

# Os Sinos da Agonia, romance pós-moderno

Não queiram os senhores saber a emoção de que me acho possuído ao falar na Sorbonne, nesta Sorbonne que sempre foi para mim não apenas a Universidade de Paris, mas um dos mitos vivos da minha já distante mocidade, da minha infância mesmo, matriz de muitas das minhas idéias. Aumenta essa emoção o fato de que vou falar sobre o meu romance *Os Sinos da Agonia*, adotado para os exames de *agrégation* das universidades francesas.

Se quando escrevo a minha ficção procuro ver os seres e as coisas com o olhar do menino que eu fui, é com os olhos fascinados do adolescente que palmilhava pela primeira vez os caminhos do conhecimento que procuro compreender o mundo em que vivo e nele me situar. E as vozes que ainda guardo nos meus ouvidos e que almaram o meu ser adulto ainda ecoam nas paredes desta casa milenar. Se eu amo a França é porque tenho a nostalgia das velhas casas e dos velhos castelos, e a mais antiga e importante Casa da França, mesmo que ela hoje seja diferente, porque fonte do seu espírito moderno, é esta Sorbonne.

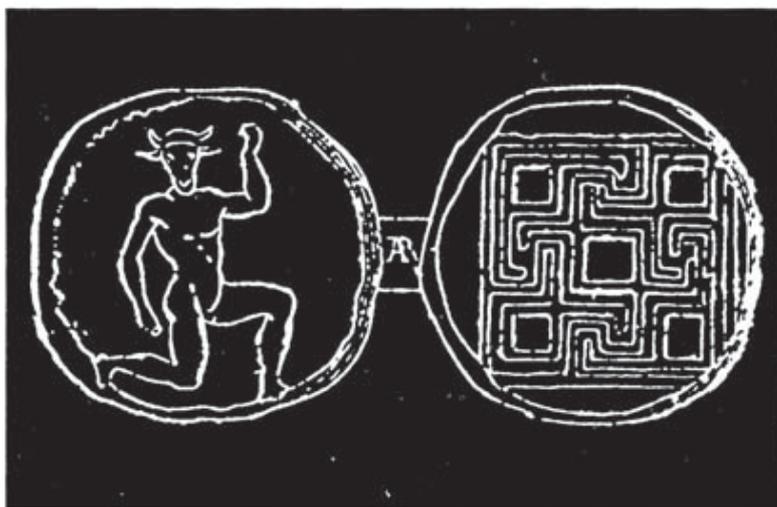
Nada sei, à exceção do brilhante ensaio do prof. Albert-Allain Bourdon e de algumas resenhas jornalísticas que pouco importam, como foi lido o meu *Os Sinos da Agonia* na França, aqui traduzido com o título *La Mort en Effigie*. Mencionei muito pensadamente o prof. Bourdon e seu ensaio *Phèdre au Brésil*, que deu ênfase especial à visão raciniana do mito de Fedra, antes de Racine tratado brilhantemente por Sêneca (*Hipólito ou Fedra*) e por Eurípides, no seu *Hipólito*. São três magníficos trágicos, cada um tratando o mito conforme a sua época.

É injusto para com Sêneca compará-lo aos dois grandes trágicos, o grego e o francês: devemos levar em conta a maneira como era representado. Se pensarmos que Sêneca não era propriamente representado mas declamado, toda a sua retórica ganha outro sentido. Além dos três mencionados, usei outros trágicos na composição de meu romance, de que falarei mais adiante.

Acredito que o meu *Os Sinos da Agonia* tenha sido bem lido e examinado nas universidades francesas, mas, já que vou falar na Sorbonne, desejaria dizer algumas palavras sobre a sua feitura e os meus propósitos. Nada direi sobre a minha leitura de *Os Sinos da Agonia*, ela não tem muita importância. Pronto o livro, ele se fecha para o autor, que é apenas mais um leitor da sua obra e nem sempre o mais privilegiado. Falarei, sim, sobre

AUTRAN DOURADO é romancista, autor de, entre outros, *Ópera dos Mortos* e *A Barca dos Homens* (ambos pela Francisco Alves).

Conferência pronunciada na Sorbonne em 17 de novembro de 1992.



a sua *feitura*, e esta só eu posso dar, como os meus propósitos.

