

# ***Rútilo nada*, de Hilda Hilst: confissão e deslocamento das paixões**

Gabriel Albuquerque

## **Em torno da fase final da narrativa hilstiana**

Publicado em 1993, após *Cartas de um sedutor* e antes de *Estar sendo ter sido*, *Rútilo nada* ocupa um espaço singular na parte final da narrativa de Hilda Hilst, uma vez que faz a passagem da trilogia obscena para o último livro a ser publicado em vida pela escritora. Ecoa na epígrafe retirada à Tereza Cepeda y Ahumada (“o amor é duro e inflexível como o inferno”) o tom predominante em toda a narrativa: a impossibilidade de fuga às experiências que, por força de sua humanidade, são duras e inflexíveis, assim como duras e inflexíveis são as forças que entrarão em choque com tais experiências.

Ao longo de *Rútilo nada*, deparamo-nos com o discurso de um homem, Lucius Kod, caído na malha das paixões e que busca recuperar-se por meio da racionalização e verbalização de tudo quanto o levou à queda. O momento imediato dessa confissão é o de um funeral no qual Lucius comparece em estado deplorável, atirando-se sobre o caixão de um jovem violentamente assassinado, seu amante Lucas. Até aí, nada que pareça fazer dessa novela uma novidade no universo de personagens com nomes estranhos e que estão no limite de suas perdas e de sua humanidade, o que sói acontecer nas narrativas hilstianas. Mas, ao percebermos a densidade dos conflitos que se armam no processo confessional de Lucius, a perspectiva e o tom deverão ser outros. A perspectiva que se apresenta aos olhos do leitor de Hilda Hilst é um tanto diversa daquela que se adota na trilogia obscena, na qual as experiências sexuais estão eivadas de sarcasmo e riso, ou ainda das demais narrativas em que a experiência sexual é uma espécie de transporte para a transcendência (o que me parece ser o caso de *A obscena Senhora D* e das novelas de *Tu não te moves de ti*). Quanto ao tom em *Rútilo nada*, prevalece o que poderíamos chamar de um modo menor, no qual a tensão transforma-se em angústia e, depois, em desespero.

Na trilogia composta por *O caderno rosa de Lori Lambi*, *Contos d'escárnio* e *Cartas de um sedutor* salta aos olhos o que se convencionou chamar de obsceno, mas poderia se nomeado também como pornô ou apenas como erotismo e sarcasmo. Nas três narrativas, não se pode ignorar a força que o lugar do escritor tem e, enquanto narram-se práticas sexuais as mais diversas, pululam aqui e acolá reflexões sobre a narrativa. No primeiro livro da trilogia, encontramos uma menina (Lori), que narra suas experiências eróticas, na verdade fantasias. Em *Contos d'Escárnio*, é Crasso o personagem-narrador-escritor quem declara “resolvi escrever este livro porque ao longo da minha vida tenho lido tanto lixo que resolvi escrever o meu” e, em *Cartas de um sedutor*, Stamatius sentencia “sou um escritor brasileiro”. Desses personagens, apenas Crasso não vive a angústia da pobreza, mas esta é uma questão parcial porque se lhe sobra dinheiro, faltam-lhe outras referências: ainda recém-nascido perdeu pai e mãe e soma-se a estas perdas uma outra, a do escritor Hans Haeckel cujos textos Crasso vai buscar numa cidadezinha interiorana. Faltam a Crasso, portanto, também as palavras que construirão o livro que deseja escrever, e Hans Haeckel parece ser o vórtice dessa falta verbal.

Ao contrário do que se pode pensar, o comportamento das personagens hilstianas, na trilogia obscena, não é linear, é bem distinto até, como o comprovam as diferenças sociais, de gênero e idade entre elas. E o que os move é a escrita, a necessidade de confessarem o vivido, de relatarem suas experiências entre as quais as do sexo são abundantes, mas não necessariamente as mais fortes. Por isso, talvez, no intervalo entre as narrativas obscenas e *Estar sendo ter sido* é que *Rútilo nada* emerge tão cheio de intensidade, tão pleno de força, sem espaço para o riso demolidor ou para a gargalhada sarcástica.

