

A Fragilidade: um acordo mútuo entre o sujeito e o mundo

Maria Brás Ferreira

Mestranda de Estudos Portugueses na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, da Universidade Nova de Lisboa.

mariabramferreira@gmail.com

Resumo:

Como pensar a arte sem nos submetermos ao princípio ontológico da fragilidade, isto é, da possibilidade dos objectos e dos seres, antes de conclusos, serem fundamentalmente mutáveis? Como viver sem ser no espaço infindo e potencial das lacunas? Como pode um acontecimento passado fundar-se tão fortemente no presente, sem estar na mira da fragilidade como potência dos (re)começos?

O ensaio visa responder às questões acima sugeridas — furtando-se, todavia, a programas explicativos, que são, desde já, preteridos — por meio da análise de uma pintura de Paula Rego, composta por detalhes particularmente instigantes para a concepção de composição estética como uma rede faseada de singularidades. Os quadros só podem ser, se vistos, iminentemente frágeis.

Palavras-Chave: Fragilidade; latência; detalhe, matéria; projectivo; híbrido.

Abstract:

How to think about art without submitting to the ontological principle of fragility, that is, of the possibility of objects and beings, before being concluded, to be fundamentally changeable? How to live without being in the infinite, potential space of gaps? How can a past event be so strongly based on the present, without being targetted by fragility as a power of (re)beginnings? This essay aims at answering the questions suggested above – avoiding, however, explanatory programs, which are, right away, preterite – through the analysis of a painting by Paula Rego, composed of particularly intriguing details for the conception of aesthetic composition as a phased network of singularities. The paintings can only be, if seen, imminently fragile.

Key words: Frailty; latency; detail, matter; projective; hybrid.



Figura 1. Paula Rego, *Mulher Cão*, 1994. Casa das Histórias, Cascais. <https://sala17.files.wordpress.com/2010/09/paula-rego-dog-woman.jpg>

O termo *fragilidade* define a qualidade que os objectos apresentam de perder a sua forma original. No pensamento poético, literário e artístico — pressupondo a reflexão filosófica como salto no espaço aberto — o conceito de *fragilidade* é invariavelmente abalado e deslocado para outro/s sentido/s, outras *jogadas*. Todo o trabalho de leitura pressupõe que a matéria auscultada esteja aberta à possibilidade da sua própria refundação, isto é, não apresentando uma configuração essencial que, ao invés de se reinventar, fosse tão-só revelada, descoberta por um processo mais ou menos unívoco de investigação. Não é justo dizer que a arte prescinde da *fragilidade*, ou que este termo seja incompatível com a resistência do sentido artístico. Pelo contrário, mais justo será afirmar que a arte, na sua constituição fundamentalmente expressiva — uma exteriorização prolongada na própria actualização —, tenha na *fragilidade* o seu ponto de partida, o prisma criterioso dos começos sem fim. A condição frágil da matéria (artística ou natural) e a potencialidade que apresenta pelo seu desvio transformativo, às mãos do homem, só é possível partindo da natureza flutuante das coisas, e do próprio sentido atribuível. Reitere-se: mais atribuível que atribuído, mais flutuante que constelar, mais caótico que cartográfico. A arte dá-nos a experiência de um não-desvelamento do mundo, partindo da ausência e não de uma forma original persecutória (a perseguir).

O ensaio, que pretende ser a reflexão contínua do valor, manifesto e latente — para me servir das distinções teóricas de Freud sobre os sonhos —, da fragilidade para a preservação da potência aberta de que a arte se faz *vida jorrante em vida*, parafraseando Nuno Bragança (sobre a escrita), tomará balanço [o ensaio] sob a imagem mais ou menos precisa de um quadro de Paula Rego. A memória funciona, segundo a lógica da falha como território propulsor do contínuo, nos termos de uma espécie de farol alumando a costa à hora errada: luz ou sombra, uma presença que se esvai inesperadamente e uma ausência que confirma o nosso estado vivo. Daí, torna-se possível que a primeira pintura da série *Mulher Cão*, de 1994, vista por alguém numa exposição em 2009, possa, em 2021, intersectar o presente do mesmo espectador, de rompan-te, em estado de reminiscência. Em resposta a essas invasões súbitas que a nossa natureza incompleta e *des-formativa* possibilita, a criação artística acontece como um tactear no escuro, na tentativa de ensombrar a luz excessiva desse farol naufrago do Tempo e encontrar outros cantos semi-alumiados de tempos. Com efeito, outra tarefa, não menos valiosa, a que o presente ensaio se presta é a de pensar que o homem, na sua imanência constitutiva tipicamente mnésica — o que será o presente senão excedente do passado? — e interrompida, vive no cruzamento (fronteiriço) de tempos, imagens, formas e sensibilidades, na sua máxima imprevisibilidade.

