

## *Ímpeto e atropelo: ficção da palavra em Raduan Nassar*

*Clara Rowland*

Universidade Nova de Lisboa

Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (NOVA FCSH)

### **Voz**

Numa sequência da primeira parte do filme *Lavoura Arcaica*, de Luiz Fernando Carvalho (2001), durante a conversa entre as personagens André e Pedro no quarto da pensão onde o primeiro se refugiou, ouvimos a voz de André em *off*, sobre um plano dos dois irmãos imóveis, dizendo: “não se constranja, meu irmão, encontre logo a voz solene que você procura, (...), pergunte sem demora o que acontece comigo desde sempre, (...), me desconforme depressa a cara, me quebre contra os olhos a velha louça lá de casa”. Parece ser a mesma voz que, também em *off*, tinha, nos planos anteriores, narrado sobre imagens da infância as lembranças de André, num filme que faz das variações em torno das várias vozes e da voz narrativa um dos elementos principais da articulação com o texto literário. Não é, porém, a mesma voz – Daney, a propósito de Bresson (Daney, 2015: 99-100), recordava que há, no cinema, diversas maneiras de estar “*off*” – porque em nenhum outro momento do filme a voz fora de campo se dirige a uma personagem presente em campo sem intersectar, de algum modo, a imagem, e sem, ao mesmo tempo, enfraquecer a estrutura da destinação que mantém o discurso directo à margem da imagem.

É um recurso que o filme não explora, posteriormente, de forma consistente, integrando-o num jogo de variações que elide a particularidade do jogo entre os elementos que esta cena constrói. Esse facto, porém, não deveria fazer esquecer que esta cena identifica, com este gesto, uma tensão estruturante de *Lavoura Arcaica* e, como tentarei argumentar, de toda a prosa de Raduan Nassar. Porque o que determina que a voz de André possa pairar deste modo acima de um plano que, ainda assim, interpela, é precisamente o facto de que o que ela diz corresponde, no texto de Raduan, ao que a personagem nos diz que não chegou a dizer. Vejamos *Lavoura Arcaica*:

e foram seus olhos plenos de luz em cima de mim, não tenho dúvida, que me fizeram envenenado, e foi uma onda curta e quieta que me ameaçou de perto, me levando impulsivo quase a incitá-lo num grito “não se constranja, meu irmão, encontre logo a voz solene que você procura, uma voz potente de reprimenda, pergunte sem demora o que acontece comigo desde sempre, componha gestos, me desconforme depressa a cara, me quebre contra os olhos a velha louça lá de casa”, mas me contive, achando que exortá-lo, além de inútil, seria uma tolice, e, sem dar por isso, caí pensando nos seus olhos, nos olhos de minha mãe nas horas mais silenciosas da tarde (Nassar, 1999: 17).

Não é a primeira vez que um “grito impulsivo” acontece no texto de *Lavoura Arcaica* sem ser pronunciado. Na página anterior, André, num deslize, pensa em perguntar por Ana, refreando-se: “escorreguei e quase perguntei por Ana, mas isso foi só um ímpeto cheio de atropelos”, para logo acrescentar “eu poderia isto sim era perguntar como ele pôde chegar até minha pensão, me descobrindo no casario antigo, ou ainda, de um jeito ingénuo, procurar conhecer o motivo da sua vinda, mas eu nem sequer estava pensando nessas coisas” (*Idem*: 16). Do mesmo modo, pouco depois, afirma: “‘essas coisas nunca suspeitadas nos limites da nossa casa’ eu quase deixei escapar, mas ainda uma vez achei que teria sido inútil dizer qualquer coisa, na verdade eu me sentia incapaz de dizer fosse o que fosse” (*Idem*: 28). Toda a primeira parte do romance é atravessada por esta estrutura: hipóteses de elocução são formuladas, inscritas no texto, entre aspas, e explicitamente recusadas, ou porque desviadas para outras possibilidades, ou porque invalidadas pelo próprio narrador, tanto por censura como por correcção. No lugar delas, o silêncio é mantido, ou outras coisas são ditas. O mesmo acontece, aliás, ao longo de “O Esporro”, explosão central de *Um Copo de Cólera*, em vários momentos. Destaco apenas este:

não que ela não fosse inteligente, sem dúvida que era, mas não o bastante, só o suficiente, e eu poderia atrevido largar às soltas o raciocínio, espremendo até ao bagaço o grão do seu sarcasmo, mas eu não falei nada, não disse um isto, tranquei minha palavra, ela não teve o bastante, só o suficiente, eu pensava (Nassar, 1992: 35).