### **Confissão e lugar de fala**

O que é o ato da confissão? O que leva um indivíduo a confessar que se apaixonou por um efebo e traiu a própria filha? Dependendo do ponto de vista selecionado, há várias explicações possíveis. O suspeito de um crime confessa para que os rigores da lei não recaiam (ou recaiam minimamente) sobre ele. Nesse caso, a confissão pressupõe um relato sem ambigüidades e tão lúcido que possa vir a definir um juízo. Se, do ponto de vista religioso, um indivíduo confessa é porque busca alívio de uma culpa, o que, para os cristãos, se traduz como perdão.

Na narrativa, a primeira pessoa é a que confessa, mas o universo da ficção, indiferente às leis e ao conceito de verdade, cria seus próprios mecanismos para que a primeira pessoa se enuncie. Não raro, o discurso em primeira pessoa é aquele que menos permite um juízo por parte do leitor, afinal, é a palavra do narrador-personagem que prevalece, portanto diferentemente da confissão judicial na qual, além do testemunho de um réu, tem-se os dos outros que podem ter assistido ou acompanhado o delito cometido: são muitas vozes que se enunciam sobre um determinado acontecimento. Assim, diante de uma narrativa em primeira pessoa, é conveniente fazer algumas perquirições: qual o lugar de fala desse que confessa? Qual o seu lugar social? O que o levou à confissão? De posse dessas informações, o leitor poderá chegar a alguns resultados.

Creio que o estudo feito por Roberto Schwarz sobre *Dom Casmurro*<sup>1</sup> é um exercício da capacidade de sondar aquilo que o narrador em primeira pessoa cala. No caso de Bento Santiago, o que não é dito flutua na narrativa: ele é um advogado (o que lhe dá as armas para conduzir um discurso que depõe contra Capitu), ele é um burguês e filho único de mãe extremosa (o que lhe coloca numa condição anti-pática à de Capitu, menina pobre e, depois, mulher ardilosa) e, mais que tudo isso, Bentinho é homem... Mas antes que me afaste por demais daquilo que verdadeiramente me interessa, gostaria de chamar a atenção para o fato de que Bentinho não confessa, ele rememora. As memórias, assim como as confissões, fazem parte da literatura<sup>2</sup>, mas são diversas. Essa diferença se deve ao fato de que a memória é falha e seletiva enquanto que a confissão busca se ater a uma seqüência ininterrupta de fatos que, como num jogo de quebra-cabeça, vai-se encaixando para formar um todo claro e preciso.

À idéia de um jogo composto de várias peças que se completam para formar o todo, deve-se juntar necessariamente o fato de que a confissão parece aliviar o confessante. Esse alívio não vem necessariamente do perdão, mas da impressão imediata de que a partilha de um saber leva ao alívio do fardo que a culpa representa.

---

<sup>1</sup> Schwarz, *Duas meninas*.

<sup>2</sup> São prova disso livros como as *Confissões*, de Santo Agostinho; *A confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro; *As memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos, entre outros.

*Rútilo nada* abre-se com a contundente frase “os sentimentos vastos não têm nome”, como a indicar os caminhos a serem percorridos pelo personagem e pelo leitor: como confessar o que não se pode nomear? A saída possível é tentar reconstruir o vivido, mas essa reconstrução em *Rútilo nada* se dá em dois planos: no presente, no qual Lucius em estado deplorável (a roupa está imunda, a aparência está alterada, ele ameaça um desfalecimento) comparece ao enterro de Lucas, e, no passado, quando aos poucos, por meio da lembrança, vai-se compondo o encontro entre os amantes e a queda do protagonista.

Tentando-se definir um lugar social para Lucius, o que encontramos é, acima de tudo, o intelectual preparado para sê-lo. O homem que, sendo jornalista, forma opiniões e aparece em oposição ao pai. A figura paterna em *Rútilo nada* é a do oponente:

Desfigurado meu pai na madrugada, o roupão de seda, listas negras, que elegância meu pai na madrugada, o roupão creme de seda e finas listas negras, a boca trêmula apagada no giz da própria cara: então anos de decência e luta por água abaixo e eu um banqueiro, com que cara você acha que eu vou aparecer diante de meus amigos, ou você acha que ninguém sabia, crápula, canalha, tua sórdida ligação, e esse moleque bonito era o namoradinho da minha neta, então vocês combinaram seus crápulas, aquele crapulazinho namorou minha neta para poder ficar perto de você. Gosta de cu seu canalha? Gosta de merda? Fez-se também de mulherzinha com o moço machão? Ele só pode ter sido teu macho porque teve a decência de se dar um tiro na cabeça, mate-se também seu desgraçado mate-se<sup>3</sup>.