Visar uma origem para a fragilidade, como que identificando milimetricamente o epicentro de um sismo, admitindo, todavia, um hipocentro permanentemente relocalizado, é um exercício incongruente ou, no mínimo, desinteressante. Se a exposição de um quadro empiricamente visto, pela primeira vez ao vivo, num momento específico e historicamente datável irrompe anos depois como operação simbólica de rememoração, então o sentido dessa experiência visual residirá, porventura, mais na corrente dinâmica e intervalar de um psiquismo fundamentalmente lacunar, frágil e não datável, do que no trajecto geograficamente rastreável de um passeio até à Casa das Histórias, em Cascais. O sentido está num resto que incomoda e que chega tarde, e ao qual nenhuma regra é aplicável para fins de resolução. Para mais, admitir o resto como fonte significativa, dos corpos no tempo e no tempo que habita e deforma os corpos, exige a exclusão da ideia de objecto como estrutura rígida e mutável, especificamente no sentido da perda de uma forma original. De facto, os corpos são mutáveis, mas são-no na medida de uma imanência constitutiva, de um processo cuja amplitude não é tratável senão nos termos de uma duração transitória. Se não resistirmos à atribuição dos nomes — vício irreparavelmente perdoável —, então essa duração sugerida encontra uma correspondência polida no conceito de fragilidade.

A escrita, de que a pintura constitui exemplo, na medida em que é inscrição de matéria sobre e na matéria, interpenetração sem começo fixável (tecido), revela e enquadra um gesto de singularização no lance universal do abandono dos desígnios e na constante reterritorialização de impressões expressivas. Contudo, sejamos rigorosos: Paula Rego não se limita a vaguear — em nome de uma entidade figurada, fora do plano empírico autoral —, a permitir que a sua respiração brote de corpos arbitrários; pelo contrário, a obra da pintora apresenta, em jeito de um circuito replicado, composições em série, motivos repetidos ao longo dos trabalhos, sendo determinadas repetições figurativas variantes transversais a toda a obra, independentes de qualquer periodização esquemática. Há narrativas que nunca são abandonadas, tal como certos momentos da vida podem condicionar negativa ou positivamente a experiência sucessora. Os motivos que resistem fazem-no num estado de manifesta latência, semelhante às tendências repetitivas provocadas pelo trauma. Se um sujeito se encontra no limiar de uma aparição insistente, relativa a um momento passado motivador de grande sofrimento ou de mudanças clivadas — acontecimentos invasivos que compeliram o sujeito a praticar tais acções e/ou sofrer tais efeitos —, talvez esteja demasiado imbuído na fragilidade patológica que o constrange para que possa tomar consciência da força angustiante como elemento presente. As narrativas, modos de conversar numa solidão partilhada, permitem o contágio dos tempos passado e presente, sob a curiosa mediação de um futuro que aquece e motoriza os músculos, desde a língua aos pés; além de que a narrativa permite a consciencialização da angústia, do sentimento de vazio como (com)pulsão actual(izada). Contudo, a narrativa terapêutica ou, genericamente falando, reparadora, não abandona a fragilidade, caminhando precisamente sobre as lacunas que atormentam o sujeito. Freud escreve, acerca do trauma propulsor das transferências simbólicas, repetitivas que os pacientes assinalam: “we admit it into the transference as a *playground* (sublinhado meu) in which it is allowed to expand in almost complete freedom and in which it is expected to display to us everything in the way of pathogenic instincts that is hidden in the patient’s mind” (Freud, 1950, p.154).