Sei que os bons propósitos não justificam a má obra, mas é a única coisa que lhes posso dar, para que, de posse de mais esta fonte, uma nova leitura, mais profunda e verdadeira, possa ser feita de meu livro. Longe de mim a intenção de querer dirigir a leitura de minha obra, sei que cada um tem a sua e que só “Deus sabe por inteiro o risco do bordado”, como diz um ditado de minha terra.

Na modéstia da minha vivência de um romancista brasileiro que não pretende ser um dos maiores do universo e que se espanta de se ver lido e examinado por lúcidos estudiosos franceses, vou dar alguns dados objetivos da realidade brasileira, que talvez pouco importem numa perspectiva universal, mas que acredito ajudarão a entender algumas afirmativas que vou fazer.

*Os Sinos da Agonia* não é um romance histórico (não há nele uma só data, um só personagem histórico, um só acontecimento verdadeiro: são reais porque fui eu que os inventei), mas um romance político, mítico e pós-moderno. Ele é político, pelo menos no sentido em que nós latino-americanos, tão sofridos por bárbaras e sofisticadas ditaduras, assim entendemos o que é romance político. Quando não se pode escrever o que se pensa (nem todos temos a coragem de enfrentar o arbítrio, a censura, a tortura, o exílio e a morte), nos períodos ditatoriais temos de ser barrocos e rebuscados, para que os censores não nos entendam e sejamos sentidos e entendidos por aqueles pelos quais nos sentimos irmãos na angústia e no sofrimento. Cada um sente, sofre e fala à sua maneira; às vezes a fala é apenas um gemido rebuscado.

Antes de analisarmos a *feitura* de *Os Sinos da Agonia*, comecemos pela primeira de nossas afirmativas. O lado político do romance que a um leitor francês talvez escape, como escapa ao seu entendimento a nossa dura, pobre, rica e contraditória realidade, desde que não procure entender o nosso país pelo seu exotismo ou pelo seu folclore, tanto mais curioso quanto mais exótico. Graças aos deuses, não somos apenas o país do samba, do futebol e da macumba. O que se costuma conhecer de nossa literatura (tão sozinha porque distante demais da moderna literatura portuguesa, de cuja língua nos distanciamos velozmente) é o seu lado extravagante e folclórico, tão ao gosto dos europeus, desde aqueles

primeiros índios brasileiros trazidos à corte francesa, mencionados por Montaigne (*Ensaaios*, Livro I, cap. XXX).

Modéstia à parte, a nossa literatura não é apenas isso. Quem a conhece bem sabe que temos finos e sofisticados narradores, que nada ficam a dever a nenhum dos grandes narradores da literatura universal. Nós mesmos às vezes nos assustamos com o nosso valor, tão modestos e humildes somos. Ainda recentemente, lendo o prefácio de um dos maiores romancistas americanos da atualidade, John Barth, ao seu livro *The Floating Opera*, tive a surpresa de encontrar a afirmação de que tudo o que ele tinha aprendido sobre romance fora com o brasileiro Machado de Assis: o mestre de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é que lhe fez a cabeça, como diz a gíria brasileira de hoje. Lendo-o, vi que Barth devia tanto a Machado de Assis como este a Sterne e Xavier de Maistre, o que vem provar que literatura é terreno baldio, comum a todos os povos e nações, nada é de ninguém particularmente, e que a realidade da literatura é a própria literatura.

Quanto aos nossos narradores, citemos apenas três relativamente recém-falecidos - Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e Clarice Lispector, que fabricavam uma prosa narrativa da mais elevada categoria. Não quero recuar no tempo histórico-literário, para chegar ao Modernismo Brasileiro, com os vanguardistas Mário de Andrade e Oswald de Andrade; fiquemos naqueles três. É para eles que chamo a atenção de vocês, já que não são escritores fáceis e carecem de promoção, pois não vendem: só o que importa no nosso mundo consumista é *best-seller* de prosa bamba que não obriga ninguém a pensar. Temos, vivos, escritores de grande nível, mas infelizmente só nós sabemos disso: é triste a solidão num mundo tão povoado.

