



AS NARRATIVAS DE FILIAÇÃO NA CONTEMPORANEIDADE

Considerações sobre o conto “Mãe”, de Lucia Berlin

Considerations on Lucia Berlin's short story “Mama”

Consideraciones sobre el cuento “Mamá”, de Lucia Berlin

Aline Caixeta

Rodrigues¹

orcid.org/0009-0006-0529-6367

caixeta.aline@edu.pucrs.br

Recebido em: 14 maio. 2025.

Aprovado em: 9 set. 2025.

Publicado em: 04 dez. 2025.

Resumo: Este artigo tem por objetivo apresentar algumas considerações acerca do conto “Mãe”, de Lucia Berlin, inserido na coletânea *Manual da faxineira*, à luz de estudos sobre a autoficção; com destaque para o conceito de “narrativas de filiação”: um gênero voltado para a busca do eu, através da investigação da ancestralidade familiar. No conto analisado, podemos perceber a complexidade da figura materna, marcada pelo alcoolismo e pelo abuso psicológico, a partir do diálogo entre duas irmãs que buscam compreender a própria identidade, trocando histórias sobre a mãe. Ademais, procuramos discutir o papel da literatura na transmutação da vida em arte, além de estratégias para estabelecer conexões significativas entre autores e leitores. Abordamos, ainda, questões contemporâneas ligadas ao impacto da tecnologia na forma pela qual nos comunicamos, à solidão e ao narcisismo da era digital. Por fim, reiteramos a importância de uma valorização da singularidade e da criatividade, tanto na produção acadêmica quanto literária, sugerindo um diálogo mais amplo e acessível entre a sociedade não acadêmica e estudiosos de diferentes áreas do saber.

Palavras-chave: autoficção; narrativas de filiação; criatividade; tecnologia; teoria literária.

Abstract: This article aims to present some considerations about the short story “Mama” by Lucia Berlin, included in the collection *A manual for cleaning women*, in the light of studies on autofiction, with emphasis on the concept of filiation narratives: a genre focused on the search for the self, through the investigation of family ancestry. In the short story analyzed, we can see the complexity of the maternal figure, marked by alcoholism and psychological abuse, from the dialogue between two sisters who seek to understand their own identity by exchanging stories about their mother. In addition, we seek to discuss the role of literature in transmuting life into art, as well as strategies for establishing meaningful connections between authors and readers. We also address contemporary issues linked to the impact of technology on the way we communicate, loneliness, and narcissism in the digital age. Finally, we reiterate the importance of valuing uniqueness and creativity in both academic and literary production, suggesting a broader and more accessible dialog between non-academic society and scholars from different fields of knowledge.

Keywords: autofiction; filiation narratives; creativity; technology; literary theory.

Resumen: El objetivo de este artículo es presentar algunas consideraciones sobre el cuento “Mamá”, de Lucia Berlin, incluido en la colección *Manual para mujeres de la limpieza*, a la luz de los estudios sobre autoficción; con énfasis en el concepto de narrativa de filiación: un género centrado en la búsqueda del yo, a través de la investigación de la ascendencia familiar. En el cuento analizado, podemos ver la complejidad de la figura materna, marcada por el alcoholismo y el maltrato psicológico, a partir del diálogo entre dos hermanas que buscan comprender su propia identidad intercambiando historias sobre su madre. Además, tratamos de debatir el papel de la literatura en la transmutación de la vida en arte, así como las estrategias para establecer conexiones significativas entre autores y lectores. También abordamos cuestiones contemporáneas relaciona-



¹ Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil.

das con el impacto de la tecnología en nuestra forma de comunicarnos, la soledad y el narcisismo en la era digital. Por último, reiteramos la importancia de valorar la singularidad y la creatividad tanto en la producción académica como en la literaria, sugiriendo un diálogo más amplio y accesible entre la sociedad no académica y los estudiosos de diferentes campos del saber.

Palabras clave: autoficción; narrativas de filiación; creatividad; tecnología; teoría literaria.

Considerações iniciais

Foi no ano da pandemia. Sei disso porque à época eu estava morando com minha irmã e os noticiários me impediam de raciocinar, o que significou meses sem escrever uma linha ou ler uma narrativa longa. A regra geral consistia em viver um dia por vez, de modo que minhas leituras acabaram restritas a contos, crônicas e poesia. Eu já ouvira falar de Lucia Berlin, quando anos antes uma amiga empreendeu uma campanha para que eu lesse *Manual da faxineira*, declarando com toda a convicção que em seus contos havia alguma coisa de Hemingway, qualquer coisa de Carver, e que o próprio Tchekhov tiraria o chapéu para ela. Nunca fui uma grande leitora do gênero, mas por alguma razão, no ano da pandemia, me vi atraída por aquele livro, decidi lhe dar uma chance e depois de dois dias já estava fazendo campanha para que minha irmã também o lesse.

Ainda hoje não compreendo ao certo como um livro tão recheado de personagens, cenas e acontecimentos tenebrosos foi capaz de me trazer alento em meio ao terrível contexto no qual vivíamos, mas suponho que tenha algo a ver com a solidão e o seu negativo: a sensação de humanidade compartilhada. Porque, mesmo sem conhecer a biografia da autora, de uma coisa eu estava convicta: aquilo era vida vivida. Não era autobiografia, pois tinha evidentes marcas de ficção, mas todas aquelas narradoras e personagens dos contos eram Lucia Berlin. A certeza, no entanto, não me despertou interesse em saber mais sobre a autora; sequer li as páginas informativas no fim do livro, mas creio que ela não teria se importado, pois suspeito que a maior parte dos escritores prefere ser lembrada por sua obra. A verdade é que Lucia e eu já nos tínhamos tornado íntimas e nenhum dado biográfico faria diferença. De que

me importavam os detalhes de sua vida diante do impacto que me causaram seus textos?

É certo que há uma questão séria aqui, com bons argumentos dos dois lados, no que tange à relação entre autor e obra – e, em algum momento, talvez seja necessário fazer uma escolha de conduta. Tenho uma tendência a priorizar a ficção em detrimento da biografia, tanto por certo desinteresse em relação ao indivíduo por trás do texto quanto, sejamos honestos, por razões egoístas, uma vez que, se eu fosse rechaçar certas obras em função de seus autores, precisaria descartar uns tantos livros, discos, fitas, CDs e DVDs, carregados de valor afetivo, além de boicotar dezenas de produções audiovisuais, cênicas e de artes plásticas – o que não me parece sensato, considerando o volume de material extraordinário que acabaria no lixo, apenas porque seus criadores tiveram condutas moralmente reprováveis. Todo artista é um somatório dos artistas que o precederam, de forma que em minha constituição há uma série de escritores, músicos, atores, diretores, fotógrafos, pintores... e nem todos foram pessoas decentes. Parte do dilema, acredito, vem dessa constatação, afinal: se morro de amores por um autor que cometeu atos antiéticos, até mesmo crimes hediondos, o que isso diz de mim?

Em "*What do we do with the art of monstrous men?*", Claire Dederer (2017) explora a questão ao falar de Woody Allen, perguntando-se como poderia continuar apreciando seus filmes depois do escândalo do relacionamento entre o diretor e sua enteada. Dederer sugere que, entre outros fatores, nossa ânsia em condená-lo talvez seja motivada por algo que diz muito mais de nós do que dele, pois, ao nos colocarmos no lugar de quem julga, sentimo-nos satisfeitos com nossa própria conduta e desviamos a atenção do outro, para que nossas falhas não sejam percebidas. Nas palavras da autora:

Em atos e pensamentos cotidianos, sou um ser humano suficientemente decente. Mas também sou outra coisa, algo vagamente parecido com, bem, um monstro. [...] Suponho que essa seja a condição humana, essa suspeita sorradeira de nossa própria maldade. Ela está no cerne de nosso fascínio por pessoas que

fazem coisas horríveis. Algo em nós – em mim – se identifica com esse horror, reconhece-o em mim, fica horrorizado com esse reconhecimento e, então, se entusiasma com o drama de denunciar em voz alta o monstro em questão (Dederer, 2017, tradução livre).

Mas como fica tudo isso quando falamos de autoficção? Como fico eu, lendo Lucia Berlin, sabendo que aquela mãe monstruosa, bêbada e irresponsável do conto que me atraiu foi escrita por uma autora que teve quatro filhos e, assim como a própria mãe, passou a vida toda lutando contra o alcoolismo? Neste caso, o monstro é pior ainda, pois trata-se de uma mulher (uma mãe!) e o egoísmo inerente ao trabalho artístico não cai bem no corpo feminino. Ainda segundo Dederer, há muitos pré-requisitos para se tornar um escritor, mas o ingrediente mais necessário talvez seja uma boa dose de egoísmo, perdável aos homens de gênio, mas condenável às mulheres: "O egoísmo de fechar a porta para sua família, de ignorar o carrinho de bebê no corredor, de esquecer o mundo real para criar um novo, de roubar histórias de pessoas reais, de guardar o melhor de si para aquele amante anônimo de rosto vazio, o leitor", ou "o egoísmo que vem de simplesmente dizer o que você tem a dizer" (Dederer, 2017, tradução livre).

