

***Vinte Mil Léguas de Palavras* de Luís Cunha: a bordo com o capitão Nemo**

Isabel Cristina Mateus
Universidade do Minho /Cehum

1. A bordo do Nautilus: o fundo oceânico do quotidiano

Vinte Mil Léguas de Palavras é o título do livro de estreia literária de Luís Cunha (Colibri, 2017), vencedor do Prémio Nacional do Conto Manuel da Fonseca. Construído em torno da ideia original de reunir vinte contos com a rigorosa medida de mil palavras cada, perfazendo um total de vinte mil, o livro é muito mais do que o resultado de um critério métrico ou um mero experimentalismo de oficina literária.

É o autor quem o sugere no breve prefácio desta obra ao procurar virar do avesso a célebre sentença atribuída a Confúcio: “uma imagem vale mais que mil palavras”. «Sendo certo que há também palavras que valem mais que mil imagens, e que nessa incerta relação tudo depende do momento, das imagens e das palavras, foi intenção do Autor tomar a seu cargo as palavras deixando ao leitor o cuidado das imagens». *Vinte Mil Léguas de Palavras* é assim, antes de mais, um convite a embarcar a bordo das palavras, a deixar-se aventurar pelos mundos estranhos ou desconhecidos que elas ocultam e transportam, a descobrir, entre os seus múltiplos poderes, o de sugerir imagens. Um desafio a desconstruir sentenças e estereótipos que contém o seu quê de provocador, se não mesmo de transgressor; em qualquer dos casos, um perigo para o leitor passivo, fiel a um morno quotidiano dominado pela omnipresença da imagem. Afinal de contas (ou de contos), o que esta viagem pelas palavras descobre «é que mesmo os quotidianos plenos de banalidade podem ser venturosamente desarrumados» (p. 11). Desarrumados pela palavra e pelo seu poder de criar universos alternativos ou de revelar a *terra incognita* de um quotidiano anódino. Incluindo o do leitor.

Na era da globalização e da homogeneização do mundo, “zarpar rumo ao desconhecido”, afirma Alberto Manguel¹, é cada vez mais missão impossível: a *terra*

¹ Manguel, Alberto (2013: XI).

incognita que buscamos desapareceu ou está ameaçada de extinção. O mistério, a estranheza, assim como a diferença ou a própria noção de alteridade, parecem cada vez mais reduzir-se a um território familiar. Razão que levou há tempos a revista *Granta* a confrontar os escritores da nova geração com a pergunta: “a literatura de viagens está morta?” Para Robert Macfarlane, entre outros, os escritores buscam agora “cada vez menos a originalidade do destino, mas antes a originalidade da forma”.² Prova de que o desconhecido pode afinal morar ao nosso lado, ocultar-se num canto da casa ou num objecto. Esconder-se nas palavras que nos habitam.

«Graças ao Google Earth, —observa Alberto Manguel— hoje em dia é possível ver nos nossos ecrãs todos os pormenores deste planeta. (...) Agora a tecnologia permite-nos ver florestas e vales, cidades e aldeias, quarteirões de casas e de quintais. Do outro lado do mundo, quase podemos espreitar para a sala de alguém em Tombuctu ou espiar uma reunião de família em Tonga. Tornámos impossível zarpar rumo ao desconhecido, a não ser sob vigilância humana. Anulámos a privacidade»³. Resta-nos viajar por lugares imaginários, descobrir geografias ignoradas mesmo quando elas coincidem com a nossa geografia quotidiana, estar atento às personagens desconhecidas, aos gestos íntimos, secretos, e às sombras ocultas do quotidiano, ao insólito ou ao fantástico que vêm na dobra dos dias, à estranheza de uma cidade em permanente mutação que a forma breve, instável, do conto surpreende. Resta-nos a imersividade que as palavras proporcionam, entrar a bordo do *Nautilus* e descer às profundezas do oceano da nossa humana interioridade.

