





---

# Manual para mulheres de limpeza



---

# Lucia Berlin

## Manual para mulheres de limpeza

Prefácio de Lydia Davis

Seleção e introdução de Stephen Emerson

Tradução de Rita Canas Mendes



# Índice

Prefácio: «A história é que é», por Lydia Davis	9
Introdução, por Stephen Emerson	25
A lavanderia <i>self-service</i> do Angel	35
Dr. H. A. Moynihan	43
Estrelas e santos	53
Manual para mulheres de limpeza	65
O meu jóquei	81
El Tim	83
Ponto de vista	95
A sua primeira desintoxicação	101
Dor fantasma	107
Dentadas de tigre	117
Bloco de notas das urgências, 1977	139
<i>Temps perdu</i>	151
<i>Carpe Diem</i>	161
<i>Toda luna, todo año</i>	167
Boa e má	185
Melina	199
Amigos	209
Intratável	217

Carro eléctrico, El Paso	223
<i>Sex appeal</i>	227
Adolescente malcriado	233
Passo	237
Vadios	241
Pesar	251
Tremoceiros-azuis	269
<i>La vie en rose</i>	281
Macadame	289
Querida Conchi	291
Parva por chorar	303
Luto	321
Pantéon de Dolores	329
Adeus	341
Um caso extraconjugal	351
Quero ver-te sorrir	365
Mã	403
Carmen	411
Silêncio	423
<i>Mijito</i>	439
502	467
<i>Here it is saturday</i>	475
Eu e o B .F.	491
Espera um minuto	497
Voltar a casa	507
Uma nota sobre Lucia Berlin	523
AgradecimentosUma nota sobre Lucia Berlin	523527

## Prefácio: «A história é que é»

Lydia Davis

Os contos de Lucia Berlin são eléctricos, zumbem e crepitam quando os fios descarnados se tocam. E, em reacção a isso, também a mente do leitor, cativada, arrebatada, ganha vida, com todas as sinapses a disparar. É assim que gostamos de estar quando lemos — a usar o cérebro, a sentir os batimentos cardíacos.

Parte da vivacidade da prosa de Lucia Berlin está no ritmo — por vezes fluido e calmo, equilibrado, errante e solto; e, por vezes, em *staccato*, notacional, acelerado. Parte disso está nos nomes específicos que dá às coisas: *Piggly Wiggly* (um supermercado), *Beenie-Weenie Wonder* (uma estranha criação culinária), *collants Big Mama* (uma forma de nos dar a conhecer o tamanho da narradora). Está no diálogo. Que exclamação é aquela? «Nossa Senhora das Lágrimas.»<sup>1</sup> «Raios me partam!» A caracterização: A chefe das operadoras da central telefónica diz conseguir adivinhar quando está na hora da saída pelo comportamento de Thelma: «A tua peruca fica torta e começa a dizer obscenidades.»

E há também a linguagem em si, palavra por palavra. Lucia Berlin está sempre à escuta, a ouvir. A sua sensibilidade aos sons da língua está sempre lá, e nós saboreamos

---

1 No original, «*Jesus wept*», uma imprecisão conhecida nos Estados Unidos, ainda que pouco usual.

No Prefácio e na Introdução, devido à diferença entre a língua inglesa e a portuguesa, perde-se o efeito de algumas particularidades que os autores referem, como no que respeita às sonoridades. Tentou chegar-se a um equilíbrio. Também de notar que nem todos os exemplos dados do Prefácio são extraídos de contos presentes nesta colectânea. (*N. da T.*)

com ela os ritmos das sílabas ou a perfeita coincidência de som e sentido. Uma telefonista zangada move-se «com estrépito, dando estaladas nas suas coisas». Noutra história, Berlin evoca o brado dos «corvos, loucos, roucos». Numa carta que me escreveu do Colorado, em 2000, «Ramos racham-se e partem-se, com o peso da neve, contra o meu telhado e o vento abana as paredes. Confortável, contudo, como estar num barco resistente, um rebocador, um navio a vapor.» (Ouça-se aqueles monossílabos e aquela rima.)

As suas histórias estão igualmente cheias de surpresas: expressões inesperadas, revelações, reviravoltas, humor, como em «Adeus», cuja narradora está a viver no México, fala sobretudo espanhol e comenta, com alguma tristeza: «É claro que tenho um eu aqui e uma nova família e gatos novos, novos gracejos. Mas estou sempre a tentar lembrar-me de quem eu era em inglês.»