Esse discurso violento põe diante do leitor uma seqüência de informações que a um só tempo sintetiza toda a ação, apresenta o banqueiro, pai de Lucius Kod, e o situa em relação ao filho.

Há uma série de pequenas nuanças que intensificam a carga dramática da matéria narrada. Vai-se descobrindo, ao longo da narrativa, que Lucas poderá ter se suicidado, ou morto por Lucius, com uma arma deixada pelo banqueiro na cena do crime. Existe ainda uma tensão entre o banqueiro e o filho por questões políticas, de modo que a fala do banqueiro é uma representação do *modus pensandi* de uma classe, a

---

<sup>3</sup> Hilst, *Rútilo nada*, p. 14.

alta burguesia e, mais do que isso, a fala do banqueiro está colada à fala de Lucius. Portanto o que lemos não é só a confissão de Lucius, mas também a do banqueiro, confissão que revela a intolerância para com o outro, para com tudo que lhe fuja ao raio de ação. Como se vê, Lucius é o portador de outras confissões; a do pai e, posteriormente, a do amante.

A intolerância paterna para com Lucius é pontuada por imagens em oposição (a elegância da indumentária X a baixaza do discurso, a decência X a violência e, finalmente, a admissão de que o “moleque” era “bonito”). Teria o banqueiro, também ele, desejo por Lucas? Após mandar espancá-lo e violentá-lo, o banqueiro foi “ver o serviço”, “sentou-se na beirada da cama (e) passou a unha ao longo” da espinha de Lucas. O gosto por ver o resultado de tamanha violência coloca o banqueiro na condição de cruel verdugo. Não basta apenas pôr fim à existência de alguém, é necessário ver esse fim. E tudo isto acontece numa espécie de erotismo perverso no qual a vontade do banqueiro prevalece. A oposição entre pai e filho é cada vez mais evidente à medida que a narrativa avança. A citação de um artigo de Noam Chomsky no qual se menciona que, em El Salvador, mulheres foram penduradas pelos pés e tiveram os seios e a pele do rosto arrancados deixa clara a intensidade da tortura física, afetiva e moral para Lucius Kod. Sobre o fato de Lucius ter feito uma matéria sobre o artigo de Chomsky, o banqueiro declara:

pederastas, vadios e vadias, escritorezinhos de merda, articulistas do meu caralho, você defende essa corja de apartados (...) viciosos, assassinos, miseráveis, e não me venha com discursos, com esse tipo de sensibilidade cretina ou você pensa que a ordem se faz com choramingas, com coraçãozinhos partidos, com tremeliques, como é que você pensa que se faz uma fortuna, uma empresa de porte, um banco? Trabalho e sagacidade, rapacidade (...) filho da puta, eu que dei tudo o que você sabe, que paguei para que você fosse esse soi-disant culto, esse que destila idéias como se elas saíssem de um charco de podridão e de mentiras, como é que você pode provar que são eles que penduram as mulheres pelos pés, essa besteira toda que você repete nos seus artiguelhos...<sup>4</sup>

A voz paterna é a de um banqueiro, entre os capitalistas, aquele que mais se aproveita do capital sem, contudo, mover um único dedo para

---

<sup>4</sup> Id., p. 19.