É um exemplo entre muitos da novela breve. E tal como nos primeiros casos que destaquei, o que se acentua aqui é não apenas a virtualidade daquilo que se afirma como hipótese de discurso, a que já regressarei, mas é também a construção de uma situação intervalar: nestes períodos longos, efeitos de circularidade destacam e isolam, frequentemente, os momentos que estou a identificar. No primeiro exemplo de *Lavoura Arcaica*, é a referência aos olhos “plenos de luz” de Pedro (Nassar, 1999:17) que se reconfigura na memória dos olhos da mãe (“caí pensando nos seus olhos”) poucas linhas depois da incitação censurada. No exemplo de *Um Copo de Cólera*, é o refrão sobre o bastante e o suficiente a emoldurar a hipótese de discurso no interior de uma repetição. O resultado é o reforço do estado de suspensão em que se encontra já o discurso entre aspas ou descrito como virtual. Porque o que estes exemplos constroem – e, volto a repeti-lo, são justamente exemplos, casos exemplares de um modo discursivo generalizado nestes romances – é um discurso inteiramente assente sobre a figura da preterição ou paralipse: um discurso em estado intervalar, que se descreve como não dizendo o que, entretanto, diz. E que, feito de frases censuradas, descartadas, abandonadas, impronunciadas, configura-se paradoxalmente em jorro, esporro, transe, delírio, ou seja num fluxo verbal que se sugere colérico, incontido e incontrolável. É então sobre esta aparente contradição entre cólera e paralipse, tão significativa numa obra que se prolonga, hoje, na figura do escritor que regressa para dizer que nada mais dirá, que gostaria de reflectir aqui.

## Jorro e silêncio

Duas formulações atribuíveis a Raduan Nassar caracterizam, de forma quase inversa, a centralidade do jorro da fala exaltada em *Lavoura Arcaica* e *Um Copo de Cólera*. Na longa entrevista que concedeu aos *Cadernos de Literatura Brasileira*, Raduan afirma que *Lavoura Arcaica* teve origem num projecto anterior, um

projecto de romance “numa linha bem objetiva”, em que o monólogo de uma personagem delirante, na primeira pessoa, teria crescido desmesuradamente (*Cadernos* 1996: 29). E se, na mesma entrevista, afirma ter escrito a primeira versão de *Um Copo de Cólera* em quinze dias (*Cadernos* 1996: 29), na nota final da primeira edição de *Um Copo de Cólera*, posteriormente suprimida, antes da famosa afirmação de que algumas citações de Jorge de Lima, Pessoa e Joyce foram “enxertadas” no texto – a figura do enxerto, ou da citação encastrada, será importante para o meu argumento – encontramos a seguinte descrição: “Um Copo de Cólera”, escrito em 70 e inédito até aqui, é agora publicado em sua segunda versão. Mais precisamente, foi ampliado o sexto quadro (O Esporro), em relação à versão original.<sup>1</sup> Reverso da primeira descrição, esta nota chama a atenção para quanto há de mediado no crescimento descontrolado, agora a partir do seu interior, desse capítulo, que a partir do seu próprio título sugere o fluxo imparável de um discurso excessivo. Com a figura de uma expansão diferida, e por enxerto, a cólera em *Um Copo de Cólera* parece poder crescer a partir dos seus interstícios e fora da vectorialidade implacável do ataque supostamente espontâneo. Não estamos longe de uma formulação surpreendente de *Lavoura Arcaica*, quando no capítulo sete, depois da sua primeira explosão, André, aquietado, pensa dizer a Pedro (mais uma vez sem chegar a fazê-lo): “não se preocupe, meu irmão, não se preocupe, que sei como retomar meu acesso” (Nassar, 1999: 47).

