

Hipólito e Fedra

nos caminhos de um mito

Carlos A. Martins de Jesus, Claudio Castro Filho,
José Ribeiro Ferreira (coords.)

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS



TEATRALIZAR OS “ORNAMENTOS DA FÁBULA” A PARTIR DOS ANTIGOS: A *PHÈDRE* DE RACINE

MARTA TEIXEIRA ANACLETO
Universidade de Coimbra

A 1 de janeiro de 1677, Jean Racine fazia representar *Phèdre* no Hôtel de Bourgogne, em Paris, anunciando, na releitura que da peça realiza em “Prefácio” redigido no mesmo ano, que “je n’ose encore assurer que cette pièce soit en effet la meilleure de mes tragédies. Je laisse et aux lecteurs et au temps à décider de son véritable prix” (J. Racine 1995: 31). Não obstante tal afirmação se tornar compatível com uma retórica prefacial de contenção e modéstia, o seu enquadramento não pode descurar o facto de, na época, Racine ter enfrentado uma enorme cabala que condena a peça alegando a falta de decoro e de verosimilhança do adultério incestuoso da personagem Phèdre¹. O autor legitima, porém, continuamente as suas opções pelo apelo às fontes antigas e à matriz pedagógica, moralizante, que retoma de Aristóteles. Não por acaso, a crítica atual (o Tempo) considera a peça “a melhor tragédia de Racine”, aquela em que culmina a sua visão trágica do universo (C. Biet 1996: 9) e a quintessência da tragédia francesa do século XVII (C. Delmas, G. Forestier 1995: 7), a forma excecional de, a partir da matriz de Eurípidés e dos Antigos, se aprofundar o amor galante, a essência da condição humana, a violência das situações passionais, num espetáculo que se assume como *locus* de experimentação (ou/e de teatralização) da fábula mitológica e do discurso poético.

Começo, pois, nesta reflexão sobre o percurso de leitura do mito explorado por J. Racine, por associar o título do meu texto – *Teatralizar os “ornamentos da fábula” a partir dos Antigos* – ao Prefácio (elemento de teorização dramática fundamental em Racine), onde a primeira afirmação remete para Eurípidés e para os eventuais desvios no tratamento do tema: “Voici une tragédie dont le sujet est pris d’Euripide. Quoique j’aie suivi une route un peu différente de celle de cet auteur pour la conduite de l’action, je n’ai pas laissé d’enrichir ma pièce de tout ce qui m’a paru le plus éclatant dans la sienne” (J. Racine 2005: 29). Após *Andromaque* (1667), que reescreve parcialmente Eurípidés, *Britannicus* (1669), *Bérénice* (1670) e *Bajazet* (1672), onde se reconstituem personagens da história antiga para a Corte e público do Hôtel de Bourgogne, e as últimas peças – *Esther* (1689) e *Athalie* (1691) –, tragédias de fundamento temático bíblico destinadas a ser representadas em privado, na Maison de Saint-Cyr

¹ Optei por referir sempre em língua francesa o nome das personagens do texto de Racine para se distinguirem mais facilmente das da tragédia de Eurípidés.

criada por Mme de Maintenon para as meninas órfãs e sem recursos, *Phèdre* parece pretender absolutizar a compaixão (*eleos*) e o temor (*phobos*) aristotélicos (*Poética*, 1449b) na personagem feminina “[qui] n’est tout à fait coupable, ni tout à fait innocent” (J. Racine 1995: 29).

Este *ethos* voluntariamente ambíguo de uma personagem que invade de forma obsessiva o espaço da Trezena raciniana, encontra justificação, pela voz do autor – e ainda no “Prefácio” –, no destino, na cólera dos deuses, que são motivos fundamentais da ação de Eurípides (vingança de Cípris) e, ao mesmo tempo, num entendimento peculiar do trágico que, como se infere do paratexto, valoriza a teatralização das emoções e o território íntimo, fechado sobre si próprio, das personagens, onde se define a tensão entre o plano sentimental e o plano moral. Assim, o *éclat* que o autor francês vê em *Hipólito* de Eurípides prolonga-se em fatores de valorização psicológica dos atores (e, por isso, numa dimensão de teatralidade evidente) que Racine anuncia de forma clara: os paradoxos éticos de *Phèdre* patentes na “agitation d’esprit” que a persegue até à morte; a “humanização” ou atenuação da inflexibilidade ao amor de Hippolyte, matizada na “faiblesse” da paixão que sente por Aricie, personagem recriada a partir de Virgílio e não de Eurípides, que torna o herói um pouco mais culpado face a Thésée, sem que se afaste da grandeza de alma e da honra que ostenta no texto antigo. Prolonga-se, ainda, o brilho da tragédia de Eurípides, no equilíbrio de forças que Racine pretende manter entre a verosimilhança da história e os “ornamentos da fábula”, convertendo a tragédia à interioridade da consciência que permite definir o texto como a primeira tragédia de caráter da época clássica francesa (C. Delmas, G. Forestier 1995: 16).

