

ISABEL ALLENDE: QUANDO RECORDAR SE TORNA RECONTAR

Irene Aljustrel

Resumo O artigo "Isabel Allende: quando recordar se torna recontar" pretende pôr em relevo o conceito de memória no centro de gravitação das motivações da autora. Surge também como uma tentativa de abordagem filosófica do conceito, revelando a polissemia que lhe é própria. O estudo sobre a noção de memória visa reforçar a multiplicidade da escrita de Isabel Allende, dando-lhe uma nova possibilidade de significação. Divulgada essencialmente no feminino, esta novidade fixada pela escrita surge da articulação entre a memória cronológica e a memória imaginária ou criativa num plano onde o diálogo dos sentidos se reorganiza tendo em vista a supressão da morte.

Palavras-chave Memória, ficção, narrativa.

A memória... Que estranho que a mente esqueça tanto do que só agora acabou de passar, ainda que mantenha clara e viva a memória do que aconteceu há anos atrás, dos homens e mulheres há tanto tempo falecidos. Mas quem dirá o que é real ou não? Como posso crer que todos os meus amigos se foram quando as suas vozes permanecem gloriosas nos meus ouvidos? Não! E levantar-me-ei sempre para dizer não e não outra vez, porque eles continuam a ser uma verdade viva na minha mente. Não há nem cerca nem sebe em torno do tempo que passou. É possível ter de volta o que se gostou, se o recordarmos. Por isso posso fechar os olhos ao que o meu vale é agora e já se foi, e vê-lo tal como ele era quando eu era miúdo...¹

Ficção como palimpsesto da memória

Tentando fugir ao monotematismo de que tantos acusam Isabel Allende, vejo-me confrontada com um problema: escrever sobre a sua obra é escrever inevitavelmente sobre ela própria. É impossível contornar os paralelismos existentes entre ela e a sua obra. Qualquer obra de Isabel Allende, por mais romanceada que nos pareça é um fio condutor para a sua vida, para as suas memórias e convicções. Afinal aquilo que escreve surgiu e surge como um despertar da sua própria memória, um

1 Prólogo do filme *How Green was my Valley* de John Ford (1941).

reavivar da história, um afluir do passado ao presente, de forma esbatida, dúbia, mas sempre afectiva e íntima. Este trazer íntimo das recordações ao momento presente aparece-nos quase como uma fraqueza inerente ao próprio tempo, que deixa de fluir para recordar, aliando ao fluir-agora aquilo que já fluiu, num constante processo de reinvenção, recriação, num eterno reviver do já vivido. Relembrar é em si mesmo uma redundância, é a lembrança que se refaz, sabendo nós à partida que uma lembrança nasce sempre do produto construído de um momento que já passou. É o misturar de dois tempos e dois espaços diferentes na mente da pessoa que os identifica e por isso os distingue. Em Isabel Allende o produto dessa identificação e distinção revive-se na imaginação e multiplica-se na escrita como um outro rascunho do já vivido e talvez por isso confesse que “a memória é tão subjectiva como a imaginação” (Zapata, 2001: 9).

Esta expressão torna-se essencial em Isabel Allende, na medida em que tem o valor de uma confissão que pretende abranger a totalidade da massa humana. Com ela, a história deixa de ser factual e imiscui-se nas brumas da lenda com que encena a história da sua própria família. A história deixa de ser sentida como tal, a fronteira entre o passado real e o passado mítico evapora-se, e, se o presente deixa de ser capaz de representar os tempos idos com a mesma transparência oferecida pela actualidade, a realidade patenteada pela recordação não é de todo verdadeira e por isso a própria actualidade, ao falar do passado, mente, porque oculta. E se a ficção se tece a partir da descontinuidade dos fios dessa mesma memória do tempo, toda a ficção sendo falsa é verdadeira, porque toda a memória sendo verdadeira já não é verídica. Afinal, “só recordamos o que desejamos preservar: o mais radiante e o mais obscuro. Os cinzentos perdem-se. A memória, como a ficção, vai de revelação em revelação”... Ou de mentira em mentira. Trata-se tão-somente de compor o “passado enganando a mentira” (Zapata, 2001: 132), como ela própria o admite.