Falar de literatura de viagens a propósito de *Vinte Mil Léguas de Palavras* ou da cartografia imaginária de Manguel não é aqui, ao contrário do que possa pensar-se, um acaso. O título deste volume de contos convoca intertextualmente a obra de Júlio Verne *Vinte Mil Léguas Submarinas* não apenas por um jogo métrico ou fónico, mas enquanto pacto de leitura que o autor impõe desde o início: “vinte mil palavras, tantas quantas as léguas de outras andanças, memória de outras aventuras que não vivi senão com encantamento de leitor” (p.11). É este percurso que o leitor é obrigado a fazer, um percurso que, à semelhança “de outras andanças”, tem tanto de submersivo como de subversivo ou de lúdico. De prometida viagem ao tempo da infância e de “encantamento” do leitor, mas também sobressalto, inquietação, premonição de futuro.

² Macfarlane, Robert (2017:102).

³ Manguel, Alberto (2013: XI).

Cada conto é assim uma viagem a bordo do *Nautilus*, esse monstro mecânico, tecnológico, de que os homens em terra têm medo e querem combater por julgarem tratar-se de um mitológico narval. Ao longo dessa viagem, um narrador anónimo mas experiente, um invisível mas (quase sempre) omnipresente capitão Nemo, vai dando a ver ao leitor todo um mundo desconhecido e “submarino”: *Vinte Mil Léguas de Palavras* é uma viagem ao fundo oceânico das personagens, de desvendamento da paisagem interior que os constitui, montanhas e cordilheiras íntimas, cristas dorsais, bacias e fossas, de desocultação das suas motivações mais fundas, das suas zonas de sombra ou de escuridão. Mas é também uma viagem aos lugares desconhecidos do nosso cinzento e mecânico quotidiano, às profundezas do tempo e da memória, dos seus *rifts* e abismos, dos seus traumas, obsessões e pesadelos, esses lugares improváveis onde passado, presente e futuro coexistem ou conflituam.

Tensão e conflito estão presentes ao longo destas léguas submarinas, revisitando o conflito entre o *Nautilus* e o *Abraham Lincoln* enviado para combater o monstro tecnológico concebido e construído por Nemo. Desiludido com a destruição provocada pelas guerras e com as injustiças sociais agravadas pela sociedade industrial, Nemo (literalmente *Ninguém*, em latim) refugia-se, com uma tripulação de confiança, no seu exílio nómada no fundo do oceano. O narrador destes contos não terá a amargura ou o cepticismo de Nemo, antes se mostra dividido entre uma leitura científica do mundo e uma leitura simbólica, ficcional ou literária, de um real que não se deixa apreender ou fixar, antes se dá a conhecer por sinais. Uma criptografia estranha. Como se o autor empírico destes contos, ele próprio um homem da ciência enquanto antropólogo e académico, se descobrisse outro ao longo destas léguas de palavras; como se ao vestir a pele de capitão Nemo, e a bordo destes contos, se deixasse fascinar pela dúvida, pelo acaso ou pelo fantástico, cedendo, como afirma uma das personagens de “A Cavalos no Tempo”, à “virtude do ilógico para derrubar o previsível quotidiano” (p.78).

A tensão entre a razão e o a-razão, o ilógico ou mesmo a loucura que move algumas personagens aparecerá, de resto, tematizada em vários contos deste livro. Em “Insondáveis Caminhos”, quando o casal de espeleólogos avança pela fenda de uma rocha, a mulher atribui a esse gesto um significado simbólico, qualquer coisa como um renascimento, um regresso à matriz, ao útero materno, mas imediatamente sacode esse pensamento, substituindo-o pela “neutralidade exigida ao conhecimento científico”, justamente aquele tipo de conhecimento racional que não consegue explicar o acontecimento imprevisto que os espera no interior da rocha. Em “Plano de Voo”, o

professor de matemática que sonha ser um homem-pássaro acaba com um processo disciplinar na escola; em “Herança”, a memória do rigor do pai do narrador (homem versado em números, treinado na estatística e na aritmética), bem como a sua obsessão pela higiene das mãos (e num tempo anterior à pandemia, convém sublinhá-lo), levam à aparição inexplicável de mais um dedo e à loucura da personagem; e em “Top Model”, enquanto uma noiva vai experimentando vestidos nos provadores de uma loja, antes de desaparecer misteriosamente, o noivo lê no alinhado e colorido mostruário das gravatas a diversidade multicultural das sociedades contemporâneas.