Quando entreguei *Os Sinos da Agonia* ao meu editor, vivíamos o período mais terrível da ditadura militar, a década de 70. Ele se espantou, pois viu que com a morte em efígie e outras arbitrariedades eu queria me referir ao então recém-decretado banimento, medida violenta que só fora usada antes pelos portugueses no Brasil Colônia. “Eu não posso correr o risco de ter o livro apreendido”, disse ele e me propôs uma nota editorial em que se dissesse que o livro se passava na ambiência do século XVIII e que era uma paródia de Eurípides, Sêneca e Racine. Eu concordei, desde que

não se mexesse no meu texto; que mais podia eu fazer, se queria ser lido? Todo mundo achou que eu tinha escrito um romance histórico. Lá pela terceira edição do livro, com o abrandamento da ditadura, fiz com que a nota fosse retirada. Ela já tinha cumprido a sua função e eu conseguido que o livro fosse lido.

Já que falei em paródia, desejo dizer que *Os Sinos da Agonia* é mesmo uma paródia, mas uma paródia no sentido moderno do termo, o que o faz um romance pós-moderno. Para que se entenda bem o que vou dizer, é necessário uma digressão sobre o que é o romance pós-moderno, que se caracteriza pela paródia, pelo pastiche e pelo embuste. Borges, ao escrever críticas de livros inexistentes, e Proust, remedando à perfeição, em *Pastiches et Mélanges*, estilos de autores inteiramente diferentes do seu, são precursores do pós-modernismo literário.

Antes de mais nada é necessário definir o que é pastiche e o que é paródia segundo a moderna teoria literária. Pastiche não é termo pejorativo nem imitação servil como dizem os dicionários; é uma imitação criativa e sofisticada: só os que conhecem o modelo imitado são capazes de perceber e fruir melhor a imitação; da mesma maneira que a leitura da paródia.

A paródia sempre existiu na literatura. O melhor e mais famoso exemplo é o *Dom Quixote*, de Cervantes, que parodia os romances de cavalaria que ensandeceram o fidalgo manchego e lhe fundiram os miolos. Mas a paródia de Cervantes é satírica, o que não acontece com a paródia na sua concepção moderna, que pode ou não ser satírica ou irônica, às vezes é mesmo dramática ou trágica.

Os formalistas russos criaram a teoria da paródia e estudaram seu papel na evolução, melhor dizendo, na mudança das formas literárias. Assim é que Tynjanov, no seu *Gógol e Dostoiévski. Uma Teoria da Paródia* diz que a dívida que Dostoiévski dizia ter para com Gógol (todos nós viemos do Capote, dizia ele) era também o seu uso da paródia como uma maneira de se emancipar dele. Para os formalistas, a paródia era vista como uma substituição dialética de elementos formais cujas funções se tornaram mecanizadas ou automatizadas. A nova forma se desenvolve da velha sem realmente destruí-la, apenas a função é alterada.

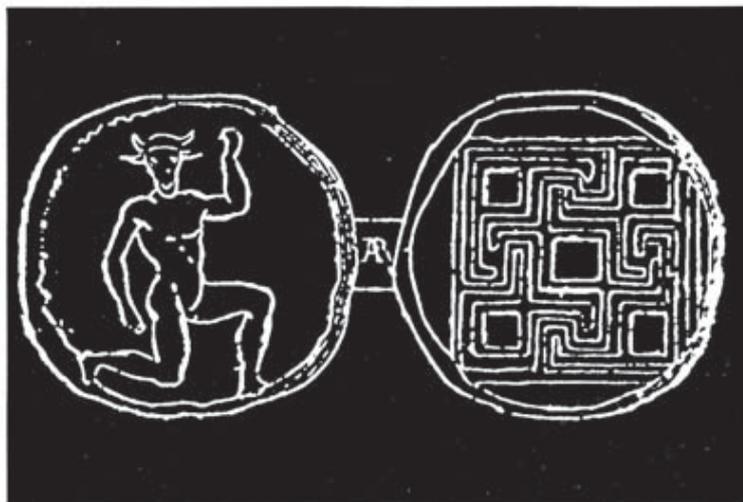
Os formalistas russos não foram os únicos a acentuar o papel histórico da paródia. Northrop Frye disse que a paródia é

comumente sinal de que certas vogas na verdade são apenas extrapolações, e Kiremidjian define a paródia como “uma obra que reflete um aspecto fundamental da arte, que é ao mesmo tempo um sintoma de processos históricos que invalidam a autenticidade normal de formas primárias”.

