestro comenta com Mattos, seu antigo protegido, agora seu protetor, que os grandes cantores do passado já morreram. E, em voz alta, refere-se exatamente, ao monólogo final de Sir John Falstaff:

O velho começou a cantar, sem se importar com as pessoas que estavam no bar. “*Tutto nel mondo è burla, l'uom nato burlone, nel suo chervello ciurla sempre la ragione. Tutti gabbati ! Irride l'un altro ogni mortal. Ma ride bem chi ride la risata final*” (FONSECA, 1990, 53).

A “leitura do intervalo” permite vislumbrar, na citação do *Falstaff*, que tudo em *Agosto* converge para a burla. Há burlas constantes nas óperas aludidas ou citadas ao longo da narrativa. Em *O elixir do amor*, Nemorino, um dos protagonistas, é enganado por Dulcamara, um esperto mascate que lhe vende vinho reles (o “elixir do amor”, do título) que ele crê ser portador de propriedades mágicas, capaz de despertar amor nas mulheres, sobretudo em Adina, sua pretendida; em *La traviata*, Violeta escreve uma carta a Alfredo, declarando-lhe falsamente que não o ama mais, para que ele se esqueça dela. Assim, cumpre a promessa feita ao velho Germont para que o filho a odeie; no *Tristão e Isolda*, Brangäene engana Isolda, trocando os filtros da morte e do amor, evitando que ela se mate e a Tristão, provocando o retorno da paixão amorosa entre dois; o próprio *Falstaff*, cuja trama gira em torno da tentativa do protagonista em conquistar duas mulheres, escrevendo-lhes cartas de amor, com o mesmo conteúdo. Elas descobrem a burla e articulam um plano para desmascarar o velho sedutor, ridicularizado ao final.

No universo restrito da trama romanesca de *Agosto*, a ironia contida no universo operístico invade o destino de seus personagens específicos.

Há burla em toda parte. O bicheiro que contrata um assassino profissional – Jorge Turco - para matar o comissário, arrepende-se, mas não consegue neutralizar a ordem. Jorge Turco não mata o policial, e é morto. Mattos revive o amor do passado com Alice, mas morre com Salete.

Aqui, entra em cena, de novo, *O elixir do amor*. A ópera pontua os acontecimentos finais que entrelaçam o público e o privado. Alice dá de presente a Mattos uma gravação de *O elixir do amor*, no qual há um trecho ligado à sua infância: “Quer ouvir uma

ópera na vitrola nova ? Elixir de amor ? Tem aquela ária que fazia você chorar quando criança” (FONSECA, 1990, p. 230). Ao que Mattos retruca: “Não, não quero ouvir. Larga esse disco e senta aqui, perto de mim” (FONSECA, 1990, p. 230). No capítulo seguinte, reitera-se a cena, através de uma variante:

Alice ouvia *Elixir de amor*.

“Quer ouvir *Una furtiva lagrima* ?”

“Não, por favor, não.”

“Quer que eu desligue a vitrola ?”

“Sim, por favor” (FONSECA, 1990, p. 241).

Mais adiante, outro desdobramento da conversa: “Você só gosta de ópera. Porque quando era garotinho sua mãe colocava *Una furtiva lagrima* na vitrola e você chorava” (FONSECA, 1990, p. 275).

Mas é a Salete que está reservada a última referência a uma ópera, justamente *O elixir do amor*, a ela que, a não ser nesse episódio, está bem distante do mundo lírico. Trata-se da cena em que, finalmente, Mattos descobre que perseguiu o tempo todo uma pista falsa. O negro de mãos fortes, possuidor de um anel com a inscrição da letra F que ele supunha ser Fortunato Gregório, o temido homem forte da polícia de Getúlio Vargas, era, na verdade, Chicão – o F era de Francisco, também negro e de mãos fortes, o autor do atentado do Hotel Deauville. Antes do assassino chegar, Mattos pede a Salete: “Pega o disco que está em cima da vitrola, por favor, e põe para tocar. Está escrito Elixir de amor. Me deu vontade de ouvir um pouquinho, antes de sairmos para o hospital” (FONSECA, 1990, p. 341).

Logo depois, Chicão mata a ambos, primeiro Matos, logo após Salete. Durante os crimes, aumenta o volume da vitrola para abafar os tiros. Chicão consegue distinguir as palavras da famosa ária da ópera, cantada, em italiano, cuja tradução literal em português é:

Uma furtiva lágrima/a seus olhos despontou... pareceu invejar/aqueles
alegres jovens/Que mais quero eu ?/Ama-me, bem vejo./Um só instan-
te, o palpitar/do seu coração quero sentir !.../Meus suspiros, por um
momento,/confundir com os seus !.../Céus, depois posso morrer/posso

E Chicão, em seguida, funde o popular e o erudito, última burla do romance – a canção napolitana e a ópera:

Lembrou-se das canções que aprendera durante a guerra. Cantarolou
“mamma son’ tanto felice”, por alguns segundos; logo calou-se e fi-
cou ouvindo a ópera. Música, qualquer música, sempre o comovia.
Havia ocasiões em que chorava ouvindo canções napolitanas do tem-
po da guerra (FONSECA, 1990, p. 343).

Burla em vários níveis. “*Una furtiva lagrima*” pertence a uma ópera cômica que apesar dos obstáculos enfrentados pelo protagonista, termina com final feliz. E tudo acaba bem. No plano do romance, duas situações contrastantes: a ária liga-se melancolicamente à infância de Mattos, e serve-lhe, ao final, de canto fúnebre, verdadeiro epitáfio sonoro; termina por representar uma espécie de canto triunfal de Chicão que, adulto, também chora, não por ouvir canções de amor, em criança, mas por lembrar-lhe episódios bélicos.

Referências Bibliográficas:

- 1 – BARBOSA, João Alexandre. **A leitura do intervalo**. São Paulo: Iluminuras, 1990.
- 1 – COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- 2 – ECO, Umberto. “Ironia intertextual e níveis de leitura”. In:---. **Sobre a literatura**. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- 3 – FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Os crimes do texto**: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- 4 – FONSECA, Rubem. **Agosto**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- 5 – PERRONE-MOISÉS, Leyla. “A intertextualidade crítica”. In:---et al. **Intertextualidades**. Coimbra: Almedina, 1979.