Abrir as portas ao imprevisível, aos caprichos do inesperado, ao absurdo ou ao sobrenatural, ao possível (mais do que ao verosímil) significa transpor um limiar, abandonar a explicação científica e ceder à tentação do fantástico. O que pressupõe, como sublinham vários teorizadores do género, de Todorov a Roger Bozzetto e Jaime Alazraki, um paradoxal e profundo enraizamento no real. De acordo com um desses teorizadores, David Roas, “podríamos plantear lo fantástico como una especie de «hiperrealismo»”, uma vez que a literatura fantástica nos obriga, mais do que qualquer outra, a ler referencialmente os textos. Além de reproduzir as técnicas dos textos realistas, a literatura fantástica, mais do que qualquer outro género, obriga o leitor a confrontar continuamente a sua experiência da realidade com a dos personagens, a experienciar o lugar da alteridade: “sabemos que un texto es fantástico por su relación (conflictiva) con la realidad empírica. Porque el objetivo fundamental de todo relato fantástico es plantear la posibilidad de una quiebra de esa realidad empírica”⁴. Talvez os contos de Luís Cunha hesitem entre o insólito e o fantástico ou, ainda mais rigorosamente “neofantástico”⁵, mas em qualquer dos casos a geografia quotidiana do leitor sai sempre “desarrumada”.

2. Microficção: entre polvos, mulas e um “coice”

⁴ Roas, David (ed.) (2001: 26).

⁵ Na aceção que lhe atribui Cortázar: “Para mí, lo fantástico es la indicación de que, al margen de las leyes aristotélicas y de nuestra mente razonante, existen mecanismos perfectamente válidos, vigentes, que nuestro cérebro lógico no capta pero que en algunos momentos irrumpen y se hacen sentir. (...) No son intentos que busquen devastar la realidad conjurando lo sobrenatural —como propuso el género fantástico en el siglo XIX—, sino esfuerzos orientados a intuirlo y conocerla más allá de esa fachada racionalmente construída. Para distinguirlos de sus antecesores del siglo pasado propuse la denominación «neofantástico» para este tipo de relatos. Neofantástico porque a pesar de pivotar alrededor de un elemento fantástico, estos relatos se diferencian de sus abuelos del siglo XIX por su visión, intención y su *modus operandi*”. Cf. Alazraky, Jaime, “¿Que és lo neofantástico?”. In: Roas (2001:276).

Volto à decisão do autor em limitar a extensão dos vinte contos a um número fixo de palavras para acrescentar que estas vinte mil léguas de palavras se situam enquanto género, uma vez mais, numa zona de fronteira. Se neles é visível ou se adivinha a lição de grandes mestres do conto (Jorge Luis Borges e as suas histórias curtas habitadas por espelhos, labirintos ou bibliotecas; o macabro de Edgar Allan Poe; o realismo mágico de Juan Rulfo ou dos autores latino-americanos, entre outros), neles é igualmente visível o fascínio pelas novas formas narrativas breves. A opção pela forma narrativa breve (no interior de uma forma já de si curta como o conto) vem inscrever estes contos num “sub-género” relativamente recente e suficientemente resistente —diria mesmo promíscuo— a categorizações ou formatações: o das micronarrativas ou microcontos. Uma forma mutante, híbrida, nascida da aceleração das sociedades contemporâneas e da entrada em cena dos novos meios digitais como o *twitter*, da contaminação das novas narrativas intermediais, blogs, vídeos, séries em plataformas globais⁶, sem esquecer a violência e a fragmentação narrativa da *pulp fiction*, mas sempre com forte impacto sobre o leitor. Minimalismo narrativo, concentração, intensidade são características desta forma que pode encontrar-se, na sua expressão mais breve, em nanocontos de Hemingway, em alguns aforismos de Kafka (“Uma gaiola saiu à procura de um pássaro”⁷) ou, de um modo ainda mais próximo destes contos, em microcontos de Cortázar como *Histórias de Cronópios e de Famas*, onde o desejo de desarrumar o quotidiano do leitor leva o autor a fornecer-lhe um *Manual de Instruções* para diversas situações diárias (Instruções para chorar ou para cantar; Instruções-exemplo sobre a maneira de ter medo; Instruções para subir uma escada, dar corda ao relógio ou para matar formigas em Roma)⁸.