produzi-lo. Mas o que assusta esse banqueiro (que confessa a sua rapacidade) é o fato de que uma voz se levanta contra a ordem, uma voz que, em determinada medida, ele mesmo produziu. Porém, não é o fato de que Lucius denuncia uma violência cometida por “eles” (ao fim e ao cabo não sabemos exatamente quem são, talvez tropas norte-americanas? Talvez os próprios el-salvadorenhos?) que deixa o pai-banqueiro irado, mas o fato de que essa denúncia (outra forma de confissão) une-se à “sórdida ligação” entre Lucius e Lucas. A ordem que o banqueiro representa e defende é de largo espectro, abrangendo a um só tempo a política internacional e a vida privada. Os vínculos que existem entre uma coisa e outra não são imediatamente perceptíveis, mas por meio do banqueiro fala todo um grupo social, externa-se toda uma maneira de ver o mundo no qual deverá prevalecer a ordem que se baseia na sagacidade, na truculência e na rapacidade. Em outras palavras, grandes fortunas se constroem sobre o infortúnio de muitos, por meio da violência e do roubo. A ordem na qual as sociedades modernas produzem os horrores da guerra, promovendo o assassinato de mulheres, de crianças, de minorias étnicas, de homossexuais e de toda uma massa humana definida genericamente pelo banqueiro como “corja de apartados”, à qual o próprio filho passará a pertencer, mantém-se de pé graças ao uso da força e a uma insensibilidade que recai indistintamente sobre os que estão em um país em guerra ou que escolhem uma maneira de viver diversa daquela que a ordem permite.

Lucius Kod é visto ao lado de Lucas nas ruas e bares por amigos do banqueiro e, nesse momento, a ordem se esfacela. Não se pode suportar que um homem reconhecidamente aceito como um igual num grupo em que prevalece a intolerância quebre o contrato tácito de se manter igual aos demais homens. Lucius precisa voltar ao caminho da ordem, dos homens que cumprem suas tarefas diárias em um universo que fecha os olhos para a violência praticada durante a guerra em El Salvador, mas se alvoroça diante da possibilidade do afeto entre dois seres do mesmo gênero. E, como a ordem não se faz com “choramingas” nem “coraçõezinhos partidos”, é preciso que o representante da ordem haja. E este é o pai-banqueiro.

A desculpa maior para a intolerância é a relação existente entre Lucas e a filha de Lucius. Em outras palavras, Lucius trai a própria filha com o namorado dela e isto não pode ser suportado. Mas a resposta para esta traição não tardará...

## A queda e o Belo

Há um dáimon que promove a queda de Lucius. Não se trata apenas da paixão por Lucas, mas da Beleza. Lucius reflete, evocando o poema “Une charogne” de Baudelaire, sobre o sentido da beleza que se manifesta em Lucas:

Tua macia rouquidão. Igualzinha à macia rouquidão de uma sonhada mulher, só que não eras uma mulher, eras o meu eu pensado em muitos homens e em muitas mulheres, um ilógico de carne e seda, um conflito esculpido em harmonia, luz dorida sobre as ancas estreitas, o dorso deslizante e rijo, a nuca sumarenta de um grande lago nas alturas, docilidade e submissão de uma fêmea enfim subjugada e, aos poucos um macho novamente, altivo e austero<sup>5</sup>.

Contudo não se trata apenas da beleza, há no poema de Baudelaire um confronto com a morte e a perda da beleza. É disso que trata o poema, mas é também esse o confronto de Lucius: a confissão do amor por Lucas está revestida pelo signo da morte e, assim, pervaga entre dois planos, o da memória e o do presente que se faz confissão. No poema de Baudelaire, ao avistar a carcaça de um cavalo, o sujeito poético inicia uma descrição do que vê, deixando aqui e acolá escapar uma breve reflexão não sobre a vida em si, mas sobre a perda da beleza. Daí para lembrar que o objeto dos seus desejos também está fadado à decomposição é um passo. Em *Rútilo nada*, o processo inverte-se ao se constatar a morte e o estado do corpo do ser amado para, em seguida, lembrar-se o quanto de beleza e vida havia ali naquela carcaça.

À primeira vista, a impressão é de que havia um idílio permanente entre Lucas e Lucius, mas não é exatamente assim. A relação entre os dois homens é mesclada pelo ciúme e pelo medo da perda. Essas duas situações são especialmente aplicáveis à personagem Lucius: uma das atitudes de Lucius consiste em observar o jovem Lucas ser cortejado e acariciado pelos olhares de outros homens e esta é a única perspectiva que temos, porque é a que o personagem central nos oferece. Pode-se considerar que os ciúmes e a insegurança de Lucius são infundados, porém este, de fato, não é o ponto mais importante para a nossa apreciação. O essencial é voltarmos à epígrafe que trata do amor como

---

<sup>5</sup> Id., p. 22.