Acredito que se trata de um ponto central. O transe explosivo da prosa de Raduan parece fazer-se, ao mesmo tempo, de uma unidade de impulso – o fluxo imprevisível e, a partir de dada altura, imparável – e de uma estrutura reflexiva, interrompida e sincopada. Toda a estrutura de *Lavoura Arcaica*, pontuada por capítulos-intervalo que interrompem sistematicamente a linha narrativa e dialógica

<sup>1</sup> Reproduzo a nota na íntegra: “Um copo de cólera”, escrito em 70 e inédito até aqui, é agora publicado em sua segunda versão. Mais precisamente, foi ampliado o sexto quadro (O esporro), em relação à versão original. Além disso, o autor enxertou no texto versos de Jorge de Lima (“queima-me, língua de fogo”, “transforma-me em tuas brasas” e “fogo (espírito) violento e dulcíssimo”, todos de “Espírito Paráclito”); versos também de Fernando Pessoa (“caiam cidades, sofram povos, cesse a liberdade e a vida”, “quando o rei de marfim está em perigo, que importam a carne e o osso das irmãs e das mães e das crianças?” e “nada (pouco) pesa na alma que lá longe estejam morrendo filhos”, todos de “Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia”); o autor parafraseou ainda uma pequena passagem de “O artista quando jovem”, de James Joyce (“sabe qual é a minha opinião a teu respeito, comparada comigo mesmo?” ...“essa é a única diferença, apenas essa”) (Nassar, 1978: 83-84).

principal, o sugere. Que a percepção deste jorro como um contínuo se sobre- põe à consciência da sua estrutura sincopada, creio que é um facto verificável na experiência de leitura; que uma se alimenta da outra, com implicações decisivas para a figuração da palavra na obra de Raduan, é o que gostaria de propor aqui. Num ensaio publicado muito recentemente na *New Yorker* (Chacoff 2017), encontramos a seguinte descrição da obra de Raduan: para Chacoff, na prosa “maximalista” de Nassar, “excess conveys a sense of insufficiency” [o excesso gera uma sensação de insuficiência]. A tensão que aqui procuro descrever é, acredito, determinante para este efeito.

Para tornar mais clara esta contradição, vejamos por um momento a estrutura “expandida” de *Um Copo de Cólera*. A novela é curta, e nas edições subsequentes à primeira desprovida de elementos paratextuais. Dos sete capítulos, cerca de vinte páginas estão distribuídas por seis, e cinquenta páginas estão concentradas no longo capítulo “O Esporro”, que se configura, à semelhança do delírio de André na primeira metade de *Lavoura Arcaica*, como torrente de palavras, “discurso hemorrágico” – esporro, justamente. No entanto, à diferença do romance, a forma da novela assenta inteiramente na unidade desse capítulo que, não sendo central, se apresenta como um centro potencialmente ilimitado, desmesurado e recortado pelos restantes capítulos que assumem a função de moldura: não preparam, justificam ou antecipam a explosão – que tem a sua fonte na descoberta das formigas, logo na abertura do capítulo 6 –, antes a destacam e fazem ressaltar contra, por um lado, a brevidade do resto do livro, e contra a circularidade imposta pela repetição especular entre primeiro e último capítulo. A sugestão de uma implosão da forma da novela, de um desvio irrecuperável no seu desenho inicial, é ao mesmo tempo criada e desmentida por uma moldura que, isolando a explosão, lhe dá forma e limite.

É certo que, no interior de “O Esporro”, a noção de moldura é amplamente trabalhada. Desde logo, pela referência ao teatro, fundamental a vários níveis para a leitura de *Um Copo de Cólera*. Masé Lemos, num ensaio sobre *Lavoura Arcaica*, sugere, a partir da imagem da cerca, comum ao romance à novela, que “a delimitação do dentro e do fora é o motor que impulsiona as narrativas nassarianas” (Lemos, 2012: 187). Gostaria de sugerir que essa delimitação, em *Um Copo de Cólera*, é feita inteiramente a partir do modelo do teatro. O embate é descrito como acontecendo num palco, a partir do qual, para a mulher, uma plateia pode

