

## Oswaldo Lamborghini: o mito do escritor maldito

Desfruta-se na independência da alma o prazer de existir para ali ver claro. Tudo traz proveito à consciência organizada. Tudo a destaca, tudo a reproduz; ela não se recusa a nada. Mais ela absorve ou suporta relações, mais ela se combina a si mesma, mais se desgarrar e se desliga. Um espírito inteiramente ligado seria bem, em direção a esse limite, um espírito infinitamente livre, visto que a liberdade, em suma, não é mais que o uso do possível, e que a essência do espírito é um desejo de coincidir com seu Todo. (Paul Valéry, Variété II, Fragmento d'un Descartes. In: Maurouis, André. 1990:7)

Oswaldo, o mais novo dos irmãos Lamborghini, viveu somente 45 anos. Sua morte, em novembro de 1985, em Barcelona, deu lugar à aparição de muitos relatos sobre a sua vida, a sua excentricidade e a qualidade da sua escrita. Sua obra, disposta em fragmentos, rascunhos e esboços, sem uma ordem específica, circulou de forma clandestina até que César Aira a compilou em *Novelas y Cuentos*. Primeiro, houve uma edição espanhola realizada por Serbal, em 1989, que contava com um volume que, logo, foi dividido em dois volumes pela editorial Sudamericana, em 2003. Seus textos irrespiráveis e insustentáveis trazem a marca da experiência limite e se transformam numa laterariedade radical que se expressa pelo excesso. Um tipo de prática que, como pontua Ana Cristina Chiara, em seus *Ensaio de possessão (irrespiráveis)*, chama a atenção porque:

... a experiência do irrespirável manifesta essa força centrífuga que distrai a razão e deixa emergirem os sentimentos, as pulsões, os jorros instantâneos de uma espécie de vertigem que é acompanhada nesse ritmo por uma escrita (ou leitura) pulsional e convulsiva de onde o eu pessoal se ausentou. O irrespirável é o anonimato, a dispersão da personalidade ... Escreve-se, lê-se, por fastio, por má digestão. (Chiara, 2006:17)

O irrespirável talvez se manifeste em Lamborghini porque como assinala Julio Premat (2008), sua obra esteja composta por textos do gozo, condenados ao indizível e que manifestam uma denotação pura. Há um princípio do prazer implícito na busca de um sistema, no qual embarca Lamborghini. Um sistema em que o escritor, entendido como um artista, lida com a transgressão desobstruindo os impedimentos que a realidade lhe coloca para concretizar a sua arte. São textos que se retorcem na linguagem dos sentidos, das pulsões, das deformações e do anômalo. A escrita de Lamborghini utiliza a acumulação como um procedimento em que se empilham as deformações sintáticas, a pontuação irregular, a criação de novas palavras e a utilização de uma linguagem suja, “barriobajera”. Tudo é confusão, as imagens sobrepõem-se numa aparente desordem, as referências cultas se misturam com os jogos de palavras cotidianos e insultantes. Ao longo de seus textos, produz-se um giro constante de significantes que se fundem com a irrupção violenta do sexual, através de um erotismo de transgressão. Em Lamborghini, o falo e o ato de sodomizar deixam de ser uma marca de diferenciação e se instauram como Lei (assim como acontece nos relatos de Marquês de Sade, como por exemplo em *101 dias de sodoma*) para recuperar uma densidade corpórea. Ele cria ao redor do falo a premissa universal da sua escrita, evidenciando dois elementos: o exibicionismo e o olhar do outro. O explicitar deste falo produz a força vital do texto, uma insígnia ou uma máscara a partir da qual se constrói uma imagem do outro: a do escritor. Neste sentido, Premat sublinha o que em Lamborghini manifesta-se:

Una saturación cifrada, se mezclan registros y se observa una dinámica renovación de la lengua gracias a una afirmación vanguardista de la novedad. Lamborghini incorpora, deforma, traiciona toda una cultura, una lengua y una tradición. (Premat, 2009:148)