⁶ Álvares, C. e Keating, M.E. (2012:7).

⁷ Kafka, Franz (2008:40).

⁸ Na abertura de “*Manual de Instruções*”, pode ler-se o seguinte: “Ter de ganhar o dia-a-dia, esbracejar num mundo pegajoso, ter de acordar todas as manhãs num repugnante cubículo, e satisfeito que nem um cão por tudo estar nos seus lugares: a mesmíssima mulher, os sapatos de sempre, o eterno sabro da eterna pasta dentífrica, a mesma tristeza das casas fronteiras, a suja tabuleta com o letreiro HOTEL DE BELGIQUE. (...) E se de repente uma traça aparece na ponta de um lápis e palpita como um fogo cinzento, olha-a, eu olho-a, sinto esse coração pequeníssimo, oiço-a, essa traça que vive na bola de cristal frio, nada está perdido. Ao abrir a porta, ao chegar à escada, saberei que a rua está já ali em baixo; não o molde imposto, não as casas conhecidas, não o hotel em frente: a rua, floresta viva onde cada instante pode invadir-me como uma magnólia, onde as caras começam quando as olho, quando avanço, quando com os cotovelos, pestanas e unhas me atiro minuciosamente contra a massa da bola de cristal, e arrisco a vida enquanto avanço passo a passo para ir comprar o jornal à esquina” (1999: 12).

Cultivados por Bioy Casares, Dalton Trevisan, Millôr Fernandes, Lygia Fagundes Telles, entre muitos outros, os microcontos ou nanocontos, de extensão maior ou menor, viriam ganhar expressão entre nós a partir do início deste novo milénio, nomeadamente com a microficção de Rui Manuel Amaral em *Caravana* (2008, Angelus Novus) e *Doutor Avalanche* (2010, Angelus Novus).⁹ Os contos de *Vinte Mil Léguas de Palavras* não serão nanocontos ou aforismos como os aqui referidos, embora alguns deles se configurem a partir de aforismos ou de frases feitas como modo de pôr à prova e dinamitar lógicas e saberes: “Os segredos de um homem são a nossa condenação” (p. 21); “Mais podem desenganos que vãs esperanças” (p.34); “Quem da morte foge a si mesmo não escapa!” (p. 44). Todavia, enquanto opção pelo minimalismo da forma, deliberadamente reduzida a um número fixo e limitado de palavras, estes contos inscrevem-se de pleno direito (e notável proveito) nesta recente linhagem da microficção em língua portuguesa. São dramas concentrados, sobressaltos, cartografias do íntimo, estranhas imagens no espelho, “curtas”, embriões de filme ou de romance.

Contra a exaustividade dos géneros tradicionais e a pedagogia moral do conto, a microficção cultiva o impacto, a iluminação e o sobressalto do relâmpago, o erotismo e a sedução do “*speed dating*”. Noutras palavras, aquilo a que o escritor aragonês Javier Tomeo chama “o coice de mula” (“*la coz de la mula*”) desferido sobre o leitor: “o coice de mula é muito mais forte e perigoso do que o coice do cavalo. Faz mais efeito. E é pior o coice de mula porque este é mais concentrado, porque a sua pata é mais curta”.¹⁰

Não será, portanto, um exército de polvos que o leitor terá de enfrentar, munido de machado ou de arpão, para libertar a hélice do submarino: muito menos poderá contar nesta tarefa com a ajuda do capitão Nemo. Fica aqui o aviso. Percorrer estas vinte mil léguas de palavras pode ser perigoso: o leitor arrisca-se a levar uma poderosa patada, um inesperado coice de mula, terrestre ou marinha. Só que aqui o coice ou violento abanão pode vir de onde menos se espera, incluindo do próprio capitão Nemo, como discreta e polidamente insinua o narrador de “A Cavalo no Tempo”: “O bom das histórias absurdas é que cada um pode encontrar nelas o sentido que entender, o mesmo sucedendo com as mortes sem explicação. Em todo este enredo, nada mais nos move do que o desassossego dos incrédulos” (p.80).