Numa perspectiva mais geral, essa concepção implica um conceito de evolução literária como aperfeiçoamento que dificilmente podemos aceitar. Uma definição que proponho de paródia como imitação com a diferença crítica impede qualquer endosso das preocupações de aperfeiçoamento da teoria dos formalistas russos, enquanto obviamente permite concordância com a idéia geral da paródia como rótulo de continuidade e mudança. Para essa definição parto de Deleuze, para quem paródia é repetição, mas repetição que implica diferença. Vou mais longe: paródia não é apenas repetição alterada de um texto literário, mas também de uma situação histórica.

Acredito que tenha sido eu o primeiro escritor brasileiro a escrever um romance pós-moderno, *Os Sinos da Agonia*, de 1974. Me relevem a imodéstia de me citar, mas que posso fazer se é a verdade?

*Os Sinos da Agonia* foi inicialmente uma paródia do *Hipólito* de Eurípides, que usou o mito de Fedra, tratado depois por Sêneca no seu *Hipólito ou Fedra* e por Racine em *Phèdre*. No meu romance há não só paródias do *Hipólito* mas pastiches de Racine -



muitas vezes versos inteiros traduzidos e deformados em prosa. Pastichei não só Racine, mas dois textos do Barroco retardatário de Minas Gerais: *Triunfo Eucarístico*, de Simão Ferreira Machado, e *Âureo Trono Episcopal*, de Francisco Ribeiro da Silva.

São dois textos de pouco ou nenhum valor literário, mas me serviram muito ao meu propósito de parodiar num boneco de palha a procissão do sacrifício do herói brasileiro Tiradentes, que se passou no Rio de Janeiro e não em Vila Rica, onde se desenvolve a ação do romance.

Em literatura nada é de ninguém particularmente, repito. Até o Renascimento, com o seu culto da personalidade, pouca importância tinha o autor, o que valia era o texto, mesmo assim sem a sacralidade que lhe atribuíram posteriormente. O Romantismo levou esse culto às raias do absurdo. No Realismo se descuidou do texto por outro motivo, se esquecendo que o real para a literatura não devia ser o real das coisas e da vida, mas a realidade da própria literatura. A má concepção do Realismo (o Realismo como escola foi um curto período na história da literatura) continua ainda de forma residual nos livros de pacotilha.

Mas voltemos ao mito puro, de onde todos viemos. Esse, nós o encontramos de forma quase simples (este “quase” é porque está num autor, Ovídio). É um pequeno trecho das *Heróides*, que trata do mito de Fedra.

Eis o mito completo. Para encantar e seduzir Europa, Zeus transmuda a sua divindade em touro. Dessa união nasce Minos, rei de Creta. Minos se casa com Pasífae, filha de Hélios ou Sol, contra a qual Afrodite havia jurado vingar-se nos seus descendentes, inflamando-os com a loucura do amor. Minos e Pasífae geraram Fedra, Ariadne e Androgeo.

Poseidon presenteia Minos com um touro, na obrigação de sacrificá-lo. Minos se encanta com a beleza do animal e o poupa, substituindo-o por outro. Ele se encantou e sua mulher se apaixonou pelo fantástico touro. Ela trai Minos, servindo-se para isso de um dispositivo inventado por Dédalo. Dessa união bestial nasce o Minotauro, monstro metade homem, metade touro.

Minos aprisiona o espúrio no labirinto construído por Dédalo. Como castigo pela morte de seu filho Androgeo nas mãos dos atenienses, Minos impõe a Atenas o tributo anual de sete moços e sete moças à fúria do sanguinolento Minotauro. Para livrar os atenienses desse sacrifício brutal, o herói Teseu vai com os jovens, decidido a matar o monstro. Seduz Ariadne, que lhe fornece a meada cujo fio permitirá a Teseu, após a morte do irmão bastardo e bestial da jovem, escapar do labirinto. Alcançando o seu objetivo, Teseu abandona Ariadne, fugindo