Lamborghini utiliza a paródia e a alegoria para representar seus relatos numa época especial da Argentina. Estreia com *El Fiord, nouvelle* ou conto publicado em 1969 (ainda que datado entre 1966 e 1968), com um falso pé de gráfica, um nome editorial inventado (Ediciones Chinatown) e prólogo de Leopoldo Fernández, pseudônimo de Germán García, colega da revista *Literal*. César Aira comenta no prólogo de *Cuentos y Novelas I* que “no se ha conservado

nada anterior a *El fiord*, y no parece que haya habido nada, si bien el autor remonta su vocación literaria a la infancia” (300). *El fiord* é o seu mito de origem, um texto fechado, irrespirável, em que se coloca em evidencia, desde o início, o seu sistema de escrita. Tudo começa com uma pergunta que nos deixa perplexos, denunciando o tônus do que virá:

Y por qué, si a fin de cuentas resulto tan miserable – en lo que hace al tamaño, entendámonos-, Ella profería semejantes alaridos, arrancándose los pelos a manotazos y abalanzando ferozmente las nalgas contra el atigrado colchón? (Lamborghini, 2003:9)

Trata-se de uma alegoria política que começa quando Carla Greta Terón dá à luz a Atílio Tancredo Vacán<sup>17</sup>, “nacido, parido, esculpido”, no meio de uma “fiestonga de garchar”, em que El Loco Rodríguez – chefe da banda – submete colegas a estupros e a atos de violência. El Loco, finalmente, será morto por aqueles que agrediu, os quais acabarão comendo seus membros num carnaval antropofágico. O texto é uma mutação permanente e acumulativa de posições corporais, de cenas e de personagens. El Fiord, em si, só aparece de forma delirante no meio de um relato quando, abrupta e alucinadamente, surge a mulher do narrador num porto, viva e muito lúcida, mas mutilada, sem pés e mãos. A alegoria se inscreve nos corpos de uma família incestuosa, num casamento estranho entre o governo peronista e os sindicatos que aconteceram nas tumultuadas décadas de 60 e 70 na Argentina<sup>18</sup>, e irrompe com violência na palavra e na imagem. “Pito, cajeta, concheta cascajenta, baúl ventral, porongo”, etc. são apenas alguns vocábulos dessa língua menor criada por Lamborghini. Uma língua que desborda a partir de uma “puntuación criminal, perversiones léxicas, asociaciones fónicas contra natura y una sintaxis jadeante y brutal” (Oubiña, In: Davobe e Brizuela, 2008:75).

<sup>17</sup> As siglas ATV estão mencionando ao Augusto Timóteo Vandor, dirigente sindical assassinado pelo Exército Nacional Revolucionário em 1969.

<sup>18</sup> Não foram tempos fáceis para a Argentina após a turbulência provocada pelo Cámpora no poder (presidente por 49 dias) o que marcou o regresso de Perón ao país para o seu terceiro período presidencial. Ao morrer Perón em 1973, lhe segue na presidência a sua mulher, Isabel Perón, até que irrompe no cenário político argentino o golpe militar de 1976, que dá lugar a uma repressão sanguinária com mais de 30.000 desaparecidos.

Lamborghini esculpiu em *El fiord* seu sistema de escrita. Nele não são permitidos os vazios, produz horror a ideia de carência e, portanto, todo branco, todo buraco deve ser preenchido. O narrador de *El Fiord* diz, “continúo bajo otras formas, encadenándose eslabón por eslabón. No perdonando ningún vacío, convirtiendo cada eventual vacío en el punto nodal de todas las fuerzas contrarias a la tensión” (17) e mais adiante soma, “vacío y punto nodal de todas las fuerzas contrarias en tensión. Ocurrió. La acción – romper – debe continuar. Y sólo engendrará acción” (18). A ação entendida como intervenção sucede sem que fique claro qual é o cenário. Somente sabemos que tudo é fétido, hediondo. Um mar de sensações que tem como protagonistas a perversão e o abjeto ou o desprezível.