É também por trazer à realidade esta sequência inverosímil dos factos passados que muitos críticos a colocam no plano do realismo mágico próprio dos escritores sul-americanos como Gabriel García Marquez. Ela não nega que com ele aprendeu a dar asas à imaginação, mas muitos outros prepararam o seu caminho, como foi o caso de Jorge Luís Borges, José Donoso, Mário Vargas Llosa, Pablo Neruda, Shakespeare, as feministas europeias e norte-americanas... ou mesmo a própria Sherazade. Diz-nos, em entrevista a Célia Correias Zapata, que se o realismo mágico faz parte do corpo da sua escrita, tal como é parte integrante da de García Marquez, é, tão-somente, por causa do exílio a que ambos foram sujeitos. O cosmopolitismo chega por acréscimo e os espaços míticos são apenas lembranças difusas ou funcionam como mecanismo de compensação desse vagabundear a que se viram forçados. As Três Marias, de *A Casa dos Espíritos*, ou Água Santa, de *Eva Luna*, foram tão fáceis de intuir, como a Macondo, de *Cem Anos de Solidão*, o terá sido para Gabriel García Marquez. Para ela, “esses lugares devem existir em alguma parte (...) porque não me parece que os tenha inventado, creio que surgiram como que por um truque da memória, cada um com o seu cheiro, sua cor, a sua temperatura, a sua paisagem” (Zapata, 2001: 114). Para além disto, o que se passa no seio dessas comunidades são apenas acontecimentos que levantam questões de âmbito humano, que qualquer pessoa poderia colocar: lutas de poder onde as ideias dominantes

sempre acabam por sobreviver graças às injustiças cometidas contra as mais fracas, as intrigas familiares e os segredos que escondem, as angústias pessoais ou as das massas, a procura de estabilidade pessoal e social, o medo da morte, as crenças populares. A tudo isto apenas se junta uma pitada de humor e de um certo jornalismo das bizarras onde gémeos siameses podem nascer com cabeças de cores diferentes; antepassados de enormes preguiças falantes, que, na sombra, se encarregam de preservar a tradição oral do povo da neblina; ministros dedicados a prazeres insólitos; condes dedicados à luxúria e a perversões escatológicas; avós que tocam pianos sem tocar nas teclas; avós adoptivas que dormem em caixões para que a ideia da morte chegue sem sobressalto; espíritos benignos de avós defuntas que se escondem por detrás de pesadas cortinas; outros, que interrompem jantares de família para se despedir dos entes queridos antes de se despedir da própria vida...

Ainda que procure destacar-se dos ingredientes mais profundos do mítico edifício do realismo mágico, tentando justificar o seu universo fantástico como fazendo parte de um constante tomar notas da bisbilhotice impressa, Isabel Allende não consegue desintoxicar-se do vício da circularidade temporal característica deste movimento literário sul-americano. Mesmo negando que faça dela um mero recurso literário, confessa que tem a sensação do tempo não passar de uma mera convenção e quando olha para trás toda a sua vida parece caber numa só “imagem ininteligível. (...) A minha memória é como um mural mexicano onde tudo acontece simultaneamente: as naus dos conquistadores num canto enquanto a Inquisição tortura índios no outro, os libertadores galopando com bandeiras ensanguentadas e a Serpente Emplumada diante de um Cristo sofredor entre as chaminés fumegantes da era industrial” (Allende, 2002: 28).

O processo mental produzido pela existência dos murais mexicanos na memória pode compreender-se através de uma certa contorção do tempo passado ou por uma certa técnica de dobragem da linha cronológica do passado, onde o acontecimento B se perde como consequência do acontecimento A e somente o acontecimento C vem em sua salvação, não como consequência do B ocultado numa das pregas do esquecimento, mas como consequência do A. Se “a memória é ficção” (Allende, 2001a: 327), o objectivo da escrita, como salvaguarda do recordar, é encontrar uma certa coerência entre este ponto A e este ponto C descontínuos e sem um acontecimento B que justifique a lógica das causas e consequências no tempo. É a escrita, através da criatividade que lhe é própria que se encarrega de retecer os fios quebrados, restabelecendo a continuidade a partir do vácuo temporal produzido pelo esquecimento ou pela ocultação intencional da memória. Este vácuo mnemónico é fonte de riqueza literária na medida em que multiplica ao infinito a possibilidade da imaginação refazer a história.