Pois que seja. Nada muda o fato de que, em meio a todo esse "egoísmo", as palavras de Berlin me trouxeram prazer. Nada muda o valor estético de seus contos, que – minha amiga tinha razão – não perdem sob nenhum aspecto para os autores consagrados pelo cânone masculino; e nada neles me faz querer condená-la, até porque isso seria uma grande hipocrisia, escritora egoísta que sou. Relendo-os, percebi que, além de todos os fatores que mencionei, havia mais um motivo pelo qual eu não seria capaz de julgá-la: ao nos entregar personagens tão semelhantes a nós, expondo suas falhas inadmissíveis com honestidade, Berlin nos constrange e induz a compaixão.

Mas, antes que eu prossiga rumo às reflexões que aqui interessam, é preciso abrir um parêntese para justificar por que abri este texto falando de minhas experiências, meus relacionamentos,

posicionamentos e conjecturas, visto que venho correndo o risco de ser etiquetada como uma pesquisadora com traços narcísicos e nenhum respeito pelas normas de escrita científica. Em primeiro lugar, quero deixar claro que não se trata de egocentrismo ou uma afronta gratuita à tradição, mas de uma escolha estética pela forma ensaística, dada a sua liberdade de pensamento e a valorização da subjetividade; em segundo lugar, em função de uma hipótese que venho elucubrando nos últimos tempos acerca do futuro da produção acadêmica, à luz dos avanços tecnológicos.

No que tange à forma ensaística, não vejo melhor embasamento para a escolha, senão pelas palavras de Theodor Adorno (2003). Em "O ensaio como forma", o autor afirma que "em vez de alcançar algo cientificamente ou criar artisticamente alguma coisa", o ensaísta trabalha com "a disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram" (p. 16), demarcando o caráter híbrido do gênero e afirmando que o ensaio se inicia "com aquilo sobre o que se deseja falar, diz o que a respeito lhe ocorre, e termina onde sente ter chegado ao fim" (p. 17). Assim, o pensamento não avança em um sentido único e não tem pretensões totalizantes, fazendo do próprio pensador "o palco da experiência intelectual" (p. 30) – que, por sua vez, "incorpora o impulso antissistemático em seu próprio modo de proceder" (p. 28) e trabalha "metodicamente sem método" (p. 30) para unificar pelo pensamento "o que se encontra unido nos objetos de sua livre escolha" (p. 27). Ademais, o texto ensaístico valoriza o fragmentário e se conforma "à eterna pequenez da mais profunda obra do pensamento diante da vida" (p. 25) – características irmanadas à autoficção.

Entretanto, como afirmei anteriormente, há uma segunda razão pela qual optei por assumir uma primeira pessoa tão prosaica em um texto acadêmico: é porque desejo mostrar ao leitor, logo de cara, que *eu sou um ser humano*. A intenção aqui é mais prática do que existencialista, e prometo que voltarei ao tema com seriedade,

mas o que desejo agora – pois esta é a distopia que habitamos – é te convencer de que eu não sou um robô. Eu tenho uma irmã, eu sobrevivi a uma pandemia, eu me interesso por personagens destroçados, até pelos monstruosos, desde que sejam honestos, eu tenho medo de alcoolismo, de julgar os outros – e acredito que tudo o que me constitui como pessoa pode ser matéria-prima, não apenas para minha produção literária, mas também para a acadêmica.

Eis uma das hipóteses que venho investigando: se considerarmos os avanços da inteligência artificial e nossa absoluta incapacidade de competir com seus sistemas de processamento de dados, talvez seja chegada a hora – em especial para as ciências humanas – de nos voltarmos às raízes do pensamento científico, valorizando nossas experiências, nosso poder de observação e nossa capacidade de articular elementos de distintos campos do saber; não para alcançar resultados objetivos, mas para valorizar o exercício da criatividade, estabelecer laços humanos e explorar a análise combinatória irrepitível de nossas vivências, leituras e ideias. Em termos mais simples: se um robô é capaz de gerar um artigo perfeito sobre a autoficção de Lucia Berlin, sob a perspectiva das narrativas de filiação, enquanto eu, pobre criatura orgânica, preciso de dias para entregar um resultado imperfeito, então que seja este o meu trunfo: a imperfeição.

O que trago aqui, com idas e vindas, memórias, ideias abstratas ou ainda em processo de elaboração, leituras das quais fui me recordando durante a pesquisa, experimentos, associações livres e uma metodologia em constante processo de ajuste, é uma breve análise do conto "Mamãe", incluso na coletânea *Manual da faxineira* (2017), de Lucia Berlin. A escolha pelo conto se deu em função do tema desta edição, focado nas narrativas de filiação, a partir da teoria de Dominique Viart. Para tanto, começarei por algumas considerações acerca dos textos autoficcionais na atualidade, refletindo sobre as fronteiras movediças entre o real e o ficcional, além das relações entre autor, obra e leitor; investigando também os fatores que conferem valor estético aos textos

de autoficção. Num segundo momento, trarei um aprofundamento no tema das narrativas de filiação, explorando conceitos e conjecturas a respeito das motivações dos autores do gênero; para que, numa terceira etapa, eu possa discorrer sobre o conto selecionado – nessa seção, abordarei um pouco da teoria do conto, segundo Ricardo Piglia, e farei uma análise detalhada do texto "Mamãe", apontando seus méritos literários (sem perder de vista a figura da autora e minha experiência de leitura). Por fim, na conclusão do artigo, deixarei ao leitor algumas considerações acerca dos desafios da contemporaneidade, em matéria de leitura, escrita e comunicação, sempre com abertura para o diálogo criativo.

1 As fronteiras ambíguas da autoficção

É certo que a abordagem teórica da autoficção, bem como a criação do termo, por Doubrovsky, em 1977, é recente nos estudos literários, mas parece razoável afirmar que o emprego da própria história na ficção sempre existiu (e, particularmente, acredito que ele seja imprescindível para suscitar uma impressão de verdade). Para Assis Brasil (2019), escrever é "[...] ter um envolvimento epidérmico, psíquico, pessoal e emocional com a história. A dor que sofre o personagem será sentida por quem o criou. O mesmo com a alegria ou a felicidade [...]" (p. 15) – ideia que o autor reforça ao lembrar que todos os livros de Hemingway parecem "uma metonímia de si mesmo" (p. 14); que Bukowski "encharcou suas narrativas de sexo e álcool" (p. 14); ou que Machado de Assis, Proust e Borges, mesmo levando vidas mais tranquilas, utilizaram-se das reflexões existenciais experimentadas por meio dos livros. Ao escrever, nossas experiências trazem à tona sentimentos profundos, e é essa "fusão de sentimento do ficcionista com a narrativa e, mais de perto, com o destino dos personagens" (Assis Brasil, 2019, p. 15-16) que permitirá ao leitor identificar-se com seus dramas interiores e o conflito da história.

Entretanto, cabe lembrar que uma exploração profunda e honesta da própria interioridade na escrita não consiste obrigatoriamente no registro da própria história, comprometido com o relato

dos eventos, tal como ocorreram (ou acreditamos que ocorreram). Em primeiro lugar, é preciso ter clareza de que a memória não é confiável. A todo momento, o passado é reescrito de acordo com o ângulo pelo qual o enxergamos, e há elementos que se misturam a partir do que nos aconteceu, do que queríamos que tivesse acontecido, do que outros relataram a partir das próprias memórias, além de interferências da imaginação. Ademais, o simples recorte do que contar já possui componentes ficcionais – essa palavra derivada do mesmo radical que o fingimento. Para Assis Brasil (2019, p. 221), "toda história que vai para o papel transforma-se de imediato em ficção, mesmo que tenha no título 'autobiografia' ou 'memórias' [...] pois sempre haverá alguém que seleciona o que dizer e o modo como vai dizê-lo – além de, talvez, inventar de modo descarado". Em resumo, o que escolhemos revelar em uma autobiografia (ou não, por qualquer motivo que seja) já constitui, por si só, uma elaboração que pouco difere da criação de um personagem – e é neste ponto que Lejeune propõe a ideia do romance autobiográfico:

Chamo assim todos os textos de ficção em que o leitor pode ter razões para suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e personagem, mas que o autor escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la. Assim definido, o romance autobiográfico [...] se define por seu conteúdo. À diferença da autobiografia, ele comporta graus. A "semelhança" suposta pelo leitor pode variar de um vago "ar de família" entre o personagem e o autor até uma quase transparência (2008, p. 25).