A função reparadora que a ficção e criação artísticas comprometem carece da vulnerabilização disposta do sujeito para que este abandone uma imagem sua modelar, permitindo a entrada de estímulos exteriores e enigmáticos, aceitando a incompreensão como denominador comum à formação de (algum) sentido e à abertura aos afectos. Procurando construir sinteticamente um campo lexical (numa acepção lata, não restrita) da palavra “fragilidade”, muitos são os conceitos estimados no contexto dos estudos literários e artísticos que facilmente presidiriam ao conjunto, tais como:

fragmento, falha, erro, interrupção, doença, vulnerabilidade, aberto, monstro, híbrido, mitológico, heróico, resto. Sem haver uma organização dos termos por substantivos ou adjectivos, permitindo o contágio das configurações nominais várias, o conjunto não cessa de crescer, unindo conceitos através da tensa ligadura da fragilidade. Note-se, todavia, como é sólido o conjunto, e como se actualiza na força expansiva que conjura, sem perfilhar. Atingimos, assim, a segunda proposta para o presente ensaio: o de afirmar a fragilidade como poder a ser reclamado, como força imprescindível para a resistência do humano, contra as aceções habituais que associam a *frágil* o prenúncio da ruína como fim absoluto e, naturalmente, como tudo o que é absoluto, autónomo. Assumir o limite como um fechamento converge para uma concepção perigosamente congruente às leituras teleológicas sobre o homem e o universo.

Silvina Rodrigues Lopes em “Salvaguarda da Fragilidade — sobre a desconcertante concentração”, texto integrante do terceiro número da revista *Dobra*, inscreve as expressões complexas “máquina-deus” (Lopes, 2019, p.1) e “máquina-enriquecimento” (Lopes, 2019, p.1), precisamente no âmbito da reflexão sobre o sistema de índole capitalista (teleológico), afeito à maquinação do homem, insensível à fragilidade como traço fundamental do humano, já que a mesma pressupõe uma condição desvantajosa, menos propícia à produção lucrativa de artigos para consumo: “a ultrapassagem do homem pela sua alteração e hibridação tecnológicas não é uma escolha feita por humanos cientes da sua vulnerabilidade e sociabilidade, mas uma escolha guiada por sonhos de ressurreição que visam a transformação de homens em deuses” (Lopes, 2019, p.2). Ora, entrecruzar uma natureza divina com uma mecânica converge inevitavelmente para o absurdo, como regime da usura, na medida em que se trata de confundir cegamente — ao serviço de um despotismo sistematizado — o numérico com o não-numérico, o contável e rastreável com o absoluto divino, sob o fito do enriquecimento monetário individual. As consequências desse fenómeno neurótico de indiferenciação, decorrente da normalização (utilitarista) do híbrido como meio a atingir um fim, são muitas e crescentemente agravadas, de entre as quais se destaca a incapacidade que o homem revela no exercício de se olhar ao espelho, de se reconhecer na desproporção compósita que um reflexo sempre suscita. Os sentidos são progressivamente automatizados e a gestualidade reduz-se ao cumprimento de actividades mecanizadas que, como Chaplin encena n’*Os Tempos Modernos*, acabam por se apoderar do próprio corpo que conduzem como a uma marioneta. O reflexo sintomatiza — mais do que fornecer um rosto concluso — expressões projectivas do sujeito **para** fora de si, na configuração de uma indefinição, num gesto de superação do sujeito como objecto univocamente presente e funcional, segundo o sistema (vigente-regente) da “economia do conhecimento” (Lopes, 2019, p.1).

A arte sinaliza precisamente o trilho infindo — porque frágil — da libertação do útil, do rentável e do sistemático.

As imagens artísticas, condenadas ou libertadas no sopro do sentido metafórico, sinalizam invariavelmente um transporte, cuja senda reside no conjunto de traços, linhas e entre-linhas do texto pictórico. São, por isso, essencialmente projectivas, visto que admirar uma imagem é retê-la na sua própria fuga esgotante, na sua **já**-ausência. Tal circunstância ontológica — afeita à natureza linguística das imagens — deve-se, por sua vez, à natureza ensaística das produções culturais, que, se se demarcam dos períodos históricos que cronologicamente as excluem, são, pelo olhar activo dos leitores-espectadores, actualizadas, deslocadas e renascidas ao longo dos tempos, em cândido exílio de possibilidades por falhar.