A partir de uma falha da memória na sequência lógica do decorrer do passado, seja essa mesma falha intencional ou não, a novidade recria-se dando novos contornos aos acontecimentos na medida em que os recicla. A intencionalidade própria do ocultar de certos acontecimentos quebra a continuidade do passado, no mesmo acto em que apaga do rasto da história as banalidades próprias do quotidiano. As afecções mínimas dos sentidos sendo as mais facilmente esquecidas são aquelas que podem ser mais facilmente retrabalhadas contribuindo para a

intensificação das reacções das personagens, modificando o seu grau de implicação no decorrer dos mesmos acontecimentos passados, que modificados, alteram também o próprio passado. Desta forma se consegue explicar como a intenção base de ordenar os factos de uma saga familiar se transforma na matéria-prima de um primeiro romance: *A Casa dos Espíritos*. O segredo desta reorganização no espaço do romance está em manter uma certa coerência entre a linha cronológica da vida das personagens, o argumento, a tensão, o suspense e o desenlace.

Quando Eva Luna começa a escrever, o mesmo mural mexicano aparece diante de si, pois “as personagens chegaram a ser tão reais, que apareceram em casa todas ao mesmo tempo, sem respeito pela ordem cronológica da história, as vivas, juntamente com as mortas e cada uma com todas as suas idades às costas de modo que enquanto Consuelo-menina abria o bucho às galinhas, havia uma Consuelo-mulher nua que soltava o cabelo para consolar um moribundo” (Allende, 2003: 217). No entanto, a partir do momento em que a coerência entre os acontecimentos falha, o próprio decorrer da história desemboca no caos, transformando o palco de uma história que pretende ser situada numa enorme feira de variedades. O guião da história de Eva Luna que pretende recontar os acontecimentos do livro *Eva Luna*, de Isabel Allende, transforma-se numa hipérbole deste último levada ao absurdo.

Deste mesmo risco nos fala a autora quando caracteriza a personagem da jugoslava (no mesmo livro), que tinha inventado uma matéria (porcelana fria) com que reproduzia todas as imagens do pensamento, “uma tentação perigosa, pois uma vez dominados os seus segredos nada impede o artesão de copiar tudo o que imagina até construir um mundo fingido e perder-se nele” (Allende, 2003: 83). O conhecimento deste risco ao nível da reprodução do universo lexical que é o romance, torna possível uma certa estabilidade na sequência lógica dos acontecimentos, onde Isabel Allende admite só controlar a forma do romance, já que o conteúdo aparece conforme a intensidade própria do contar. Tentando tecer uma tapeçaria sem se perder no emaranhado dos fios do romance, reconhece que ela apenas dá o fio com que o romance se borda, mas são as personagens que acabam por decidir acerca do ponto com que a bordar. Tendo consigo o fio-mestre, poderia a qualquer momento retê-lo de forma a controlar os acontecimentos no decorrer da obra, mas confia na sintonia que ela, como escritora, mantém com o universo próprio das personagens das suas histórias. Para ela, ser escritora é aprender a comunicar com esse universo rico de histórias e aprender a relacionar-se com os seus personagens.

Neste contexto de transcendência da vida das personagens em relação à pessoa que os incorpora, os acontecimentos transformam-se e o horizonte novamente se recria como um enorme caleidoscópio onde o rumo da história segue o grau de incidência da luz sobre as suas faces espelhadas. Assim, o que à luz do presente, tal como à luz do passado pareceria excêntrico juntar surge na sua aparente normalidade, onde só a literatura pode dar novos contornos à memória, revelando a sua fantástica elasticidade. E aquilo que objectivamente o jornalismo chamaria mentira, a literatura apelida de prodígio.² Desta forma se justifica o motivo pelo qual o produto da sua escrita germina no lusco-fusco entre a realidade e o mito, entre a veracidade do que se vive e a ficção daquilo que se crê. As fronteiras entre real e fictício esbatem-se neste jornalismo inconsequente, neste vício do recontar dos tempo e

dos espaços, neste tecido de palavras que se olham, que se buscam, que se prendem dando voz àquilo que se sente, que se crê e que se ouve, porque o segredo do contar está no enigma do saber escutar.