algo duro e inflexível. Na origem mesma dos afetos que irão arrastar Lucius à queda e à confissão, há um quê de angústia, assim como em *Une charogne*, a visão da carcaça provoca no sujeito poético uma espécie de enfrentamento com o devir pelo reconhecimento de que o objeto dos seus afetos está destinado à putrefação. Esse face a face com a morte não é definitivo em *Rútilo nada* já que, ainda que transitória, a beleza não pode ser apagada, ela permanece na lembrança e na confissão. E é por meio da confissão que se pode perceber o modo como o processo de queda de Lucius está ligado ao Belo. Não se trata aqui do Belo como uma força perene que a um só tempo é a representação do Bom e do Bem, mas do Belo transitório que, na modernidade, já não pode se eternizar porque não é único e porque a morte aparece como um termo para tudo quanto existe.

A morte põe termo aos corpos, mas não aos afetos e à necessidade de exprimi-los. Desde que se vêem pela primeira vez, o desconcerto do experiente Lucius diante de Lucas é evidente. A descrição apaixonada que faz de Lucas põe Lucius na condição de se perceber em trânsito entre dois mundos, aquele em que de fato vive, como um *soi-disant*, e o outro ao qual adere sem ter plena consciência do que o espera. Para poder explicar a legitimidade do afeto que nutre pelo efebo, Lucius recorre a uma série de explicações, entre elas aquela segundo a qual era comum, entre os etruscos, o afeto entre o sogro e o genro, mas essa desculpa histórica não pode nos afastar do nó da questão: os tempos são outros e a liberdade vivida por certos povos em tempos passados é apenas uma imagem longínqua. Lucius e Lucas não têm como fugir à ira daqueles que os cercam. É deste modo que o pai-banqueiro se reveste da capa da justiça para pôr termo à relação vivida entre os dois homens.

## **A derrelição e os muros**

Já sabemos, de antemão, o fim a que chegará a história de Lucius e de seu efebo. Mas a narrativa não se conclui na morte, ela continua de algum modo. Talvez seja pelo rompimento com o conceito de gênero que a idéia de prolongamento ganhe forma em *Rútilo nada* já que, ao chegarmos ao fim da confissão de Lucius, encontramos o instante mesmo da morte de Lucas em forma de poesia:



(I)

Muros longínquos  
 Na polidura esgarçada dos sonhos.  
 Tão altos. Fulgindo iluminuras.  
 Muros de como te amei: Brindisi.  
 Altamura.

E muros de chegada. De querença.  
 Aquecidos. Anchos.  
 O tenro entrelaçado à tua fala:  
 Teu muro de criança.

(VII)

Muros cendrados.  
 De estio. De equívoca clausura.  
 Lá dentro um fluxo voraz  
 De sentimentos, um tecido  
 De escamas. Sangue escuro.  
 Lá. Depois do muro

Criança me debrucei  
 Sobre a tua cinzenta solidez  
 E até hoje me queima  
 A carne da cintura.

Lucas, que desde o início é apresentado pela filha de Lucius como alguém que “escreve sobre muros”, deixa um grupo de sete poemas que tratam de metafóricos muros, imagem que designa o que separa como também o que protege. O “muro de criança” é o da “chegança” e do prazer, são muros de querença, são anchos e longínquos porque, deles, o que resta é memória. Os muros do poema VII, por oposição aos muros fulgentes do poema I, são cendrados, da cor cinza, portanto. Sua atribuição é a clausura, a voracidade, o sangue. Opostos complementares, estes muros são um só, enfeixados no grupo de sete poemas que dão uma visão das experiências vividas em segredo e que, quando se querem públicas, caem em um ‘fluxo voraz’. Não é de hoje que o muro como imagem surge designando a clausura. Em sua apresentação para os poemas de Konstantinos Kaváfis, José Paulo Paes declara:

ao leitor brasileiro não há de passar despercebida a semelhança entre “Muros”, de Kaváfis e “Emparedado” de Cruz e Souza: num e noutro poema se exprime a mesma angústia perante a solidão e o isolamento. A despeito de sua marcada subjetividade, essa angústia tem, nos dois casos uma condicionante social. No caso do negro Cruz e Sousa, foram os preconceitos raciais da sociedade onde viveu e a cujo reconhecimento aspirava como poeta que o forçaram a enclausurar-se ainda mais num doloroso subjetivismo; no caso do homossexual Kaváfis, foi o rigor da moralidade pública, de que temia as sanções mas a cuja ortodoxia heterossexual jamais se curvou, o responsável por aquele sentimento quase cristão de culpa que, exacerbando paradoxalmente o prazer da transgressão e do pecado, lhe marca tão caracteristicamente a poesia amorosa<sup>6</sup>.