Dentro do seu sistema de escrita, Lamborghini parece nos propor *El Fiord* como um manifesto. A pedra fundamental em que se fundamenta a sua literatura futura, da qual – como indica David Oubiña (2008) – nunca se sai e a qual sempre se está voltando. É uma emergência, uma irrupção na literatura argentina, uma *mis-en-scène* que se define a partir daquilo que se enfrenta, como uma antinomia. O objetivo de Lamborghini não parece ser representar a realidade, mas encarná-la. É por isso, talvez, que faltem palavras na sua literatura e utilize, em troca, uma linguagem cotidiana e “chabacana” ou brega para dizer aquilo que não pode ser dito, que se torna insustentável e atroz. Sua prosa é performática. Os cenários não são descritos, só interessa relatar a ação e o evento como um gesto provocador. Gesto este que se estende ao modo de produção vanguardista que escolher utilizar e à forma na qual se representa como escritor (e não tanto como autor) nos seus textos, no que termina de desenhar a figura do mito do escritor maldito da literatura argentina. Figura que o próprio Lamborghini criou a partir de uma autofiguração com o seu nome, o seu corpo, o seu desejo e as suas afinidades intelectuais, que César Aira termina de dar forma e homogeneidade com a autoridade que lhe outorga a publicação da sua obra. Fato que – para Alan Pauls (2003) – serve para acabar com um mito ao mesmo tempo em que outro é criado. Através da sua publicação, o trabalho de Lamborghini deixa de ser clandestino e sem público para se lançar à superfície, institucionalizado e inscrito a partir desse instante como uma “obra” que indica o caminho para uma literatura utópica e futura. A opção por uma escrita impossível, que transpira infinita obscenidade e exposição e que está destinada à repetição através da proliferação.

Desde o começo, nota-se em Lamborghini um gesto que busca resistir à instituição literária, ao postular que pensa em publicar e não em escrever. Algo parecido com o que fazia Roussel. Trata-se, então, de estar sempre escrevendo, sem revisar aquilo que se produz. Para alguns, como é o caso de Julio Premat, não há obra ou livros em Lamborghini, mas gestos e posições de escrita. Para outros, sua obra é um projeto de uma escrita em constante gestação do indizível através de uma linguagem que fissa a palavra por meio de uma onomatopeia e jogos que fissuram os vocábulos, como cortados com uma *Gillette*. A literatura de Lamborghini faz vibrar a língua, a faz gaguejar, como diria Deleuze (2004). Corrompe a linguagem para criar, assim, sua própria literatura menor. Uma literatura que se encontra no limite: uma permanência indômita e inatingível entre a “boa” e a “má” literatura. Pois, trata-se de um desses escritores que “não viajam” por ser muito difícil a sua tradução para outras línguas. Sua obra está enquistada numa linguagem muito característica do seu território, enclaustrada no sistema literário argentino.

Ele é o artista maldito que exerce a *flexão literal*<sup>19</sup>, aquela que é entendida como “un juego posible del lenguaje que conlleva la experiencia de un goce inherente, que no puede confundirse con el placer suplementario del reconocimiento intersubjetivo (social)” (Libertella, 2002:125), por meio da exploração da ambiguidade da linguagem. Então, não se trata de duplicar ou representar o mundo, mas de repor nele a “opacidade própria da linguagem” (trad. própria) (Brizuela, 2008) e da experiência. Neste sentido, a escrita é vista como uma experimentação, como um exercício contínuo. Sua linguagem baixa e particular se funda num lugar de desterritorialização que, por sua vez, também reterritorializa. Natalia Brizuela observa que sua literatura é atual, mas não contemporânea, pois trata-se de textos que estão à beira da ruína da equanimidade da escrita. Ainda quando se sente um ar de ruim da literatura real, em cada texto inacabado – uma peça ou engrenagem mais de uma máquina literária que se comporta como um sistema de escrita – se forja um estilo, na crença de uma escrita futura que produz “textos como si fueran protocolo de otros textos”

---

<sup>19</sup> Não foram tempos fáceis para a Argentina após a turbulência provocada pelo Cámpora no poder (presidente por 49 dias) o que marcou o regresso de Perón ao país para o seu terceiro período presidencial. Ao morrer Perón em 1973, lhe segue na presidência a sua mulher, Isabel Perón, até que irrompe no cenário político argentino o golpe militar de 1976, que dá lugar a uma repressão sanguinária com mais de 30.000 desaparecidos.