A escrita como testemunho dos sentidos: terapia e diálogo face à morte

Só a escrita torna possível a aproximação das fronteiras entre o objectivo e o subjectivo que a partir deste momento se diluem e passam a conviver em sintonia numa realidade mista onde o plano do real e o do irreal se tocam, suportam e se refazem na matéria, no corpo que os aspira e sente. “Desde muito pequena, que me entendo, que sinto que o mundo é mágico, que existem duas realidades: uma palpável, visível, quotidiana, solar, e outra que é a realidade da noite, dos segredos, das sombras, das paixões incontroláveis, uma realidade lunar... E esses dois planos também os sinto no meu corpo” (Zapata, 2001: 36). Tendo o corpo como palco e os sentidos como veículo, a sensualidade da palavra escrita intensifica-se e, tal como Pablo Neruda explora o mundo com os sentidos, Isabel Allende escreve com os sentidos, para que, com os sentidos possa ser lida. O acto de escrever um livro só pode ser comparável ao acto de enamoramento dos sentidos, ao breve instante em que os sentidos se apaixonam pelos cheiros, pelos sabores, pelas cores desta realidade anfíbia que sente a nostalgia da palavra que perdura, já que a dita se esmorece.

Pela apologia dos sentidos, o íntimo torna-se cúmplice e na empatia das palavras, o corpo fala porque sente e não censura. O pudor das palavras assemelha-se à violação operada pela censura e a aliança entre a impressão dos sentidos e o conceito torna-se chave fundamental na partilha das vivências interiores com o leitor. Só o testemunho dos sentidos torna possível a comunicação entre realidade e ficção, onde esta última deixa de se reger pelas suas próprias leis e toma de assalto os contornos da realidade veiculada pelos sentidos. Assim as impressões dos sentidos fazem do espaço do livro um espaço de partilha de sensações e de ideias entre o autor que escreve e o leitor que se sente escrito.

Se pelos sentidos a ficção se aproxima da realidade, a realidade, pela afecção dos sentidos transforma os contornos da escrita, que surge como produto da tensão entre as impressões e os próprios afectos. Se essas impressões não provocam qualquer tipo de angústia, a escrita pode pintá-las tornando-as mais sugestivas e atraentes; se, pelo contrário, a realidade trespassa as barreiras que o próprio ego lhe

2 Em *Paula*, Isabel Allende admite o seu fracasso como jornalista recorrendo às palavras de Pablo Neruda aquando da sua tentativa para entrevistá-lo em *Isla Negra*: “A mim? Jamais permitirei que me submetesse a semelhante prova! (...) Você deve ser a pior jornalista deste país, filha. É incapaz de ser objectiva, coloca-se no centro de tudo, e suspeito que mente bastante e quando não tem uma notícia inventa-a. Porque não se dedica antes a escrever romances? Em literatura esses defeitos são virtudes (p. 192)”. Mais tarde dá-lhe a ideia para publicar uma compilação dos artigos humoristas de carácter feminista: *Civilize o seu Troglodita*.

impõe e se se mostra em toda a sua frieza e crueldade, a escrita não consegue torná-la diferente, mas sugere-se como espaço de alívio do cansaço e do desespero. É esta a dimensão terapêutica da escrita de Isabel Allende onde, para além da reivindicação pelo seu passado e pelos seus direitos, a escrita funciona como escape e suporte das emoções. A dimensão de cura pela escrita surge em dois dos seus livros. O primeiro — *A Casa dos Espíritos* — mascara o que o outro — *Paula* — define, mas este último, enquanto diário e agenda dolorida, ganha cor e magia no outro. Assim o primeiro surge aos nossos olhos quase como o relato do conteúdo manifesto de um sonho, cujo conteúdo latente apenas nos é revelado em *Paula*.