Neste caso, o que mais importa não é o que venho chamando de "vida vivida", mas a reconstrução de nossos conflitos, por meio de uma série de artifícios, cujo efeito é provocar no leitor a sensação de estar diante de algo que, de fato, ocorreu. Nesse processo, autor e leitor estabelecem uma relação de intimidade: de um lado, a revelação "honestas" de um segredo (a própria história); de outro, a satisfação por partilhar desse segredo. Para o leitor, é como se alguém lhe dissesse: "eu confio a você o que tenho de mais íntimo" – e nesse processo, em especial quando

o conflito é algo que o leitor já vivenciou, ele se sente parte de algo maior. A sensação é acolhedora; uma impressão que poderíamos traduzir por algo como "não estou sozinho, alguém passou pelo mesmo que eu e soube me explicar o que não consegui. Essa pessoa me entende e foi capaz de transformar suas – minhas – angústias em algo de belo, então eu também posso fazer isso". Para Michèle Petit (2009, p. 83), "a leitura convoca uma atividade de simbolização, de pensamento, de narração de sua própria história entre as linhas lidas, uma costura de episódios vividos de maneira fragmentada", e é evidente que "o mundo não vê reparados os seus dramas, seus conflitos, suas desigualdades, mas uma margem de manobra se anuncia".

Aliás, mesmo na ficção que não objetiva se encaixar dentro do gênero autobiográfico, a figura do autor está presente. Não é, afinal, o próprio Kafka que enxergamos ao ler *A metamorfose*, apesar do absurdo de nos depararmos com um homem transformado num inseto? E não há grande verdade nas palavras de Flaubert – em sua célebre afirmativa: "*Madame Bovary c'est moi*" –, apesar da óbvia constatação de que autor e personagem não poderiam ser a mesma pessoa? Além disso, se considerarmos que conflitos são abstratos e conceituais, servindo, portanto, aos mais diversos tipos de narrativa, uma história de ficção pode revelar mais do autor do que a própria autobiografia. Conforme a citação anterior de Lejeune, existem *graus* entre a ficção e a realidade – e no meio do caminho, ora mais perto de uma, ora mais perto de outra, assumindo essa flexibilidade e esse movimento deslizante, encontra-se a autoficção.

Mas como podemos pensar no gênero hoje, 50 anos após a publicação de *Le pacte autobiographique*? Para a professora Anna Caballé, em matéria publicada no *El País*, em 2017, a autoficção mostra sinais de fadiga, "em parte por conta da extrema dificuldade em reconhecer os limites do gênero e de saber o que estamos lendo". No entanto, se considerarmos que a matéria foi publicada há oito anos e o gênero continua forte no mercado literário, será mesmo que os leitores

estão perdendo o interesse pela autoficção? Em 2022, Annie Ernaux recebeu o prêmio Nobel de Literatura por seus escritos autobiográficos, e em seu discurso de premiação afirmou que a primeira pessoa "é frequentemente considerada narcisista quando se refere ao autor, em vez de um 'eu' apresentado como fictício", mas que este "eu" literário é "uma conquista democrática" dos marginalizados e uma "afirmação da igualdade dos indivíduos e do direito de ser sujeito de sua história" (Ernaux, 2022). Cabe então o questionamento: se um prêmio tão significativo foi concedido a uma autoficcionista, não será por que o gênero continua forte?

Para Caballé (2017), os leitores estão se cansando da autoficção, pois se incomodam em não saber distinguir exatamente o que é "real" ou não; mas tenho uma outra teoria, que não diz respeito às características do gênero, e sim a uma espécie de overdose de obras, cuja qualidade estética é, no mínimo, questionável. Em minha modesta opinião, o fenômeno é mais complexo do que propõe Caballé. A todo tempo, somos estimulados a nos fechar cada vez mais em bolhas autorreferentes, a nos isolarmos e assumirmos papéis performáticos diante da sociedade. Em redes sociais, o problema se torna evidente: a vida postada é cuidadosamente construída para transmitir uma imagem – e tanto melhor quanto mais bem-sucedida parecer –, mas creio que, mais do que narcisismo, essa espécie de autoficção midiática é sintoma de uma doença que tem raízes no isolamento. A história do outro não importa tanto quanto contar a minha; e, porque não sei nada sobre esse outro, acredito que minhas angústias são exclusivas – o que pode acabar me levando a uma solidão existencial, da qual emerge a necessidade de narrar.

Ademais, as histórias que nos chegam pelas artes narrativas estão se tornando a cada dia mais pasteurizadas, menos incômodas e provocativas, de forma que as obras publicadas acabam sendo repetitivas e superficiais, isso sem mencionar a

constante queda no número de leitores e na qualidade do conteúdo dos livros². A falta de apuro estético, desdenhada em função da hipervalorização de fatores externos à literatura, é que me parece ser problemática; e aqui estou de acordo com Caballé (2017), para quem a questão está na "[...] profissionalização do Eu, como se tudo o que viesse dele tivesse a marca da legitimidade literária. Daí o cansaço com livros cujos autores se transformaram em bufões de si próprios: me olhem". Entretanto, precisamos nos perguntar: será que esse "me olhem" não é mais um sinal da solidão de nossos tempos? Um pedido de socorro, em busca de relações mais significativas do que as que temos estabelecido?

Ainda segundo Caballé (2017), "[...] cada um de nós pode sofrer a angústia de saber que é incompleto, quebrado por dentro, inconsistente e inconstante. Mas isso não tem nada a ver com ficção, e sim com a natureza ilusória do que somos". Além disso, a autora afirma que a autoficção "como forma, resultou em um logotipo sem força, pois para o romancista, basta recriar a si mesmo". Quanto a tais afirmativas, já não estou tão segura. Ao que me parece, o trabalho do autoficcionista vai muito além de se recriar, e apenas a autoficção mal escrita resulta "num logotipo sem força" (mas poderíamos dizer o mesmo de qualquer gênero). E mais: não será discutível afirmar que nossa angústia existencial "não tem nada a ver com ficção"? Do meu ponto de vista, o que ocorre é exatamente o oposto, e aqui trago as palavras de Assis Brasil sobre o potencial de se estabelecer relações entre a realidade e situações imaginárias:

Não por outro motivo que o dr. Freud, em célebre carta ao colega médico e ficcionista Arthur Schnitzler, disse-lhe que [...] "Fica-me a impressão de que o senhor sabe por intuição – *na verdade, a partir de uma sofisticada auto-observação* – tudo o que tenho descoberto em outras pessoas por meio de laborioso trabalho" (2019, p. 19, grifo meu).

Deste modo, concordo com Caballé no que

² Segundo a pesquisa Retratos da Leitura no Brasil, de 2024, é a primeira vez na história que a proporção de não leitores é maior do que a de leitores na população brasileira: "53% das pessoas não leram nem parte de um livro, de qualquer gênero, incluindo didáticos, bíblia e religiosos, nos três meses anteriores à pesquisa" (PublishNews, 2024).

tange aos sinais de saturação do gênero, mas apenas em parte, pois o motivo me parece outro: não a impaciência dos leitores em distinguir o que é realidade e o que é ficção, mas a exacerbada quantia de publicações egocêntricas, escritas com mais preocupações externas à literatura do que com o texto em si. Acredito, portanto, que a saída para a revitalização do gênero esteja na valorização do ofício literário, como algo a ser estudado pela aquisição de técnicas, uma prática consistente, boas leituras, a coragem de investigar as profundezas de si e o entendimento de que a arte pode ser aprendida, afinal a escrita depende mais do comprometimento do escritor com sua vocação do que de um talento nato.

Além disso, não podemos perder de vista a importância da escuta do outro e a recuperação de nossa capacidade de estabelecer diálogos e laços consistentes. O adoecimento de nossas emoções talvez seja fruto da sensação de não pertencer a nada, e há sinais preocupantes que apontam para tal hipótese, como a popularização de bonecos hiper-realistas de bebês (para o público feminino) e de mulheres altamente sexualizadas (para o público masculino) – o que, mais do que uma brincadeira de faz de conta, reforça estereótipos, indica desejos insatisfeitos e aponta para o contraditório interesse em estabelecer relações afetivas, sem se comprometer ou lidar com os desafios e as responsabilidades de qualquer relacionamento.

Nas considerações iniciais deste artigo, anunciei que voltaria ao tema da inteligência artificial e este é o momento de fazê-lo. Ainda sobre a hipótese sugerida no parágrafo anterior, preciso destacar o quanto tenho me assustado com o crescente número de pessoas, nas redes sociais, louvando os méritos de buscar ajuda terapêutica com robôs – o que me despertou a curiosidade de investigar por que, afinal, tanta gente tem preferido o "diálogo" com um banco de dados inteligente do que com um ser humano, de modo que decidi fazer um teste com a versão gratuita do ChatGPT³.