Muito embora a peça grega contivesse já as premissas de uma tragédia de caráter e Racine se apresente frequentemente como o depositário essencial dos Antigos, *Phèdre* parece querer tornar-se numa *amplificatio* moderna da tragédia de *Hipólito* ou mesmo da de *Fedra* (ainda que não se aluda explicitamente a Séneca), para dramatizar situações-limite do humano (o pecado, o incesto, a cegueira, a paixão incontrollável) num mundo fechado, sem saída, claustrofóbico, espelho idiosincrático da recuperação do Jansenismo das escolas de Port-Royal por parte do autor, após momentos de rutura e grande libertinagem vivencial. O texto antigo toma, deste modo, com Jean Racine, a forma de um grande espetáculo social, de uma “cerimónia” que, como viu recentemente Christian Biet (1996: 144)², coloca em palco as paixões, os tabus, as questões políticas

² O autor desenvolve esta ideia de forma exemplar, fundamentando a imagem-conceito da “cerimónia” na representação, levada a cabo por Racine, de uma dinâmica que dá a ver, ao espectador, a personagem dividida entre o seu desejo íntimo e o espaço social que a envolve, acedendo, assim, ao conhecimento gradual de si própria. A “cerimónia” torna-se, então, forma de interrogação e modo de demonstração da falta de liberdade do homem, da sua condenação à vontade dos deuses.

para os transformar em ação, isto é, em elemento teatralizável (ou teatral). A inquietação fundamental que invade, no mundo da sensibilidade raciniana, as questões sobre Deus e o Homem são fundadas numa representação do dilema do herói (*Phèdre*, *Hippolyte*, *Thésée*) espartilhado entre o desejo individual e a tensão social, interrogando constantemente a fábula, ou os “ornamentos da fábula” antiga (para retomar a expressão prefacial do dramaturgo), através do gesto teatral.

É essa interrogação, essa passagem do mito ao gesto que condiciona, a meu ver, o espaço interpretativo que Racine faz de Eurípides, deslocando o texto para uma modernidade fundamental que prevê o fechamento dos heróis num mundo contraditório e a sua atuação num espaço e num tempo simbólicos. Vejamos como.

Phèdre recupera importantes motivos eurípidianos – o poder dos deuses sobre os homens, a paixão como doença dos mortais e a morte como dignificação, o segredo e o silêncio como forma de preservar a dignidade, o equívoco verbal – para, de seguida, os situar num mundo poético próximo do romance heroico sentimental barroco definido, aqui, numa estrutura dramática que se submete ao crescendo da palavra silenciada e gradualmente dita. Roland Barthes afirma-o, de forma sublime, em *Sur Racine*, texto datado a que, no entanto, temos forçosamente sempre de voltar: “Dire ou ne pas dire? Telle est la question. (...) la plus profonde des tragédies raciniennes est aussi la plus formelle; car l’enjeu tragique est ici beaucoup moins le sens de la parole que son apparition, beaucoup moins l’amour de *Phèdre* que son aveu” (R. Barthes 1979: 115). Com efeito, a estrutura de *Phèdre*, a evolução de *Phèdre* ao longo da peça, supõe a teatralização da palavra (mais do que a sua dramatização) incluindo a consciência de que o silêncio é destruição, culpabilidade interiorizada, mas é também uma forma irreversível de contágio mortal entre as personagens (o terror de falar já se encontra implicitamente equacionado em Eurípides, mas não completamente dramatizado).