⁹ A este respeito, merecem destaque as seguintes publicações: Sebastião, André e Costa Rui (org.) (2008), *Primeira Antologia de Micro-Ficção Portuguesa*, Lisboa: Exodus e Freire, Marcelino (org) (2018), *Os Cem Menores Contos Brasileiros do Século*. Ateliê Editora.

¹⁰ Tomeo, Javier (1996).

O “coice de mula” ou abanão pode mesmo dar lugar a um explosivo literário, quando o narrador subverte o tradicional “*happy end*” das histórias românticas “aprendidas nos filmes e livros” (p.81) ao fazer um noivo explodir-se inesperadamente durante um jantar romântico num restaurante da cidade em “Despedida de Solteiro”: “nunca um atentado terrorista fizera tantas vítimas inocentes na desafortunada cidade” (p. 84). Estas vinte mil léguas de palavras são um percurso armadilhado.

3. Identidades desfocadas

O universo de *Vinte Mil Léguas de Palavras* é assim habitado por personagens anónimas mas invulgares, em permanente tensão consigo próprias. São identidades fragmentadas ou “desfocadas” em busca de uma unidade ou de um sentido que lhes foge, criaturas que se situam na frágil zona de fronteira entre a razão e a loucura (ou um momentâneo “destrambelhamento”). Personagens divididas entre um quotidiano cinzento, baço, e um desejo de fuga, exiladas entre a “perfeição do passado” (p.49) e a imperfeição do presente, como acontece no conto que tem justamente o título de “Identidades Desfocadas” ou com o estranho protagonista e narrador de “Brincadeira de Criança”, brincando em segredo com as memórias de infância e os ossinhos do avô como peças de um jogo privado, de uma curiosa paciência em que o tempo se suspende ou anula.

Todas elas obedecem a uma força inexplicável, frequentemente ominosa; todas elas cumprem um destino obscuro pré-estabelecido, vingando ou expiando uma culpa antiga, um erro do passado. Uma cultura da culpa que transparece em contos como “O Golpe”, onde o cinzeiro de vidro apontado ao sol como um gatilho fulmina as fotos de família ao mesmo tempo que inesperadamente se transforma na arma do crime; ou em “O Paredão”, onde a mulher que vai repetindo, como um Sísifo feminino, o gesto de empurrar os amantes para a morte, procura anular o tempo e resgatar a culpa do namorado caído ao mar; ou ainda, num conto como “Fábula”, onde a culpa do prazer que uma mulher sentiu ao cavalgar nua um cavalo surgirá sob a forma de uma estranha calvície no filho em ambos os lados do crânio e de uma inexplicável crina negra no topo da cabeça: “Temos vinte anos e não sabemos que há pactos que não podem ser quebrados. (...) Não imaginamos que o silêncio nos vai esmagar nem antecipamos o peso da culpa. Com que moeda pagaremos a dívida? Como pode o filho do terno amor de dois jovens herdar sinais de um pacto ao qual é estranho?” (p. 55).