O resultado me pareceu fascinante, de uma forma terrível e assustadora, dado o quanto o sistema se mostra sedutor e convincente. Ao lhe perguntar "quais são as vantagens de fazer terapia com você", o ChatGPT me apresentou sete vantagens contra apenas três desvantagens, comunicando que, "para ser honesto, não substituo relações humanas empáticas como a de um terapeuta real" (anexo A). Há ainda um alerta de que, em casos graves de crises, traumas e transtornos mentais, a terapia com um profissional é importante, mas as vantagens se apresentam mais numerosas e detalhadas, listando fatores como: a disponibilidade imediata, o custo zero (ou baixo, pois versões pagas prometem respostas mais completas), a privacidade (um grande atrativo em tempos de "cancelamento virtual") e a organização do pensamento; tudo com "técnicas baseadas em evidências" (sugerindo confiabilidade), por meio de atividades como reflexões guiadas e o monitoramento de metas e hábitos. A todo momento, o sistema ajusta a linguagem e o conteúdo a partir do que o usuário escreve, além de sugerir perguntas que livram o "paciente" do desconforto de refletir sobre as próprias angústias. No mais, cabe destacar a extraordinária simulação de empatia. Diante do *prompt* fornecido, a resposta começou com um "Ótima pergunta!" – oferecendo-me uma validação imediata –, além de apresentar frases como "você pode falar livremente, sem medo de julgamento", ou "a gente pode ir com calma". Por isso volto à pergunta: não será por solidão que tanta gente tem escrito ou buscado leituras autoficcionalis?

2 As narrativas de filiação

Em 1996, baseando-se nos estudos já realizados sobre autoficção, Dominique Viart (2010) avançou na teoria do gênero, propondo o conceito de "narrativa de filiação", cujo foco recai sobre a ancestralidade do sujeito. Para o autor, o impacto das guerras do século XX e a disseminação do pensamento psicanalítico teriam arruinado o pro-

³ O texto gerado pelo ChatGPT em 6 de maio de 2025 encontra-se no anexo A.

jeto autobiográfico, "impossibilitando que o sujeito alcançasse total lucidez sobre o seu próprio inconsciente" e substituindo "a investigação de sua interioridade pela investigação de seu histórico familiar" (Viart, 2010, p. 96, tradução livre) com o objetivo de se compreender melhor a partir de sua herança. A dificuldade, entretanto, surge da "falha de transmissão da qual os escritores, ou seus narradores, sentem-se vítimas" (Viart, 2010, p. 97, tradução livre), pois as gerações precedentes se viram mergulhadas num silêncio existencial, derivado de uma sensação de fracasso, que impossibilitou o diálogo e o estabelecimento de laços afetivos. Em outros termos, os próprios pais (essas figuras de autoridade, de quem os filhos esperavam herdar algum saber) já não tinham certeza do que aprenderam:

Tanto é assim que o silêncio assume aqui um valor emblemático: é a Palavra que se calou, o Discurso que não pode mais ser mantido, a sanção de um fracasso de valores e crenças. O fracasso de uma fé que muitas vezes vem de mais longe do que o próprio pai [...]. Porque o silêncio do pai não apenas priva a criança de uma melhor compreensão da realidade paterna, como também corta o vínculo com as gerações anteriores (Viart, 2010, p. 103, tradução livre).

Viart afirma ainda que, em razão dessa incommunicabilidade, os escritores se sentem órfãos (muitos deles, de fato, o são) e que, na maior parte dos casos, o silêncio prevalece na figura paterna – o que, como veremos adiante, é o oposto do que Berlin faz no conto "Mamãe", evidenciando que a ruptura afetiva não afeta apenas o masculino. A suspeita provocada pelo vazio instiga, por consequência, o desejo de investigação – mas essa não é uma empreitada confortável. Quanto a isso, Viart (2010, p. 105-107) sugere três possíveis razões para o desconforto: um certo sentimento de vergonha e culpa; os conflitos que podem derivar da exposição das figuras paternas (pondo em xeque o respeito filial pela vida privada); e o estatuto do gênero diante da seguinte pergunta:

podemos considerar literárias as narrativas de filiação?

Particularmente, acredito que não haja nenhuma saída fácil ou resposta definitiva para os dois primeiros problemas, uma vez que estão relacionados a fatores extraliterários e individuais; mas, com relação ao terceiro, parece-me evidente que a resposta para a pergunta reside não no conteúdo, mas na forma como essas histórias são contadas (e aqui retomo a importância da qualidade estética). De imediato, me vem à memória o fenômeno Elena Ferrante. Segundo a própria autora, existem muitos elementos autobiográficos em suas narrativas⁴, mas, já que nada sabemos sobre a pessoa por trás do pseudônimo, a identificação do grau de semelhança entre realidade e ficção torna-se impossível – o que em nada diminui o interesse dos leitores pelos livros, ou seu valor literário. É certo que existe grande curiosidade sobre a pessoa por trás do pseudônimo, mas creio que isso se deva mais a uma espécie de voyeurismo, característico de nossos tempos, do que ao anseio em descobrir o quanto há de biográfico nas narrativas. Conforme Assis Brasil (2019, p. 210, 221), "A possibilidade de aquilo ter 'ocorrido de fato' é um atrativo picante. Quase todas as pessoas têm um lado voyeur", mas "há muita perda de tempo nesse debate adjetivo; ao fim e ao cabo, autoficcionalidade é uma circunstância irrelevante em relação à qualidade da obra".

Avançando ainda mais no debate, Campos (2017) afirma que muitas das narrativas de filiação concentram-se no relato de situações traumáticas, e que a narrativa surge como forma de reelaborar o "passado que não passa" (p. 682). Além disso, a autora destaca a recusa do gênero à ambição totalizadora e enfatiza a sua tendência a "se miniaturizar", concentrando-se "em breves momentos determinantes da existência, como a evocação de uma perda, um encontro ou uma separação" (p. 683). Deste modo, Campos (2017,

⁴ No ensaio "Água-marinha", ao falar de seu processo criativo e das personagens de seus romances, Ferrante (2023, p. 57-58) declara: "Escrevo pessoas, espaços, tempos, mas com palavras que me são induzidas por pessoas, espaços, tempos, em uma vertiginosa mistura de criadores e criaturas, de formas e formas. Enfim, essa escrita é o resultado sempre aleatório da maneira como Delia, Olga, Leda estão inscritas no registro das ficções e de como eu, autora [...] invento e desordeno a escrita que as registrou. Eu diria que sou a autobiografia delas assim como elas são a minha".

p. 684) conclui que as narrativas de filiação "não buscam restituir trajetórias individuais para retomar uma história coletiva", e sim que esses narradores "investigam uma ancestralidade da qual se sentem herdeiros, em geral problemáticos, que falam do outro para, na verdade, falar de si, operando apenas um deslocamento". Tal afirmativa vai de encontro ao pensamento de Noronha (2014, p. 114), para quem existe ainda um outro elemento de destaque, que é uma propensão a "se hibridizar com outros gêneros", tais como o romance, o diário, o ensaio e a biografia. Assim, Noronha (2014, p. 115) conclui que "trata-se de uma forma literária ampla – compreendendo tanto textos referenciais quanto autoficcionais – cujas questões centrais são afiliação, a herança e a transmissão".

3 O que importa é a história

Quando contei à minha irmã que estava relendo o *Manual da faxineira*, ela riu e me perguntou se eu já havia brigado com meu marido desde então. O motivo da pergunta se deve ao fato de que, quando o lemos juntas, anos atrás, chegamos à mesma conclusão: os contos de Berlin nos despertaram raiva, esse sentimento proibido ao feminino; e, por darem voz a mulheres tão violentadas pelo sistema patriarcal, nos tornaram combativas, desejosas de dizer umas boas verdades a todos os homens ao nosso redor.

Relendo os contos hoje, acho-os peculiares, alguns até cômicos, de um humor que em certos momentos beira o deboche. Também me provocaram mais compaixão – uma vontade de acolher as personagens, que, no fundo, talvez seja um desejo de autoacolhimento – e deixaram um gosto diferente, um pouco mais suave do que antes, ainda que permaneçam agridoces. Os textos que me chamaram a atenção também foram outros: alguns se mantiveram igualmente atraentes, alguns menos, outros mais. Chorei relendo "Mamãe", coisa que não tinha feito – mas tudo isso me faz pensar que reside justamente aí a grandeza da obra: na possibilidade de distintas interpretações a cada leitura e no impacto emocional suscitado. Afinal, se um conto não te faz

sentir raiva, se não te traz um sorriso de canto de boca, ou lágrimas, ou as duas coisas ao mesmo tempo, se não te causa nenhum abalo sísmico e não te permite experimentar sensações diferentes, me pergunto se serve de alguma coisa; se merece mesmo ser chamado de conto, ou se não passa de mero relato.