A presença avassaladora da mulher de *Thésée* que ama *Hippolyte* impõe-se, em Racine, através de sucessivas confissões/revelações que diferem entre si para se centralizarem no triunfo da sua personalidade trágica. Mas a teatralização progressiva da sua palavra encontra um duplo insistente (inexistente na peça de Eurípides) em *Hippolyte*, também ele sujeito ao peso do silêncio que o amor por *Arcie* lhe impõe, por razões de sucessão dinástica, face a *Thésée*. O texto raciniano constrói-se, por conseguinte, a partir de três cenas de confissão ou de revelação gradual da palavra, protagonizadas, de modo completamente simétrico, por *Phèdre* e *Hippolyte*, ao longo dos cinco atos da peça. A temporalidade que envolve estas cenas é dramatizada por dois momentos – a ausência de *Thésée* e o seu reaparecimento, no Ato III –, criteriosamente definidos para que a culpa invada, de forma irreversível,

as personagens: para ambos amar e dizer o amor é ser culpado perante o Rei, ainda que a origem do terror da nomeação venha a emergir de critérios de ética distintos³.

Talvez porque se segue de perto o intertexto antigo, por razões estéticas de verosimilhança (como o autor explica no “Prefácio”), a primeira confissão não é a de Phèdre mas a de Hippolyte ao seu confidente Théràmène (na cena primeira do ato primeiro): de modo litótico, artificial, perante a insistência de Théràmène (“Avouez-le”: J. Racine 1995: 40), o herói admite pretender abandonar Trezena sem que o confidente identifique lucidamente a razão desse desejo, associando-o à misoginia e a razões de Estado patentes em Eurípides. Depois, perante a tímida alusão a Aricie, a paixão confessada e interdita (por razões de Estado) é interpretada como vingança de Vénus e fatalidade trágica da existência, numa clara transposição do texto antigo para um universo moderno, de raízes agostinianas, em que o homem não se desvincula do pecado original.

A confissão de Phèdre a Oenone, sua ama e duplo maternal (tal como Barthes a entende), que ocorre na cena terceira do primeiro ato, é antecedida pela preparação da entrada em cena do vulto trágico pela própria Oenone: Phèdre é marcada, desde o início, por uma pulsão de morte, enunciada em Eurípides, mas objeto de forte teatralização por parte de Racine, servindo-se, para isso, o autor francês de jogos metafóricos reiterados entre as trevas (a desordem interior e a culpa claustrofóbica que marcam a personagem) e a luz que Phèdre, herdeira do Sol, procura como forma de sublimação da sua condição e de filha de Pasiphaé, amante de um touro e mãe do Minotauro, e de Minos, rei de Creta e juiz dos Infernos⁴. Antes de a palavra ser proferida e da miragem do incesto se tornar uma obsessão e condição trágica irreversível, Racine elege, assim, o mito como justificação do adultério quase incestuoso que vai ser confessado e expressão decorosa (“biensénate”) do erotismo que domina a cena e as personagens. A confissão, tal como a de Hipólito, é involuntária, marcada pela perífrase e pela litotes, pela dificuldade da interpretação da verdade (a Ama pensa primeiramente que Phèdre rejeita Hippolyte porque pretende que os seus filhos sucedam a Thésée), pelo silêncio de Phèdre, como forma de preservar a reputação e pela transferência da nomeação para a ama.

³ R. Barthes 1979: 117 afirma, a este propósito, que Phèdre não é a única figura do segredo: para Hippolyte o escândalo e culpabilidade do sentimento não se distinguem da nomeação. Por isso, é um duplo regressivo de Phèdre.

⁴ A forma como a alusão ao Sol surge no início da cena é marca de uma linguagem simbólica a que sempre se recorre e marca a cena simbolicamente: “[Phèdre] Noble et brillant auteur d’une triste famille, / Toi, dont ma mère osait se vanter d’être fille, / Qui peut-être rougis du trouble où tu me vois, / Soleil, je te viens voir pour la dernière fois” (J. Racine 1995: 42).

Tal como em Eurípides, é a Ama que nomeia o objeto da paixão⁵, ainda que na tragédia francesa essa alusão se torne um tabu que persegue a personagem, que a leva a dramatizar, pela narração, a sua história de amor por Hippolyte: o “coup de foudre”, o amor irracional que nasce abruptamente a partir do momento em que se olha o outro e em que se fica cativo desse olhar e, ao mesmo tempo, de uma morte lenta, anunciando já o veneno que a heroína ingere, no final. O ser raciniano demonstra, assim, ter enorme dificuldade em se revelar completamente porque invadido pela imagem de si próprio como monstro: Phèdre não consegue, de certo modo e “malgré elle”, deixar de coabitar com o Minotauro; a fábula trágica mostra como é impossível fugir ao destino (ou ao poder dos deuses, como em Eurípides).