O transporte por que o significado expressivo das imagens se constituem orienta a apreensão sensível dos objectos na direcção sinuosa de uma corporalização inequívoca, cuja aparição desmonta, num interior sólido partilhável, logo compartimentado, uma gestualidade associativa inclusiva: o espectador que testemunha valoriza-se como membro do corpo expansivo que é o objecto admirado; a sua actuação, centrada no olhar, torna o espectáculo num rol de amputações sucessivas, progressivas, num movimento de concatenação, de um crescimento vital, conquanto fossilizado — nenhuma representação material escapa à condição de gravura transferencial imanente.

Fiona Bradley, autora de parte significativa da literatura crítica sobre a obra de Paula Rego, adivinha no centro da sensibilidade da pintora uma tendência tipicamente surrealista para o avolumar da gestualidade como etapa última do exercício criativo, bem como no esgar de uma aproximação ao centro magnético das narrativas a que a sua obra se presta no valor de uma interpretação ruidosa. Bradley começa por identificar o ano de 1994, o da realização da série *Mulher Cão*, como ponto de viragem técnica, passando ao uso exaustivo do pastel, abandonando o suporte intermédio do pincel. A tela não foge mais à impressão digital da autora, que se conserva fantasmagoria estranhamente substancial. A corporalidade das pinturas virtualiza-se na expressão mais ou menos explícita do corpo que se debruça sobre si, sobre a sua própria gravidade. De facto, Paula Rego confirma o hábito de pintar no chão: sentada, disposta no solo como um animal ferido, de que resta a prepotência para modificar, a que urge preencher as cicatrizes que os seus fantasmas deixam, à medida que consomem o presente, pela formação afectiva de outras lacunas. Bradley afirma, numa reflexão minuciosa da intenção subjacente — e adjacente — à escolha obsessiva deste material, “O pastel pode ser re-trabalhado de imediato, com quaisquer erros ou borrões incorporados no processo” (Bradley, 2002, p.69), permitindo um automatismo gestual

corrosivo de lógicas deterministas, associativas entre mente e corpo. É o corpo que importa, pois que é atingido pelas alterações (visíveis) que o tempo arma e destrói.

Motivo comum a todas as pinturas da série é a disposição das figuras femininas de modo isolado, em cenas minimamente decoradas, surgindo a solo e aos pares; toda a presença que se esvai dos contornos, não só vincados, mas agrestes dos corpos femininos, apreende-se como fantasmas dominantes — nomeadamente os “donos” dos cães; que são, aliás, “cão”, designativo específico colectivo, antes de serem “cadela”, adaptação canina da feminilidade da mulher. A figura masculina do “dono” detém-se tanto no objecto singelamente disposto de um blazer sobre a cama, sobre o qual, por sua vez, repousa submissa uma *mulher cão*, como pela sexualidade enraivecida e abandonada por alguém, pela figura forte que não está ainda que domine; de uma ferocidade contida em pose — outro modo de subjugação ao olhar e ao corpo do outro. O corpo destes seres híbridos está em constante ameaça; são plantas frágeis, sitiadas no seu próprio eco, no tédio brutalmente humano, num corpo animal de aturdimiento: no mesmo golpe em que se imobilizam, imprimindo uma postura que, pela sua permanência, parece impôr-se instintivamente face ao meio, essas figuras petrificam-se numa expressão de horror face a qualquer coisa que desafia a sua integridade dupla: seja, entre essas ameaças, a do espectador que, num acto de violação, visa decodificar a sua natureza estranha, procurando resolver, logo, matar, o enigma, de cuja mágica, por influente, opacidade, vivem as *mulheres cão*. O automatismo físico — afeito à integração fundamental do erro —, inscrito pelo uso de pastel, conduz, mais que o pintor, a mão do pintor a preencher a página, na medida de um *stream of consciousness* compositivo, desestabilizador, que tem no exercício de uma “imaginação não dirigida” (Bradley, 1997, p.9): o método de criação, o qual pressupõe a inexistência de estágios iniciais adensados num estágio final mais-que-perfeito, tornando-se pouco plausível falar nos termos de uma configuração modal original, de partida. Nada se esvai, nada de corrompe, nada se perverte: a perversão e deformação ocorrem no hiato milagroso do olhar vivificante, da atenção que o leitor-espectador dispensa para/sobre as coisas. Aliás, contemplar o conceito de *stream of consciousness* como princípio ontológico, com repercussões estéticas, das obras de arte, resulta numa paridade visual entre criador e espectador; o criador como exemplo primeiro de espectador da obra que se lhe forma nas mãos, que é vista enquanto criada. Dá-se um corte fundamental entre as posições clássicas estruturais da pintura; a fragmentariedade da expressão é o único meio das figuras pictóricas sobre-viverem na sua multiplicidade animada e indecível, permitindo, de resto, o espanto e a surpresa como saltos basilares da experiência estética (intervalar). Do mesmo modo que