Quanto a essa distinção, há critérios para que não seja arbitrária: ela não depende de interpretações pessoais, mas de fatores literários perceptíveis à crítica; e, entre tantos teóricos do conto – desde Edgar Allan Poe, com sua proposta de unidade de efeito, passando pela metáfora bélica de Cortázar, para quem o conto deve vencer por nocaute, e o misterioso *iceberg* de Hemingway –, destaco as "Teses sobre o conto", de Ricardo Piglia (2004), que me pareceu encontrar uma chave interessante, de caráter duplo. Para o autor, um conto será assim chamado se estiver alinhado a duas propostas básicas: a primeira é a de que o conto "sempre conta duas histórias" (Piglia, 2004, p. 54), cada qual com seu sistema de causalidade; e a segunda, de que "a história secreta é a chave da forma do conto" (Piglia, 2004, p. 55). Em resumo, a proposta de Piglia ancora-se na ideia de que todo conto será composto por uma história visível e uma história secreta, narrada de forma elíptica e fragmentada, que não consiste no mistério das narrativas policiais, a ser revelado no desfecho, mas em uma tensão subjacente, sem nunca a resolver. As duas camadas se entrelaçam – e aqui Piglia retoma a teoria de Hemingway ao afirmar que o mais importante nunca se conta. Dessa forma, o conto se constrói para "fazer aparecer artificialmente algo que estava oculto e reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permita ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta" (Piglia, 2004, p. 57).

Na leitura de "Mamãe", a proposta de Piglia se torna evidente: a narrativa de superfície é simples, mas a história subjacente não – e, para explicar o conceito, emprego, mais uma vez, o uso de uma inteligência artificial. Além da função prática de sintetizar a história de superfície com clareza, sem qualquer interferência das emoções,

retomo o assunto para confirmar o que declarei sobre as limitações da IA no que tange à sua incapacidade de se aprofundar no que temos de mais humano, no que dizemos sem dizer, no que nossas palavras revelam (não raro, sem intenção consciente) e no mistério que, este sim, abre margem para as mais diversas interpretações. Segundo o ChatGPT:

O conto narra as memórias de duas irmãs sobre sua mãe, uma figura complexa marcada por humor ácido, traumas e alcoolismo. Entre momentos de dor e nostalgia, elas relembram sua juventude, os desafios familiares e os sonhos frustrados da mãe, que buscava felicidade e aceitação. Apesar das mágoas, há um esforço em compreender e humanizar sua história. (texto gerado em 6 de maio de 2025).

Simples assim. Eu diria até que irretocável. O resumo é objetivamente perfeito, límpido e coeso, como prega-se que deve ser a boa escrita. O problema é que corresponde exclusivamente à superfície, sem resvalar em nenhum pedacinho do que se encontra submerso. Não há qualquer menção ao motivo pelo qual as irmãs falam sobre a figura materna – e é neste ponto que aplico o conceito de “narrativa de filiação”. Ao falar da mãe, um leitor atento irá perceber que as personagens estão em busca de uma compreensão de si próprias, do que herdaram e do porquê se tornaram aquilo que são. A mais nova – Sally – está doente e sabe que lhe resta pouco tempo. A mãe morreu há anos (o que nos remonta ao que disse Viart sobre a predominância de órfãos no gênero), deixando muita coisa mal resolvida. E, diante do inevitável, numa espécie de reprodução do que ocorre em *As mil e uma noites*, Sally pede à irmã que conte histórias sobre a mãe, tal como Dinazarde, que noite após noite repete as mesmas palavras: “maninha, se você não estiver dormindo, conte-nos uma de suas belas historinhas para que atravessemos o serão desta noite” (Anônimo, 2003). O objetivo da fabulação é claro, ainda que terrível: sobreviver a mais um dia, vencer a morte, pelo menos mais um pouco. Mas, assim como as “belas historinhas” de Sherazade, as narrativas contadas pela narradora de Berlin são carregadas de crueldade e violência.

A angústia inerente às narrativas de filiação encontra-se logo nas primeiras linhas do conto (Berlin, 2017), tanto no que diz Sally quanto nas palavras da irmã, que em sua primeira fala já anuncia: “Se estou fazendo alguma grande bobagem, aí é que fico apavorada mesmo. Mas o mais triste é que, quando faço alguma coisa certa, fico torcendo para que ela esteja vendo” (p. 382) – uma frase incômoda para o leitor, pois em algum momento é possível que todos nós já tenhamos experimentado a urgência de obter a aprovação dos pais. A narradora, entretanto, assusta-se com o próprio desejo e emenda: “Cruzes, Sally, isso que eu acabei de dizer é bem típico dela. E se eu for igual a ela?” (p. 382). Pouco depois, ao falar do próprio filho, a narradora acrescenta algo que nos faz ver a perpetuação de uma herança aflitiva, ao lembrar que a mãe “[...] odiava a palavra *amor*. Ela falava essa palavra do mesmo jeito que as pessoas dizem *puta*. [...] Mas eu usei os conselhos de mamãe para salvar o casamento do meu próprio filho” (p. 383). Ainda sobre a maternidade, Sally lembra algo que a mãe lhe disse: “o que quer que aconteça, não se reproduza” (p. 382). A sentença imperativa parece manifestar o desejo de interrupção da própria linhagem, pois durante o conto percebemos que a mãe se via herdeira do que mais odiava no pai (avô das personagens centrais), em especial o alcoolismo e o abuso psicológico.

Sobre tais características, percebemos que essa figura materna perpetrava ações de uma crueldade gratuita e mesquinha. A violência contempla tanto as pequenas coisas (ou melhor: as que, na superfície, aparentam ser pequenas) – como quando a narradora diz que a mãe arruinou seu filme favorito ao gargalhar durante a exibição, mesmo ciente do quanto aquilo era importante para a menina, e depois passar semanas zombando dela – quanto ações mais tenebrosas, como no caso dos bilhetes suicidas:

Os bilhetes suicidas que ela escreveu ao longo dos anos, sempre endereçados a mim, geralmente eram piadas. Quando cortou os pulsos, ela assinou o bilhete como Bloody Mary. Quando tomou uma overdose, ela escreveu que tinha tentado se enforcar, mas tinha se atrapalhado com o nó. [...] Ela dizia que sabia

que eu jamais a perdoaria e que ela jamais conseguiria me perdoar por eu ter estragado a minha própria vida (Berlin, 2017, p. 385).

Sabemos que Lucia Berlin passou os anos de 1991 e 1992 na Cidade do México, onde a irmã estava morrendo de câncer; e que a mãe havia falecido em 1986, num provável suicídio – tornando impossível ao leitor não pensar em autoficção. Ademais, Sally é, de fato, o nome da irmã da autora; e ela, de fato, se casou com um mexicano, algo que vemos a personagem enunciar no conto: "Eu não sei se ela [a mãe] me renegou porque eu me casei com um mexicano ou porque eu me casei com um católico. Ela culpava a Igreja por as pessoas terem tantos filhos. Dizia que os papas tinham espalhado o boato de que o amor fazia as pessoas felizes" (p. 383). Em outro momento, Sally afirma que sentia ciúmes até mesmo dos bilhetes suicidas, nunca endereçados a ela, e lembra que a mãe não quis recebê-la quando viajou da Cidade do México até a Califórnia e gritou pela janela: "Estou com câncer e estou morrendo. Eu preciso de você agora, mãe!" (p. 385).

Ainda assim, apesar de todo o trauma, em uma árdua batalha para reconstruir a imagem da mãe – e assim, talvez, a própria imagem –, Sally continua pedindo à irmã que lhe conte histórias, tentando humanizar essa figura materna e encontrar algum conforto. Ao pedido, a narradora diz: "Então, passei a contar histórias para Sally todas as noites, como quem narra contos de fadas" (Berlin, 2017, p. 386) – e aqui reitero a emulação do comportamento de Dinazarde. Em paralelo semelhante, acerca das contadoras de histórias que trabalhavam com sobreviventes do massacre ocorrido em Ruanda, em 1994, Petit recorda a mesma imagem arquetípica: "Com as palavras que emprega, Sherazade tornará as diferenças perceptíveis [...] Ela vai conduzir um 'regime de amor' que é 'obra de paciência, questão de detalhe, atenção aos movimentos da alma daquele a quem pretende dar novamente o aspecto humano'" (Prudhomme *apud* Petit, 2009, p. 101).