A Casa dos Espíritos surgiu inicialmente como rascunho de uma carta para o avô moribundo na sua casa em Santiago, mas ainda assim, com a ajuda do espírito da avó e mais tarde do próprio avô, o romance conseguiu vestir a realidade de outros panos e surge como uma história bastante adulterada dos feitos e desfeitos da família, perdendo-se na profusão dos espaços e das épocas. A conotação terapêutica de *A Casa dos Espíritos* encontra-se na impossibilidade da autora voltar ao Chile no momento em que o avô (que ao longo da sua vida já lhe relatara todo o conteúdo dessa mesma obra, ainda que de forma objectiva e verídica) agoniza na sua cama em Santiago. A dor foi substituída pela necessidade de se aproximar das suas raízes, onde a ficção foi mais suportável do que a própria realidade e contribuiu para que, através dela, o avô “não (morresse) como um cão, como receava, mas calmamente nos (seus) braços, confundindo-(a) com Clara e por vezes com Rosa, sem dor, sem angústia, consciente e sereno, mais lúcido que nunca e feliz” (Allende, 2001b: 349).

As afecções que a levaram a escrever *Paula* foram mais profundas e dolorosas. *Paula* foi escrito enquanto vigiava a evolução do coma da filha e surge para que ao acordar, esta não se sinta tão perdida no vazio mental perpetuado pela doença. O livro aparece em jeito de autobiografia sentida, como uma forma de distrair a morte e a doença. Já que todas as outras formas de cura parecem apenas prolongar o estado de inércia da doente, que ao longo dessa peregrinação a escrita seja, para ela que observa e sente, uma amiga fiel que conserve e suporte. Desta forma, o desabafo escrito (uma outra forma de contar), como reabilitação pela palavra, esclarece enquanto escuta o diálogo da alma com as suas próprias afecções. Em *Paula*, a escrita transforma-se numa “viagem até às cavernas mais obscuras da consciência, (n)uma longa meditação” (Allende, 2002: 14). Meditação essa que a leva de volta ao passado como forma de exorcismo dos seus próprios fantasmas, como tentativa de compreensão do rumo do seu próprio destino.

Só pelo amor, como afecção máxima do espírito e do corpo, recordamos contornando o esquecimento a que a separação da morte obriga. O fosso imposto entre a actividade própria do vivente e a inércia do cadáver só pode ser colmatado pela memória activada pelo amor. Através da memória o morto adquire a leveza própria do espírito e a possibilidade de interagir permanentemente com os entes queridos sempre que a memória os traz ao espírito. A memória sendo subjectiva e fictícia é em si mesma criadora, activando não só a recordação passada como a possibilidade de criar o novo. Desta forma, a memória aproxima o que a morte separa, restabelece a continuidade interrompida pelo corte da morte. Recordar é para a

autora uma outra forma de dialogar, um outro modo de pôr frente a frente duas realidades aparentemente distantes e criar um contexto onde se possam entender, conversar através dos laços que as unem e que permanecem para além do que a realidade factual possa ordenar.

O silêncio e o vazio espectral da morte abrem-se para acolher em si a palavra interior que estreita porque se faz veículo de afectos. Dialogar, porque aproxima, faz perdurar a relação abruptamente quebrada pela morte. Esta comunicação, mantida graças ao amor, estreita os laços e atenua a saudade, tornando mais fácil suportar a solidão que certos entes deixam na alma. A crença de Isabel Allende nesta comunicação dos afectos trespassa o domínio da ficção e dita os contornos da relação que mantém com a filha, revelando a mesma união simbiótica existente entre mãe e filha: “A nossa comunicação é permanente, profunda, como se ela vivesse em mim e eu morresse nela” (Zapata, 2001: 173).

Na sua exterioridade, a morte surge como vazio absoluto, paralisia dos sentidos, inércia do pensar e silêncio de toda e qualquer palavra: “silêncio antes de nascer, silêncio depois da morte, a vida é um mero ruído entre dois insondáveis silêncios” (Allende, 2002: 245-246). A comunicação afectiva e espiritual torna-se a chave essencial de todo um processo de reaprendizagem do sentir. Os sentidos devem aprender a reorientar-se para além do meramente espacial e atingir um nível de percepção do habitualmente imperceptível, onde a capacidade de audição é ponto crucial. Já não se trata somente de exercitar o ouvido para captar o infinito manancial de histórias que povoam o ar, mas de escutar como possibilidade de não ficar eternamente calada no silêncio ruidoso da morte. Mais uma vez, a simples motivação do amor torna o ouvido mais atento e sagaz, já que é necessário amar para sentir necessidade de comunicar.