ser forjada, enquanto que, para o homem, é de um espectáculo sem plateia que se trata. Nisto, o narrador amplia os efeitos da cólera sobre a forma: se toda a crise se constrói em torno da destinação desviada da cólera (“alguém tinha que pagar”, Nassar, 1992: 43), ou seja em torno do modo como o impulso colérico transita de pessoa para pessoa (das formigas para a mulher para a caseira para o caseiro para a mulher que tem o tamanho de uma formiga), o gesto fundamental da novela é transformar toda a acção num palco sem exterior. Contra o esforço da mulher, que supostamente construiria nos caseiros o seu público, o narrador, que “precisava mais do que nunca – para atuar – dos gritos secundários de uma atriz” mas “não queria balidos de plateia” (*Idem*: 43), vai “puxar para o palco quem estiver ao seu alcance” (*Idem*: 36), dirigindo o *discurso colérico* para todos os presentes, destinatários do impulso verbal. A novela é, então, o teatro da cólera, nesse gesto acentuando a importância da destinação: no final da novela, esvaziada a cena, “ator em carne viva, em absoluta solidão – sem plateia, sem palco, sem luzes, debaixo de um sol já glorioso e indiferente” (*Idem*: 79), a cólera anula-se a si própria, já sem objecto, instaurando por fim o silêncio – palco que devora a plateia, dentro sem fora, encontra na moldura o seu limite e anulação.

É tentador associar esta delimitação entre cólera e silêncio que marca o fim do teatro intervalar de *Um Copo de Cólera* ao fim da escrita. Como afirma Abel Barros Baptista: “o abandono permite marcar com o silêncio subsequente um limite que assinala à palavra colérica esse traço indispensável, porque distintivo: a brevidade” (Baptista, 2003: 236).

## **Cólera e intervalo**

A exemplaridade da estrutura da novela curta de Raduan Nassar pode, no entanto, ser revertida, como comecei por sugerir. A própria figura da cerca o sugere: se os limites, na obra de Raduan, são constantemente erguidos, é também certo que são continuamente transpostos, como atestam as figuras das formigas ou do filho pródigo. Gostaria de sugerir que uma das formas dessa transgressão das delimitações estruturadoras reside no modo como o próprio discurso da cólera se faz e desfaz a si próprio enquanto *discurso e palavra dirigida*, precisamente através do recurso

que comecei por descrever. Porque, num sentido muito preciso, o silêncio subsequente à cólera não pode ser desvinculado do silêncio como possibilidade lançada sobre o discurso pela negação da paralipse: em última análise, na obra de Raduan – obra ainda em curso, neste sentido – seria sempre possível, ao mesmo tempo, falar e não falar. Veja-se, em *Um Copo de Cólera*, o arranque da discussão: no regresso do extermínio das formigas, o narrador encontra a namorada e a caseira separadas, depois de as ter visto a conversar. Interpelado pela namorada, o narrador percorre, no seu discurso, ao longo da página, inúmeras hipóteses de resposta, todas afinal não pronunciadas (“e muitas outras coisas eu poderia contrapor ainda à sua glosa”), decidido a “trancar” a palavra, a não dizer nada, até que vê dona Mariana, pergunta por seu Antônio, constrói três hipóteses de resposta (“mais cuidadosa, a dona Mariana podia inclusive justificar”; “e ela ainda, numa das suas tiradas, podia até dizer de um jeito asceta”; “e nem que ela tivesse de dizer”, Nassar, 1992: 37) antes de explodir assim que a caseira abre a boca para falar – sem portanto chegar a dizer nada – ao fim de dez páginas deste jogo. Ou considere-se, de forma atenta, o “delírio” de André perante o irmão em *Lavora Arcaica*: no final do terceiro capítulo, quando sente os primeiros sinais da crise, ocorre a André “aproveitar um resto de embriaguez que não se deixara espantar com a sua chegada para confessar, quem sabe piedosamente, ‘é o meu delírio, Pedro, é o meu delírio, se você quer saber’” (Nassar, 1999: 18). A frase, porém, só será pronunciada no final do capítulo sete, perante a primeira explosão de André (que pela primeira vez fala, desde a abertura). Pouco antes, lemos: “afinal, que importância tinha ainda dizer as coisas? O mundo para mim já estava desvestido, bastava tão só puxar o fôlego do fundo dos pulmões...” (*Idem*: 47).