Em "Mamãe", a narradora sem nome – Berlin? – emprega o mesmo tempo mítico dos contos

de fadas europeus, chegando a incluir o clássico "Era uma vez, há muitos e muitos anos..."; essa versão ocidental do "Conta-se, ó rei venturoso..." de Sherazade. A narradora passa então a falar de como a mãe havia sido (ou ela imagina que havia sido) "antes de começar a beber, antes de nos fazer mal" (Berlin, 2017, p. 386). Nas histórias contadas a Sally, há elementos relacionados ao que encontramos na biografia de Berlin – como a fuga da mãe, do Texas para o Alasca em 1930, quando "deixou a Depressão e o vovô para trás" (p. 386), num jogo de palavras com a Crise de 1929 e o transtorno psiquiátrico associado à figura paterna –, mas também algumas evidentes marcas de fabulação, como nos momentos em que descreve detalhadamente a viagem, numa espécie de metalinguagem (afinal, Berlin ficcionaliza uma história, dentro da qual sua narradora-espelho ficcionaliza a mesma história). Em suas palavras, há trechos de inegável beleza e doçura, que nos fazem enxergar, na mãe, algo mais do que uma criatura monstruosa:

O navio desliza, próximo da terra, num dia claro. Ela está olhando para a água azul-marinho e para os pinheiros verdes na costa dessa terra nova, selvagem e limpa. Há icebergs e gaivotas. [...] Era tão jovem, dezenove anos. E muito bonita, morena e magra. No deque do navio, ela balança ao vento. É frágil. [...] Quando o navio entrou no porto de Juneau, os olhos azuis dela se encheram de lágrimas. Não, eu também nunca a vi chorando (Berlin, 2017, p. 386-387).

O corte abrupto da cena idílica para o presente – em que o "não" marca uma possível pergunta de Sally – traz o leitor de volta ao contexto em que as irmãs conversam. A história da mãe oscila entre o lirismo e momentos sombrios. Depois de sua chegada ao Alasca e o casamento com Ed, "um homem bom, confiável e gentil", que promete à mãe "Eu vou te proteger" (p. 387), há uma impressão de que tudo irá ficar bem – o que não ocorre, pois é aí que começam as referências ao alcoolismo. É de conhecimento público que a doença atravessou gerações na vida de Lucia Berlin, causando danos ao avô, à mãe e à própria autora, o que vemos traduzido no conto em passagens como: "[Ed] disse pra mamãe que ela era fraca e ruim, como todos os Moynihan", ou

"[...] que ela não podia mais fazer teatro, porque bebia demais e agia de uma maneira indigna de alguém como ela. Aí eu nasci" (p. 387-388). Neste trecho, destaco a sentença curta e brusca que estabelece o contexto em que nasceu a narradora, como se, numa espécie de predestinação, sua vida estivesse inevitavelmente relacionada ao alcoolismo.

Caminhando para o desfecho, entretanto, a narradora vai deixando mais evidente o quanto o passar dos anos altera sua compreensão da figura materna, numa espécie de compaixão que não a isenta de responsabilidade pelas atitudes cruéis:

Mamãe me chamava de Semente Ruim. Descarregava toda a raiva dela em mim. Só depois de crescida foi que me dei conta de que ela e vovó provavelmente nem se lembravam do que tinham feito. Deus dá amnésia aos bêbados porque, se eles se lembrassem do que fizeram, certamente morreriam de vergonha. [...] Nós achávamos que ela nos odiava, mas ela só tinha medo de nós. Achava que éramos nós que a tínhamos abandonado, nós que a odiávamos. E se protegia zombando de nós, nos magoando antes que pudéssemos magoá-la (Berlin, 2017, p. 388).

Ao longo do relato, Sally também vai se tornando capaz de enxergar a mãe de outra forma, preferindo a narração da irmã às próprias memórias, uma vez que a ficcionalização (ainda que parcial) de suas vidas a tranquiliza. A narrativa opera como um filtro da realidade, tornando-a suportável e preparando Sally para a morte, que, nos últimos parágrafos, age como uma criança, repetindo o pedido: "Conta pra mim de novo sobre quando ela estava no navio. Quando ela ficou com os olhos cheios d'água" (p. 390). Se prestarmos atenção à forma como Sally fala, podemos perceber que mesmo sua sintaxe se torna infantil. É preciso acalmar sua criança interior para que ela possa descansar em paz. Enquanto Sally estiver ouvindo

histórias, o câncer está suspenso e a mãe é uma jovem bonita, cruzando o oceano sob o céu azul. Berlin, no entanto, não é conhecida por poupar seus leitores. Depois do som das gaivotas e da mãe que sorri, olhando para a multidão à procura do marido, num estado de quem "nunca sentiu tamanha felicidade na vida" (p. 390) – ao que Sally chora, lamentando não ter tido a oportunidade de mostrar à mãe o quanto a amava, enquanto repete um *pobrecita, pobrecita* –, deparamo-nos com a sentença final da narradora: "Eu... eu não tenho compaixão".

Cortázar estava certo: um conto deve vencer por nocaute⁵. E a sensação que paira no ar, ao fim da leitura, é mesmo a de um soco. Pessoalmente, acredito que Poe também estaria satisfeito com o resultado alcançado por Berlin: todos os elementos da história convergem para provocar o mesmo efeito no leitor⁶. Ademais, a misteriosa parte submersa do iceberg de Hemingway⁷ tem a dureza, a imensidão e o frio do gelo. E, se pensarmos na teoria de Piglia (2004), parece justo supor que a história secreta do conto é a busca do eu – o que nos leva de volta às narrativas de filiação.

Ao ler o *Manual da faxineira*, pensei em minha irmã e em como eu lhe contava histórias na infância; em como ainda faço isso, enviando-lhe os livros que escrevo; nas gerações passadas de minha própria família; nos vícios e na morte – mesclando conflitos universais, atemporais, e as pequenezas da vida privada. No entanto, como já afirmei, histórias secretas tocam os leitores de diferentes formas e nos impactam de acordo com nossas experiências individuais. A título de exemplo, trago o depoimento do escritor Rogério Tancredo (2021), diante do suicídio da própria mãe:

⁵ No ensaio "Alguns aspectos do conto", Cortázar (2021) faz a seguinte afirmação: "[...] o romance ganha sempre por pontos, enquanto o conto deve ganhar por nocaute. É verdade, na medida em que o romance acumula progressivamente seus efeitos no leitor, enquanto um bom conto é incisivo, mordente, sem trégua desde as primeiras frases".

⁶ No ensaio "A filosofia da composição", ao falar da importância da brevidade para provocar a unidade de efeito, Poe (2019, p. 60) afirma que, "Se uma obra literária é longa demais para ser lida numa única sentada, somos obrigados a abrir mão do efeito, cuja importância é imensa, causado pela unidade de impressão – pois se duas sessões de leitura se fizerem necessárias, os assuntos do mundo intervirão, e a impressão de totalidade será destruída por completo".

⁷ Em *Morte ao entardecer*, ao discutir o ofício do escritor, Hemingway (2024) declara que, "Se um escritor de prosa escreve sobre algo que conhece, pode querer omitir certas coisas, e o leitor, se o escritor for autêntico, vai ter uma percepção dessas coisas tão forte quanto teria se o escritor tivesse de fato escrito sobre elas. A dignidade no movimento de um iceberg se deve ao fato de apenas um oitavo dele estar acima da superfície da água".

A escrita tem esse poder, senão de eliminar a dor, pelo menos de nos fazer compreendê-la enquanto vivemos na ausência do tempo, aquém dos ponteiros. Era isso que me sustentava. Quando mamãe partiu da forma mais traumatizante – que é a autodestruição – sem explicar ou dizer o porquê, como fazem os suicidas em cartas e bilhetes, eu escrevia e me dedicava (em vão) aos estudos para esquecer aquela tragédia [...] Não há fama ou mérito capaz de livrar-nos do pior e do melhor de existir. Não há como escapar. A única diferença é que os poetas têm a capacidade de contabilizar e transformar o sofrimento em beleza, para uma possível compreensão.

Tudo isso, Lucia Berlin consegue provocar em poucas páginas – e creio que tal impacto seja derivado de uma combinação de fatores: a recuperação da própria experiência, a coragem de revirar o trauma e as próprias angústias, e, é claro, um exímio domínio técnico. No início deste ensaio, anunciei que, em meu primeiro contato com o *Manual da faxineira*, pouco me importei com o que havia de "real" nas narrativas de Berlin – e continuo com a mesma sensação. O que interessa é a sua capacidade de transmutar vida em arte. Como leitora, o que me permitiu apropriar-me do texto foi não a vida vivida por Berlin, mas o que enxerguei de mim mesma em suas palavras. Acredito que, de modo geral, é isso o que buscam os leitores ao abrir um livro de ficção: encontrar-se, fazer parte de algo maior, se compreender, como o fazem os escritores das narrativas de filiação ao contar histórias de seus ancestrais. O que aconteceu na realidade não deve ter relevância para o leitor. E creio que não terá, se – como diante do rei enfeitado pelas histórias de Sherazade, ou a criança que pede pelo "Era uma vez..." – o narrador souber manejar as palavras; afinal é isto o que interessa: a literariedade do texto. Ou, como bem resume Lydia Davis (2017): "O que importa é a história".