(Oubiñã, 2008), constituindo uma literatura utópica que, não obstante, em Lamborghini, renasce como algo possível. Um estilo que se arraiga numa voz narrativa de ultratumba, imperturbável e, portanto, diferente, fixa, que habita num constante começo. As palavras se repetem (*inminente, inmierdente*, etc.) criando uma sonoridade estranha, como uma forma diferente de se vincular com sua musicalidade, que parece empurrar para o exterior seu significante. Sua escrita irrompe com violência como se se tratasse de um pesadelo do presente, ainda que esteja situada num momento específico da história argentina. Segundo Tâmara Kamenzain (2008), ao Lamborghini não lhe interessava escandalizar ou realizar uma pedagogia através da sua literatura, o que lhe interessava era profanar a sua linguagem. Dessacralizar a língua por meio de palavras obscenas, grotescas, que não somente faziam soar a língua, mas nossos ouvidos, fazendo vibrar as vísceras em cada penetração, em cada violação. Da língua se passa ao corpo, a cada um dos seus órgãos, para retornar finalmente à palavra, como uma metodologia para dizer aquilo que não tem como ser dito de uma outra forma. Porque, como diz em *Las hijas de Hegel* (1982), “el cuerpo penetrable debe ser un cuerpo continuo. Un trozo de verdad, caliente” (224).

É verdade que, num primeiro momento, temos a impressão de que, assim como pontuam Astutti (2001) e Kamenzain, a obra de Lamborghini não busca exercer uma pedagogia, nem formar um público leitor. Intuímos, então, que o único que realmente estava perseguindo Lamborghini era mostrar um caminho alternativo, mas possível, para a literatura. Assim parece demonstrá-lo em *Las Hijas de Hegel*, ao parafrasear a célebre frase que Gombrowicz utiliza ao se despedir da Argentina (“muchachos, maten a Borges”), dizendo: MUCHACHOS, hay que seguir escribiendo, porque yo no soy padre: soy un destino” (243). Não obstante, nesse mesmo texto no qual Lamborghini nos deixa ver uma espécie de *backstage* da sua escrita, levanta a suspeita de se, na verdade, o que o escritor faz é precisamente mascarar, ou codificar, uma pedagogia. Nesse texto, há duas novelas em uma: *La novia del gendarme* e *Las Hijas de Hegel*. Lamborghini não somente revela aqui a construção do seu sistema, mas também encontramos elementos de autofiguração e até a menção das suas influências literárias: a literatura gauchesca de Hernández, Celine, etc. O texto começa de forma direta e concisa, nos revelando que:

En Literatura me gusta siempre ir directamente al grano. Nada de prólogos, vueltas, nada de nada y nada de chotadas ... Un carajo. Ir de entrada al meollo del asunto. Un porongo. Rapidez y concisión. Claridad prístina en el punto trama sobre todo. Sin pelos en la lengua mandar a la mierda, ya, a hacer puñetas, ya a los largueros, a los que se encorchan (o neviscan: es lo mismo) en interminables introducciones; a los que, parece, sin largar se cansan en partidas: - y yo, en cuanto a mi! Será posible? Qué no me lo pueda arrancar al Tal Hernández (por cual) de mi pantanoso cérebro?” como escritor, debe ser mi único defecto. (Novelas y Cuentos I, 2003:205)

E continua mais adiante, nos dizendo que o que prefere na literatura são os diálogos frescos, um *ping-pong*. Mas, sobretudo, o que aprecia são as massas em movimento. Interessa-lhe autoexperimentar-se através de faíscas esporádicas da ficcionalização da figura do escritor. Um movimento de torção. Nos fala da arte como coisa do passado, como algo brega. Enquanto isso, diverte-se ao contar histórias que lhe brotam como a água dos mananciais, porque é “un novelista de raza, sin rubor lo confieso”, ainda que a técnica que lhe preocupe seja a da prosa. A do poema em prosa não, porque a domina como “la concha de su madre”, a tem na mão. Mas a outra, a prosa, é uma técnica que sente cortada, como se a partir daí quisesse nos explicar esse começo infinito e imperturbável que se detém sempre no primeiro capítulo. Assim, nos vai manifestando a sua “estética de mangrullo”, que começa com *El fiord*, que ele descreve como um manuscrito de capas brancas (e letras alaranjadas), tal como era a capa do primeiro exemplar da primeira edição e que esconde uma ética do menor. Uma estética que busca desenvolver na sua obra mestra, mas que fracassa, segundo ele, todos os dias como o horizonte.