com a irmã Fedra, a quem igualmente cativara. Mas Teseu já possuía um filho natural com Hipólita ou Antíope, a estrangeira, rainha das Amazonas: Hipólito. Hipólito, o casto, o mais puro dos homens, se recusa ao culto de Afrodite, reverenciando Artemis, a deusa da caça. Cumprindo o seu destino amaldiçoado, Fedra se apaixonou pelo belo adolescente. Tentado, Hipólito recusa o amor incestuoso com a mulher de seu pai e provoca a ira de Fedra. Ferida no seu orgulho, ela denuncia Hipólito a Teseu, dizendo-lhe que o enteado é que tentara seduzi-la. Amaldiçoado e expulso da casa paterna, Hipólito, com os seus cavalos, morre no mar, reino de Poseidon, a quem Teseu, seu “filho”, pede vingança e punição da culpa. Ao saber da morte de Hipólito, Fedra confessa a Teseu o seu crime e se mata.

É na verdade um belo mito. Se o usei por inteiro (porque podemos reduzi-lo só à história de Fedra, que acredito ainda hoje todos os senhores devem conhecer, se não mudou a França, por causa de Racine) foi como homenagem a um autor francês que muito admiro, que no seu belo *écrit* Teseu, uma das mais límpidas narrativas francesas, André Gide o usa, e para que entendam como me utilizei de todo o mito em *Os Sinos da Agonia*, conforme lhes mostrarei dizendo quem é quem no meu romance, as liberdades que tomei, a exemplo do puro Racine, que, para evitar a forte sugestão de homossexualismo do herói grego, homossexualismo que para os helenos não tinha a menor importância, porque escrevia para a corte de Luís XIV, que o protegia, hipocritamente moralista, cria uma noiva para o casto Hipólito, Aricie. Com a mesma liberdade, dividi a figura de Hipólito em dois personagens, Januário e Gaspar: o primeiro um mestiço bastardo, filho de uma “estrangeira” (uma índia), o outro um branquíssimo mazombo (mazombo é o branco nascido nos trópicos, mas que os renega) que cultiva os valores europeus.

O meu romance vai um pouco além (não estou falando de valor ou qualidade, me entendam, pelo amor dos deuses!) da visão raciniana do mito de Fedra ou da de Sêneca como da de Eurípidés: faço uma carnavalização de vários mitos literários. Não trato apenas do mito ordenador que inspirou os três trágicos, mas me aproprio de outros. Quando examinarem o meu livro, gostaria que levassem isso em consideração, pois não estava fazendo uma tragédia mas um romance mítico e a-histórico,

em que me utilizo de várias outras tragédias, como *Medéia*, *Édipo Rei* e *Macbeth*. Só assim se entende a presença do cego Tirésias, que não é personagem de *Hipólito*, *Fedra* ou *Hipólito ou Fedra*, mas do *Édipo Rei*, de Sófocles. O que faço é uma mistura alucinada de textos. O complexo de Édipo do personagem Gaspar (Hipólito) seria inadmissível no personagem de Eurípides ou de Racine, que têm a mesma estrutura interior, a não ser que se queira ver problema edípiano em tudo, como querem alguns psicanalistas, o que, na minha opinião, é um empobrecimento.

É bom darmos agora um pouco da concepção estrutural do romance (unidade interior da obra), para que se possa entender o seu desenvolvimento. Concebi o livro dividido em três blocos (jornadas, como eram chamados os autos antigamente), cada um com sua visão da história. Não há fusão, mas independência absoluta, cada maneira de ver e narrar é ambígua e mesmo contraditória em relação às outras - os discursos dos três personagens principais, que na verdade são dois, desde que Januário e Gaspar representam as duas faces do mesmo personagem mítico - Hipólito, e Malvina que é Fedra.