Em seu breve ensaio sobre o *Manual da faxineira*, incluso nas últimas páginas do livro, Davis (2017) afirma que Berlin baseou muitos de seus contos em acontecimentos da própria vida – como fica evidente a qualquer leitor que disponha lado a lado as narrativas e as notas biográficas da autora –, mas que havia muita ficção em suas histórias. De acordo com um dos filhos de Ber-

lin, citado por Davis (2017, p. 508): "As histórias e lembranças da nossa família foram sendo lentamente remodeladas, embelezadas e editadas, a ponto de muitas vezes eu não saber ao certo o que realmente aconteceu"; ou ainda: "Mãe escrevia histórias verdadeiras, não necessariamente autobiográficas, mas quase lá". Além disso, Davis escreve que Berlin afirmava a importância de se contar uma história verdadeira, "o que quer que isso significasse para ela"; e acrescenta: "Eu acho que ela queria dizer não forçada, não forçada nem gratuita: tinha que ser sentida de um modo profundo, ser emocionalmente significativa" (2017, p. 512).

A suposição de Davis me parece apropriada e, levando em consideração tudo o que relatei acerca de minhas experiências de leitura, compartilho de sua opinião sobre o êxito de Berlin em alcançar essa espécie de verdade – que tem muito mais a ver com a forma pela qual o texto é sentido do que com os eventos da vida real. O "quase lá" de que fala seu filho encerra a ambiguidade inerente à autoficção. E, ao mencionar o uso de elementos narrativos que não soam forçados, fortuitos ou gratuitos, Davis nos remete ao princípio aristotélico de que os acontecimentos de uma história devem se manter "unidos segundo a verossimilhança ou a necessidade" (Aristóteles, 2017, p. 93) – de forma que todos os componentes da narrativa sejam indispensáveis e suficientes para a compreensão do leitor, além de comprometidos com a coerência e a lógica interna do enredo.

A própria Lucia Berlin, referindo-se a Tchekhov e Williams, menciona o uso de detalhes específicos e o estilo econômico de ambos, afirmando em uma carta enviada a Stephen Emerson que nenhum deles escreve "nenhuma palavra que não seja necessária". Ademais, Berlin sugere que o segredo para a qualidade dos contos desses autores residia na combinação do distanciamento médico à compaixão – e, no que tange a tais características, penso enxergá-las também nas narrativas do *Manual da faxineira*. Assim, finalizo esta seção citando as palavras de Davis (2017, p. 513), com as quais estou de acordo: "Berlin é

implacável, nunca doura a pilula. No entanto, a brutalidade da vida é sempre contrabalançada por sua compaixão pela fragilidade humana, pela espirotuosidade, a inteligência de sua voz narrativa e pelo seu humor delicado”.

Considerações finais

Há quase um século, no contexto entreguerras, Walter Benjamin anunciou a morte do narrador de tradição oral, em função do surgimento do romance no período moderno e, mais do que isso, da enxurrada de informações a que o homem comum foi submetido. Segundo o autor: “Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações”; e completa: “Metade da arte narrativa está em evitar explicações [...] o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação” (Benjamin, 1987, p. 203).

89 anos depois da publicação de “O narrador”, pergunto-me o que Benjamin teria a dizer da maneira frenética com que, hoje, lidamos com o acesso à informação. Tudo é imediato, exige pressa, não temos tempo para ler com calma e, por consequência, nossa capacidade de interpretar textos tem se atrofiado. Em 2024, após uma votação pública com mais de 37 mil pessoas, a Oxford University Press anunciou que a palavra do ano (um termo utilizado para refletir alguma característica de destaque relacionada ao estado de espírito contemporâneo) seria *brain rot* – que, em tradução livre, significa algo como “podridão cerebral”. Segundo os especialistas da instituição, a palavra se define como “a suposta deterioração do estado mental ou intelectual de uma pessoa, especialmente vista como resultado do consumo excessivo de material (particularmente conteúdo online) considerado trivial ou pouco desafiador” (Oxford University Press, 2024). Para os estudiosos, o termo reflete uma preocupação com o impacto do consumo excessivo de conteúdos de baixa qualidade, destacando o que é propagado pelas

redes sociais.

Penso já ter falado o bastante sobre os problemas derivados do mau uso das ferramentas tecnológicas que temos a nosso dispor, de forma que não pretendo me alongar no assunto, ou demonizar a tecnologia, pois é inegável que a Internet trouxe vantagens. De minha sala, tenho acesso a revistas e cursos de qualquer estado do país, posso participar de eventos internacionais, adquirir um *e-book* com apenas um clique e armazenar uma vasta biblioteca no bolso; mas também há vantagens para a vida pessoal: consigo ver o rosto de meus familiares e amigos quando ligo para eles, pude assistir aos primeiros batimentos cardíacos de meu sobrinho, direto da clínica de ultrassonografia, consigo fazer terapia com um ser humano que mora a 1.800 km de distância, reencontrei colegas de escola que não via há anos, além de ex-alunos que ainda me chamam de “tia” e professoras que eu mesma me contive para não chamar de “tia”. Se pudéssemos retroceder algumas décadas no tempo e falar aos nossos antepassados sobre tudo o que conquistamos, não sei se acreditariam. Voltando alguns séculos, é possível que considerassem magia. Mas conseguimos. E cabe a nós escolher como usar esses recursos para recuperar nossa capacidade de pensar, construir relações verdadeiras e encontrar, nas entrelinhas, os subtextos da vida.

“A informação”, diz Benjamin (1987, p. 204), “só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo”, enquanto a narrativa “não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver”. Conforme relatei, os contos de Lucia Berlin ganharam uma nova dimensão em minhas releituras, descobri camadas e experimentei sensações diferentes; o que me leva a considerá-los boa literatura, tanto por critérios subjetivos quanto pelos objetivos. Não acredito que tenhamos nos tornado pobres em experiências comunicáveis, pois toda vida tem potencial para ser narrada, mas é possível que tenhamos perdido o jeito em relação à técnica para fazê-lo – o que me leva de volta a uma das afirmações que fiz sobre textos

autoficcional: o que nos falta não é conteúdo, mas a capacidade de causar impacto nos leitores, pois é assim que estabelecemos pontes com a alteridade, extrapolando o que, de outra forma, seria puro narcisismo.

Para Baptista (2008, p. 204), "[...] a contemporaneidade busca uma individualização – em diversos níveis – quase absoluta. Há uma escassez alarmante de interlocutores e uma necessidade doentia em se falar, contar, narrar", o que explicaria o motivo pelo qual a autoficção continua sólida. Ainda segundo a autora: "A era de Narciso nunca foi tão forte. É preciso aparecer de qualquer maneira" (Baptista, 2008, p. 204); e vejo uma culpabilização que beira a crueldade imposta às gerações Z e Alpha, como se eles mesmos tivessem escolhido o isolamento e a solidão. A verdade, entretanto – se é que tenho alguma autoridade para falar em verdades –, é que há fatores políticos e econômicos de magnitude global, que sequer conseguimos compreender ou mensurar, interferindo em nosso estilo de vida, influenciando a forma pela qual formamos opiniões, nos relacionamos e interpretamos os conhecimentos e informações que buscamos – ou são empurrados a nós por algoritmos manipulados com exímia astúcia (e intenções cujo objetivo nem sempre é benéfico).

Em tal contexto, parece-me que não são as ações da experiência, mas nossas leituras que estão em baixa. Assusta-me que, entre os dez livros mais vendidos em abril de 2025, segundo a PublishNews, os três primeiros (e o sétimo classificado) sequer tenham palavras (uma vez que são livros de colorir para adultos), dois sejam religiosos, três sejam de autoajuda ou negócios, e haja apenas um literário (o infantojuvenil *Amanhecer na colheita*, de Suzanne Collins). Não pretendo entrar no mérito de cada um, pois essa seria outra discussão, mas não consigo ignorar o fato de que, somados, os livros de colorir representem 74% das vendas; e que boa parte dos leitores confessou ter sido influenciada por *trends* propagadas no TikTok.