Em certa medida, as personagens de *Vinte Mil Léguas de Palavras* são personagens trágicas, transbordando de si próprias e de um quotidiano reduzido a uma medida (*métron*) demasiado humana. São personagens arrastadas numa vertigem de desmesura ou insolência que as leva a incorrer no pecado da *hybris* e a sofrer o castigo de querer medir forças com o destino ou com a divindade. Personagens em conflito com a ordem pré-estabelecida (destino, tempo, ordem social, moral ou familiar), com um quotidiano confinado e sem horizonte (incluindo o quotidiano confinado ao espaço limitado de um submarino), em luta contra uma força que as transcende, o mesmo é dizer, em luta contra a morte. É esse momento limite de tensão, confronto e transgressão, trágico por excelência, que os contos dão a ver, o instante em que se revela o breve fulgor de um sentido para as suas humanas vidas. É essa “captura do instante irrepitível” que determina um conto tão forte como “O Coleccionador”, denotando um “especismo”¹¹ que tem tanto de grotesco como de provocador e em contra-corrente com os movimentos defensores da causa animal: a pata do cão, com uma unha esfacelada pela luta, é o troféu que falta à colecção do macabro “*serial killer*” canino.

Convém sublinhar, porém, que a irrupção do fantástico ou do grotesco nestes contos vem anular uma leitura trágica, ao pôr em causa qualquer possibilidade de ordem ou de explicação. Fantástico e grotesco alimentam-se da dúvida, da indecibilidade interpretativa ou daquilo a que Geoffrey Harpham chama “paralisia da linguagem”¹², estando ao serviço de uma visão do mundo como um caos ou labirinto, ou pelo menos do desejo de instalar a incerteza e “desarrumar quotidianos”. Como aquele sexto dedo subitamente nascido na mão do narrador de “A Herança”: “de repente, o cosmos inteirinho, graciosa obra do Deus-relojoeiro, achou-se ameaçado por um dedo vindo do nada, inesperado e desequilibrador da harmonia do mundo e do juízo paterno” (p. 67).

Pensar o caos num mundo cada vez mais dominado pela lógica científica e pelo algoritmo talvez seja um poderoso “coice” desferido na segurança do leitor. Mas nestes tempos em que um vírus desassossega as nossas certezas e as nossas vidas, em que o pensamento crítico parece incomodar muitos de nós, o sobressalto que estes contos

¹¹ Singer, Peter (2000).

¹² Chamando a atenção para o facto de o grotesco ser um “concept without form” ou “a word for non-thing”, um modo de dizer o inominável, Geoffrey Harpham define-o, não como uma categoria estética, mas em termos linguísticos, como algo “beyond the reach of language”. (...) Grotesque is a word for this paralysis of language”. In: Harpham (1982:3:6).

provocam torna-se ainda mais urgente. Porque mais do que desarrumar quotidianos, estes contos desarrumam lógicas. Despenteiam-nos o pensamento.

Uma última nota para sublinhar que não é certamente por acaso que o conto de abertura (“Remington”) e o conto de encerramento (“Espelho meu”) tematizam a relação entre o autor, a obra e o leitor. Em “Remington”, a célebre máquina de escrever constitui uma antonomásia do escritor e protagonista deste conto, é a extensão mecânica do seu próprio corpo, “corpo e máquina como um só” (p.14). A voz narrativa dá-nos conta do desejo de perfeição que o escritor alimentou durante longos meses de trabalho até que as teclas pudessem registar a palavra “Fim”; o desejo de transmutar escrita em vida até que as letras alinhadas pudessem escorrer “lágrimas e sangue”; o desejo de ele próprio, escritor, se transmutar num *outro* através da escrita. O autor sabe, porém, que esse duplo desejo de perfeição e de alteridade, de transubstanciação da arte em vida não é isento de perigos, podendo conter em si uma forma de cegueira narcísica ou de alienação, em qualquer dos casos, de morte. Daí que o conto reescreva e subverta o mito de Pigmalião: só que aqui não é a estátua que em função do amor do escultor ganha vida, não é o corpo marmóreo do texto que ganha alma, a “*anima*” que lhe falta para ser “sangue e ossos”, antes é a vida que se exaure para dar lugar à arte. O corpo textual ganha vida à medida que o corpo da mulher do escritor se transforma em estátua: “Tocou no ombro da mulher e não sentiu nem o calor que desejava nem o frio que temia. Apenas uma moleza sem vida, invólucro vazio testemunhando a perfeição da sua obra.” Deitado ao seu lado, o autor sente “um frio tão intenso como se abraçasse uma estátua de gelo”. (p.15)