Deixemos que *Las Hijas de Hegel* nos guiem um pouco mais. O escritor-narrador desta história esclarece que o seu sistema consiste em escrever de uma só sentada, escrever, escrever, pegando a pena. Associa-se, desta forma, a história de Maria Yiraldín, “una gatera carisima”, à de Pretty Jane numa New York desterritorializada. Encontramos lá uma prática lúdica com as palavras (“óyeme, mi oime”, “hotel-te lo”, etc.) e pinceladas de autofiguração a partir da colocação do seu nome próprio no texto e da citação das suas obras anteriores. Nos deixa ver aqui, a partir de sua obscenidade e exibicionismo, a possibilidade de uma escrita hipotética e utópica ao mesmo tempo, ainda que viável, condenada à repetição e

ao fracasso. Sabe que corre esse risco. Mas, ainda assim, deve continuar tentando. Aparece, então, a figura do outro, a do escritor, como a figura do herói (ou anti-herói) que empreende a jornada inserido numa literatura impossível, mostrando o caminho àqueles que logo o seguirão. Trata-se, afinal, de um ensaio sobre a escrita mesclado com a ficção? Por que não desconfiar deste narrador-escritor, desse eu-outro? Esse outro fala sobre o projeto em “Naufrágio”:

Debo, por el contrario, creerme encima de todo el mundo, para poseer los extremos de la cuerda: ser el primero de los imbéciles (el más grande de ellos), el último de los imbéciles (el más enano de ellos, como el microcéfalo que gobierna el mundo: sólo un ejemplo) Es una cuerda tensa, pero muy tensa. Tratándose de mi caso, esto no constituye ningún mérito, menos todavía un –en fin- destino ... Pero es necesario hacerle alguna concesión a la literatura: palmotear, poner los ojos en Blanco, aplaudirla, una vez que Ella – la historia contemporánea- ya ha sido logrado, pero faltan las repeticiones, degradadas a redundancias, que “introduzcan” el ojo defraudado del que Lea estas páginas en otro libro (en prensa), lo que permitirá que su autor se sienta en la cima del mundo (194-5)

Esse eu-escritor, de alguma maneira, deixa transparecer que sabe de antemão o que virá. Sabe de sua incompreensão, do seu esquecimento e da sua posterior recuperação. Lamborghini parece procurar construir a figura do escritor como um mito. Sabe que deixa os seus textos como faróis de uma literatura que virá. Sabe que faz “literatur e vanguardiat” e que se circunscreve sobre dois elementos: o crime e o experimento (Brizuela, 2008). “La arbitrariedad ecuánime de la escritura”, como disse em *Segregondi Retrocede*: “ de la muerte y la masturbación” (29)

Lamborghini escreve, no início de *Segregondi retrocede*, que “as partes são mais que partes”. Assim, o Marquês de Segregondi inicia o relato formado por fragmentos, tais como o seu pênis de cinquenta centímetros e composto de nódulos-falanges que reaparece em *Las Hijas de Hegel* para sodomizar a Pretty Jane e que também está em *El Niño Taza*. A escrita se desenvolve “sencillita y despacito”, “vamos a escribir unas cuantas frases para no entender, siguiendo el hilo, desde el supuesto entender”, para ir avançando implacavelmente através do trinômio “paciência, culo y terror”. O conto segue e nunca termina, até chegar à



peça mais bem acabada: *El niño proletário*. A língua *tin tin nea* vibra a voz até chegar ao começo da história em que “la rima de por sí ya es una brutalidad falsa y anómala” (Novelas y Cuentos I, 2003: 92).