Em «Pantéon de Dolores», a narradora, em criança, debate-se com uma mãe difícil — como acontecerá em vários outros contos:

Uma noite, depois de ele ter ido para casa, ela entrou no quarto onde eu dormia com ela. Não parava de beber e de chorar e de rabiscar, mesmo rabiscar, no seu diário.

«Está tudo *okay?*», acabei por lhe perguntar, e ela deu-me um estalo.

Em «Querida Conchi», a narradora é uma estudante universitária irónica e inteligente:

A Ella, minha colega de quarto [...]. Gostava que nos déssemos melhor. A mãe dela envia-lhe pensos *Kotex* de Oakland todos os meses. Ela está a tirar Teatro. Céus, como

é que algum dia há-de fazer de Lady Macbeth se um pouco de sangue a incomoda?

Ou então a surpresa chega-nos na forma de símile — e, nas suas histórias, os símiles abundam:

Em «Manual para Mulheres de Limpeza», escreve: «Uma vez, disse que me amava por eu ser como a Avenida San Pablo.»

Ela salta logo para outra comparação, ainda mais surpreendente: «Ele era como a lixeira de Berkeley.»

E é tão lírica a descrever uma lixeira (seja em Berkeley ou no Chile) como a descrever campos de flores silvestres:

Gostava que houvesse um autocarro para a lixeira. Íamos lá sempre que tínhamos saudades do Novo México. É desolada e ventosa e as gaivotas pairam como falcões noctívagos no deserto. Consegue ver-se o céu a toda a volta e por cima de nós. Os camiões do lixo ribombam ao longo de estradas de onde se levantam nuvens de pó. Dinossauros cinzentos.

Este tipo de imagética concreta é o que insere sempre as suas histórias num mundo físico real: os camiões «ribombam», o pó «levanta-se». Por vezes, as imagens são belas, outras vezes não são tão bonitas, mas intensamente palpáveis: experimentamos cada conto não só com os nossos intelectos e corações mas também através dos nossos sentidos. O cheiro da professora de História, o seu suor e a sua roupa bafienta, em «Boa e Má». Ou, noutra história, «o alcatrão que se afundava e [...] o pó e a salva». Os groux que descolam «produzindo o som de cartas a serem baralhadas». O «pó de caliche e loendro.» Os «girassóis selvagens e as ervas roxas», noutra história ainda; e uma multidão de choupos, plantados

anos antes, em tempos melhores, a crescerem num bairro de lata. Ela estava sempre a observar, ainda que fosse pela janela (quando lhe passou a ser difícil mover-se): naquela mesma carta sua para mim, em 2000, as gralhas «voavam a pique» na direcção do puré de maçã — «clarões rápidos de azul-água e preto contra a neve».

Uma descrição pode começar por ser romântica — «a *parroquia* em Veracruz, palmeiras, lanternas ao luar» —, mas o romantismo é cortado, como acontece na vida real, pelo pormenor flaubertiano realista, tão argutamente observado por ela: «cães e gatos por entre os sapatos envernizados dos bailarinos». O envolvimento de um autor com o mundo é tanto mais evidente quanto ele vê o banal juntamente com o extraordinário, o comum ou o feio juntamente com o belo.

Ela atribui à mãe, ou fá-lo uma das suas narradoras, o ter aprendido essa capacidade de observar:

Temo-nos lembrado dos teus gracejos e do teu modo de observar, sem deixares nada escapar. Deste-nos isso. Observar.

Ouvir não, porém. Davas-nos cerca de cinco minutos para te contarmos alguma coisa e, depois, dizias «Já chega».

A mãe ficava no seu quarto, a beber. O avô ficava no seu quarto, a beber. Do alpendre onde dormia, a rapariga ouvia as goladas de cada um nas suas garrafas. Num conto, mas talvez também na realidade — ou a história é um exagero da realidade, testemunhada tão agudamente, tão engraçada, que, mesmo enquanto sentimos o sofrimento naquilo, sentimos um prazer paradoxal pelo modo como é contado, e o prazer é maior do que a dor.

Lucia Berlin baseou muitas das suas histórias em acontecimentos da sua própria vida. Um dos seus filhos

disse, depois da sua morte: «A mãe escrevia histórias verdadeiras, não necessariamente autobiográficas, mas suficientemente próximas para encaixarem.»