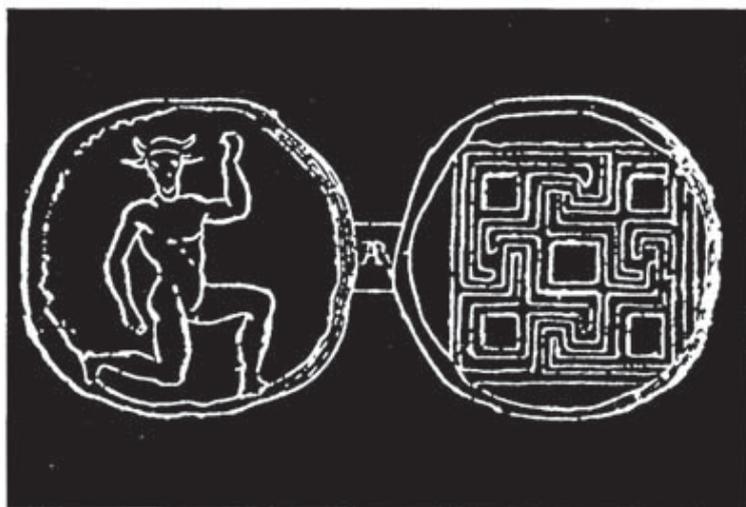
Antes de prosseguir é preciso que eu diga que o romance nasceu de uma visão ritualística e mítica de um procedimento comum no Brasil Colônia - a morte em efígie e suas conseqüências. É o que Frazer, no seu livro *The Golden Bough*, chama de magia por similitude. Se se destrói a imagem de uma pessoa, se destrói essa pessoa, mesmo a distância ela sofrerá.

O que me interessava literariamente era a permanência do mito e do rito mágico nas camadas ou substratos mais profundos, no inconsciente arcaico do espírito humano, a sua continuidade estrutural no tempo. Se alguém matava alguém, principalmente uma pessoa grada, e fugia, ela era julgada sumariamente e condenada à execução em efígie, vale dizer: num retrato ou num boneco. Se seguia daí que o criminoso estava morto perante a lei e quem quisesse matá-lo podia fazê-lo, que não era crime, pois o foragido já estava morto. Era um procedimento muito delicado, tão delicado como o banimento da legislação colonial, que o regime militar brasileiro ressuscitara para o nosso regime jurídico.

O mestiço Januário, uma parte da figura mítica de Hipólito, é acusado de ter matado João Diogo Galvão (Teseu) e é morto em

efígie. Só faltava entregar o corpo, o que será feito no final da história, quando Januário se deixa matar na praça pelos soldados.

A divisão em três blocos ou jornadas na segunda versão do romance me pareceu simplista, resolvi cortar o final de cada bloco e com esses finais fazer um quarto bloco. Cada final correspondia ao bloco de que se originara: Januário (Hipólito), Malvina (Fedra) e Gaspar (Hipólito), só que em ordem inversa. Vi então que essa divisão e montagem eram apenas arbitrarias, apenas confundiriam. Resolvi pois tirar um novo partido das três divisões, deixando os seus finais em suspenso, sem solução, de maneira que a figura retórica da ambigüidade (*The Seven Types of Ambiguity*, de Empson) funcionasse plenamente. Assim, apenas o leitor apressado ou pouco atento dirá que foi Januário quem assassinou João Diogo Galvão. Eu mesmo não posso dizer hoje quem matou o velho: se Januário, se Malvina, se o próprio Gaspar. Todos são ou se sentem culpados. Há vários duplos ou figuras especulares, como o ex-escravo de Januário, Isidoro, que mesmo livre não consegue dele se desligar: Isidoro faz parêlha com a escrava de Malvina. No final do livro Januário está cercado e não pode sair, a não ser que aceite a sua morte. Se decide finalmente a aceitar a própria morte, já está morto em efígie na praça, na grande pantomima que o Capitão-General mandara armar: por



isso retorna. Cabe aqui um pensamento de Heidegger: "Tudo que começa a viver já começa também a morrer, a caminhar para a morte, de maneira que morte é também vida". É a estranha prisão sem grades, porque Januário tem abertas para si todas as

portas do sertão, e no sertão, com Isidoro, ninguém o pegaria. Mas ele sabe que está condenado, tem de voltar à Casa onde está Malvina, por quem ele estava apaixonado e por quem tudo faz. Tem de voltar à Casa, a Vila Rica. Para morrer, aceitando sua morte definitiva, já que para o mundo ele está morto. É o tema mágico e ancestral, mítico, da morte em effigie.