Esta forma de encarar a morte como aproximação pela palavra é uma outra forma de aceitar que a morte surge quando a vida se cumpre. Esta ideia de cumprimento da existência individual faz face à perspectiva da morte como abandono, como desistência, como evidência de que já nada há pelo qual valha a pena viver. A morte não traz a evidência da deserção da vida, mas a finalização desta em glória: morre-se porque se realizou plenamente a vida. Em Isabel Allende, a ideia de destino (tanto quanto a ideia de karma³) aparece subjacente a esta realização pessoal que se cumpre em cada existência individual. O suicídio aparece quando a incapacidade de enfrentar o destino se converte em tédio e melancolia, impedindo os sentidos de perceber a razões pelas quais a vida vale a pena, tal como sucedeu a Zulema de Eva Luna, a quem “a ideia da morte começou a rondar como um estado superior de inércia no qual não teria de fazer circular o sangue nas veias ou o ar nos pulmões e o descanso seria total, não pensar, não sentir, não ser” (Allende, 2003: 137).

O cumprimento da existência de cada um tornar-se-ia insuportável sem esta

3 Em *Paula* diz-se que: “Creio que há ainda uma componente espiritual, se acreditasse na reencarnação diria que o nosso karma é encontrar-nos e amar-nos em cada vida, mas não vou ainda falar-te disso, Paula, porque irias ficar confusa” (p. 82). Mesmo acreditando ou não na reencarnação, é certo que a ideia de karma está patente nas suas crenças para além de toda a confusão que se poderá constituir em torno do assunto.

capacidade de acreditar em algo para além do meramente visual. O “não pensar, não sentir, não ser” com que sonhava Zulema seria demasiado cruel para personagens como Clara, de *A Casa dos Espíritos*, de Paulina, em *O Retrato a Sépia*, tanto como na morte de Consuelo, de *Eva Luna*. Para estas, que se apercebem da contagem decrescente dos seus supostos destinos desfazem-se de tudo quanto de material as liga à vida despedindo-se da sua existência e aportam a um outro estado de percepção que só os mais atentos conseguem captar para além do silêncio que os rodeia. “Clara fechou os olhos, deu um suspiro satisfeito e foi para o outro mundo sem olhar para trás” (Allende, 2001b: 241); Paulina deixou de respirar sem angústia e no mesmo instante “havia uma quietude suave no quarto, alguma coisa misteriosa acontecia, talvez o espírito (da minha avó) se tenha libertado e desse voltas como um pássaro confuso sobre o seu corpo, despedindo-se” (Allende, 2001a: 293); Consuelo pegou na mão da filha e foi-se embora silenciosamente, “por instantes pareceu que algo translúcido flutuava no ar imóvel do quarto, iluminando-o com um resplendor azul e perfumando-o com um sopro de almíscar, mas depois tudo voltou a ser quotidiano, o ar apenas ar, a luz outra vez amarela, o cheiro de novo o simples cheiro de todos os dias” (Allende, 2003: 39). Existe uma dimensão quase platónica neste partir sem medo, ainda que o papel dos sentidos na retaliação das relações pós-morte seja tudo menos platónica. Só orientando os sentidos para uma dimensão cada vez mais oculta se pode alcançar o que existe para além do misto de luz e sombra que é a própria vida. O corpo não é um cárcere da alma, mas uma forma da existência se cumprir. Na fugacidade em que se torna o breve instante da vida, todos os sentidos devem experimentar a realidade conturbada da existência para que estejam preparados para o silêncio e o vazio da morte. A morte surge como um apaziguar da existência que se viveu e se ainda há necessidade de haver qualquer tipo de comunicação entre os que morrem e os que vivem é meramente porque os laços são inquebráveis, tanto na sua aparência de afectos como na sua aparência genética. É impossível morrer recordando. A verdadeira morte como silêncio dos sentidos e dos conceitos só é concebível em termos de amnésia, já que enquanto a memória permanece, o espírito recria os seus objectos eternizando-os ao longo das gerações pela escrita.