A teatralização da palavra vai-se, por conseguinte, duplicando ao longo da estrutura dramática do texto francês, reiterando a construção de cenas paralelas onde se projeta a relação de cada uma das personagens – Phèdre e Hippolyte – com o sentimento de culpa associado à vivência interior de um amor interdito. O cruzamento dos destinos das duas personagens, viabilizado pela transgressão dramática desenvolvida por Racine ao humanizar Hippolyte e o tornar vulnerável ao amor introduzindo Aricie na Trezena francesa, parece fixar o texto Antigo no quadro das regras da dramaturgia clássica do século de Luís XIV, e prolongar a interpretação do destino trágico do Homem numa tragédia da palavra onde a palavra vai justamente conquistando o seu espaço textual e dramático. Deste modo, as segundas confissões concebidas por Jean Racine – a de Hippolyte a Aricie e a de Phèdre a Hippolyte – legitimadas pelo “coup d’illusion” subjacente à notícia equívoca da hipotética morte de Thésée, são declarações ao objeto da paixão, jogo de silêncio e palavra que é desejo quase irreprimível e que surge matizado num discurso denotando grande violência passional. Na cena segunda do Ato II, a confissão de Hippolyte a Aricie acentua, de novo, a dificuldade em comunicar que as personagens racinianas experimentam num mundo que é uma armadilha (“je ne vous hais pas”⁶ em vez de “je vous aime”) e em que elas próprias se sentem monstros e habitadas por monstros (o destino) no interior de si próprias: ao Hipólito de Eurípides que afirma, no âmbito de um contexto formal muito específico, serem as mulheres um “mal fraudulento” (*Hipólito*, v. 616), sucede Hippolyte, ser cativo da paixão – “je ne me trouve plus” (J. Racine 1995: 60) – que recorre às metáforas barrocas do naufrágio e da tempestade para designar a sua metamorfose que, antes de mais, é uma metamorfose estética⁷. O silêncio dificilmente contido

⁵ Cf. *ibid.*, 44 : “[Phèdre] Malheureuse, quel nom est sorti de ta bouche?”

⁶ Cf. *ibid.*, 59 : “[Hippolyte] Moi, vous hais, Madame?”

⁷ Cf. *ibid.*, 60: “[Hippolyte] Moi, qui contre l’amour fièrement révolté, / Aux fers de ses

perante a imagem obsessiva do ser amado (“Dans le fond des forêts votre image me suit”) e a sua presença em palco, é acompanhado pelo silêncio ambíguo de Aricie que não consegue, também ela, ter acesso a um discurso claro, rodeada que está de constrangimentos políticos e sociais.

Em construção paralela e decorrente do mesmo efeito de ilusão provocado pela notícia do desaparecimento de Thésée, a cena quinta do mesmo Ato corresponde a uma segunda confissão de Phèdre, revelando a personagem um estado de alucinação, próximo da loucura eurípidiana, mas, de certo modo, dramatizando essa loucura, a ponto de (con)fundir a imagem do pai e do filho no labirinto de Creta, numa cedência clara ao desejo que radica sempre na palavra não literal ou, aqui, na deformação da teia mitológica. O delírio transforma-se em ambiguidade (de novo, a palavra escondida pelo peso da culpa da relação quase incestuosa e do pecado) que Hippolyte não quer descodificar para afastar de si próprio o mundo de monstros em que Phèdre habita e que normalmente rodeia as personagens de Racine. A reconstituição fantasmagórica de um passado desejado (mas interdito) onde Phèdre teria amado não Thésée mas Hippolyte no labirinto do Minotauro demonstra como a personagem mergulha numa angústia profunda, na teia labiríntica da sua própria loucura, que anuncia a sua morte e que é prenúncio da de Hippolyte, ditada pelo regresso do Pai, no Ato III.