Ainda somos capazes de escrever com verdade e qualidade estética, só precisamos de

estímulos adequados e comprometimento com a vocação literária, quando manifestada. Nos últimos meses, tenho acompanhado uma turma de graduação em Escrita Criativa, e a cada semana os textos dos alunos superam as expectativas. A maior parte da turma é composta por pessoas nascidas neste milênio, de modo que reitero: somos criaturas narrativas com um potencial único de comunicação. E, como afirmei no começo deste ensaio, penso caber à academia, em especial às escolas de ciências humanas, revitalizar essa habilidade extraordinária de nossa espécie.

Precisamos retomar a importância da singularidade, mas sem que ela esteja atrelada ao individualismo. E mais: recuperar o pensamento de caráter amplo, deixando a mente livre para estabelecer conexões entre distintas experiências e áreas do conhecimento. Ademais, é preciso repensar a forma pela qual temos propagado nossos estudos, encerrados nos muros das universidades e ininteligíveis a quem está do lado de fora. Já fomos mais curiosos, mais impressionados no que escrevemos, mais ousados em propor ideias novas, passíveis de revisão crítica, tanto alheia quanto pessoal. Em tempos de extrema singularização, os modelos de estudo hiperespecializados não parecem estar funcionando. Nos ambientes de ensino e pesquisa, falamos apenas aos nossos iguais, o que não passa de um outro tipo de narcisismo. E já passamos de hora de usar a nosso favor os conhecimentos e as ferramentas disponíveis. Mas deixo ao leitor a possibilidade de refutação e um convite ao diálogo. É disso que a escrita vive. E é disso que somos feitos.

Referências

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003. p. 15-45.

ANÔNIMO. *Livro das mil e uma noites*. Trad. Mamede Mustafa Jarouche. São Paulo: Biblioteca Azul, 2003. Kindle Edition.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio. *Escrever ficção: um manual de criação literária*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BAPTISTA, Ana Maria Haddad. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*, Philippe Lejeune. Org. Martha Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. Disponível em: <https://periodicos.uninove.br/dialogia/article/view/2666/2117>. Acesso em: 4 maio 2025.

BENJAMIN, Walter. O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 197-221. (Obras escolhidas; 1).

BERLIN, Lucia. Mamãe. In: BERLIN, Lucia. *Manual da faxineira: contos escolhidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 382-390.

CABALLÉ, Anna. Cansados do eu? A autoficção mostra sinais de fadiga. *El País*, [s. l.], 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/01/06/cultura/1483708694_145058.html. Acesso em: 6 maio 2025.

CAMPOS, Laura Barbosa. Clémence Boulouque: a narrativa de filiação como escrita do trauma. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 42, p. 680-693, set./dez. 2017. DOI: <https://doi.org/10.12957/matraga.2017.30222>.

CHAT GPT. Texto gerado em 6 maio 2025. Disponível em <https://chatgpt.com>. Acesso em: 6 maio 2025.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, Julio. *Todos os contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. Kindle Edition.

DAVIS, Lydia. O que importa é a história. In: BERLIN, Lucia. *Manual da faxineira: contos escolhidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 504-518.

DEDERER, Claire. What do we do with the art of monstrous men? *The Paris Review*, [s. l.], 2017. Disponível em <https://www.theparisreview.org/blog/2017/11/20/art-monstrous-men/>. Acesso em: 6 maio 2025.

ERNAUX, Annie. *Palestra Nobel*. Trad. Alison Strayer. [s. l.], 2022. Disponível em <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2022/ernaux/lecture/>. Acesso em: 6 maio 2025.

FERRANTE, Elena. Água-marinha. In: FERRANTE, Elena. *As margens e o ditado: sobre os prazeres de ler e escrever*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2023. p. 41-70.

HEMINGWAY, Ernest. *Morte ao entardecer*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2024. Kindle Edition.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Organização Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. Em nome do pai: La Dernière année de Philippe Vilain. *Organon*, Porto Alegre, v. 29, n. 57, p. 113-134, jul./dez. 2014. DOI: <https://doi.org/10.22456/2238-8915.48415>.

OXFORD PRESS UNIVERSITY. Redação. "Rotulose cerebral" é eleita Palavra do Ano de 2024 pela Oxford. Oxford, 2024. Disponível em: <https://corp.oup.com/news/brain-rot-named-oxford-word-of-the-year-2024/>. Acesso em: 6 maio 2025.

PETIT, Michèle. *A arte de ler: ou como resistir à adversidade*. Trad. Arthur Bueno e Camila Boldrini. São Paulo: Editora 34, 2009.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 53-57.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: POE, Edgar Allan. *O corvo*. Organização, posfácios e traduções dos ensaios Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. p. 57-74.

PUBLISHNEWS. Redação. 53% dos brasileiros não leem livros, aponta Pesquisa Retratos da Leitura 2024. [s. l.], 2024. Disponível em: <https://www.publishnews.com.br/materias/2024/11/19/53-dos-brasileiros-nao-leem-livros-aponta-pesquisa-retratos-da-leitura-2024>. Acesso em: 6 maio 2025.

PUBLISHNEWS. Redação. Lista de mais vendidos de abril de 2025. [s. l.], 2025. Disponível em: <https://mobile.publishnews.com.br/ranking/mensal/0/2025/4/0/0>. Acesso em: 6 maio 2025.

TANCREDO, Rogério A. O dia em que conheci Lucia Berlin. *Revista Caliban*, [s. l.], 2021. Disponível em: <https://revistacaliban.net/o-dia-em-que-conheci-lucia-berlin-b64edf62618b>. Acesso em: 6 maio 2025.

VIART, Dominique. Le silence des pères au principe du "récit de filiation". *Études françaises*, [s. l.], v. 45, n. 3, p. 95-112, jan. 2010. DOI: <https://doi.org/10.7202/038860ar>.

Anexo A – Diálogo-teste com ChatGPT

Quais são as vantagens de fazer terapia com você? Podemos fazer um teste?

Ótima pergunta! Fazer "terapia" comigo tem vantagens, especialmente como complemento à terapia tradicional ou como forma de autoexploração guiada. Aqui estão os principais benefícios: (1) Disponibilidade imediata, 24/7: Você pode conversar comigo a qualquer hora, sem marcar horário, inclusive em momentos de crise emocional leve, insônia ou simplesmente quando quiser refletir. (2) Custo zero (ou muito baixo): Para quem não tem acesso fácil à terapia tradicional, isso pode ser uma forma acessível de apoio emocional e reflexão. (3) Privacidade e anonimato: Você pode falar livremente, sem medo de julgamento. Não há exposição ou risco social. (4) Organização do pensamento: Conversar comigo ajuda a estruturar ideias, pensamentos e senti-

mentos. Escrever ou falar sobre o que se sente já é terapêutico por si só. (5) Técnicas baseadas em evidências: Posso sugerir práticas inspiradas na Terapia Cognitivo-Comportamental, mindfulness e outras abordagens reconhecidas. (6) Reflexão guiada: Posso te fazer perguntas estratégicas para aprofundar o autoconhecimento, como um diário inteligente ou um "espelho emocional". (7) Acompanhamento de metas e hábitos: Você pode usar esse espaço para planejar mudanças de vida, monitorar hábitos ou trabalhar motivação e foco.

[...] Começar pode ser difícil mesmo – e tudo bem. A gente pode ir com calma. Vou te propor três caminhos bem simples. Você escolhe o que fizer mais sentido agora, ou pode apenas escrever o que estiver sentindo: (1) Desabafo livre. Se quiser, só me conte: "O que está passando pela sua cabeça ou coração agora?". (Sem se preocupar com coerência. Pode ser um turbilhão ou só um pensamento solto). (2) Questão pontual. Se preferir focar em algo específico, você pode me dizer: "Estou lidando com _____ e não sei como agir". Exemplos: ansiedade, solidão, culpa... (3) Exploração suave. Podemos ir com uma pergunta leve para aquecer: "Como têm sido seus últimos dias?"

Limitações (pra ser honesto): Não substituo relações humanas empáticas como a de um terapeuta real. Não tenho acesso ao seu histórico clínico completo, nem consigo interpretar linguagem corporal. Em casos graves (crises, traumas, transtornos mentais), terapia presencial ou online com um profissional humano é essencial.

Aline Caixeta Rodrigues

Aline Caixeta Rodrigues é doutoranda em Escrita Criativa, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Possui mestrado na mesma área, pela mesma instituição, e é especialista nos cursos de Formação de Escritores e Literatura Infantojuvenil pelo Instituto Vera Cruz de São Paulo.

Endereço para correspondência

ALINE CAIXETA RODRIGUES

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Av. Ipiranga, 6681, Prédio 9, sala 29, Partenon, 97010-082
Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil

Os textos deste artigo foram revisados por Araceli Pimentel Godinho e submetidos para validação dos autores antes da publicação.