A minha Fedra, Malvina, representa o amor demoníaco, se não o próprio demo. Dado o primeiro passo (ninguém é pecador de repente), daí em diante ela vai num crescendo (a máquina que nada pode deter), possuída do crime planejado, como libertação, contra o marido, e executado por Januário (há aqui um ponto de interrogação, porque eu não tenho certeza de que foi ele), até o ato final da acusação, em carta escrita ao Capitão-General, de que Gaspar, o enteado por quem ela se apaixonara e é por ele recusada (Fedra-Hipólito) é quem matara o pai e não Januário. Ela não pode conter a sua fúria, seu desejo de sangue e vingança. Neste ponto ela é mais Lady Macbeth e Medéia do que Fedra. Vai até o suicídio, para que Gaspar também morra. Na *Phèdre* de Racine é o ciúme que tudo move e não a fúria, que é mais da *Fedra* de Sêneca. Em Malvina são o ciúme e a fúria que a fazem escrever ao Capitão-General. Ao se destruir, ela quer destruir Gaspar também. Depois de mim, o fim do mundo, a catástrofe. Ela quer morrer para que, através de sua morte, seja senhora do mundo. Suicidando-se, ela acusa Gaspar inapelavelmente, sua palavra é definitiva, não pode sofrer contestação - nem dela mesma. A segunda metade de Hipólito, Gaspar, significa para mim o amor em surdina: ele é um admirável Édipo freudiano. Enquanto vivo o pai, deseja a madrasta mas não pode possuí-la. Ela é a sua Jocasta, a mulher do pai. Isso cala nele todo o desejo, quer dizer, ele não o demonstra. Neste sentido é anti-Édipo, pois no fundo da alma sabe que a ama. Assassinado o pai, de que se sente inconscientemente culpado, se é que não foi ele (tudo é possível), já não pode possuir Malvina, há o cadáver do pai entre eles. Usei da maior ambigüidade de que era capaz, sobretudo no final dos blocos ou jornadas, como disse. Se cedesse ao desejo e possuísse Malvina, estaria cometendo o incesto de que sempre fugiu (o incesto mental, é melhor dizer): a mãe e a irmã, brancas e puras. Como que a morte do pai, com quem tinha sonhado, "seria" realizada

por ele. Mais ambigüidade, sobretudo de imagens. Dá a sua frieza. Você não é homem, lhe diz Malvina, quando beijando-o, apalpando-o, o sente frio. Ele passa então a buscar a "pureza" na figura da noiva branca, Ana, a minha Aricie, também ela virgem, portanto virgindade impeditiva (estranho homem é o Gaspar). Ana nada exige dele senão o futuro casamento (a recusa de Hipólito em cultivar Afrodite), da sua noiva ele quer apenas a pureza. Ana é uma coisinha de nada perto de Malvina, para ele sexo puro, com quem agora ele está sozinho, com quem se defronta. O sexo em Ana seria futuro, abençoado, sem nenhum perigo, portanto pacificado.

A paixão pela madrasta é em surdina, vai crescendo dia a dia. Segundo seu raciocínio, como ele amou Malvina em segredo, ele acabaria por "amar" a noiva, com quem o sexo seria "permitido", pacificado, não o fogo do amor condenado, Malvina. Com o amor "puro" de Ana estaria salvo. Ana não é propriamente Aricie, mas uma sua paródia, outra é a sua finalidade.

A menção a Tirésias, que não faz parte das *dramatis personae* de Hipólito ou Fedra, mas da trilogia de Sófocles, com a sua voz soturna (paródias do coro grego - há mesmo um canto inteiro na 3ª jornada pastichado) dá o fundo edípiano da tragédia.

Se me perguntarem o que é *Os Sinos da Agonia* eu direi que são variações em torno dos temas dos grandes trágicos, paródias. Estou menos preocupado com a beleza serena e clássica dos versos de Racine, de que me utilizo às vezes. A retórica de Sêneca e a mitologia de Ovídio (fortes influências do teatro elizabetano, portanto em Skakespeare - Lady Macbeth, no caso - mais do que em Eurípidés) como fontes de paródia servem mais ao meu propósito carnavalesco e brutal da farsa barroca, de livre aproveitamento acronológico de elementos históricos do meu Estado natal e do Brasil. Me interessa mais o sentido da época, raiz do absolutismo português e brasileiro.

Para os que se interessam por correspondência há de tudo nesse meu romance, toda a família de Fedra está presente: de Minos e da insaciável dona Vicentina (Pasifae), com seu filho bastardo, Donguinho (Minotauro), que anda, fauno bestial, solto pelos pastos, a Ariadne.

Se os senhores não têm acesso ao texto brasileiro para se divertirem, acredito que a tradução francesa, *La Mort en Effigie*, cumpre o seu propósito. E boa viagem.