Esta confissão “dramática” – porque, segundo R. Barthes (1979: 116), é *representada* face ao sujeito amado – permite a Phèdre invadir, por completo, a tragédia raciniana, incarnando a *hybris* clássica⁸ e mostrando-se incapaz de conter o gesto de acusação de Hippolyte por Oenone, apesar de, como a Fedra de Eurípides, o considerar indigno. Deste modo, a acusação do herói inocente torna-se ornamento da fábula teatralizado e a tabuinha que Teseu tira das mãos de Fedra, morta, é substituída, em Racine, pela palavra degradante de Oenone, signo da própria degradação do espetáculo e do Mundo. É essa degradação universal que o autor francês apresenta ao espectador, servindo-se para tal de traços de ação como a falta de lucidez do Pai que regressa, vítima da ignorância (a ilusão é destruída), o irreversível castigo dos deuses (reescrito a partir de Eurípides), a adesão pontual da moral de Phèdre ao crime proposto pela Ama, isto é, a adesão a uma situação que perverte a lógica da honra e da “gloire”, a adesão à falsidade da palavra (porque é sobretudo disso que se trata), antes de a rejeitar de forma inequívoca pelo suicídio e concomitante confissão a Thésée, na cena final.

captifs ai longtemps insulté, / Qui des faibles mortels déplorant les naufrages, / Pensais toujours au bord contempler les orages, / Asservi maintenant sous la commune loi, / Par quel trouble me vois-je emporté loin de moi.”

⁸ Ibid., 67: “[Phèdre] Que dis-je? Cet aveu que je te viens de faire, / Cet aveu si honteux, le crois tu volontaire?”

As duas últimas confissões – de Hippolyte e Phèdre a Thésée – amplificam ou (re)situam, assim, o momento de catástrofe concebido por Eurípides (a morte de Hipólito, vítima inocente dos desígnios da deusa Cípris) no contexto do teatro *clássico* francês e da ligação de Racine a Port-Royal, correspondendo ao gesto de teatralização máxima da palavra numa tragédia do silêncio e da incomunicabilidade. O fascínio dessa intensa expansão da palavra encontra, de facto, expressão num mundo em desconcerto onde o equívoco criado pela Ama/ Oenone que acusa Hippolyte é legitimado conscientemente pelo ciúme de Phèdre ao conhecer a paixão do enteado por Aricie, ciúme inexistente no intertexto antigo que se torna elemento de modernidade trabalhada pelo autor francês para dotar a protagonista de uma consciência aguda do pecado que a conduz ao suicídio após a morte de Hippolyte.

O segredo é, deste modo, revelado ao Rei, ora por parte do filho (na cena segunda do Ato IV), ora por parte da mulher (última cena do Ato V), num clima de desagregação existencial que redundará na dissolução da tragédia. Ao ceder à palavra confessando a Thésée o seu amor por Aricie, Hippolyte permite a Racine colocar em destaque a irreversibilidade do erro humano, do equívoco, numa visão jansenista e agostiniana que preside à escolha irónica de Neptuno, patrono da masculinidade do herói, para provocar a sua morte em contexto de fábula mitológica onde se recupera, de forma exuberante e teatral (diria barroca) o combate homem-monstro recriado no relato de Théràmène (espelho exarcebado do Mensageiro de *Hipólito*).

Na sequência dessa abertura trágica e radical da palavra, a confissão final de Phèdre só é possível após a rutura radical com o gesto indecoroso de Oenone, com a sua moral degradante, isto é, após uma rutura de Phèdre com o duplo monstruoso de si própria, simbolizado no suicídio da Ama – outra expansão teatral inequívoca da fábula antiga suscitada pelo efeito pedagógico que tanto Racine quanto La Mesnardière ou Boileau reivindicavam para a tragédia. O caos que invade a Trezena de Thésée⁹, após a condenação cega de Hippolyte manifesta-se, mais no universo raciniano do que no de Eurípides, na criação de um espaço simbólico caótico completamente fechado sobre as personagens e que não as deixa ler corretamente o mundo (o Rei tem consciência da sua cegueira; Aricie não consegue revelar a verdade de Hippolyte a Thésée porque lhe é impossível enunciar o crime hediondo de Phèdre, o que permite aos deuses triunfarem sobre os homens). Apenas a palavra final de Phèdre, dirigida ao Rei, pronunciada depois de ingerir o veneno feito por Medeia, permite o desenlace trágico que é purificação das emoções: apesar de Thésée