O leitor está avisado desde o início. Percorrer estas vinte mil léguas de palavras é uma viagem imersiva nas águas desconhecidas do quotidiano e da escrita. Nas profundezas da linguagem. Mas é também subversão, divertimento, como sublinha o autor no prefácio mostrando-se “desejoso de que os leitores se divirtam tanto quanto eu me diverti na escrita” (p.11). Talvez por esse motivo o capitão Nemo esteja ciente da necessidade de fugir às metalinguagens ou tragédias e manter o leitor a bordo, se necessário recorrendo ao humor. Em “Remington”, o escritor tem uma ideia para fugir à ameaça de morte que paira sobre a “arrumação” do seu quotidiano familiar: “Um prefácio! Sim, um bom prefácio poderia redimi-lo! Sorriu ao escrever.” (p.16)

(Quase) vinte mil léguas decorridas, ao encerrar a viagem, “Espelho Meu” surpreende o leitor com um divertido diálogo entre o autor e a mulher (em representação do leitor) que retoma e inverte o famoso conto de Grimm, “Branca de Neve”. Não só a mulher do autor lhe revela que o espelho do hall de entrada da casa reflecte pessoas nuas,

como afirma disso ter sido avisada por dois homens que lhe bateram à porta de casa: “Não me vi no espelho apenas a mim. Vi-os também a eles” (p.90). Excitada com tal visão, a mulher admite mesmo ter traído o marido. Mais do que um imprevisto diálogo, este é um divertido exercício de metalepse humorística através do qual o autor põe a nu a oficina de escrita, ao mesmo tempo que ele próprio se desnuda e se ri da imperfeição da obra e do que de lúdico ela contém: “Agora não posso, ainda falta um pouco./Um pouco para quê?/Para cumprir o contrato./Estás a falar de quê? Não sei de contrato nenhum./O contrato entre as personagens e o autor. Temos de dizer mil palavras./ Não sabia disso. E ainda falta muito?/Agora já não, podes dormir” (p.93). Deste modo se desconstrói ou suspende o pacto com o leitor, abandonado agora à sorte de um espelho que lhe dá a ver a imagem da sua própria nudez.

Os contos de Luís Cunha confrontam-nos com um quotidiano que nos surpreende e inquieta, onde não há certezas acerca de nada e o absurdo, o insólito ou o fantástico são afinal o outro nome do avesso dos dias. Mas onde o espelho da literatura nos confronta com a nudez da alteridade, com a estranheza do mundo ou do fundo oceânico. Um modo de nos reconhecermos nus no espelho das palavras.

Referências bibliográficas:

Álvares, Cristina e Keating, Maria Eduarda (eds) (2012), *Microcontos e outras Microformas: alguns ensaios*. Famalicão: Húmus. Cehum.

Cortázar, Julio, (1999). *Histórias de Cronópios e de Famas*. Lisboa: Editorial Estampa.

Harpham, Geoffrey Galt (1982), *On the Grotesque: strategies of contradiction in art and literature*, Princeton/New Jersey: Princeton University Press.

Kafka, Franz (2008). *Aforismos* (trad. Álvaro Gonçalves). Lisboa: Assírio & Alvim.

Macfarlane, Robert (2017), “Is Travel Writing Dead?” *In: Granta: Journeys* (editor Sigrid Rausing). London. 138.

Manguel, Alberto (2013). *Dicionário dos Lugares Imaginários* (trad. de Carlos Vaz Marques e Ana Falcão Bastos). Lisboa: Tinta-da-China.

Roas, David (ed.) (2001). *Teorías de lo Fantástico*. Madrid/Arco Libros.

Sebastião, André e Costa Rui (org.) (2008), *Primeira Antologia de Micro-Ficção Portuguesa*, Lisboa: Exodus

Singer, Peter (2000). *Libertação Animal*. Via Óptima Editora.

Tomeo, Javier (1996). *Histórias Mínimas*. Ed. Anagrama.