Verdadeiramente, em Lamborghini, as partes são mais que as partes. A fragmentação é compreendida como um ato de separação dessa parte do todo, mas, ao continuar pertencendo a ele, cada fragmento é percebido como uma obra em si. Em Lamborghini, essas pequenas peças, seus textos, que muitas vezes se subdividem em outros textos, funcionam como microcosmos de algo que está ausente e que precisa de várias leituras. Neles se inventam realidades e, assim, a ficção torna possível aquilo que parecia impossível, diminuindo a brecha que se abre entre a realidade e os nossos desejos. Entre o discurso manifesto e o discurso latente. Cada novo mundo inventado em seus relatos encarna essa provocação e é, por isso, que *El fiord* é como uma espécie de Aleph no sistema de escrita de Lamborghini. Ali, encontra-se, já na primeira peça, a matriz do que virá. Um estilo, uma forma de ver o mundo e uma literatura são produzidos desde então. Evidencia-se esse viver para a literatura que, junto com a subjetivação desenvolvida em textos posteriores, deixa descoberta a sua forma de concebê-la. É uma afirmação que envolve um processo de devir outro. Na realidade, trata-se de apresentar o artista, como afirma Astutti, que se transforma em escritor do escritor. Uma ficcionalização da máscara. Um processo duplo no qual se inventa uma língua nova em que se prolifera uma vida impessoal. É, por isso, que o que interessa nos seus relatos não são as descrições nem os tipos psicológicos dos seus personagens, os quais apenas são esboçados. Ainda assim, nunca deixa de trabalhar o lado humano dos seus personagens. Como a sua escrita é de intervenção, a obra de Lamborghini sublinha o evento no instante da intervenção. Algo que acontece em toda a sua materialização como uma evidência da existência daquilo que aconteceu e que acontece em cada nova leitura e, sobretudo, da profanação que ela envolve na realidade. A profanação dos corpos, da linguagem e do gênero literário, a condição *sine qua non* para que a escrita de Lamborghini exista. Talvez seja por isso que eleger crianças como personagens para muitos dos seus melhores relatos. Na infância encontra o caminho para uma subjetivação sem sujeito, que se inventa sobre um corpo. Como se existisse já a vontade de mostrar as carências do indivíduo através do seu sistema. Como se esse perpétuo começar, esse eterno capítulo primeiro, não fosse mais que dar

voltas ou giros em círculos fechados (ou em espiral) sobre um tema que é evidente, mas que por algum motivo não pode ser resolvido. Sabemos das carências da infância e, não obstante, elas seguem existindo. Tudo é inventado a partir da construção de pequenos mundos. Um mundo que também se percebe em *La causa justa* (1983) com os problemas que o mal-entendido provoca no momento em que um gerente japonês toma ao pé da letra uma brincadeira entre colegas de trabalho. Lamborghini salta fronteiras. E, sobretudo, a fronteira está em nos mostrar um método para tornar-se outro, tornar-se escritor. Disso se trata a jornada que inicia nos seus relatos e sistema. Em ficcionalizar o eu, como algo diferente da escrita de si, marcando um estilo e uma ética do menor.

Lamborghini inventa, assim, o seu próprio mito, “al desafiar la temática de la escritura el malentendido de la lectura” (por isso Aira diz que precisamos reler Lamborghini). Ele mesmo provoca a lenda de maldito, de perverso, ao escrever com a velocidade da exasperação, semeando a dúvida sobre se é ou não é. Uma dúvida que fica explícita em *El Pibe Barulo*, quando os policiais criam uma teoria psicossocial baseada na frase “es loco o le pica el culo?”. Nesse processo de subjetivação, o eu-Lamborghini é apagado, é esquecido. Aí, talvez, esteja a chave do sistema. Trata-se da morte do autor? Numa entrevista realizada em 1973, o próprio Lamborghini confessa que aquilo que lhe interessa é o sistema, a sujeição à lei que lhe permite a construção de uma máscara própria. Nessa empreitada, Lamborghini se submerge e enfrenta o risco do fracasso e da incompreensão, não como frustração de um projeto, mas como “hacerse trizas, el romperse, el desmenuzarse de un cuerpo: con estrépito y rompimiento” (Astutti: 2001). A grandeza de Lamborghini está em ter escrito o instante no qual o escritor parece fracassar e ter construído o seu sistema ao redor desse momento que se faz eterno e circular. A obra inacabada, a qual não lhe faz falta nada, é uma mensagem estética por si mesma. Ainda assim, há uma nova forma de ler Lamborghini que esta tese propõe e que será abordada num capítulo posterior.

A performance, em Lamborghini, está centrada na voz narrativa que desfaz a linguagem. Sabemos que a voz humana constitui um fenômeno central em toda cultura e, na medida em que esta voz assume uma poética, passa a pressupor determinada finalidade. Trata-se de uma voz que gagueja às vezes para brincar com a musicalidade das palavras, mas, ao mesmo tempo, burlando-se da sua semântica. Para Zumthor, a performance é uma conduta na qual o sujeito

assume aberta e funcionalmente a sua responsabilidade. Ela coloca a forma. Precisamente em *La Causa Justa*, Lamborghini diz que explicar (a narrativa) equivale a confessar um sistema, algo que ele não parece disposto a realizar.