A comparação feita por José Paulo Paes interessa para este trabalho não só pela pertinência de suas observações mas especialmente porque revela um ponto de vista bastante certo sobre as relações entre produção literária e experiência vivida. No caso de Kaváfis, o isolamento a que o escritor se vê condicionado não é apenas uma postura de desdém para com o mundo que o cerca, mas é, como bem nota José Paulo Paes, decorrência de condicionantes sociais. Assim como a moralidade pública, que reprime e repudia o homoerotismo, dá ao poeta Kosntantinos Kaváfis a imagem dos muros; é esta mesma moralidade, representada no banqueiro, que empareda Lucius e mata o efebo Lucas. Com a morte de Lucas, esses muros parecem ruir, mas, na verdade, eles se reforçam e, enquanto metáforas, atualizam-se em imagens que o leitor de *Rútilo nada* vai pouco a pouco desvelando até chegar ao abandono e ao desamparo. Neste ponto, ao deixar para Lucius o conjunto de poemas, Lucas deixa-lhe o legado de medos e angústias de quem conhece a derrelição.

Voltando ao início da narrativa, a aparência de Lucius quando comparece ao funeral de Lucas é a revelação dos deslocamentos e das paixões vividas. E, ao final da narrativa, o relato de Lucas (enquanto memória atualizada de Lucius) é o ápice da repressão às paixões já que não podemos fugir à violência e à dor ali apresentadas. Em outras palavras, a personagem Lucius conhecia o alcance dos acontecimentos despertados pela sua paixão e deverá chegar ao fim da narrativa renascido como um outro que, agora, conhece o alcance da dor já que os muros, ao desabarem, revelam-no em seu verdadeiro estado. A necessidade de fa-

---

<sup>6</sup> Kavafis, *Poemas*, p. 35.

zer de seu relato a expressão da derrelição é que coloca Lucius na mesma linhagem de personagens como a Hillé de *A obscena senhora D*, o mendigo Stamatius de *Cartas de um sedutor* e o decadente Vitório de *Estar sendo ter sido*. Todos esses personagens de algum modo foram emparedados ou construíram muros para se protegerem e permanecerem sós com as escolhas que fizeram. Isto não é, contudo, um rompimento total (a incomunicabilidade). Para Hillé, a Senhora D, a clausura é um liame com o Absoluto a que aspira; para o escritor-mendigo Stamatius, os muros são a pobreza extrema em que vive, e sua alternativa é a escrita, da qual a única testemunha é a ingênua musa Eulália; e, para Vitório, a casa em que se fecha é o lócus onde pode envelhecer senão em paz, pelo menos fazendo o que lhe dá prazer: bebendo, comendo, fumando e fornicando. Todas essas criaturas ficcionais estão, como o próprio Lucius, no limite de suas forças, no exato momento de grandes enfrentamentos e, para falar com Kierkegaard, de desesperanças. Talvez seja isso que os faz tão humanos aos nossos olhos. Envelhecidos, depauperados e abandonados, esses sujeitos encontram no relato de suas experiências um outro grau de humanidade em que a Dor não é apenas uma condição para a humanidade, mas uma das garantias para a liberdade expressiva, não porque essas criaturas repudiem a alegria, mas porque a alegria a elas se mostra como uma medida bastante breve, daí que o enfrentamento se dá não com a alegria, mas com os opostos dela. E, na medida em que as personagens hilstianas avançam nesse embate, a expressão molda-se mais humana, mais plena e autônoma, descolada do beletrismo e do bom mocismo para enfim chegar a um lugar de liberdade duramente conquistada. O que, por fim, é mais do que muitos possam aspirar.

## Bibliografia

- KAVAFIS, Konstantinos. *Poemas*. Trad. de José Paulo Paes. São Paulo: Nova Fronteira, 1999.
- SCHWARZ, Roberto. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- HILST, Hilda. *Rútilo nada*. Campinas: Pontes, 1993.

Recebido em setembro de 2004.

Aprovado em outubro de 2004.