⁹ Esse caos é também, e acima de tudo, um caos ontológico onde personagem e espaço se confundem: “[Thésée] Dieux, éclairez mon trouble, et daignez à mes yeux / Montrer la vérité, que je cherche en ces lieux” (ibid., 100).

começar por querer esconder-se da luz e da palavra, isto é, da verdade (como Phèdre se havia recusado a falar)¹⁰, mantendo-se numa ilusão perturbadora, a protagonista continua a invadir o espaço simbólico da tragédia para confessar publicamente o seu crime e revelar o desejo incestuoso, com uma serena autoridade que, por um lado, a aproxima da dignidade da Fedra de Eurípides e, por outro lado, a ultrapassa com uma força trágica que a torna detentora única e explícita do seu próprio destino e da sua vida e morte. A palavra surge, agora, isenta de qualquer ambiguidade, associada à luminosidade solar que Phèdre procura desde o início, recuperando-se um fio hereditário e uma linha do mito que a faz regressar a um grau de purificação genuíno procurado por Racine no “Prefácio” quando pretende fazer coincidir, como Aristóteles, a escrita da tragédia com a de “un ouvrage solide et plein d’utiles instructions” (J. Racine 1995: 32). Entre a vida e a morte, a palavra surge como sublimadora de ilusões, como modo de reparar a condição miserável do homem sem Deus. A confissão última é, portanto, como diz Barthes (1979: 116), *correção* que surge quando a tragédia se esgota. Ou, diria, que surge quando Phèdre esgota a tragédia assumindo plenamente a sua dimensão trágica.

Assim, o “sofrimento oculto” de Fedra enunciado por Eurípides (*Hipólito*, v. 139), a “nuvem escura [que lhe] incha o olhar” e que é “doença dos mortais” (ibid., vv. 171, 176) – “Os homens não têm outro remédio senão sofrer” (ibid., v. 207) afirma a Ama –, as suas “mãos puras de sangue” (ibid., v. 317), as “palavras indizíveis” (ibid., v. 602) escutadas por Hipólito, são motivo de exploração do espetáculo trágico por Jean Racine, inscrevendo-o numa dramaturgia, ora contida (porque circunscrita aos conceitos de *docoro*/ “*bienséance*” e de verosimilhança ditados pela leitura aristotélica no século XVII francês), ora aberta à própria ontologia do palco, esse espaço de ilusão onde nada está seguro e onde o vazio inquietante da condição humana encontra o seu modo de significação absoluto. O indizível de *Hipólito* que é já, em Eurípides, desejo e culpa, encontra uma releitura dramatizada em *Phèdre* de Racine. Aí a falsidade da linguagem (que acolhe a visão extremamente pessimista do “Deus escondido”¹¹) torna-se o ornamento primordial da fábula antiga, aquele que decide a transferência do mito para o palco de um “*théâtre de la cruauté*”¹², alguns séculos antes do de Artaud e, por conseguinte, antecipando as figuras em

¹⁰ Ibid., 108: “[Thésée] Je consens que mes yeux soient toujours abusés”.

¹¹ Expressão que serve de fio condutor à importante reflexão de L. Goldmann 1976, onde o autor estabelece, a partir da filosofia jansenista, uma ponte entre o trabalho do trágico desenvolvido nas *Pensées* de Pascal e as tragédias de Racine, verificando-se nos dois autores a emergência de uma imagem negativista do homem incapaz de ver Deus e a quem Deus não se dá a ver.

¹² Aspeto desenvolvido recentemente por T. Campbell 2008 a propósito de *Andromaque*, *Britannicus* e *Phèdre*, alegando que nas três obras Racine cria personagens em crise e sem autonomia que atingem o extremo de si próprias.

crise e sem autonomia que Patrice Chéreau, encenador de Racine, transporta para a cena em 2003, pretendendo (diz o encenador) “construir pontes, fazer emergir pequenas ilhas que fazem parte da mesma cadeia de montanha, imersa, subterrânea...”¹³, da Antiguidade, ao século XVII, ao século XXI.

¹³ Ver texto de Isabel Alves Costa em “Obscena”, disponível online no sítio http://revistaobscena.com/index.php?option=com_content&task=view&id=277&Itemid=173&lang=pt (acedido em 5 de maio de 2010).