Embora se fale, como se fosse uma coisa nova, acerca da forma ficcional conhecida em França como *auto-fiction* («autoficção») — narrar a própria vida, decalcada da realidade quase sem modificações, seleccionada e contada judiciosa e artificialmente —, Lucia Berlin fez isso, ou algo parecido, tanto quanto sei, desde o início, desde a década de 1960. O seu filho disse também: «As nossas histórias e memórias familiares foram lentamente moldadas, embelezadas e editadas, ao ponto de eu já não estar certo do que realmente aconteceu em todos os momentos. A Lucia dizia que isso não importava: a história é que é.»

É claro que, a bem do equilíbrio ou do colorido, mudou o que foi preciso mudar ao dar forma aos seus contos — pormenores de acontecimentos e descrições, cronologia. Ela reconhecia que exagerava. Uma das suas narradoras diz: «Exagero muito e misturo a realidade com a ficção, mas, na verdade, nunca minto.»

Sem dúvida que inventava. Por exemplo, Alastair Johnston, o editor de uma das suas primeiras colectâneas, dá conta da seguinte conversa: «Adoro a descrição da tua tia no aeroporto», disse-lhe ele, «de como te afundaste no seu grande corpo como numa poltrona.» A sua resposta foi: «A verdade é que [...] ninguém me foi esperar. Ocorreu-me esta imagem no outro dia e, enquanto escrevia essa história, acabei por incluí-la.» Na verdade, algumas das suas histórias foram completamente inventadas, como explicou numa entrevista. Não podíamos achar que a conhecíamos só porque tínhamos lido os seus contos.

A sua vida foi rica e cheia de acontecimentos, e o material que retirou dela para os seus contos foi colorido, dramático e muito variado. Os locais em que ela e a família viveram na sua infância e adolescência foram determinados pelo seu pai — onde ele trabalhou nos primeiros anos, depois, a sua partida para a Segunda Grande Guerra e, depois, o seu emprego quando voltou da guerra. Assim, ela nasceu no Alasca e cresceu, primeiro, em vilas mineiras no Oeste dos Estados Unidos; depois, viveu com a família da mãe em El Paso, enquanto o pai estava fora; depois foi transplantada para o Sul, para uma vida muito diferente, no Chile, uma vida próspera e privilegiada, que surge retratada nos seus contos sobre uma adolescente em Santiago, sobre o colégio católico naquela cidade, sobre turbulência política, clubes náuticos, modistas, bairros-de-lata e revolução. Em adulta, continuou a levar uma vida geograficamente inquieta, vivendo no México, no Arizona, no Novo México e na cidade de Nova Iorque; um dos seus filhos lembra-se de, em criança, mudar de casa de nove em nove meses. Mais tarde, deu aulas em Boulder, no Colorado, e, nos últimos anos de vida, mudou-se para junto dos filhos, em Los Angeles.

Ela escreve sobre os filhos — quatro — e os empregos que teve para os sustentar, sozinha, muitas vezes. Ou, deveríamos dizer antes, ela escreve sobre uma mulher com quatro filhos, empregos como os seus empregos — empregada doméstica, enfermeira nas urgências, administrativa hospitalar, telefonista num hospital, professora.

Viveu em tantos lugares — passou por tanta coisa — que daria para encher várias vidas. Quase todos nós já vivemos parte daquilo por que ela passou: sarilhos em criança ou abuso sexual na infância ou um caso amoroso arrebatado ou problemas de dependência, uma doença

difícil ou incapacitante, um inesperado reatar de laços fraternais, um emprego entediante, colegas complicados, um chefe caprichoso ou um amigo horrível, para não falar do êxtase perante o mundo natural — gado da raça Hereford com *castilleja* até aos joelhos, um campo de tremoceiros azuis, uma violeta-das-damas cor-de-rosa no beco atrás do hospital. Porque conhecemos uma parte disso, ou algo parecido com isso, é como se estivéssemos lá quando somos conduzidos por ela.

Nos seus contos, acontecem mesmo coisas — todos os dentes de uma boca são arrancados de uma só vez; uma menina é expulsa do colégio por bater numa freira; um homem morre numa cabana na montanha, com as suas cabras e o seu cão na cama com ele; a professora de História, com a sua camisola mofenta, é despedida por ser comunista — «Mas foi quanto bastou. Duas palavras ditas ao meu pai. Ela foi despedida algures nesse fim-de-semana e nunca mais voltei a vê-la.»

É por isto que é quase impossível parar de ler um conto de Lucia Berlin depois de começarmos? É porque as coisas não param de acontecer? Será também a voz narrativa, tão envolvente, tão companheira? Juntamente com a economia, o ritmo, a imagética, a lucidez? Estes contos fazem-nos esquecer o que estamos a fazer, onde estamos, até quem somos.