Se a delimitação do dentro e do fora é, como sugeri a partir de Masé Lemos, a figuração central destas narrativas, é provável que a sua representação mais importante seja esta: a do contraste e passagem violenta entre a palavra retida e a palavra pronunciada, a palavra ouvida ou não ouvida. Assim descritas, as duas novelas apresentam-se como longa encenação do processo explosivo de enunciação, a partir do qual, expostas, as palavras deverão ser ressignificadas. É por isso particularmente perturbadora a imagem, que encontramos em *Um Copo de Cólera*, das formigas a invadirem todos os orifícios do narrador:

as malditas insetas me tinham entrado por tudo quanto era olheiro, pela vista, pelas narinas, pelas orelhas, pelo buraco das orelhas especialmente! e alguém tinha de

pagar, alguém tem sempre de pagar queira ou não, era esse um dos axiomas da vida, era esse o suporte espontâneo da cólera” (Nassar, 1992: 43).

É possível aproximá-la, em termos de figuração, da representação final da denúncia de Pedro que está na origem do gesto criminoso do pai:

e eu de pé vi meu irmão mais tresloucado ainda ao descobrir o pai, disparando até ele, agarrando-lhe o braço, puxando-o num arranco, sacudindo-o pelos ombros, vociferando uma sombria revelação, semeando nas suas ouças uma semente insana (Nassar, 1999: 192).

A “língua de fogo” do poema de Jorge de Lima, continuamente citada ao longo do romance, é a primeira imagem do valor cáustico da palavra dita. *Lavoura Arcaica*, fundindo palavra e lei na figura do pai, tem aí o seu drama: nesse sentido, é determinante, mais uma vez, a estrutura intervalar do livro, que coloca em posições simétricas – no centro e na margem, capítulo quinze e capítulo trinta, o anti-discurso do avô (um arrote silencioso, Maktub) e a discursividade prolixa do pai, que fecha o livro. É essa a tensão que marca a figura de André, ao mesmo tempo paródia do pai e figura tutelada pelo vazio do avô. Do mesmo modo – embora, é claro, com implicações diferentes – o diálogo violento entre os amantes de *Um Copo de Cólera* opõe, no jogo de imagens, os voos retóricos do homem, soltos e incontroláveis, à tentativa de refreá-los da mulher (“ela disse peremptória, despachando com censura, lacrando meu protesto, arquivando-o sem consulta, passando enfim no meu feixe de ideias uma sólida argola de ferro” (Nassar, 1992: 55)). A palavra dita é o interdito da obra de Raduan Nassar.

## Paralipse

A paralipse como mecanismo básico dessa tensão deve e não deve inscrever-se nesta lógica, precisamente porque a representa e, ao mesmo tempo, a põe em causa. Pelo menos de três modos, que gostaria de resumir, aproximando-me da conclusão desta proposta de leitura:

1. Representa-a, oferecendo a estes livros uma figura precisa para a construção retórica de um jorro represado, retido, que subitamente explode incontrolável. A força da palavra assentaria, então, na sua negação, na resistência destes textos a transpor um limite, de dentro para fora, e na violência com que inevitavelmente o transpõem. Se o silêncio delimita a cólera, também a impulsiona e configura.
2. Por outro lado, porém, a paralipse é aqui uma palavra dupla: diz o que não se disse, mas não o diz àquele com quem não se falou. A distorção da paralipse é constante ao longo destes textos, e tem o seu melhor exemplo na despedida entre André e a mãe, no capítulo onze de *Lavoura Arcaica*: a ladainha das negações intensifica-se, hipóteses de elocução sobrepõem-se sem que sejam formuladas, e nenhum dos dois diz nada. Mas é a Pedro que André conta tudo isso, é a Pedro que as frases em discurso directo são reportadas – citações impossíveis de um discurso impronunciado. Do mesmo modo, não é Pedro, e sim o leitor, quem tem acesso à paralipse do discurso que lhe é dirigido. No filme de Luiz Fernando Carvalho que comecei por referir, a primeira referência censurada a Ana é representada por um gesto de André ao espelho: lentamente, começa a escrever as letras que formam o nome da irmã, para as apagar antes que sejam vistas por Pedro. É uma representação precisa do efeito desta paralipse: marca irónica da cena de escrita e de leitura que o discurso oral, teatralizado, parece submergir. Em rigor, a paralipse suspende o teatro da cólera, desviando o discurso da sua dramatização e destinação, e englobando, no mesmo gesto, o público assim interpelado no espaço do palco.
3. Por último, a paralipse corrói a unidade do acesso colérico. Isso acontece, aliás, também a partir do próprio teatro: a figura do espectáculo sem plateia como forma delimitada pelo capítulo é construída a partir de dentro, sendo “O Esporro” atravessado por uma marcação precisa da forma teatral que assume – primeiro o preâmbulo, depois o bate-boca, de súbito, a identificação da explosão como centro e pela sua auto-representação irónica enquanto peça: “eu só sei que aí a coisa foi suspensa, o circo pegou fogo (no chão do picadeiro tinha uma máscara)” (Nassar, 1995: 69). O comentário parabático inscrito pelo narrador no interior do discurso da cólera é reforçado pela própria estrutura da paralipse, que faz com que o livro esteja, sempre, dentro e fora da cólera, dentro e fora do delírio: como sugeria Hillis Miller a propósito das “palavras