a boca aberta da *mulher cão* parece tudo devorar do ponto imóvel em que se situa, como um inexorável íman, também a prática do automatismo gestual, pelo encurtamento da distância entre referência e objecto a que visa chegar, entre representação e a matéria que emblematiza, devora o sentido unívoco que uma palavra ou uma imagem, por si, ambicionam deter para o triunfo da comunicação. Não se trata de um jogo comunicativo, mas de um jogo bélico contra o grito que é silêncio para os homens, oco latido, gemido ensurdecido, que é vazio bruto e insuportável por deter uma base afectiva que se desconhece e a que não se pode nunca aceder — pois a linguagem dos homens é uma, e tem na sua unidade a incompatibilidade com outros modos de linguagem. O híbrido sustenta uma configuração naturalmente enigmática, o que não implica a fossilização do sentido, antes pelo contrário: a figura revitaliza-se por meio de uma interrogação fundamental — o que lhe aconteceu? Será isto um sonho?

Conjecturamos, ávidos espectadores, narrativas antecedentes que desaguem na forma monstruosa que nos inquieta. Não suportamos a fragilidade de não encontrar pelo mundo versões aproximadas de nós mesmos; tudo é uma variação de **si mesmo**. Debato-nos com a diversidade que abre uma fenda no solo sobre o qual caminhamos, expostos à queda. A arte, habitat dos detalhes, funda a atenção exterior como examinadora de dobras particulares, cuja intensidade material, no âmbito de uma composição colectiva heterogénea — agente da influência do detalhe —, torna prescindível e restante outros elementos do quadro. James Wood em *Mecânica da Ficção* inscreve o detalhe como fonte primeira de prazer para os leitores: “Por *haecceitas* refiro-me a qualquer detalhe que atraia a abstracção até si e depois pareça obliterar essa abstracção como uma baforada de palpabilidade, qualquer detalhe que centre a nossa atenção com a sua solidez.” (Wood, 2010, p. 83), acrescentando, ainda, “Porque *haecceitas* é palpabilidade, tende a mostrar algo substancial (...) Mas pode ser um mero nome (...) a palpabilidade pode ser representada na forma de uma anedota ou de um facto picante.” (Wood, 2010, p.86). Trata-se de uma especificidade satisfatória, que não só centra a nossa atenção num pormenor — e nessa medida traça uma desproporção —, mas também permite a distração sobre os restantes elementos; é o momento em que abandonamos a postura do consumista que satura o olhar de tantos estímulos quanto possível, para sermos o espectador apaixonado pelas imagens, por uma possibilidade de salvação implicada no acontecimento singular e transformativo do *olhar para*. O detalhe enaltece-se por aparentar surgir em resposta a uma exigência nossa, a um rigor imprescindível para que saíamos daquela exposição torrencial vivos e com palavras a dizer, tratando-se fundamentalmente de um empenho estético apetecível. De outro modo, a monstruosidade implicada nas

figuras pictóricas traduziriam um estado de censura, de perverso agigantamento, que tivesse como único desfecho o horror emudecido do espectador, ditando uma duração precisa, original e regulamentar na própria expressividade do quadro. Com efeito, o detalhe permite, pelo contrário, a inserção do monstro, do híbrido e do mitológico na regra do quotidiano, na linguagem normativa a que recorreremos para comunicar, por meio de uma excisão: da retirada cirúrgica de um membro do conjunto. O quadro torna-se memória afectiva, potencialmente surpreendida no instante em que re-surge.