«Esperem», começa uma das histórias. «Deixem-me explicar [...]». É uma voz próxima da da própria Lucia, embora nunca seja idêntica. A sua perspicácia e a sua ironia impregnam os seus contos e transbordam nas suas cartas também: «Ela está a tomar a sua medicação», disse-me ela, uma vez, em 2002, acerca de uma amiga, «o que faz uma enorme diferença! Que faziam as pessoas antes do *Prozac*? Sovavam cavalos, suponho.»

Sovar cavalos. De onde é que isso veio? Talvez o passado estivesse tão vivo na sua mente como o estavam outras culturas, outras línguas, políticas, falhas humanas; o leque das suas referências é tão vasto, e até tão exótico, que as telefonistas se encostam aos seus painéis como ordenhadoras se encostam às suas vacas; ou uma amiga vem à porta, com «o cabelo preto penteado para cima, em rolos metálicos, como um adorno de *kabuki*.»

O passado — li esta passagem de «Adeus» várias vezes, com prazer, com maravilhamento, antes de me aperceber do que ela estava a fazer:

Uma noite, o frio estava insuportável. O Ben e o Keith estavam a dormir comigo, com fatos de neve. As portadas batiam com o vento, tão velhas como Herman Melville. Como era domingo, não havia carros. Lá em baixo, na rua, passou o fabricante de velas para barcos, numa carroça puxada a cavalo. Clop, clop. O granizo fustigava as janelas e o Max telefonou. Olá, disse ele. Estou na esquina, na cabine telefónica.

Tinha vindo com rosas, uma garrafa de conhaque e quatro bilhetes para Acapulco. Acordei os rapazes e fomos.

Eles estavam a viver na Baixa de Manhattan, numa altura em que o aquecimento era desligado no final do dia de trabalho, se se vivesse numas águas-furtadas. Talvez as portadas fossem tão velhas como Herman Melville, uma vez que, nalgumas partes de Manhattan, os edifícios remontavam à década de 1860, naquela altura mais do que agora, mas agora também. Embora possa dar-se o caso de ela ter exagerado novamente — um exagero bonito, nesse caso, um floreado belo. E continua: «Como era domingo, não havia carros.» Isso parecia realista, então, depois, fui enganada com o fabricante de velas de barco que veio a seguir — acreditei e aceitei, e só me apercebi depois de outra leitura que ela deve ter

saltado, sem esforço, novamente para o tempo de Melville. O *clop, clop* é outra coisa que gosta de fazer — não esbanjar palavras, acrescentar um pormenor em forma de apontamento. O «granizo a fustigar» pôs-me lá, entre aquelas quatro paredes, e, depois, a acção acelera, e estamos subitamente a caminho de Acapulco.

Esta é uma escrita fulgurante.

Outro conto começa com uma afirmação tipicamente directa e informativa, que, sem dificuldade, posso imaginar ter origem na própria vida de Berlin: «Já trabalho em hospitais há anos e se alguma coisa aprendi foi que, quanto mais doentes estão, menos barulho os pacientes fazem. É por isso que ignoro o intercomunicador dos pacientes.» Ao ler isto, lembro-me das histórias de William Carlos Williams, que escreveu enquanto médico de família, profissão que teve — a sua frontalidade, a sua franqueza e os pormenores sabedores das doenças e dos tratamentos, o seu relato objectivo. Ainda mais do que Williams, ela também via Tchékhev (outro médico) como modelo e como mestre. Na verdade, ela diz numa carta a Stephen Emerson que aquilo que dá vida à obra deles é o seu distanciamento de médicos, combinado com compaixão. Ela refere em seguida o seu uso dos pormenores específicos e da sua economia — «Não há lá palavras que não sejam necessárias.» O desapego, a compassividade, o pormenor específico e a economia — e, com isto, já identificámos algumas das coisas mais importantes na escrita de qualidade. Mas há sempre um pouco mais a dizer.

Como é que ela consegue? É que nós nunca sabemos bem o que vem a seguir. Nada é previsível. E, todavia, tudo é tão natural, fiel ao que acontece na vida real, correspondente às nossas expectativas de psicologia e emoção.