Porque é impossível deixar de amar quem nos legou o passado, é impossível deixar de recordar e porque não é possível deixar de recordar, não é possível morrer. Os mesmos sentidos que exploram o mundo, que criam prazer no corpo e no espírito, afinam-se na morte para possibilitarem a percepção do habitualmente imperceptível. A morte de alguém que nos é querido é, para Isabel Allende, apenas um motivo para interiorizar as experiências passadas e ensinar os sentidos a habituarem-se ao silêncio e ao vazio, únicas percepções com que habitualmente descrevemos a morte. A partir do momento em que, pelo amor e pelo medo da solidão, os sentidos se esforçam por ver o cinzento entre o branco e preto que limitam a vida e a morte, a separação converte-se em “comunicação permanente”. Sendo assim o papel da escrita é estar alerta e aprender a escutar o universo (para muitos meramente fictício ou mesmo inerte) das personagens e deixá-las contar.

O lugar do feminino na escrita de Isabel Allende

Ao percorrer toda a obra de Isabel Allende a evidência do feminino é quase omnipresente. Excluindo *O Plano Infinito* que conta a vida do seu segundo marido e os seus dois últimos livros de aventuras (*A Cidade dos Deuses Selvagens* e *O Reino do Dragão Dourado*), todos os seus livros relatam histórias de mulheres onde o factor hereditário se encarrega de reproduzir autênticas dinastias bibliográficas contadas no feminino. Assim, num ambiente de intensa meditação sobre o passado, analepses constantes reencontram o trilho dos genes e trazem à luz do presente personagens que o tempo distanciou e que só a escrita é capaz de reaproximar. A hereditariedade torna-se vínculo do sangue e do espírito que a morte não pode quebrar, já que a memória se incumbiu do preservar. A ela deve-se a qualidade das afinidades geradas entre mães e filhas ao longo das várias gerações (que podem ultrapassar os limites de um livro e encontrar-se nos contornos de um outro, como é o caso de *A Casa dos Espíritos*, *O Retrato a Sépia* e de *A Filha da Fortuna*). Se na vida real, uma empatia quase simbiótica define a continuidade entre as vidas da sua avó Isabel, da sua mãe, da sua e da sua filha, ao longo da sua obra como escritora vimos surgir, em muitas histórias esta mesma relação de identidade familiar no feminino, como se o espírito continuasse ligado para além de qualquer corte umbilical ou da mais abissal distância, como é o caso da morte. Esta é a relação de Eva Luna com Consuelo, a sua mãe, que durante a noite devorava o mundo encantado da biblioteca de Dr. Jones (o Embalsamador) e durante o dia povoava de palavras o mundo quotidiano da filha. A sua morte é apenas um motivo para continuar mais perto da filha, conforme a intensidade das lembranças que esta guarda dela. A memória deixa de ser, para Eva Luna (tal como nunca o foi para Isabel Allende), um mero instrumento que tenha como função trazer o passado ao presente, mas um meio de activação desse mesmo passado a partir do momento da separação das duas. Assim, a memória sobrepõe-se à morte dando continuidade à vida.

A Casa dos Espíritos dá-nos o cenário demonstrativo desta mesma simbiose numa escala mais prolongada, como se esta identidade não se resumisse só à relação que existe entre duas pessoas, mas pudesse perdurar para além dos tempos, unindo pelo espírito pessoas que a vida não quis juntar. A carga hereditária alimenta-se não só dos genes como da memória e da escrita que trespassa o tempo para fazer do passado notícia da actualidade. Em *A Casa dos Espíritos*, a simbiose entre as mulheres que a habitam é acentuada pela sinonímia que as aproxima nominalmente. Trata-se de uma relação que também se faz nomeando: *Nívea*, a bisavó cuja cabeça decapitada acompanha toda a trama dentro da sua caixa de chapéus na cave; *Clara* — a clarividente, a avó que tem o poder de passar pelos dias eternizando-os pela escrita e que a morte não consegue separar da neta, que a surpreende sempre por detrás do pesado cortinado da sala; *Blanca*, a mãe apaixonada que troca a vida de condessa pela vida no exílio e *Alba*, a filha irreverente que acompanha o avô na ausência da mulher e da filha, que se faz mandatária do legado escrito da avó e o torna prolífero. *Nívea*, *Clara*, *Blanca* e *Alba* são quatro mulheres que em *Alba* se fazem uma só convivendo no tempo dentro de um mesmo espírito que as recorda.