que começam por para” (paralipse e parábase, por exemplo), estas não só estão simultaneamente dos dois lados da linha de separação entre o dentro e fora, mas também *são* a própria linha, ligando interior e exterior e permitindo a saída de um e a entrada do outro, confundindo-os<sup>2</sup>. Se a palavra, negada e represada, encontra sempre, nestes textos, a sua violenta enunciação, não o é, por força da paralipse, enquanto expressão violenta da cólera, domínio da palavra dita sobre a impossibilidade de dizer. A palavra que explode, violenta, queimando, sobre a estrutura de negação que a continha, é já uma palavra anulada, contrariada, também ela apenas hipótese, possibilidade entre outras, errata e exemplo de um modo de dizer (“e me ocorreu também que eu poderia exortá-lo (...), dizendo, por exemplo,” (Nassar, 1999: 76). O excesso, mais uma vez, gera uma sensação de insuficiência – o silêncio que se segue à cólera parece devolvê-la, apenas, ao silêncio que já trazia inscrito. Como se diz em *Um Copo de Cólera*: “que culpa tinham as palavras? existiam, isto sim, eram soluções imprestáveis” (Nassar, 1992: 52).

## Bibliografia

Baptista, Abel Barros (2003), “A lavoura e a fome”, in *Coligação de Avulsos. Ensaios de Crítica Literária*, Lisboa, Cotovia, pp. 235-240.

*Cadernos de Literatura Brasileira* nº 2. Raduan Nassar (1996), Rio de Janeiro, Instituto Moreira Salles.

---

<sup>2</sup> “If words in “para” are one branch of the labyrinth of words in “per”, the branch is itself a miniature labyrinth. “Para” is a double antithetical prefix signifying at once proximity and distance, similarity and difference, interiority and exteriority, something inside a domestic economy and at the same time outside it, something simultaneously this side of a boundary line, threshold, or margin, and also beyond it, equivalent in status and also secondary or subsidiary, submissive, as of guest to host, slave to master. A thing in “para”, moreover, is not only simultaneously on both sides of the boundary line between inside and out. It is also the boundary itself, the screen which is a permeable membrane connecting inside and outside. It confuses them with one another, allowing the outside in, making the inside out, dividing them and joining them. It also forms an ambiguous transition between one and the other” (Miller 2004: 179).

- Chacoff, Alejandro (2017), “Why Brazil’s greatest writer stopped writing?”, *New Yorker*, 21/01/2017.
- Daney, Serge (2015), “O órgão e o aspirador (Bresson, o diabo, a voz off e mais algumas)”, in Clara Rowland, Francisco Frazão e Susana Nascimento Duarte (eds.), *O Cinema que Faz Escrever: textos críticos*, Coimbra, Angelus Novus, pp. 91-106.
- Lemos, Masé (2012), “*Lavoura Arcaica* ou o trabalho da origem”, in Ana Chiara e Fátima Cristina Dias Rocha (eds.), *Literatura Brasileira em Foco V. Realismos*, Rio de Janeiro, Casa Doze, 2012, pp. 186-199.
- Miller, J. Hillis (2004), “The Critic as Host”, in Harold Bloom *et al.* (edd.), *Deconstruction and Criticism*, Londres & Nova Iorque, Continuum, 2004, pp. 177-204.
- Nassar, Raduan (1978), *Um Copo de Cólera*, 1ª edição, São Paulo, Livraria Cultura.
- Nassar, Raduan (1992), *Um Copo de Cólera*, 5ª edição, São Paulo, Companhia das Letras.
- Nassar, Raduan (1999), *Lavoura Arcaica*, Lisboa, Relógio d’Água.