No final de «Dr. H. A. Moynihan», os sentimentos da mãe em relação ao seu velho pai, bêbado, mau e fanático, parecem suavizar-se um pouco: «Ele fez um bom trabalho», disse a minha mãe.» Esta é a ponta final do conto, e então pensamos — treinados que estamos ao fim de anos a ler histórias — que agora a mãe vai ceder, que as pessoas em famílias complicadas podem reconciliar-se, pelo menos durante algum tempo. Mas quando a filha pergunta: «Já não o odeias, pois não, mã?», a resposta, brutalmente honesta, e, de certo modo, gratificante, é: «Oh, sim, [...] odeio, sim».

Berlin é firme, não doura a pílula, e, no entanto, a brutalidade da vida é sempre temperada pela sua compaixão para com a fragilidade humana, pela sagacidade e inteligência daquela voz narrativa, pelo seu humor bondoso.

Numa história chamada «Silêncio», a narradora diz: «Não me importo de contar coisas horríveis se conseguir torná-las engraçadas.» (Embora algumas coisas, acrescenta ela, nunca tenham tido piada alguma.)

Por vezes, a comédia é evidente, como em «Sex Appeal», onde a bonita prima Bella Lynn parte de avião em direcção àquilo que espera ser uma carreira em Hollywood, com os seios favorecidos por um *soutien* insuflável — mas, quando o avião atinge a altitude de cruzeiro, o *soutien* explode.

Geralmente, o humor é mais discreto, uma parte natural da conversa narrativa — por exemplo, quando refere a dificuldade de se comprar bebidas alcoólicas em Boulder: «As lojas de bebidas são supermercados enormes, um pesadelo. Pode morrer-se de DT só à procura do corredor do *Jim Beam*.» Em seguida, informa-nos que «a melhor cidade é Albuquerque, onde as lojas de bebidas têm janelas de *drive-in*, não sendo preciso sequer tirar o pijama e vestir outra coisa.»

Como na vida, pode haver comédia no meio da tragédia. A irmã mais nova, a morrer de cancro, chora: «Nunca mais voltarei a ver burros!», e ambas as irmãs acabam a rir sem parar, mas a exclamação pungente permanece connosco. A morte tornou-se tão imediata — acabam-se os burros, acaba-se tanta coisa.

Terá aprendido a sua habilidade de contista com um dos contadores de histórias com quem cresceu? Ou será que ela sempre se sentiu atraída por contadores de histórias, procurando-os, aprendendo com eles? As duas coisas, sem dúvida. Tinha uma intuição natural para a forma, para a estrutura de uma história. Natural? Quero com isso dizer que os contos dela têm um certo equilíbrio, uma estrutura sólida, e, todavia, avançam com uma ilusão de naturalidade de um assunto para o outro ou, nalguns contos, do presente para o passado — até dentro da mesma frase, como no seguinte caso:

«Trabalhei de modo mecânico à minha secretária, atendendo chamadas, encomendando oxigénio e falando com os técnicos de laboratório ao telefone, deixando-me levar pelas ondas quentes dos salgueiros, das ervilhas-de-cheiro e dos lagos de trutas. As polias e as campainhas da mina à noite, depois da primeira neve. As flores de cenoura contra o céu estrelado.»

Sobre o modo como uma história se desenrola, Alastair Johnston tem este contributo: «A sua escrita era catártica, mas, em vez de ir caminhando na direcção de uma epifania, ela evocava o clímax de forma mais circunspecta, deixando o leitor pressenti-lo. Como disse Floria Frym, na *American Book Review*, ela «não dava destaque às coisas, andava à volta delas e, depois, deixava o momento revelar-se a si mesmo».

E, depois, os seus finais. Em tantos contos, zás!, lá vem o final, simultaneamente surpreendente e inevitável, resultando organicamente do material presente na história. Em «Mã», a irmã mais nova encontra forma de, por fim, empatizar com a mãe complicada, mas as últimas palavras da irmã mais velha, da narradora — a falar consigo mesma, agora, ou conosco —, apanham-nos de surpresa: «Já eu... Não tenho misericórdia alguma.»

Como é que um conto nascia, no caso de Lucia Berlin? Johnston tem uma resposta provável: «Ela começava com algo tão simples como a linha de um maxilar ou uma mimosa amarela.» Ela própria diz: «Mas a imagem tem de estar relacionada com uma experiência intensa específica.» De outra vez, numa carta a August Kleinzahler, ela descreve como progride: «Começo e, depois, é como escrever-te isto, só que mais legível [...]» Uma parte da sua mente, ao mesmo tempo, devia estar sempre ao comando da forma e da sequência da história e do seu fim.