O objectivo de Isabel Allende ao contar a história destas mulheres não se apaga no plano do relato biográfico. Numa biografia o que menos importa é o momento do nascimento e da morte. Longe de empregar um tom agressivo, a obra de Isabel Allende torna-se palco de subtis reivindicações. Numa escrita onde a sensualidade tem sempre como aliados a boa-disposição e o riso, Isabel Allende admite que a sua personalidade foi talhada pelas feministas europeias e norte-americanas. Através da partilha das percepções do mundo em que vive consegue fazer passar os seus ideais, ora através da partilha mais ou menos explícita da sexualidade e/ou sensualidade das personagens femininas, ora através de uma certa tentativa de procurar as causas do atraso civilizacional patente na forma como o homem encara o papel da mulher no mundo em que vive e, principalmente, na forma como a mulher se pensa a si mesma e cria possibilidades da igualdade a que tanto aspira. A defesa da sensualidade feminina está patente em livros como *Afrodite*, *Eva Luna*, *Paula* (quando se refere a si mesma), ou em *Retrato a Sépia*. Todos manifestam a sua incredulidade em relação à obrigação de atrofiar o próprio desejo de despertar para o prazer do próprio corpo: se este é fonte de prazer, porque é que é obrigatório que o acesso a ele nos seja negado? "Rapidamente descobri os pontos mais sensíveis do meu corpo e acariciava-me às escondidas, sem compreender porque aquilo que deveria ser pecado me acalmava" (Allende, 2001a: 197). Há certas evidências que têm de ser postas em causa: porque é que "Seria preciso acrescentar à maldição divina de parir com dor, a de amar sem gozo" (Allende, 2001a: 249)?...

O humor ultrapassa os limites da mera descrição e transforma-se em interrogação, passando além das páginas do romance, alcançando a realidade na medida em que questionar exige do outro uma resposta: seja ela afirmativa, negativa ou simples encolher de ombros. Talvez por isso Isabel Allende chegue a parecer irreverente, ousada e muitas vezes chocante (como é o caso de certas respostas em apresentações ao público). Mas, para ela continua a não haver "nada tão saboroso como escandalizar o virtuoso" (Zapata, 2001: 59). *Civilize o seu Troglodita* é o exemplo de como uma escrita pincelada de humor e ironia pode ousar erguer a voz contra a sociedade machista do Chile dos anos setenta. Através dela, não só caricatura a figura masculina como acentua a sua expressão de indignação para com a passividade com que as mulheres encaram as diferenças sociais a que foram sujeitas ao longo da história. Para ela, dizer que vivemos numa sociedade machista e acusar os homens por isso é inútil. Os homens não se criam sozinhos. A mulher só pode denunciar a sua condição se tomar nas suas mãos as rédeas da educação dos seus filhos, que um dia serão também maridos. Se a mulher recusa esse papel de educadora social, educando os seus filhos, como cópias autênticas dos pais que tiveram ou dos maridos que têm, nunca a situação será reversível. Todas as reivindicações feministas cairão no ridículo se não forem associadas a uma maior qualidade da educação, quer dos homens, quer das mulheres, pois "o que é imperdoável é que são as mães que se encarregam de perpetuar e fortalecer o sistema, criando filhos arrogantes e filhas submissas; se se pusessem de acordo para agir de outro modo poderiam acabar com o machismo numa geração" (Allende, 2002: 149).

Referências bibliográficas

- Allende, Isabel (2001a), *Retrato a Sépia*, Lisboa, Difel-Difusão Editorial SA.
 Allende, Isabel (2001b), *A Casa dos Espíritos*, Lisboa Difel-Difusão Editorial, SA.
 Allende, Isabel (2002), *Paula*, Porto, Coleção Mil Folhas.
 Allende, Isabel (2003), *Eva Luna*, Lisboa, Difel-Difusão Editorial, SA.
 Zapata, Celia Correias (2001), *Isabel Allende: Vida e Espíritos*, Lisboa, Difel-Difusão Editorial, SA.

Irene Aljustrel, 25 anos, licenciada em Filosofia pela Universidade de Évora. Participou no Programa Sócrates/Erasmus no ano académico de 2001-2002 na Université de Liège (Bélgica).