O detalhe, no quadro de Paula Rego, porventura, mais impressionante — com o fascínio na proporção de uma atracção repulsiva, a que Freud fixou o conceito de *unheimlich* — é o joelho agigantado da mulher, directamente associado à cabeça, sensivelmente das mesmas dimensões, ainda que eminentemente mais frágil. O joelho, ponto de articulação, sinaliza a força bruta daquele ser, ao passo que a cabeça, reduzida a uma mancha geral e conflituante de convulsão, compreende a expressão duplamente feroz e acometida da *mulher cão*. A posição quadrúpede, apresentando o peito inclinado para o solo e a cabeça, desenhando uma perpendicular, dirigindo-se para algo que a superioriza em pose, converge para o aperfeiçoamento da tensa ambiguidade de um ser que, tanto abandonado num espaço vazio e sombrio, como emigrado para uma cena que lhe atribui todo o protagonismo, surge para nos inquietar fantasmaticamente, por meio de uma narrativa de que parte e que distorce, recompondo-a. A série foi desenhada a partir de uma história que a pintora terá escutado — a escuta é a primeira forma de jogo com os fantasmas — sobre uma mulher que vivia sozinha, entre dunas de areia, numa casa cheia de animais, e que numa noite de inverno ouve o som do que julga ser o choro de um bebé, trazido pelo vento; a mulher animaliza-se e, de quatro, devora os animais de estimação. O corpo presente no acto de criação precede, todavia e curiosamente, a narrativa: “Esta história (...) ocorreu a Paula Rego durante uma sessão de pose quando, à procura de algo para desenhar, pediu a Lila para se pôr de cócoras a rosar.” (Bradley, 2002, p. 69).

O exercício pictórico encerra o gesto interpretativo sobre uma história ouvida e é, nesse sentido, a deturpação actualizada de matéria textual, sonora, mnésica e simbólica — pelas ligações metafóricas que a pintora e nós, os espectadores, estabelecemos no acto de leitura. Os detalhes tornam-se o ónus da dinâmica reinventada, legitimando a nova composição como objecto diverso daquele de que partiu. Este encadeamento revela a lógica associativa reparadora da terapia, que conhece na análise dos detalhes o modo de identificar uma evolução, desde a raiz de um acontecimento que se assinala como determinante. A mulher da história vive com seres de outra espécie que não a sua, com animais cujos gemidos se tornam a melodia quotidiana, o padrão

normal assente numa irregularidade. As noções de hospitalidade são deturpadas e, com efeito, o que parece ser, à distância do vento, um choro de bebé, assusta-a de tal modo que a mulher sente-se impelida a desabituar a natureza difusa sonora, matando os animais, sua domesticidade. A mulher despoja-se dos elementos que funcionavam como corpos decorativos, vivos, para concentrar em si os fantasmas em estado bruto, a culpa que, ainda assim, controla, sobre a violência que desfere, motivada pelo pavor do quase-próximo, de um sopro invisível, sem origem fixa, mas que se reterritorializa a cada rosto que o acolhe, seja por maravilhamento, seja por horror.

O enigma é performativo e resiste porque a natureza humana é fundamentalmente dúbia e enigmática — frágil. O afecto estabelece-se no abandono e na chegada a espaços de expressão flutuante, e a arte perpetra o transporte de imagens, a uma velocidade selvagem, invariavelmente expositiva, pelas metáforas profusas que nos fundam e para cuja medida damos saltos no tempo, recusando a fixação de um sentido único, que inviabilizasse continuar jogando no invisível. O sujeito é a memória dos acontecimentos por assinar, e a memória, por sua vez, trabalha com as imagens na sua incompletude, pela tensa negação de uma origem una a que se possa regressar sempre que o vento uiva; sempre que o vento nos obriga à frágil imobilização sedenta do *porvir*. Fazer ressaltar um detalhe, estampar a paixão pela brevidade das formas, é a mais justa e livre medida à desmesurada arte, não do homem computado, mas do sujeito indómito.

Referências Bibliográficas

- Bradley, Fiona. (1997). Narrativa Automática. In *Paula Rego*. Itália: Tate Gallery.
- Bradley, Fiona. (2002). *Paula Rego*. Londres: Tate Publishing.
- Freud, Lucien. (1950). "Remembering, repeating and working through". Retirado de <http://marcuse.faculty.history.ucsb.edu/classes/201/articles/1914FreudRemembering.pdf>.
- Lopes, Silvína Rodrigues. (2019). "Salvaguarda da Fragilidade — sobre a desconcertante consertação". *Dobra* nº3. Retirado de <http://www.revistadobra.pt/dobra-mdash-3.html>.
- Wood, James. (2010). *Mecânica da Ficção*. Lisboa: Quetzal.