Dizia que a história tinha de ser real — fosse o que fosse que isso significasse para ela. Acho que, com isto, queria dizer não forçada, não acidental ou gratuita: tinha de ser profundamente sentida, importante emocionalmente. Disse a um aluno seu que a história que ele tinha escrito era demasiado inteligente — «não tentes ser inteligente», disse ela. Compôs um dos seus contos em chumbo, numa máquina de linotipia, e, ao fim de três dias de trabalho, mandou todas as linhas de volta para o cadinho porque, segundo ela, a história era «falsa».

E quanto à dificuldade do material (verdadeiro)?

«Silêncio» é um conto sobre alguns dos acontecimentos reais que também refere, mais resumidamente,

a Kleinzahler, numa espécie de abreviatura sofrida: «Discussão com Hope devastadora.» No conto, o tio da narradora, John, que é alcoólico, está a conduzir com a sua pequena sobrinha na carrinha. Atropela um rapaz e um cão, ferindo ambos, o cão, com gravidade, e não pára. Lucia Berlin diz a Kleinzahler acerca do incidente: «O desencantamento, quando ele atropelou o miúdo e o cão, foi Terrível para mim.» A história, quando ela a transforma em ficção, tem o mesmo incidente, o mesmo sofrimento, mas há uma espécie de resolução. A narradora reencontra o tio John anos mais tarde, quando, num casamento feliz, ele é delicado, afectuoso e já não bebe. As suas últimas palavras, no conto, são: «É claro que, por esta altura, eu já conhecia todos os motivos pelos quais ele não fora capaz de parar a carrinha, porque, por esta altura, eu já era alcoólica.»

Sobre lidar com o material difícil, observa: «De alguma maneira, tem de se dar uma quase imperceptível alteração da realidade. Uma transformação, não uma distorção da verdade. A história em si tem de se tornar a verdade, não apenas para o escritor, mas para o leitor. Em todos os textos bons, o que é empolgante não é uma identificação com uma situação, e sim o reconhecimento da verdade.»

Uma transformação, não uma distorção da verdade.

Conheço a obra de Lucia Berlin há mais de trinta anos — desde que adquiri o livro fininho bege de 1981 chamado *Angel's Laudormat*, publicado pela Turtle Island. Quando já tinha publicado a sua terceira colecção de contos, travámos conhecimento, à distância, embora não me lembre como. Ali, na folha de rosto do belo *Safe & Sound* (Poltroon Press, 1998) está a sua inscrição. Nunca nos encontramos cara a cara.

As suas publicações acabaram por sair do mundo das editoras de nicho e passaram para o das editoras de média dimensão, onde se inseriam a Black Sparrow e, mais tarde, a Godine. Uma das suas colectâneas venceu o American Book Award. Mas, mesmo com essa distinção, ela ainda não tinha encontrado o vasto público de leitores que já deveria ter por essa altura.

Estive sempre convencida de que outro conto dela incluía uma mãe e os seus filhos a apanharem os primeiros espargos selvagens do início da Primavera, mas, até agora, só descobri essa história numa outra carta que me escreveu em 2000. Eu tinha-lhe enviado uma descrição de espargos feita por Proust. Ela respondeu:

Os únicos que algum dia vi crescer foram os selvagens, esguios, de um verde-lápis de cor. No Novo México, onde vivíamos fora de Albuquerque, junto ao rio. Um dia, na Primavera, surgiram sob os choupos. Com cerca de quinze centímetros, da altura ideal para os cortarmos partindo-os. Eu e os meus quatro filhos reuníamos dúzias, enquanto, mais abaixo, junto ao rio, estavam a Granma Price e os seus rapazes e, mais acima, todos os Waggoners. Parecia que nunca ninguém os via com três ou cinco centímetros, só quando tinham a altura perfeita. Um dos rapazes desatava a correr e gritava «Espargos!» no preciso momento em que alguém fazia o mesmo ao pé dos Price e dos Waggoner.

Sempre acreditei que os melhores autores vêm ao de cima, como as natas, mais tarde ou mais cedo, e que se tornarão tão conhecidos como merecem ser — com a sua obra discutida, citada, ensinada, encenada, filmada, alvo de composições musicais e antologias. Talvez com a presente colecção de contos Lucia Berlin comece a receber a atenção que merece.

Podia citar praticamente qualquer parte de uma história da Lucia Berlin, para fins de contemplação e prazer, mas aqui fica só mais uma das minhas favoritas:

Então, o que é isso de casamento, afinal? Nunca percebi. E agora é a morte que não compreendo.